

Université de Montréal

L'épanorthose dans *L'Innommable* de Samuel Beckett :
désorienter le lecteur pour orienter la lecture

par
Nicolas Gauthier

Département d'études françaises
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts (M.A.)
en Études françaises

Juin 2004

©, Nicolas Gauthier, 2004



PQ

35

U54

2004

v.032

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

L'épanorthose dans *L'Innommable* de Samuel Beckett :
désorienter le lecteur pour orienter la lecture

présenté par :
Nicolas Gauthier

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Marie-Pascale Huglo
présidente-rapporteuse

Michel Pierssens
directeur de recherche

Ginette Michaud
membre du jury

Résumé

À travers l'imposante glose portant sur le roman *L'Innommable* de Samuel Beckett, deux affirmations de Maurice Blanchot semblent pour plusieurs des vérités établies : la disparition conjointe de l'histoire et du personnage principal et la présence d'une parole qui se parle seule. Ce roman multipliant les contradictions, nous pouvons cependant supposer l'existence d'un discours contredisant ces deux énoncés, discours négligé par la critique. Usant de la figure de l'épanorthose, nous avons étudié l'auto-commentaire de *L'Innommable* comme une stratégie narrative. Nous avons ainsi mis au jour la façon dont le texte dissimule histoire et personnage sans les faire disparaître et le processus par lequel l'effort pour faire passer la parole pour détachée de son énonciation résulte en un discours la rattachant au parleur. Ceci permet de conclure que l'œuvre dément bien les affirmations blanchotiennes, ouvrant ainsi la porte à la possibilité qu'elle manipule la critique qui tente de l'appréhender.

Mots-clés : auto-commentaire; critique; lecture; parole; stratégie narrative.

Abstract

Throughout the extensive gloss devoted to the novel *L'Innommable* by Samuel Beckett, two assertions stated by Maurice Blanchot stand out for many as well-established truths: the joint vanishing of the plot and the main character, and the presence of a speech that speaks itself without a speaker. However, the abundance of contradictions in the novel entitles us to assume the existence of a discourse denying those two statements, discourse which is neglected by criticism. Using epanorthosis, we studied the self-commentary of *L'Innommable*. It allowed us to reveal the manner in which the text conceals both the plot and the character without them disappearing, and how it ends up linking the speech to the speaker while trying to drive them apart. Since the novel indeed refutes Blanchot's assertions, we come to the conclusion that it may manipulate the gloss that intends to tackle it.

Keywords: criticism; narrative strategy; reading; self-commentary; speech.

Moi, lecteur, je suis mis sur mes gardes et, par là même,
désarmé.

Alberto Manguel,
Une histoire de la lecture,
1998.

Table des matières

| | |
|-------------------------------------------------------------------------|------------|
| REMERCIEMENTS..... | i |
| INTRODUCTION | 1 |
| CHAPITRE 1 : L'ÉPANORTHOSE | 10 |
| A) L'ÉPANORTHOSE : DÉFINITION..... | 13 |
| B) L'ÉPANORTHOSE : EFFETS | 16 |
| C) L'ÉPANORTHOSE : DANS <i>L'INNOMMABLE</i> | 24 |
| CHAPITRE 2 : DÉSORIENTER LE LECTEUR..... | 26 |
| A) APPROCHE CRITIQUE | 31 |
| B) <i>L'INNOMMABLE</i> : LECTURE DE L'HISTOIRE..... | 36 |
| C) <i>L'INNOMMABLE</i> : PORTRAIT DU NARRATEUR..... | 44 |
| <i>Aspect physique</i> | 44 |
| <i>Aspect social</i> | 49 |
| <i>Aspect relationnel</i> | 51 |
| D) « FAIRE LE POINT, SI JE VEUX AVANCER » (P. 81)..... | 56 |
| CHAPITRE 3 : ORIENTER LA LECTURE | 59 |
| A) « ASSEZ DE CETTE PUTAIN DE PREMIÈRE PERSONNE » (P. 93)..... | 62 |
| B) « JE VOUDRAIS ME DÉCOUVRIR UNE VOIX DANS CE CONCERT » (P. 102) | 66 |
| C) « JE VAIS LE LEUR ARRANGER, LEUR CHARABIA » (P. 63) | 71 |
| <i>Construction syntaxique</i> | 72 |
| <i>Énumérations</i> | 76 |
| <i>Vocabulaire</i> | 81 |
| D) « ÇA DOIT LEUR SEMBLER D'UNE DRÔLERIE IRRÉSISTIBLE » (P. 114)..... | 84 |
| E) « MAINTENANT QUE JE SUIS LÀ C'EST MOI QUI RÉSUMERAI » (P. 169)..... | 87 |
| CONCLUSION | 94 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 104 |
| ANNEXE 1 | 108 |
| ANNEXE 2 | 109 |

Remerciements

Comme tout projet d'écriture,
celui-ci a vu le jour grâce à l'implication
de plusieurs personnes.

Je tiens donc à remercier ceux sans qui
il n'aurait pas été possible :

A.R., J.P., J.-S., M.C., G.G., R.G, M.P.

INTRODUCTION

« Le principe d'une histoire à raconter par le biais de la fiction littéraire a été définitivement mis à mal¹. »

« *The Unnamable* stretches to the extreme the possibility of being called a novel, or even a narrative in any of its possible forms². »

« *The Unnamable* tends to resist consistent paraphrase or accurate summarising; every word must be read³. »

« *The Unnamable* is one of the most painful of Beckett's books, and it imposes its pain on the reader. It would be dishonest to pretend that its anguish did not cause discomfort in us, that its hatred, grief and misery did not make it somewhat unbearable to read⁴. »

« *L'Innommable* is the most difficult work in the trilogy but, novelistically, it is also the most impoverished⁵. »

« [I]t is difficult to read [*The Unnamable*] for more than twenty pages at a stretch.[...] Still, despite its length, it is an exceptional achievement, inevitable, funny, and appropriately maddening⁶. »

De telles affirmations tracent un portrait peu engageant du roman *L'Innommable* de Samuel Beckett, roman paru en français en 1953 et, traduit par Beckett lui-même, en version anglaise en 1958, sous le titre *The Unnamable*. Il s'agit de la conclusion d'une trilogie initiée par *Molloy* (1951) et *Malone meurt* (1951). Les réactions suscitées par cet ultime volet peuvent être expliquées par son propos, mais aussi, voire surtout, par sa construction problématique qui attaque plusieurs conventions romanesques. Le malaise engendré est à fois rationnel et émotionnel, cause possible de ce qu'un roman si pénible à lire attise une telle verve critique.

¹ Dictionnaire des œuvres du XX^e siècle : littérature française et francophone, sous la direction de Henri Mitterand, Paris, Dictionnaires LE ROBERT, 1995, p. 236.

² PULTAR, Gönül, *Technique and Tradition in Beckett's Trilogy of Novels*, Lanham, Md., University Press of America, 1996, p. 75.

³ MILLER, Lawrence, *Samuel Beckett: the Expressive Dilemma*, New York, St. Martin's Press, 1992, p. 133.

⁴ FLETCHER, John, *The Novels of Samuel Beckett*, Londres, Chatto & Windus, 1964, p. 179.

⁵ BERSANI, Leo, « Beckett and the End of Literature » dans *Samuel Beckett's Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, textes édités par Harold Bloom, New York, Chelsea House Publishers, 1988, p. 58.

⁶ ABBOTT, H. Porter, « A Grammar for Being Elsewhere », *Journal of Modern Literature*, vol. 6, no 1, 1977, p. 40.

En effet, la glose de l'œuvre beckettien en général et de *L'Innommable* en particulier s'est développée de façon exponentielle, en faisant promptement un des auteurs français les plus commentés. Il faut aussi, pour la caractériser, ajouter qu'elle prend souvent un caractère presque littéraire, particulièrement en français, langue composant avec l'anglais et l'allemand le triumvirat de cette critique. Ce deuxième trait a été repéré dans certains ouvrages où le commentaire beckettien devient un sujet d'étude en soi, au même titre que l'œuvre elle-même. Notons le cas des auteurs de la bibliographie *Critique of Beckett Criticism* qui affirment que « *much of the early criticism of Beckett in French is so loosely thematic and vaguely psychological*⁷ ».

Devenu objet d'études, le discours commentant *L'Innommable* a été la cible de remontrances, notamment quant à l'absence fréquente d'une réelle distance critique face à l'œuvre. L'auto-commentaire considérable du texte beckettien est généralement évoqué pour expliquer ce phénomène. Bruno Clément a clarifié ce trait dans l'ouvrage *L'Œuvre sans qualités*, consacré à la rhétorique à l'œuvre dans les textes de Beckett :

[l'] œuvre de Samuel Beckett présente en effet cette particularité de proposer à la fois une fiction et un discours sur cette fiction, ou plutôt d'imposer subrepticement l'idée qu'elle contient, l'une dépendant de l'autre, ces deux instances⁸.

Dans le cas de *L'Innommable*, l'auto-commentaire y est porté à un paroxysme. Il constitue l'essentiel du roman, ce qui invite à questionner l'influence qu'il peut exercer quant aux affirmations citées en ouverture. Une telle nuance n'affecte que peu le lecteur : qu'il provienne ou non du commentaire, le caractère pénible de l'œuvre demeure. Elle modifie toutefois radicalement la perspective du critique : il est alors

⁷ MURPHY, P. J., HUBER, W., BREUER, R., SCHOELL, K, *Critique of Beckett Criticism*, Columbia (S.C.), Camden House, 1994, p. 72.

⁸ CLÉMENT, Bruno, *L'Œuvre sans qualités : rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, 1994, p. 24.

possible que le constat repose sur une lecture crédule acceptant passivement le discours tenu par l'œuvre sur elle-même. Ceci soulève la possibilité d'un manque de distance critique entre commentaire et œuvre, éventualité que nous étudierons ici.

Cependant, l'ampleur de la glose consacrée à *L'Innommable* fait de celle-ci un objet réfractaire à toute étude approfondie. Nous nous en tiendrons donc à l'examen d'un de ses principaux volets. Celui-ci a été isolé dans la bibliographie critique susmentionnée où il est observé que certains textes jouent un rôle plus que fondateur : ils possèdent en fait une véritable emprise sur la glose subséquente. Un texte se démarque particulièrement : l'article « Où maintenant ? qui maintenant ? » de Maurice Blanchot. Paru en octobre 1953 dans la *Nouvelle Revue française*, il a été repris dans *Le Livre à venir*⁹. Les auteurs de *Critique of Beckett Criticism* soulignent que :

*Bataille's article on Molloy has indeed been enormously influential in the development of French Beckett criticism; in tandem with Maurice Blanchot's (1953) review of L'innommable it established a set of assumptions which, in various permutations, have determined the strata of subsequent criticism*¹⁰.

Cette hégémonie du commentaire de Blanchot, comme celle issue de Bataille, a déjà fait l'objet d'études :

*[b]ecause of the remarkable influence of the Bataille and Blanchot review articles, any student of Beckett, especially of the French tradition, should carefully consult Bruno Clément's important revisionist article (1986). Clément's detailed commentary makes clear to just what degree these two writers have established a "mysterious empire", a sort of "official Beckett critique" from which so much later criticism originated, whether it has acknowledged this debt or not*¹¹.

⁹ BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Librairie Gallimard, 1971 [1959], 374 p. Les références ultérieures à ce texte renverront à la pagination de cette édition.

¹⁰ MURPHY, *op. cit.*, p. 72.

¹¹ *Ibid.*, p. 72. D'autres auteurs ont étudié cette même question, par exemple Pascale CASANOVA dans *Beckett l'abstracteur : anatomie d'une révolution littéraire* (Paris, Seuil, 1997).

Dans cet article, Clément avance que « [q]uand nous écoutons Maurice Blanchot parler de Samuel Beckett, nous nous rendons compte d'abord qu'il croit le texte qu'il lit¹² ». Puisque *L'Innommable* affirme être écrit sans ordre, au fil de la plume, Blanchot, selon Clément, ne fait que répéter son discours. L'auteur du *Livre à venir* « parle comme Samuel Beckett. Cela signifie qu'il n'a pas de prise sur lui, qu'il ne parle pas pour en faire quelque chose, mais que c'est le texte au contraire qui fait quelque chose de lui¹³ ». Clément considère que Blanchot est manipulé par le texte beckettien. Cependant, il ne parvient qu'à montrer la similitude de leurs propos respectifs, sans démontrer l'engendrement de celui de Blanchot par *L'Innommable*, alors que cette manipulation constitue le nœud du problème qu'il soulève.

Les auteurs de *Critique of Beckett Criticism*, approuvant l'analyse de Clément, attribuent à Blanchot une influence marquante. Avec Clément, ils dédoublent le problème en lui imputant la capacité d'avoir manipulé la critique subséquente alors qu'il aurait été lui-même manœuvré par *L'Innommable*. Pour décrire adéquatement ce phénomène, l'idée d'emprise devrait plutôt être remplacée par celle de synthèse. La relation entre l'article de Blanchot, en ce qu'il a peut-être été manipulé, et *L'Innommable* est représentative du travail de celui-ci sur sa critique. Cette interaction entre lui et l'un de ses premiers, et plus célèbres, exégètes est reproduite presque systématiquement avec les autres ouvrages consacrés à cette œuvre. Elle n'en reste pas moins obscure et peu étudiée.

¹² CLÉMENT, Bruno, « Les Premiers lecteurs de Samuel Beckett », *Critique* 467, tome 42 (avril 1986), p. 304.

¹³ *Ibid.*, p. 304.

Comme cela est fréquemment le cas avec Blanchot, son article engendre des difficultés de classement¹⁴. Il est toutefois indéniable qu'il réalise une explication du roman et non un véritable commentaire critique formel. Il néglige le fonctionnement de l'œuvre narrative qu'est *L'Innommable* et se consacre strictement à son propos. Il en dégage deux caractéristiques fondamentales qui, selon lui, en résument l'essentiel : la disparition de l'histoire¹⁵ et du « je » – narrateur et personnage – qu'il décrit comme « poreux et agonisant¹⁶ », et la « parole neutre qui se parle seule¹⁷ ». L'article de Blanchot est devenu presque instantanément le parangon de la glose entourant cette œuvre et ces deux constats ont depuis été érigés en vérités de la critique beckettienne.

Ceci devrait causer problème puisque ces deux traits forment aussi l'essentiel du discours que l'œuvre tient sur elle-même. Il est donc possible qu'ils ne soient pas entièrement du fait du critique mais plutôt d'une manipulation textuelle. Une telle hypothèse ne peut pourtant pas être prouvée à l'aide du seul examen des textes : il est toujours possible, pour le critique, d'invoquer une démarche identique à celle de Pierre Ménard, personnage célèbre d'une nouvelle du recueil *Fictions* de J. L. Borges.

Ménard a écrit certains chapitres de son propre *Don Quichotte*, ceux-ci présentant les mêmes mots et les mêmes phrases que celui de Cervantès tout en n'en étant ni une reprise ni un plagiat. En fait, Ménard n'a pas non plus voulu tenter de se

¹⁴ « Le brouillage entre texte réflexif, commentaire, discussion philosophique rend le statut générique du texte de Blanchot de plus en plus incertain. » RABATÉ, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999, p. 21.

¹⁵ Nous utilisons la division « histoire », « récit » et « narration » élaborée par Gérard GENETTE dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 72.

¹⁶ BLANCHOT, *op. cit.*, p. 259.

¹⁷ *Ibid.*, p. 259.

mettre dans la peau du célèbre écrivain espagnol. En conservant son statut d'homme du XX^e siècle, il a conféré un anachronisme fondamental à ses pages. Ainsi, si l'énoncé peut être répétitif, l'énonciation ne l'est jamais. De la même façon, un article critique peut reproduire le discours d'une œuvre sur elle-même; il en est tout de même différent parce qu'il le reproduit. Une manipulation de celui-ci par celle-là ne peut être prouvée par l'identité de discours que distinguent les différences énonciatives.

Pour en revenir à la lecture qu'a fait Blanchot de *L'Innommable*, les constats qu'il en a dégagés sont si tranchés qu'ils jurent avec la propension aux contradictions qui anime ce roman. Celui-ci semble effectivement se plaire à les multiplier, à en faire un principe de construction, comme le souligne le narrateur lui-même :

[c]omment faire, comment vais-je faire, que dois-je faire, dans la situation où je suis, comment procéder ? Par pure aporie ou bien par affirmations et négations infirmées au fur et à mesure, ou tôt ou tard. Cela d'une façon générale. Il doit y avoir d'autres biais. Sinon ce serait à désespérer de tout. Mais c'est à désespérer de tout. (pp. 7-8)¹⁸

Dans ce contexte, il est justifié de supposer la présence dans *L'Innommable* d'un discours contradictoire à celui qu'en a tiré Blanchot. Nous nous consacrerons ici à sa recherche et, dans le cas de sa découverte, à déterminer s'il est justifiable d'opter pour l'un ou l'autre. Si un tel choix n'est pas permis par l'œuvre, il sera nécessaire de remettre en question la légitimité de ces deux vérités de la critique beckettienne puisque le commentaire de Blanchot, comme plusieurs autres, ne fait aucune place à une telle dualité. Ceci peut provenir de ce qu'elle n'existe pas ou de ce qu'il n'y a pas été sensible. Dans le deuxième cas, cette absence questionne la distance critique d'un commentaire qui semble reprendre le discours que tient sur lui-même *L'Innommable*.

¹⁸ Pour simplifier le texte, les renvois à *L'Innommable* seront indiqués à la fin des citations et des mentions, et non en notes de bas de page.

L'essentiel de notre réflexion sera donc consacré à découvrir si *L'Innommable* supporte un discours affirmant que ni l'histoire ni le « je » personnage n'y disparaissent et que la parole n'y est pas parlée seule, n'a pas échappé à tout contrôle. Si nous y parvenons, il sera inévitable de questionner l'autonomie des textes critiques qui reprennent peut-être trop facilement ces constats sans accorder autant d'espace au discours de l'œuvre qui les dément. Il faudra nécessairement tenir compte de ce dernier pour affirmer ces « vérités » critiques qui ne sont peut-être pas si véridiques.

Malgré nos efforts pour simplifier notre projet, *L'Innommable* constitue un corpus particulièrement périlleux. Pour éviter les impasses où pourraient nous coincer les contradictions et les paradoxes qui y prolifèrent, il est vital d'employer un modèle permettant de les déborder. Nous utiliserons pour ce faire la figure du discours nommée *épanorthose*. Elle a été suggérée par Bruno Clément qui écrit, dans *L'Œuvre sans qualités*, qu'elle « donne à l'œuvre beckettienne son mouvement essentiel¹⁹ » et résume « non pas *L'Innommable*, mais le mouvement de *L'Innommable*, qui est, fondamentalement, une immense épanorthose²⁰ ». Elle consiste à revenir modifier ce qui a été dit, modèle idéal pour étudier l'auto-commentaire de *L'Innommable*.

Il s'impose toutefois, après ces remarques, de situer le cadre théorique de ce travail puisque nous avons successivement abordé des champs disparates (la réception critique de *L'Innommable*, sa construction narrative et l'alternative d'une analyse réalisée sous les auspices d'un modèle rhétorique). En fait, ce mémoire est consacré

¹⁹ CLÉMENT, 1994, *op. cit.*, p. 423.

²⁰ *Ibid.*, p. 187.

aux effets que peut engendrer un texte, *L'Innommable*, sur un lecteur, le critique, ce dernier représenté par le contraste entre la lecture de Blanchot et la nôtre. Plus précisément, notre réflexion s'inscrit dans une perspective typique des théories de la lecture. Elle est particulièrement proche de la démarche de Michel Charles dans son ouvrage *Rhétorique de la lecture*. Il s'agira pour nous d'examiner, tout comme lui, la façon dont le texte « nous laisse libres (nous *fait* libres) ou comment il nous contraint²¹ » et « peut esquiver l'imposition d'un sens²² ».

Quoique enrichissante, son approche ne peut que servir d'inspiration : sa lecture est toujours particulière et il ne fournit pas de méthodologie permettant de la rendre opérationnelle sur d'autres textes. Si la finesse de sa démarche est exemplaire et à imiter, il ne dégage pas véritablement d'outils pour réaliser ce travail sur d'autres œuvres. Nous devons emprunter à d'autres théoriciens, par exemple Wolfgang Iser et Umberto Eco.

Cependant, malgré notre perspective parallèle au champ des théories de la lecture, nous ne ferons que des repères de ces emprunts. Notre démarche porte d'abord sur la compréhension d'une facette de l'œuvre en relation avec le lecteur. Elle ne touche qu'incidemment ce dernier puisqu'elle consiste à réaliser l'étude narrative du modèle que constitue pour nous la figure de l'épanorthose. Autrement dit, nous tenterons d'y voir un mécanisme d'abord narratif. Le narrateur qui l'utilise se trouvera au centre de notre réflexion.

²¹ CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 9.

²² *Ibid.*, p. 33.

Concrètement, notre travail se développera en trois mouvements. Dans le premier, à saveur plus préparatoire, nous proposerons une présentation détaillée de l'épanorthose. Même si notre démarche n'est pas d'abord rhétorique ou linguistique, il importe que le lecteur puisse reconnaître la forme et les traces de cette figure dans les éléments traités. Nous insisterons aussi sur l'identification de caractéristiques qui éclaireront subséquemment nos observations.

Le second chapitre consistera à examiner les processus par lesquels personnages et histoire semblent avoir disparu de *L'Innommable*. Plus précisément, nous explorerons la façon dont celui-ci refuse les repères habituellement utilisés par le lecteur pour construire sa perception de ces éléments. Nous ferons référence au concept de « répertoire » élaboré par Wolfgang Iser et à celui d'« encyclopédie » d'Umberto Eco. Nous déterminerons si l'œuvre parvient réellement à convaincre le lecteur de ce refus, c'est-à-dire à le désorienter.

Finalement, le troisième et dernier chapitre cherchera à expliciter la façon dont *L'Innommable* présente la parole qui l'anime comme étant neutre, comme totalement impersonnelle. Pour ce faire, nous en examinerons certains traits, à la recherche de traces du locuteur ou de preuves de son absence. Cette réflexion nous amènera à questionner la manipulation des attentes du lecteur (« protention » chez Iser) que réalise *L'Innommable* : nous vérifierons si cette œuvre parvient à orienter sa lecture.

Chapitre 1 : L'Épanorthose

Cette figure peu connue nécessite une présentation approfondie pour remplir le rôle que nous voulons lui confier. Nous relèverons ici certaines caractéristiques qui en font un modèle apte à étudier l'auto-commentaire de *L'Innommable*. Il convient d'entamer cette approche en reprenant la définition qu'a utilisée Clément pour affirmer son importance dans cette œuvre. Il l'a puisée dans un ouvrage canonique : *Les Figures du discours* de Pierre Fontanier.

Le classement qu'a élaboré ce dernier se développe en arborescence. Par souci de clarté méthodologique, nous en reprendrons d'abord les principales articulations avant d'arriver à l'épanorthose. La première étape consiste à clarifier la notion de « figure » que Fontanier définit comme suit :

[...] les traits, les formes ou les tours plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux, par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées ou des sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune²³.

Selon Gérard Genette, auteur de l'introduction de l'ouvrage, la figure constitue un *écart*, non pas face à l'usage commun, comme dans le cas du « fait de style » pour les styliciens, mais face au sens propre : « la figure n'existe qu'autant qu'on peut lui opposer une expression littérale²⁴ ». Ce décalage doit être libre : une figure doit être choisie librement, elle ne peut être forcée par le langage. Ainsi, la catachrèse ne

²³ FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours* (introd. par Gérard Genette), Paris, Flammarion, 1968, p. 64.

²⁴ Gérard Genette dans FONTANIER, *op. cit.*, p. 10.

satisfait pas à ces conditions. Par ailleurs, si un locuteur affirme n'avoir eu aucune arrière-pensée en formulant un segment qui constitue une figure, celle-ci devra tout de même être considérée comme telle, et donc comme un artifice textuel.

Fontanier insiste sur le choix qu'un tel geste implique, sur l'artificialité de cet écart : choisir d'user d'une figure consiste à rechercher un ou plusieurs effets à la lecture. Elle joint à son contenu explicite un autre message, implicite mais tout aussi important, se manifestant dans la formulation.

L'épine dorsale du classement de Fontanier est la distinction entre les figures qui se manifestent en un mot (trope) et celles qui le font en plusieurs (non-trope). Il divise la seconde catégorie en six sections, créant ainsi au total sept sous-catégories, dont seule la première, les *figures de signification*, n'inclut que des tropes. La septième, les *figures de pensée*, comprend notamment l'épanorthose. Cette dernière sous-catégorie présente plusieurs similitudes avec celle des *figures de style*, créant certains problèmes classificatoires. Pour les éviter, nous présenterons parallèlement les deux types de figure. Nous éclaircirons ainsi les raisons de cette ambiguïté et tenterons de dégager des éléments permettant de l'esquiver.

Selon l'introduction de Genette, les figures de style se manifestent dans le « choix et assortiment des mots toujours, mais pour l'expression d'une *pensée*, c'est-à-dire d'un jugement mettant en relation au moins deux "idées"²⁵ ». Les figures de pensée, quant à elles, constituent un « tour donné à la pensée elle-même,

²⁵ FONTANIER, *op. cit.*, pp. 15-16.

indépendamment de son “expression”²⁶ ». Si une certaine proximité apparaît, ces deux classes ne sont toutefois pas identiques : les figures de style concernent une seule phrase alors que les figures de pensée débordent généralement sur plusieurs²⁷. De plus, ce type de figures tient moins à la forme du discours que les figures de style :

[...] leur existence est tout intellectuelle, [...] si c'est par le discours qu'elles se manifestent, peu importe cependant pour cette manifestation, que le discours soit matériellement et physiquement tel ou tel²⁸.

L'ouvrage *Les Figures de style et de rhétorique* de Jean-Jacques Robrieux, axé sur les fonctions des figures, réduit encore l'imprécision. Il souligne que la figure de pensée est « relativement indépendant[e] du signifiant²⁹ ». Robrieux affirme aussi, toujours à la page 59, que ses manifestations ne sont pas « linguistiquement repérables en tant que procédés bien définis » : elles « peuvent éventuellement ne pas être décodées sans que la compréhension de l'énoncé en souffre ».

Nous pouvons maintenant reformuler les objets de ces deux classes. Les figures de style sont d'abord langagières et portent sur la façon d'exprimer une pensée, sur un choix de formulation alors que les figures de pensée, plus subtiles (et donc moins repérables avec certitude), concernent d'abord un véritable mouvement de la pensée, celui-ci étant exprimé dans le texte. Ceci clarifie suffisamment les enjeux de ces classes pour aborder maintenant l'épanorthose elle-même.

²⁶ *Ibid.*, p. 16.

²⁷ *Ibid.*, p. 454.

²⁸ *Ibid.*, p. 454.

²⁹ ROBRIEUX, Jean-Jacques, *Les Figures de style et de rhétorique*, Paris, Édition Dunod, 1998, p. 59.

a) L'épanorthose : définition

Fontanier propose la définition suivante :

[I]a *Rétroaction*, autrement *Épanorthose*, qu'il ne faut pas confondre avec la *Correction*, figure de style. consiste à revenir sur ce qu'on a dit, ou pour le renforcer, ou pour l'adoucir, ou même pour le rétracter tout-à-fait, suivant qu'on affecte de le trouver, ou qu'on le trouve en effet trop faible ou trop fort, trop peu sensé, ou trop peu convenable³⁰.

Si Fontanier a doté la figure de deux noms, la tradition n'en a toutefois conservé qu'un seul, l'épanorthose, utilisé notamment dans tous les ouvrages auxquels nous nous référons ici. Bien que la définition qu'ils en donnent ne soit pas toujours tirée du texte de Fontanier, elle ne laisse place à confusion dans aucun des cas examinés. Les exemples que propose le *Gradus* de Bernard Dupriez pour expliciter cette figure sont particulièrement éclairants :

Qu'on m'entende bien. Je ne dis pas que c'est pour toujours. Cette race en a vu bien d'autres. Mais enfin c'est pour le temps présent.
Péguy, *Notre jeunesse*

Je soufflerais volontiers dessus mais elle est trop loin. Ce n'est pas vrai. Peu importe, mon souffle ne la ternirait pas.
Beckett, *Malone meurt*, p. 39³¹.

Dans les deux extraits, le lecteur perçoit distinctement le mouvement de retour qu'effectue le texte pour modifier ce qui a été énoncé. Ce geste ressemble grandement à celui d'une autre figure, de style celle-là, la *correction*. Fontanier la définit ainsi :

[I]a *Correction* est une figure par laquelle on rétracte en quelque sorte ce qu'on vient de dire à dessein, pour y substituer quelque chose de plus fort, de plus tranchant, ou de plus convenable. Il ne faut pas la confondre avec une autre sorte de *Correction*, figure de pensée, que nous désignerons par le nom de *Rétroaction*. Elle diffère de celle-ci, en ce qu'elle a lieu dans la même phrase ou dans la même période, ou en ce qu'en passant d'une phrase ou d'une période à une autre, elle se borne à revenir sur certaines expressions pour leur donner plus de sens ou plus d'énergie³².

³⁰ FONTANIER, *op. cit.*, pp. 408-409.

³¹ DUPRIEZ, Bernard, *Gradus : les procédés littéraires*, Paris, Union Générale d'Édition, 1977, pp. 189-190.

³² FONTANIER, *op. cit.*, p. 366.

Comme cela a été le cas avec l'épanorthose, les exemples de correction que propose Fontanier ne se prêtent pas aisément à la reproduction. Nous userons donc à nouveau de ceux que nous fournit le *Gradus* de Dupriez :

Que dis-je, c'est un cap, c'est une péninsule !
ROSTAND. *Cyrano*, tirade du nez.

Elle connaît les douze segments du hanneton. C'est une forte-en-botanique. C'est une forte-en-zoologie, si vous voulez.
R. DUCHARME, *L'Avalée des avalés*, p. 147³³.

Si le mouvement est le même et si les définitions laissent à penser qu'elles peuvent avoir la même amplitude, ces figures diffèrent en ce que la correction vise à corriger une formulation alors que l'épanorthose tend à compléter une pensée, la rétractation totale en étant un cas extrême. La correction porte sur la formulation de la pensée alors que l'épanorthose marque une modification de la pensée elle-même.

Il peut pourtant être difficile de les différencier dans un texte. Pour ce faire, il faut rappeler que les figures de pensée se distinguent des autres classes en ce qu'elles témoignent de mouvements plus vastes que des formulations. Dans un texte narratif, toute figure est un élément de la narration et, par conséquent, joue accessoirement un rôle dans celle-ci. Toutefois, les figures de pensée portent directement sur le contenu narratif lui-même, compris dans ce que Fontanier nomme « pensée », raison pour laquelle elles tiennent moins au texte où elles se manifestent.

Ainsi, la correction consiste en une rectification apparente de ce qui a été dit au profit d'une formulation jugée plus appropriée par l'auteur. Elle nécessite la négation

³³ DUPRIEZ, *op. cit.*, p. 86.

explicite de la première tournure. L'épanorthose quant à elle modifie prioritairement l'objet formulé, la pensée révélée, et, incidemment, son expression. Évidemment, il s'agit dans les deux cas d'un procédé, d'une manipulation, ayant une portée narrative puisque modifiant la narration.

Avant de conclure cette présentation, il importe d'ajouter une précision à l'artificialité de la figure. L'écart semble plutôt se situer face à l'usage que face à une expression littérale, ce qui ferait de l'épanorthose un fait de style plutôt qu'une figure. En effet, elle consiste à ne pas suivre l'usage d'une narration progressive et continue en revenant modifier ce qui a été dit. Pourtant, Fontanier et Genette la considèrent tout de même comme une figure, nous amenant à faire de même. L'ambiguïté peut être résolue par le fait que l'épanorthose renvoie le lecteur à l'énonciation (la narration). Il fait alors de celle-ci un sens figuré, opposé au sens propre qu'est l'histoire. Dans cette perspective, l'épanorthose est bel et bien une figure.

Ajoutons aussi que dans un discours oral qui se dit spontané, tout comme dans un texte qui prétend rapporter les pensées d'un auteur, il est impossible de déterminer si la recherche que traduit ce retour est sincère ou non. Cependant, dans un texte narratif, un tel retour n'est jamais authentique en raison de sa présence même dans un discours qui est ouvertement organisé. Autrement dit, l'auteur a eu la possibilité de le réviser, de le relire avant l'« énonciation », avant la lecture³⁴. Conséquemment, l'écart consiste à exhiber la modification. L'artificialité de la figure est sa présence. Elle est

³⁴ S'il existe toujours une possibilité anecdotique que l'auteur n'ait pu retravailler son texte, le critique ne peut en tenir compte, ne pouvant véritablement la vérifier.

donc toujours une manœuvre de l'auteur qui choisit d'insister sur le processus de modification lui-même, celui-ci important plus que les étapes qui le constituent.

L'épanorthose consiste donc, somme toute, en un retour du discours sur lui-même pour modifier son contenu (le renforcer, l'adoucir, le rétracter, etc.). Elle se caractérise par des ramifications débordant la simple phrase et par la possibilité pour le lecteur d'en changer la formulation sans en affecter le sens.

b) L'épanorthose : effets

Pour étudier attentivement le contenu implicite véhiculé par la figure, le traité descriptif de Fontanier ne suffit plus. Il devient nécessaire de se tourner vers d'autres références, plus axées sur le fonctionnement et les effets des figures. Nous ferons d'abord appel à un travail que nous avons déjà cité : *Les Figures de style et de rhétorique* de Robrieux. Ce critique contribue à faciliter le repérage de l'épanorthose en mentionnant qu'elle est souvent introduite par un adverbe (« plutôt »). Sans fournir, un critère absolu, cette observation peut faciliter la tâche du chercheur.

Il est toutefois à noter la possibilité de divergences irréconciliables entre nos conceptions respectives de l'épanorthose. Effectivement, Robrieux mentionne aux pages 88 et 89 de son ouvrage que « la forme de correction la plus légère, simple retouche, s'appelle épanorthose ». Cependant, cette transgression est isolée dans l'ouvrage. Il ne s'agit donc pas de la remise en question généralisée du classement de Fontanier nécessaire à valider son affirmation. Puisque Robrieux lui emprunte son

arborescence, il ne nie pas véritablement les différences de classes entre ces figures. Nous pouvons donc user de ses observations malgré cette affirmation problématique.

Selon Robrieux, l'épanorthose permet de « feindre la crainte d'employer un terme fort et de s'en excuser ironiquement ou, à l'inverse, d'affaiblir hypocritement un propos vigoureux que l'on entend maintenir³⁵ ». Il dégage trois caractéristiques de cette figure : elle exhibe une erreur, marque une réflexion et offre une liberté.

Exhiber une erreur confère au texte une apparence d'oralité, d'improvisation, d'authenticité. User d'une épanorthose dans un texte narratif consiste à tenter de convaincre le lecteur de la sincérité du discours, alors que sa nature de figure constitue la preuve du caractère illusoire de cette franchise. Ainsi, paradoxalement, lors d'une lecture naïve (en opposition à une lecture critique, consciente qu'il s'agit d'une figure, d'une manipulation), l'épanorthose cherche (et réussit souvent) à être considérée comme un gage de vérité.

Ainsi, avant tout jugement sur la pertinence de la précision que porte ce retour completif, le lecteur peut s'y laisser prendre et y voir un aveu sincère. Le fait de se corriger ouvertement, de laisser voir sa faillibilité peut être perçu comme une preuve de la sincérité du texte. Le raisonnement repose sur ce qui prouve en fait qu'il s'agit d'un leurre : la modification aurait pu être réalisée sans que le lecteur n'ait à la lire. Le lecteur naïf voit un signe de bonne foi dans ce refus de profiter d'un des avantages de ce que le texte est construit. Ce procédé tente d'attester une immédiateté du discours

³⁵ ROBRIEUX, *op. cit.*, p. 89.

pour en occulter la véritable nature. Ainsi, le geste de se corriger ouvertement vise à convaincre que le propos est spontané, honnête, qu'il n'est ni préparé ni construit.

Cette situation prend une ampleur plus importante encore lorsqu'elle apparaît chez un narrateur. Elle brise la crédibilité de l'histoire qu'il raconte en interrompant la narration qui vise à la mettre en place, rappelant au lecteur qu'il lit un texte. Ce geste même permet d'établir une complicité, une relation de confiance entre le narrateur et le lecteur naïf, qui voit un gage de bonne foi dans le refus de cette illusion. Avec le recul, il est pourtant indéniable que, si la crédibilité de l'histoire est écorchée par une épanorthose, celle du récit, et de l'histoire qu'il renferme lui-même, en sort affirmée.

Ce mécanisme fonctionne d'une façon similaire à ce que Barthes a nommé l'« effet de réel », c'est-à-dire l'usage d'une « notation insignifiante » qui inclut dans un texte des éléments qui n'ont aucune fonction dans l'histoire. Leur rôle se situe dans le récit : ils contribuent à en favoriser le réalisme, à faire « vrai ». Ce sont des gages de vérité³⁶. L'épanorthose est un leurre qui agit d'une façon analogue : le refus des prérogatives du texte est une tactique pour établir la crédibilité, la sincérité, de la narration, au détriment de l'histoire mise en place.

La situation est la même lorsque le procédé apparaît dans des segments en style direct. Ces répliques, qui peuvent prétendre, dans la logique de l'histoire, être spontanées, ne le sont que pour le personnage locuteur. L'auteur qui le fait s'exprimer ainsi a choisi de présenter un retour du discours sur lui-même. Ce geste possède, à un

³⁶ BARTHES, Roland, « L'Effet de réel », *Communications* 11, 1968, pp. 84-89.

autre niveau narratif, la même portée que lorsque posé par un narrateur : sacrifiant l'histoire qu'il raconte, le personnage renforce son récit. Il s'agit d'un stratagème dont l'auteur use pour étoffer la consistance du personnage en question. Ainsi, dans un texte narratif, l'épanorthose est toujours un artifice pour se gagner le lecteur.

Le second trait identifié par Robrieux réside en ce que la figure marque une réflexion, une hésitation. Si elle présente une modification du texte par lui-même, ce changement provient, en apparence, d'un questionnement, d'une évaluation dont elle témoigne. Elle présente ce qui corrige comme le fruit d'une réflexion, lui donnant plus d'importance et de crédibilité aux yeux du lecteur. Celui-ci doit pourtant se rappeler que, malgré cette manœuvre textuelle, dissimulée par la prétention à l'immédiateté, ce retour ne doit pas être considéré comme vrai uniquement parce que le texte le dit tel.

Il ne faut pas croire non plus que le second énoncé est plus réfléchi que le premier, lancé dans la fougue de l'énonciation. Il est possible qu'il en soit ainsi, particulièrement si le personnage discourt, mais ce n'est pas nécessairement vrai.

Cependant, cette tentative de privilégier l'élément completif peut n'être qu'apparence et cacher un but plus insidieux. Effectivement, l'épanorthose consistant à modifier, à ajouter, elle peut parfois se désamorcer elle-même. Par exemple, dans les cas où elle se veut rétractation totale, elle ne peut tout de même annuler entièrement ce qui a été dit. Même dans le cas d'un désaveu complet, la dénégation attire l'attention du lecteur sur ce qui est désavoué, résultat contraire à celui recherché par le geste de rétracter. Le lecteur ne peut faire l'économie de ce qui a été énoncé, il doit

tenir compte de l'entièreté du segment. Ainsi, la pensée qui est exprimée dans une épanorthose constitue un énoncé éminemment complexe.

Cette figure consistant à hésiter explicitement entre deux termes, elle légitime une indécision du lecteur. Elle rapproche les éléments réunis, qu'elle prétende à une rétractation totale ou non. Par le fait même de les nier, elle évoque des possibilités que le lecteur n'aurait peut-être pas envisagées. Ceci ne permet toutefois pas de déterminer avec certitude si l'hésitation du locuteur est feinte ou non.

Cette réflexion / hésitation informe le lecteur que le locuteur réfléchit à ce qu'il énonce et donc qu'il se relit. Elle attire l'attention sur un nœud complexe d'éléments, affectant la narration et l'histoire et faisant de l'épanorthose une véritable articulation du discours. À travers elle, le texte invite / force le lecteur à choisir en lui imposant cette liberté. Ce dernier doit se faire lui-même une opinion et valider l'une des versions. Par ce mouvement, il est intégré au texte. Alors que dans la quasi-totalité de celui-ci il doit accepter l'entièreté du discours (l'alternative étant de refermer le livre), il est forcé, avec l'épanorthose, de participer à une œuvre sans pouvoir l'affecter.

Passons maintenant à la définition que propose Catherine Fromilhague de l'épanorthose dans son ouvrage *Les Figures de style* :

[a]utocorrection par adjonction d'un syntagme. La marque morpho-lexicale, explicite ou pas, de l'épanorthose est l'adverbe modalisateur « plutôt » qui est ici de plus un connecteur. La figure restitue le dynamisme d'une pensée saisie dans une apparente recherche de vérité³⁷.

³⁷ FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style*, Paris, 1995, Nathan, pp. 37-38.

Sa position est plus ambiguë que celle de Robrieux. L'adjectif « apparent » peut signifier qu'elle n'est qu'apparence ou, simplement, qu'elle est visible, sans qu'il y ait jugement sur sa véracité. Fromilhague n'insiste pas sur le caractère trompeur de la figure. Elle semble y voir plus une prise de distance du texte face à lui-même qu'un mécanisme sournois. Elle insiste sur son déclenchement à « double détente », souligne l'importance des deux pensées, et dégage les mêmes traits que Robrieux : l'apparence d'oralité et d'improvisation, l'insistance sur l'hésitation et le choix laissé au lecteur.

Fromilhague met aussi au jour la dimension polyphonique de l'épanorthose, une caractéristique qui nous semble plus présente dans les situations où l'adverbe identificateur est absent. En effet, si celui-ci met l'accent sur le caractère autocorrectif du geste, son absence est généralement compensée par une virgule, une pause où il pourrait y avoir changement de locuteur. Le texte revient toujours sur lui-même mais l'identité du parleur est attaquée, une situation récurrente dans *L'Innommable*.

Fromilhague considère cette polyphonie comme la correction de la première pensée, la *doxa*, « attendue, prévisible mais mensongère³⁸ », par la Vérité. Si cette hypothèse, inspirée du dialogisme de Bakhtine, peut s'avérer juste, elle ne peut être érigée en règle générale. Elle postule que la correction apportée est toujours justifiée selon un idéal de Vérité. Pourtant, la seconde pensée peut ne viser qu'à surprendre le lecteur. Son hypothèse peut toutefois s'avérer utile face au discours oral spontané d'un personnage, c'est-à-dire à l'usage d'une épanorthose dans un segment en style direct. Le remplacement de la *doxa* par une « Vérité » est un potentiel de l'épanorthose mais

³⁸ *Ibid.*, p. 38.

n'est pas le seul puisque son principe fondamental est l'ensemble du mouvement de retour et non l'un des éléments qui le constituent.

Ainsi, la perception de Robrieux (mécanisme hypocrite de manipulation) et celle de Fromilhague (distanciation) sont complémentaires et nullement exclusives. Cependant, certains éléments demeurent absents des deux approches.

Le premier est que l'épanorthose constitue toujours une interruption du texte. Elle stoppe la progression qui vise, normalement, à mettre en place un univers fictionnel. La construction même de la figure, le mouvement qu'elle impose au lecteur en le forçant à reculer, à revenir en arrière sur ce qu'il a déjà lu, expose la linéarité du texte et de la lecture; elle les spatialise. Le lecteur confronté à un nombre appréciable de ces figures en retire l'impression d'un texte qui progresse péniblement en claudiquant : chaque avancée est accompagnée d'un recul.

L'épanorthose dédouble aussi le texte en y ajoutant un métatexte. Le discours en vient même à se commenter commentant. Il éclate alors et livre simultanément des significations possiblement contradictoires. Le cas extrême en est la palinodie où une épanorthose est développée sur une œuvre entière qui devient une autocritique³⁹. Bernard Dupriez en donne comme exemple *Errata* de Raymond Queneau. Il est aussi possible d'envisager un texte construit exclusivement d'épanorthoses, créant une œuvre éclatée, défiant toute compréhension logique puisque faisant sens tout en étant auto-contradictoire. *L'Innommable* en est un exemple.

³⁹ DUPRIEZ, *op. cit.*, p. 190.

Ajoutons aussi que, si la définition même d'épanorthose interdit d'y inclure l'intertextualité – puisqu'il s'agit du retour d'un texte sur lui-même –, il existe tout de même la possibilité d'une œuvre effectuant un retour sur un autre texte alors que le lecteur ne voit en eux qu'un seul texte. Ce phénomène nécessite une très grande unité entre les différentes manifestations du discours, au point d'y voir, même s'ils sont physiquement différents, des segments d'une même toile textuelle. Le retour serait à la fois intérieur et extérieur, permettant d'y voir une épanorthose. Nous pourrions décrire cette situation comme une *autotextualité intertextuelle*.

Finalement, il importe d'insister sur un élément fondamental de l'épanorthose : il n'y a aucune formulation préalable et déjà classifiée. Les identifier et les distinguer est toujours affaire de contexte. Conséquemment, des tournures phrastiques ne seront des épanorthoses que dans certains textes, de par le propos et la forme de ceux-ci. Dans d'autres, elles pourraient n'être que des corrections, par exemple.

Figure souple, l'épanorthose est conséquence du discours où elle se trouve. Dans un texte narratif, elle constitue un geste fort : elle y est la preuve de sa construction aussi bien qu'une tentative de la nier. Ce paradoxe est typique de cette figure qui évoque subrepticement ce qui est nié et fait coexister des incompatibilités. Elle interrompt le texte, brisant l'illusion qu'il cherche à créer, et revient sur elle-même, créant une profondeur à l'intérieur même du propos tenu. Elle fait éclater les dichotomies puisque le rapport de remplacement est secondaire au mouvement lui-même et au geste qu'il signifie dans un texte narratif. Elle se révèle donc un modèle idéal pour comprendre la portée de l'auto-commentaire de *L'Innommable*.

c) L'épanorthose : dans *L'Innommable*

Cette présentation permet de mieux comprendre les raisons pour lesquelles Bruno Clément voit dans l'épanorthose une pierre angulaire de l'œuvre de Samuel Beckett. Selon lui, elle y est « choisie sans doute parce qu'elle dit de deux manières ce qui ne saurait se formuler d'aucune des deux seulement; mais aussi parce qu'elle subsiste et qu'elle témoigne⁴⁰ ». Il fait ainsi preuve d'une grande sensibilité au fonctionnement de la figure et propose plusieurs conclusions similaires aux nôtres.

Soulignons toutefois qu'il avance certaines affirmations qui exigent notre attention. La première est une remarque avec laquelle nous sommes en désaccord. À la page 185 de son ouvrage, Clément écrit que :

dire de l'épanorthose, comme le fait Fontanier, qu'elle est une figure non de style mais de pensée peut revenir à faire d'elle une sorte de patron mental structurant non seulement la phrase (c'est alors une simple correction) mais un passage entier, une partie d'ouvrage, un livre, et même une œuvre.

L'image du « patron mental » et l'extension de la portée de l'épanorthose nous semblent appropriées. Nous devons toutefois souligner notre réserve face à sa tentative de faire d'une épanorthose portant sur une seule phrase une correction. Si Clément conserve le classement de Fontanier, il ne peut faire de la correction une variante de l'épanorthose et ainsi inverser l'abus généralisant de Robrieux. Les ramifications de l'épanorthose portent nécessairement sur plusieurs phrases, même si elles les touchent une à une. Une épanorthose ne portant que sur une phrase est une impossibilité dans ce classement : il s'agit alors d'une autre figure, la correction.

⁴⁰ CLÉMENT, 1994, *op. cit.*, p. 424.

Par ailleurs, Clément distingue lui aussi deux étapes dans la figure, lesquelles « ne sauraient être vraies ensembles⁴¹ ». La première énonce une erreur et la seconde, une vérité énoncée faute de mieux. Selon lui, « il faut insister sur le fait que la seconde a besoin, pour s'énoncer, que la première ait été préalablement niée⁴² ». Cette affirmation renvoie aussi, en fait, à la définition de la correction que nous avons tirée de Fontanier, ajoutant à l'ambiguïté de la position de Clément. Toutefois, elle est abusive : la première étape est niée en apparence, dans la perspective de l'histoire, mais non dans le cadre de la narration, puisqu'elle y apparaît tout de même, nuance sur laquelle nous avons insistée. De plus, pour ce critique, « [l]e lecteur prend l'habitude, face aux deux interprétations qui lui sont presque sans arrêt proposées, de se reconnaître dans la première, systématiquement niée⁴³ ».

Notons finalement que, à l'issue de *L'Œuvre sans qualités*, Clément propose une définition de l'épanorthose qui corrobore globalement la description que nous en avons fait. Cette présentation encourage à utiliser cette figure comme un modèle, ce que nous ferons dans les prochaines pages. Pour cette raison, nous nous permettons de la reproduire ici en guise de conclusion à ce chapitre préparatoire :

[l'] épanorthose, qui n'est pas un couple, mais dont la fonction est précisément de mettre en rapport les deux termes possibles d'une vérité qui ne rencontrera jamais d'expression plus adéquate que le mouvement qu'elle crée entre eux, l'épanorthose n'est pas seulement la solution de compromis qu'adopterait l'œuvre dans l'ordre de *l'elocutio*; elle est peut-être, justement parce qu'elle est une figure, c'est-à-dire une forme, et qu'elle peut à ce titre recevoir tous les contenus, ce qui donne à l'œuvre beckettienne son mouvement essentiel⁴⁴.

⁴¹ *Ibid.*, p. 181.

⁴² *Ibid.*, p. 181.

⁴³ *Ibid.*, p. 183.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 423.

Chapitre 2 : Désorienter le lecteur

Maurice Blanchot a affirmé la disparition de l'histoire et du personnage parleur de *L'Innommable*. Ce constat est depuis devenu une vérité de la critique beckettienne. Nous consacrerons pourtant le présent chapitre à la recherche d'éléments permettant de le nuancer ou même de le démentir. Cette affirmation d'une double disparition provient de ce que le lecteur du roman se voit privé des *repères* traditionnels qui lui permettent d'appréhender histoire et personnages. Ce terme de « repère » regroupe deux phénomènes distincts. D'une part, certains éléments du texte renvoient à des réalités extérieures à l'œuvre. D'autre part, le lecteur utilise des modèles préconçus auxquels il compare ce qu'il lit. Dans les deux cas, il s'agit de stratégies mises en œuvre pour faciliter la compréhension du lecteur.

Ces deux processus se retrouvent dans la plupart des théories portant sur la lecture. La première stratégie, le renvoi à des réalités extérieures, a été désignée par plusieurs concepts différents selon les théories consultées. Wolfgang Iser, dans *L'Acte de lecture*, en a fourni une élaboration à la fois complète et efficace :

[l]e répertoire contient des conventions dans la mesure où le texte absorbe des éléments connus qui lui sont antérieurs. Ces éléments ne se rapportent pas seulement à des textes antérieurs, mais également – sinon bien plus – à des normes sociales et historiques, au contexte socioculturel au sens le plus large d'où le texte est issu, soit à ce que les structuralistes de Prague ont désigné comme la réalité extra-esthétique. [...] Le répertoire est la partie constitutive du texte qui précisément renvoie à ce qui lui est extérieur⁴⁵.

⁴⁵ ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1985, pp. 128-129.

Cependant, Iser s'intéressait d'abord à la programmation que peut réaliser un texte de la compréhension qu'on en tire. Il a développé une théorie de la lecture mais celle-ci n'est pas marquée par une orientation privilégiant le lecteur. Elle porte plutôt sur sa manipulation par le texte, orchestrée par l'auteur qui demeure celui qui tire les ficelles⁴⁶.

Cette lacune justifie le couplage de cette stratégie avec une autre pour obtenir notre concept de repère. Cette seconde facette de la lecture, plus sensible au travail du lecteur, est la comparaison à des modèles préconçus. Il s'agit aussi d'un phénomène souvent décrit dans les théories consacrées à la lecture. Une de ses formulations les plus limpides vient d'Umberto Eco. Si sa théorie générale n'est pas nécessairement détachée de l'auteur, certaines de ses idées laissent plus de liberté au lecteur. Eco insiste sur ce que les rapports avec l'extérieur du texte ne renvoient pas qu'à des normes et des contextes extérieurs mais surtout à l'« encyclopédie » du lecteur, aux connaissances qu'il a de ceux-ci :

[p]our actualiser les structures discursives, le lecteur confronte la manifestation linéaire au système de règles fournies par la langue dans laquelle le texte est écrit et par la compétence encyclopédique à laquelle par tradition cette même langue renvoie⁴⁷.

Le concept d'« encyclopédie » est très flexible puisque celle-ci se construit sur une série de dictionnaires propres au lecteur. Le plus élémentaire est l'ensemble des connaissances linguistiques nécessaires à la compréhension du langage dans lequel est écrit le texte. Cependant, la lecture nécessite aussi d'autres dictionnaires, notamment

⁴⁶ Antoine COMPAGNON atteint une conclusion similaire dans le chapitre 4 de son ouvrage *Le Démon de la théorie littéraire* (Paris, Seuil, 1998)

⁴⁷ ECO, Umberto, *Lector in Fabula : la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, pp. 95-96.

celui qui renvoie à ce qu'Eco nomme, suivant Kristeva, « compétence intertextuelle ». Pour le dire simplement, « [a]ucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience que le lecteur a d'autres textes⁴⁸ », concept où prime l'individualité du lecteur.

Ce dictionnaire, que nous pourrions qualifier de littéraire, est composé de modèles préconçus, c'est-à-dire d'attentes, créées notamment par les lois du genre où s'inscrit le texte lu et par les lectures précédentes du lecteur. L'œuvre peut s'accorder avec ces prévisions, tout comme elle peut s'en distancier. Généralement, il s'agit d'une combinaison des deux tendances. Un exemple très souvent évoqué de ce phénomène est celui de la littérature policière : l'auteur doit surprendre le lecteur avec un roman à la fois original et respectueux d'un système de codes très détaillé.

Ce dictionnaire se révèle un ajout essentiel à notre perspective car il compense la tangence auctoriale d'Iser en insistant sur les connaissances littéraires du lecteur. Un écart ne sera pas tant singulier parce qu'il s'écarte d'une norme sociale que parce qu'il prend le contre-pied des attentes du lecteur, lesquelles se construisent sur son savoir quant à cette norme et sur ses lectures en général. Cette combinaison reproduit le concept d'« horizon d'attente » de Hans Robert Jauss⁴⁹, mais en le déplaçant de sa perspective sociologique vers une optique consacrée aux stratégies textuelles.

Ce préambule permet de mieux saisir l'approche dont nous userons pour vérifier l'hypothèse de la disparition complète de l'histoire et du personnage dans

⁴⁸ *Ibid.*, p. 101.

⁴⁹ JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 49.

L'Innommable. Les ouvrages d'introduction à l'analyse littéraire s'accordent pour identifier ces deux éléments comme les principaux repères du roman traditionnel⁵⁰, c'est-à-dire composé selon les modèles archétypaux du XIX^e siècle. Il s'agira de déterminer comment, dans *L'Innommable*, en tant qu'éléments du répertoire du texte, ils contredisent les modèles correspondants de l'encyclopédie élémentaire du lecteur.

Il convient, dans un premier temps, de s'interroger sur la pertinence de ces deux repères dans la littérature moderne, souvent très différente du « roman traditionnel ». En fait, même si la perspective sur ces éléments a évolué dans les œuvres, lieu de nombreuses tentatives de subversion, ils demeurent essentiels à la compréhension du lecteur. Bien que, au cours du XX^e siècle, on ait attaqué la construction de l'identité du personnage, en questionnant notamment la mise en récit de ses paroles⁵¹ et de ses pensées⁵², le fait même d'être l'objet de telles innovations confirme son importance. Le personnage constitue toujours un repère, tout comme l'histoire, qui a aussi été remise en question par plusieurs auteurs, dont Beckett, qui ont notamment tenté de la réduire, voire de l'éliminer complètement.

Si ces composantes sont toujours importantes, elles ont tout de même évolué. Effectivement, un pan important de la littérature française semble être passé de la narration d'une histoire à l'histoire d'une narration. Cependant, subsistent toujours certaines idées de progression et de stabilité : même pour un lecteur familier avec le

⁵⁰ Voir notamment, PAQUIN, Michel et RENY, Roger, *La Lecture du roman : une initiation*, Belcœil, La Lignée, 1984, p. 25.

⁵¹ Voir par exemple les idées développées par Nathalie SARRAUTE dans l'essai « Conversation et sous-conversation » dans *L'Ère du soupçon : essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956.

⁵² Pensons au travail de James Joyce pour présenter le monologue intérieur de Molly Bloom dans le dernier chapitre d'*Ulysse*.

Nouveau roman (par exemple), une histoire qui se détruit elle-même le désarçonne et sabote les renvois à l'encyclopédie. Si le procédé n'est pas entièrement nouveau, s'il ne déroute plus complètement comme il le faisait à l'origine, il n'en demeure pas moins encore efficace aujourd'hui.

Le personnage, quant à lui, fonde toujours une bonne part de sa crédibilité sur son inscription réaliste. Nous entendons par là que, s'il peut prendre, comme l'univers où il se trouve, un aspect différent, voire incompatible, avec celui des êtres peuplant la réalité du lecteur, il doit tout de même être relativement cohérent et intégré à son milieu. Il lui faut être suffisamment concret. Les personnages contemporains, quoique très différents de ceux typiques du XIX^e siècle, n'en sont pas si éloignés par la forme.

Ainsi, ces éléments constituent toujours des repères pour faciliter la lecture, perspective dans laquelle nous les étudierons dans *L'Innommable*. Nous examinerons en premier lieu le cas de l'histoire du roman qui aurait, selon Blanchot, disparu, ce qui nous permettra aussi d'introduire notre lecteur à cette œuvre fort singulière qu'est *L'Innommable*. Pour ce faire, nous étudierons d'abord quelques-unes des rares tentatives critiques de la saisir. Les ouvrages sélectionnés ont été privilégiés parce qu'ils visent d'abord à comprendre le fonctionnement narratif du roman.

Par la suite, après avoir tenté de mieux comprendre l'histoire de *L'Innommable* en réalisant notre propre lecture, nous nous attacherons à en étudier le personnage principal. L'ensemble de la démarche visera à vérifier si le roman supporte un discours niant la disparition véritable de ces deux repères.

a) Approche critique

Nous entamerons cette approche avec l'ouvrage *Beckett* de Gérard Durozoi⁵³. Selon les auteurs de *Critique of Beckett Criticism*, « *Durozoi's book is indeed the best general introduction in French for a reader first approaching Beckett*⁵⁴ ». Tentant de donner une vue d'ensemble des textes de cet auteur, le critique veut faire le pont entre son théâtre et son œuvre romanesque. Il affirme que « *L'Innommable* bloque la prose⁵⁵ » et qu'il pousse à la limite son questionnement du langage, « puisque ce qui y sera même contesté, c'est le "je" comme lieu certain d'émission de la parole⁵⁶ ».

Durozoi affirme aussi que les questions soulevées par *L'Innommable* sont articulées autour d'un événement : la parole, désignée par le narrateur « comme son attribut essentiel⁵⁷ ». Il résume cette œuvre en écrivant que, « [p]our la dernière fois d'une manière romanesque, un parleur cherche à éprouver son identité en se disant, sans parvenir à se saisir d'une façon satisfaisante⁵⁸ ». L'histoire y est réduite à presque rien, la situation spatiale et temporelle de cette « quête » demeurant indéterminées.

Il est intéressant de souligner la similarité de cette description avec celle que propose Fernande Saint-Martin dans *Samuel Beckett et l'univers de la fiction* : « [l]a fable la plus fondamentale de *L'Innommable* demeure cependant la projection d'un

⁵³ DUROZOI, Gérard, *Beckett*, Paris, Bordas, 1972, p. 84.

⁵⁴ MURPHY, *op. cit.*, p. 76.

⁵⁵ DUROZOI, *op. cit.*, p. 88.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 84.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 84.

personnage qui est dans l'obligation de parler⁵⁹ ». Cet ouvrage, qui se démarque par la rigueur de sa démarche sur l'œuvre en prose de Beckett, énonce le même constat que Durozoi quant à l'indétermination spatiale et temporelle du personnage.

Selon Saint-Martin, *L'Innommable* remet en question le matériau et le fonctionnement du roman. Alors que Durozoi use du terme général de « parleur », Saint-Martin emploie celui de « personnage », typique des études littéraires. Si le premier a adopté une perspective langagière, voire métaphysique, la seconde voit dans *L'Innommable* un travail sur les codes du genre romanesque. Ces deux descriptions soulignent que l'œuvre ne propose pas une intrigue conventionnelle : le seul geste, le seul événement véritable est cette parole dont dépend le narrateur.

L'obligation de parler à laquelle réfèrent ces deux descriptions n'est pas celle que soutient et nie alternativement le narrateur. S'il affirme à plusieurs reprises (notamment aux pages 12, 73 et 81) être forcé de parler par ses « persécuteurs », ces affirmations sont contredites par d'autres où il prétend le contraire (notamment aux pages 28, 102 et 180). Cependant, il y est tout de même contraint par sa nature même de narrateur. Travaillant sur la prose beckettienne, Eric P. Levy a élaboré le concept de « *pure narrator* », convenant particulièrement à celui de *L'Innommable* :

*the Beckettian narrator is so driven by the obligation to narrate that he may best be called a pure narrator; that is, his whole being is contained in the act of trying to tell a story. [...] In short, the pure narrator can do nothing but narrate his need to narrate, nothing but tell stories of his desire to have that need no longer*⁶⁰.

⁵⁹ SAINT-MARTIN, Fernande. *Samuel Beckett et l'univers de la fiction*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1976, p. 188.

⁶⁰ LEVY, Eric P.. *Beckett and the Voice of Species: a Study of the Prose Fiction*, Dublin, Gill and Macmillan, 1980, p. 6.

Ce concept approche un fait fondamental négligé par Durozoi et Saint-Martin : le narrateur narre son propre besoin de narrer. Si le parleur n'est que parce qu'il parle, n'est que cette parole, il doit forcément aborder cette obligation elle-même. Il commente inlassablement son projet, le modifiant au point de le rendre inaccessible parce que toujours autre. Le texte, revenant sur lui-même, se dédouble entre parole et commentaire, faisant du mouvement de *L'Innommable* une épanorthose.

Ainsi, la parole du roman est constamment en mouvement. Puisque, selon les ouvrages examinés, elle constitue la seule « intrigue » de l'œuvre, celle-ci se déplace perpétuellement dans ses digressions, ou plutôt, dans le mouvement même de décentrement. H. Porter Abbott a saisi cette nature fuyante dans un article qui porte sur le monologue que semble être *L'Innommable*. Abbott fait preuve d'humilité devant l'œuvre : « *[i]t is difficult to read [it] for more than twenty pages at a stretch. [...] Still, despite its length, it is an exceptional achievement, inevitable, funny, and appropriately maddening⁶¹* ». Il multiplie les précautions pour le résumer : « *[i]t is safest to say, I think, that something is at once trying to "be" and know that it "is", something whose commonest pronominal replacement is "I"*⁶² » (nous soulignons).

Abbott a conscience de l'autoréflexivité du roman (« *know that it is* ») mais n'y voit son mouvement fondamental qu'une fois son étude complétée. Si son langage est plus abstrait et plus métaphysique que celui rencontré précédemment, il tente tout de même d'approcher le même objet : l'histoire de / dans *L'Innommable*.

⁶¹ ABBOTT, *loc. cit.*, p. 40.

⁶² *Ibid.*, p. 40.

Son deuxième résumé est beaucoup plus précis et sûr de lui :

*[w]e are listening to a noise which is at once voice and auditor or, more precisely, a voice and the voice of an auditor of that voice or, more precisely still, a voice responding to a voice which is the same voice making the same response, and so forth*⁶³.

Il articule ainsi le roman sur le mouvement même de réflexion. Sa description présente un jeu de miroirs qui ne reflètent qu'eux-mêmes, version idéale de l'autoréflexivité. Autarcique, elle ne s'alimente que d'elle-même. Le texte ne se construit que par ces constants retours ayant pour objet d'autres retours et ainsi de suite. Par cette image, Abbott reproduit le caractère fuyant du mouvement de *L'Innommable* que ses propres reflets éloignent irrésistiblement de lui-même.

L'idée d'un miroir interne reflétant le texte rappelle le procédé de la mise en abyme. Lucien Dallenbäch, dans *Le Récit spéculaire*, référence canonique sur le sujet, établit une équivalence entre « miroir » et « mise en abyme »⁶⁴. D'ailleurs, Abbott, pour clarifier son propos, prend l'exemple d'une boîte de gruau présentant l'image d'une femme tenant elle-même une boîte de gruau présentant la même image et ainsi de suite⁶⁵. Dallenbäch réfère à une boîte de cacao dont l'image se construit d'une façon identique⁶⁶. La similarité des exemples montre la proximité des propos.

Selon Dallenbäch, « est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spéculaire⁶⁷ ». Dans le cas de *L'Innommable*, ce n'est toutefois pas un contenu mais un mouvement qui est reflété,

⁶³ ABBOTT, *loc. cit.*, p. 45.

⁶⁴ DALLENBÄCH, Lucien, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 215.

⁶⁵ ABBOTT, *loc. cit.*, p. 45.

⁶⁶ DALLENBÄCH, *op. cit.*, p. 215.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 52.

en faisant une réflexion de l'énonciation ou du code⁶⁸. La réduplication y est répétée, y est infinie, puisque les miroirs sont placés l'un face à l'autre : une voix s'y répond, chaque réponse engendrant une nouvelle voix, un nouveau reflet. Puisque *L'Innommable* ne semble fait que de ces mises en abyme, cette notion est ici dépassée : elle désigne la presque totalité du texte et non certaines articulations-clés.

De ce fait, il ne peut agir comme modèle pour aborder l'œuvre. L'intérêt de la mise en abyme relève plutôt de ce que, en contestant ou en renforçant le récit, elle l'enrichit et travaille à déplacer l'illusion fictionnelle sur un nouveau plan. Elle attire l'attention du lecteur sur ce que le texte est une œuvre construite. La connivence ne s'établit pas par une apparente illusion référentielle mais par une illusoire sincérité dissimulatrice. La construction en miroirs de *L'Innommable* reprend le procédé de la mise en abyme et déplace l'illusion fictionnelle par le moyen d'épanorthoses. Cette figure autoréflexive produit les mêmes effets en remplaçant subrepticement l'illusion qu'elle désamorce, grâce à l'aveu de celle-ci, par un nouvel artifice.

Épanorthose et mise en abyme tiennent d'un principe nommé « dénudation » par Clément. Il s'agit pour l'énonciateur d'exposer les fils qu'il tire, désamorçant ainsi le mécanisme auquel ils concourent, et d'user de cet aveu comme d'un nouvel artifice. Ce procédé engendre le mouvement même de *L'Innommable* et interdit toute possibilité d'une histoire conventionnelle. Ce qui ne signifie pas que l'œuvre n'en possède aucune : si les ouvrages critiques examinés s'accordent sur la simplicité de celle qu'offre *L'Innommable*, leurs conclusions témoignent de sa force.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 61.

b) *L'Innommable* : lecture de l'histoire

Pour entamer notre lecture de cette œuvre, nous ferons à nouveau référence à l'ouvrage de Saint-Martin. Elle a été un des rares critiques à proposer un découpage de *L'Innommable*. Nous le reproduisons ici pour identifier les sections du roman :

- A) un préambule qui traite des problèmes de la fiction, des personnages et des voix, ainsi que du « moi »;
- B) l'histoire de Mahood;
- C) la possibilité ou l'impossibilité d'écrire celle de Worm;
- D) la lutte très serrée entre les voix et un « je », qui tenterait de se formuler, hors de l'anecdote et de la figuration des personnages⁶⁹.

Ce travail appelle quelques remarques. Même si ce découpage n'en fait pas cas, la section « D » est plus étendue que les trois autres. En fait, celles-ci semblent baigner dans celle-là, car le texte composant les intermèdes qui séparent les trois premières est tout à fait caractéristique de la dernière section.

De plus, Saint-Martin ne souligne pas la régression, narrative et langagière, qui affecte le roman et entraîne, apparemment, une perte progressive de la cohérence initiale. Il faut ajouter que, en le niant autant qu'il l'affirme, le narrateur assure qu'il est le personnage principal de chaque épisode. Ainsi, le « je » qui ouvre la narration se perpétuerait dans ces incarnations, devenant celles-ci mais jamais entièrement ni de façon permanente. S'il nie une à une les formes précédentes, il en a tout de même des souvenirs. Maurice Blanchot le décrit comme une « survivance parlante⁷⁰ ». Elle subsiste, d'une façon plus ou moins perceptible, dans les divers épisodes.

⁶⁹ SAINT-MARTIN, *op. cit.*, p. 181.

⁷⁰ BLANCHOT, *op. cit.*, p. 312.

Ces remarques formulées, nous pouvons rappeler les principaux épisodes du roman. Il s'ouvre sur une série de questions que se pose un personnage installé dans une arène. Cet épisode s'étire sur une quarantaine de pages. Le parleur, qui se décrit comme un homme assis, puis comme une boule parlante, y présente les conclusions qu'il est parvenu à tirer des quelques informations qu'il possède sur lui-même et sur sa situation physique. Cependant, il les rejette finalement en bloc, sous prétexte qu'elles sont mensongères.

Au cours de cet épisode, le lecteur peut repérer quelques remarques qui appartiennent au narrateur sans être du personnage⁷¹. Le lecteur averti perçoit alors deux entités qui ne coïncident pas. Il découvre la survivance parlante de Blanchot et comprend que l'homme qui devient une boule est le personnage principal de l'épisode sans être celui du roman : le narrateur possède sa propre identité. Cette faille brise l'illusion créée par la narration cohérente au présent et à la première personne.

L'épisode suivant comporte deux incarnations : le narrateur se décrit d'abord comme un unijambiste voyageur, puis comme un tronc ayant perdu bras et jambes, installé dans une jarre devant une gargote. Dans les pages consacrées à la première, le narrateur ne coïncide pas avec le personnage : il raconte cette histoire en la disant sienne mais en laissant transparaitre qu'il lui est en fait étranger⁷². Le lecteur perçoit distinctement les deux instances, d'autant plus que le narrateur affirme que cette

⁷¹ « J'espère que ce préambule s'achèvera bientôt, au profit de l'exposé qui décidera de moi. » (p. 26)

⁷² Par exemple, interrompant la description que fait le personnage de son voyage « [...] jusqu'à ce que, catapulté dans l'autre sens à la faveur d'une torsion suprême, je reparte, sans leur avoir dit bonsoir. Décidément je vais me prêter encore un peu à cette histoire, il n'est pas impossible qu'il y ait du véridique là-dedans. » (p. 57)

histoire est la sienne mais qu'elle lui vient d'un autre personnage du nom de Mahood. Il interdit toute possibilité d'une illusion identitaire entre lui et l'unijambiste, rendant problématique l'emploi de la première personne grammaticale.

Le narrateur, décelant des incohérences dans le caractère et les agissements de l'unijambiste voyageur, selon ce que lui en dit Mahood, ne peut croire à cette histoire et la termine sèchement :

[m]ais ce qui m'a choqué profondément, au point de faire naître dans mon esprit, tel du reste que Mahood m'en avait affublé, des doutes invincibles. c'était la suggestion que l'infortune arrivée aux miens et portée à ma connaissance d'abord par le bruit de leur agonie, ensuite par l'odeur de leurs cadavres, m'eût fait rebrousser chemin. A partir de ce moment je ne pouvais plus le suivre. (p. 58)

Après un intermède de quelques pages, il se surprend lui-même à raconter une nouvelle histoire de Mahood. Cette fois-ci, il n'est plus que le tronc décrit plus haut. Encore une fois, la narration est inconsistante, passant d'une coïncidence parfaite à une altérité tout aussi nette : le narrateur fait alterner les passages où il se décrit comme ce tronc et ceux où il l'observe comme un piège des persécuteurs. Il conclut cet épisode pour les mêmes raisons qui l'ont amené à interrompre le précédent : l'histoire qui lui était donnée n'était pas suffisamment conséquente. Effectivement, il ne peut s'expliquer que personne ne semble le remarquer, pas même les chiens qui auraient dû être sensibles aux odeurs nauséabondes qu'il doit dégager (pp. 91-93).

Il s'agit d'un des épisodes que les critiques citent le plus fréquemment, sans doute car, en plus d'être inscrit dans une réalité spatio-temporelle conventionnelle, il est l'objet d'un glissement du texte. En effet, le nom Mahood, qui désignait celui qui

fournissait les histoires, devient celui du tronc⁷³, qui se révèle la seule incarnation ayant un nom et une forme déterminée. Cette histoire est la dernière véritable histoire du narrateur : il ne se laisse pas prendre aux courtes fables qu'il raconte ensuite.

L'épisode suivant, celui de Worm, est relaté selon une perspective extérieure, même si le narrateur en parle comme s'il devait être lui. Il n'y a aucune illusion de coïncidence. Cette extériorité est annoncée par le texte : le narrateur affirme à deux reprises qu'il n'emploiera plus la première personne, ce qui interdit toute possibilité de coïncidence. De plus, l'extériorité du regard du narrateur sur Worm transparait dans son propos. Par la suite, le discours qui constituait les intermèdes entre les épisodes prend de l'expansion et forme les dernières quatre-vingt pages du roman. Il s'agit d'un flot d'où émergent certains thèmes sans organisation logique.

Ainsi, dans les failles de ces épisodes se crée l'histoire du parleur. Le lecteur la perçoit sans avoir d'informations véritables et crédibles à son sujet. Elle n'émerge que dans les commentaires sur les autres épisodes, ne présente aucune caractéristique stable et se place sur un même plan de réalité que les épisodes qu'elle nie, entraînant des brouillages entre les niveaux narratifs. Le texte ne permet pas d'escompter, par un travail minutieux, découvrir cette histoire en détails.

Quelques remarques additionnelles s'imposent. Tout au long du roman, le narrateur se situe lui-même dans différents milieux. Excepté dans la section « B » du découpage de Saint-Martin, qui se déroule dans des lieux réalistes, les informations

⁷³ Voir par exemple à la page 182.

qui sont données sporadiquement sur son environnement en font un endroit irréal, improbable, potentiellement en marge de celui du lecteur. L'ambiance est éprouvante, convenant parfaitement à ce non-lieu⁷⁴. Il pourrait s'agir d'un endroit terrestre, soumis aux réalités physiques qui sont celles du lecteur, d'où la civilisation de l'homme est absente, même si elle est connue de ceux qui s'y trouvent.

Il est aussi à souligner que les différents épisodes ne peuvent s'organiser selon une évolution « physique » d'un personnage qui les traverserait. Ils sont tous conclus par le narrateur, c'est-à-dire qu'il met fin à la fable en en niant la véracité. En tant qu'être ayant une réalité physique, il ne progresse pas de l'une à l'autre de ces formes, même s'il le fait comme narrateur. Voici des exemples de conclusions d'épisodes :

[m]ais laissons tout ça. Je n'ai jamais été ailleurs qu'ici, personne ne m'a jamais sorti d'ici. Assez de faire l'enfant qui, à force de s'entendre dire qu'on l'avait trouvé dans un chou, finit par se rappeler dans quel coin du potager c'était et le genre de vie qu'il y menait avant de venir au monde. (p. 62) (Fin de l'épisode de l'unijambiste)

Mais déjà je commence à ne plus y être dans cette rue de désastre, qu'ils m'ont si bien fait voir. (p. 79) (Première fin du tronc dans la jarre)

J'ai quitté, hier, le monde de Mahood, la rue, la gargote, la tuerie [...]. Les histoires de Mahood sont terminées, il a compris qu'elles ne pouvaient être à mon sujet. (p. 97) (Fin définitive du tronc dans la jarre)

Ainsi, le narrateur est la source de ces changements, même s'il les impute souvent à d'autres. Il se laisse emporter dans ces histoires jusqu'à ce qu'elles prennent vie. Imaginaires ou non, elles l'affectent comme le feraient des événements réels. Elles sont suffisamment vraies pour qu'il en perde la maîtrise. Pour cette raison, les données spatiales et temporelles sont arbitraires et ne peuvent servir de repères au

⁷⁴ « C'est, pour jouer sur les mots, une sorte de *non-lieu*, comme cet étrange espace d'où parle la voix de tant de récits de Beckett. » RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 35.

lecteur. Si le narrateur n'oublie jamais les informations qu'il donne à ce sujet (celles-ci réapparaissant régulièrement), il les nie tout de même. Le temps et l'espace de *L'Innommable*, tout comme son histoire, ne sont que ceux de la narration.

Le narrateur souligne le phénomène en exhibant certaines difficultés. Il prend, tard dans le roman, la résolution de « parler du temps, sans broncher [...] » (p. 173), sous-entendant un embarras préalable. Il réclame aussi des temps verbaux n'existant pas : « [j]'aurais besoin aussi, je le note en passant, de participes futurs et conditionnels » (p. 23). Il rappelle de plus son inconstance dans l'utilisation de ceux qu'il possède : « [h]é oui, tantôt c'est le passé, tantôt le présent » (p. 68).

L'usage de l'imparfait s'oppose à celui du présent d'une histoire en actes, d'une histoire se créant suivant la narration. Puisque ce sont les segments que le narrateur conclut qui comptent parfois une narration au passé, ceux-ci sont décrits comme déjà réalisés et peuvent être perçus comme appartenant au passé du narrateur. Ceci laisse à penser que les intermèdes entre ces épisodes décrivent alors sa réalité actuelle. Cependant, le présent envahissant aussi lesdits segments et ceux-ci étant niés une fois conclus, une telle hypothèse ne peut se défendre véritablement.

Ce qui est narré au présent ne recèle pas plus de véracité, d'actualité, que ce qui l'est au passé. En fait, il est juste de considérer que, pour le narrateur, l'usage de temps renvoyant au passé n'est qu'un stratagème et ne relève pas d'une réelle organisation temporelle. Dans la logique de l'histoire de *L'Innommable*, tous les épisodes sont créés au fil de la narration, aucun ne lui préexiste.

Les deux dernières citations de conclusion de fables par le narrateur reprennent le mouvement de l'épanorthose : interrompant l'histoire du personnage, le narrateur revient commenter son texte, modifiant celui-ci et brisant toute illusion réaliste. De tels mouvements sont légion dans *L'Innommable* :

[i]l m'est ainsi loisible de supposer que l'unijambiste manchot de tout à l'heure et le tronc à tête de poisson où je suis actuellement en panne ne constituent bel et bien que deux aspects d'une seule et même enveloppe charnelle, l'âme étant notoirement à l'abri des ablations et délabrements. (p. 73)

Mahood, je sentais un peu, par moments, mais en quoi cela les a-t-il avancés ? Non, ils feraient mieux de chercher autre chose. Je sentais le carcan, les mouches, la sciure sous mes moignons, la bâche sur mon crâne, au moment d'en être informé. (p. 111)

Pourtant j'ai des souvenirs, je me rappelle Worm. c'est-à-dire que j'ai retenu le nom, et cet autre, comment s'appelle-t-il, comment s'appelait-il, dans sa jarre, je le vois bien, je le vois mieux que moi, je sais comment il vivait, maintenant je me rappelle, moi seul le voyais, mais moi personne ne me voit, lui non plus, je ne le vois plus, Mahood, il s'appelait Mahood, je ne le vois plus, je ne sais plus comment il vivait, il n'est plus là, il n'a jamais été là, dans sa jarre, je ne l'ai jamais vu, pourtant je m'en souviens, pour en avoir parlé, j'ai dû en parler, les mêmes mots reviennent et ce sont mes souvenirs. (pp. 181-182)

Notons que, si le second extrait désigne Mahood comme le tronc dans la jarre et comme un passé du narrateur, le troisième en fait un autre être, dont l'existence n'est pas établie, mais qui est clairement extérieur à celui qui narre. Le narrateur se libère peu à peu de toutes ces formes. Ce phénomène est plus compréhensible si l'on se remémore le concept développé par Levy : il ne s'agit pas ici d'un personnage qui est aussi narrateur. Contrairement à ce qui se produit souvent en littérature, la fonction actantielle ne prime pas sur la fonction narrative. En fait, le narrateur est le personnage principal en raison de ce rôle narratif lui-même. Il ne possède aucune autre existence, ce qui ne signifie pas qu'il n'en possède aucune.

Il est donc inutile d'envisager la nature de monologue intérieur du roman puisque cette technique, utilisée pour accentuer un certain réalisme en présentant sans

intermédiaire les pensées d'un personnage, perd sa raison d'être ici. Le « héros » de *L'Innommable* étant d'abord un narrateur, ses pensées sont irrémédiablement « narrativisées ». Toutefois, le roman présente les principaux traits de l'écriture typique du monologue intérieur libre tels qu'explicités dans le chapitre 6 de *La Transparence intérieure* de Dorrit Cohn⁷⁵ et le second chapitre, « *The Techniques* » de *Stream of Consciousness in the Modern Novel* de Robert Humphrey⁷⁶.

Ainsi, la parole de *L'Innommable* ne constate pas un monde autonome peuplé de personnages ayant une réalité extérieure : elle le crée. Les contradictions sont concrétisées par leur énonciation et les réalités incompatibles doivent coexister. À travers ces avatars du narrateur, le texte met en place un répertoire qui ne fournit aucun élément stable qui ne soit en contradiction avec un autre. Les rapports avec l'encyclopédie sont brouillés puisque l'histoire se dévore. Si le résumé abstrait que proposent les ouvrages étudiés est énigmatique pour qui n'a pas lu le roman, il constitue toutefois la seule façon de le saisir globalement. Il dessine une histoire aussi riche que toute intrigue inscrite dans une réalité fictionnelle conventionnelle, puisque comportant, dans ses contradictions et retours complétifs, plusieurs péripéties.

⁷⁵ Paris, Seuil, 1981.

⁷⁶ Berkeley, Presses de l'Université de Californie, 1954.

c) *L'Innommable* : portrait du narrateur

D'après l'ouvrage d'introduction à l'analyse littéraire cité précédemment, les renseignements concernant le personnage peuvent être groupés en quatre catégories : aspect physique, psychologique ou moral, social et relationnel (avec les autres personnages)⁷⁷. Hormis la seconde, celles-ci n'ont aucune validité dans *L'Innommable* où le narrateur n'a d'existence que sa parole. Durozoi écrit d'ailleurs qu'« envisager qu'il bénéficie d'un corps, ou d'une situation en un lieu et un temps repérables semble impossible⁷⁸ ». Ainsi, les observations que nous ferons quant aux aspects physique, social et relationnel de ses incarnations ne relèveront que de sa psychologie.

Aspect physique

Le narrateur ne fournit aucune description de son aspect physique, ne laissant même pas deviner s'il en a un : les informations qu'il procure ne concernent que ses incarnations. Même dans les épisodes où il coïncide avec le personnage décrit, il ne s'agit que d'un phénomène temporaire. Ces épisodes constituent cependant autant de tentatives d'ancrer sa parole dans un réalisme quelconque, de lui donner pour origine un être, un personnage qui correspond aux exigences d'une situation localisée d'une façon élémentaire dans le temps et l'espace. Si elles se soldent toutes par un échec indéniable, un trait émerge toutefois : le détachement constant du narrateur face à ses incarnations corporelles décrépies, alors qu'elles devraient au contraire le toucher.

⁷⁷ PAQUIN ET REMY, *op. cit.*, p. 70.

⁷⁸ DUROZOI, *op. cit.*, p. 84.

Cette décrépitude se passe d'élaboration dans le cas des deux dernières formes corporelles : un tronc sans jambe et sans bras, un unijambiste manchot. Ajoutons que le tronc dans la jarre voit même sa situation empirer lorsqu'il est affublé d'une cangue, c'est-à-dire d'un carcan utilisé autrefois en Chine pour maintenir les condamnés. La situation de l'homme assis dans l'arène n'est guère plus enviable. Vêtu de haillons, il semble être *apparu* en cet endroit, n'ayant ni souvenir de s'y être rendu ni d'y avoir commencé son séjour. Il ne possède de plus aucune information quant à la position précise qu'il y occupe :

[d]onc comme possibilité vestimentaire je ne vois guère que des molletières pour le moment, avec peut-être quelques haillons par-ci par-là. (pp. 30-31)

Car je dois supposer un commencement à mon séjour ici, ne serait-ce que pour la commodité du récit. L'enfer lui-même, quoique éternel, date de la révolte de Lucifer. Il m'est donc loisible, à la lumière de cette lointaine analogie, de me croire ici pour toujours, mais non pas depuis toujours. Voilà qui va singulièrement faciliter mon exposé. (pp. 14-15)

Il me plaît de croire que j'en occupe le centre, mais rien n'est moins sûr. En un sens, il vaudrait mieux que je sois assis au bord, puisque je regarde toujours dans la même direction. [...] Il est également possible, je ne me le cache pas, que je sois moi aussi emporté dans un mouvement perpétuel, accompagné de Malone, comme la terre de sa lune. [...] Mais le plus simple vraiment est de me considérer comme fixe et au centre de cet endroit, quelles qu'en soient la forme et l'étendue. Cela m'est aussi le plus agréable sans doute. (pp. 13-14)

Ces corps crasseux et abîmés rappellent au lecteur les premiers volets de la trilogie. Molloy, grand voyageur, se déplace à béquilles ou à vélo avec une jambe qui ne plie plus. Durant le voyage qu'il rapporte, ses deux jambes refusent de le servir, le forçant à se déplacer en rampant. Cette situation est aussi celle de Moran, second protagoniste de *Molloy* : il se découvre les mêmes problèmes de flexion et rentre chez lui dans un état épouvantable. Quant à Malone, narrateur du deuxième volet, il ne peut quitter le lit où il gît. Il invente un personnage du nom de Macmann qui est aussi en piteux état. Le voyage d'un corps débile et l'incapacité de se déplacer se révèlent donc des caractéristiques primordiales des personnages de la trilogie.

Face à ces corps pathétiques, quelle que soit la coïncidence que laisse voir la narration entre personnage et narrateur, celui-ci n'est jamais impliqué émotionnellement face à son enveloppe corporelle. Il prétend d'ailleurs entretenir des liens paradoxaux avec ses émotions puisqu'il affirme souvent que, s'il était accessible à un sentiment précis, il l'éprouverait dans cette situation, alors même que le fait de savoir que celui-ci correspond à celle-là donne à penser qu'il le connaît : « [s]i je n'étais pas insensible, sa barbe me ferait pitié » (p. 11). Le texte sous-entend que le narrateur a rationalisé ce sentiment et en a retiré toute charge émotive. Un tel travail de sa part soulève toutefois plusieurs interrogations, particulièrement quant à sa faisabilité.

L'apparente impersonnalité de la parole vient de ce rapport ambigu avec ses émotions et du détachement face à des formes corporelles qui ne devraient laisser personne indifférent. Elle découle aussi de ce que le parleur cherche à coïncider avec le personnage et à éviter les commentaires pouvant briser l'illusion, sans parvenir à cacher l'insolite des descriptions qu'il fait de lui-même et de son environnement.

En effet, le narrateur étant apparu dans cette forme, il est compréhensible qu'il n'en sache que peu sur elle. Il doit tirer, par des raisonnements, le maximum de ces quelques informations. Il entraîne alors le lecteur dans les méandres de ses réflexions, ce qu'un narrateur évite de faire systématiquement. Ces détours déstabilisent car ils portent sur des affirmations banales quant à l'habillement ou à la position de son corps. Le parleur comprend la fragilité et l'arbitraire de ses conclusions, ce qui ajoute au trouble du lecteur, d'autant plus que ces cogitations dominent l'épisode. Par exemple, l'extrait cité plus haut pour présenter le locuteur dans l'arène s'inscrit dans

une réflexion de deux pages ne menant à aucune certitude. Sa situation, à laquelle le lecteur n'est pas indifférent, le laisse froid et ne sert que de prétexte à des exercices de logique : « [e]nfin un raisonnement qui me plaît, digne de ma situation » (p. 25).

L'unijambiste manchot voyageur apparaît aussi étranger au narrateur. Le fait est peut-être encore plus marqué ici puisque l'histoire est présentée comme extérieure car provenant du personnage Mahood. Le détachement apparaît donc dans l'origine de cette forme et dans le peu d'implication émotive du narrateur pour ce corps :

[c]ette fois-ci je n'ai plus qu'une jambe, tout en ayant rajeuni, paraît-il. Ça fait partie du programme. (p. 48)

D'après Mahood je ne suis jamais arrivé, c'est-à-dire qu'ils sont tous morts avant, emportés tous les onze ou douze par des conserves avariées, dans d'atroces souffrances. (p.53)

Auteur de telles affirmations, le narrateur ne ressent pas les émotions attendues dans sa situation par le lecteur. Il ne feint même pas d'y croire, ce qu'il fait par contre dans l'épisode de la jarre, même si cette forme ne soulève pas plus d'émoi en lui. Dans cette dernière, la distance est aussi perceptible par l'humour sordide qui, s'il est présent tout au long du roman, est plus apparent ici :

[e]t peut-être qu'elle fera mettre, à la place où aujourd'hui se voit une partie de ma tête, un melon, ou un potiron, ou un gros ananas avec sa petite touffe de poils, ou mieux encore, je ne sais pourquoi, un navet de Suède, en souvenir de moi. (pp. 70-71)

Il m'est ainsi loisible de supposer que l'unijambiste manchot de tout à l'heure et le tronc à tête de poisson où je suis actuellement en panne ne constituent bel et bien que deux aspects d'une seule et même enveloppe charnelle, l'âme étant notoirement à l'abri des ablations et délabrements. Ayant déjà perdu une jambe, il est vraisemblable en effet que j'aie pu égarer l'autre. De même pour les bras. Transition facile en somme. (p. 73)

Est-ce à dire que j'ai encore mes dents ? Avoir perdu ses membres et conservé sa denture, quelle dérision. Mais ça m'étonnerait. (p. 76)

Le narrateur n'est aucunement concerné par la situation et par le devenir de ce corps. Il ne s'en plaint jamais et en aucun cas ne laisse paraître de frustration face aux limites imposées par cette enveloppe charnelle débile. Il les accepte placidement :

[c]ar un collier, assujetti aux rebords de la jarre, m'enserme maintenant le cou, juste au-dessous du menton. [...] Mais il faut dire aussi que ce changement n'est pas sans s'adoucir de certains avantages, dont je ne jouissais pas avant, entre autres celui de pouvoir attraper des mouches. (pp. 75-76)

Déjà, à la lumière de ces observations, nous pouvons comprendre le jeu d'apparences menant à conclure à la neutralité de la parole que nous examinerons plus loin. Cependant, si le narrateur paraît indifférent face à ces corps, dont il parle d'une façon impersonnelle, il n'est pas de marbre puisqu'il lance une multitude de traits humoristiques, souvent dégoûtants, à leur sujet. Il ne semble neutre que parce qu'il n'affiche pas les émotions que le lecteur se sent en droit d'attendre de lui, ce qui ne prouve ni une neutralité totale face à ces corps, ni une impersonnalité complète.

Cet humour dédramatise aussi le sordide des formes corporelles et en désarme la charge émotive potentielle, caractéristique observable dans les autres volumes de la trilogie, particulièrement chez Molloy qui commente sa façon de voyager à bicyclette avec ses béquilles. Le narrateur connaît ces corps, au sens littéral et au sens figuré. Tel que décrit, le corps est secondaire à l'histoire du parleur mais fondamental à l'épisode narré. La présentation corporelle ne cherche pas à inscrire le discours dans un contexte réaliste. Quoique typiquement beckettien, ce détachement paraît incongru puisque le parleur consacre beaucoup d'énergie à ces formes corporelles qui marquent souvent le lecteur, nous amenant à les étudier attentivement. Derrière le traitement infligé à ces pantins apparaît la trame du narrateur qui tente de se dire.

Aspect social

Cet aspect regroupe les marques de l'inscription sociale du personnage étudié, ce que Paquin et Remy nomment les « coordonnées de sa situation sociale⁷⁹ ». Celles-ci peuvent consister par exemple en un emploi du personnage ou en un rang social. Cependant, la perspective de *L'Innommable* n'est pas de l'ordre du réalisme; la société, au sens usuel du terme, n'y joue pas le rôle conventionnel de milieu où évolue le personnage. Elle en semble presque effacée.

Effectivement, la société paraît complètement absente des sections « A », « C » et « D » du roman (selon le découpage de Saint-Martin) où le narrateur décrit son environnement comme un milieu irréel. On n'y retrouve aucune organisation sociale l'encadrant; le parleur ne possède aucune « coordonnée de situation sociale ».

Seule la section « B » présente une « société » cohérente. Toutefois, dans les épisodes la composant, le narrateur se présente comme extérieur à toute organisation sociale. Dans le premier, il y est rattaché par une famille ne répondant à aucun modèle traditionnel : ses membres acceptent flegmatiquement le périple du personnage, même lorsqu'il s'éternise dans la cour jouxtant la rotonde où ils vivent. Il n'entretient pas avec elle une relation émotionnelle. Il décrit froidement les souffrances ayant mené à la mort de ses proches et souligne qu'ils n'étaient pour rien dans son itinéraire : « ma famille aurait pu déménager pendant mon absence, et s'installer à cent lieues de là, sans que je me fusse écarté d'un cheveu de mes tourbillonnements » (p. 59).

⁷⁹ PAQUIN et REMY, *op. cit.*, p. 71.

La situation se répète dans l'épisode suivant : la ville du tronç paraît normale, hormis le fait que personne ne s'inquiète de cette publicité particulière, que personne ne s'insurge de ce qu'un être humain soit ainsi traité. La société n'a pas disparu, mais le personnage ne s'y intègre pas : il n'y occupe pas un rôle conventionnel. En fait, le narrateur souligne qu'excepté la tenancière, personne ne tient compte de lui (pp. 91-93). Ainsi, comme dans les épisodes où la société semble absente, les incarnations du narrateur de la section « B » sont parfaitement en marge de celle qui s'y dessine.

Cependant, tout étranger qu'il soit à ces environnements sociaux, il en connaît parfaitement les méandres. Il s'agit d'un phénomène perceptible dans les descriptions qu'il donne de sa famille ou des visiteurs du quartier où se situe sa jarre. Malgré son caractère marginal, aucun des aspects de la société auxquels il est confronté ne le décontenance. Notons les références au laudanum (p. 56), aux craintes des policiers face au potentiel agitateur d'être dans une jarre sur la voie publique (p. 67) et au « fatal corned beef » qui aurait causé la mort de sa famille (p. 62).

Il existe aussi des marques de cette connaissance dans les épisodes d'où la société semble absente, l'y réintroduisant d'une façon surprenante. Il est inusité de lire des histoires d'une « banalité exemplaire » inscrites dans une société conventionnelle, mais racontées par un narrateur réfractaire à toute inscription sociale et localisé dans un non-lieu. Notons celle d'une jeune femme qui croit perdre son époux à la guerre (pp. 199-200) et celle d'une conversation qu'a le parleur avec un vendeur qui utilise des clichés pour le convaincre d'acheter (pp. 150-151). La banalité est d'autant plus

remarquable qu'elle porte sur la sélection d'un corps par un être devant purger sa peine de vie sur la terre. La scène, malgré son caractère morbide, fait sourire.

Un autre extrait typique de cette attitude se situe dans le premier épisode (p. 19). Le personnage se questionne alors sur certaines informations qu'il possède. Il ne peut nier qu'elles lui sont parvenues de l'extérieur, qu'elles lui ont été enseignées par d'autres alors qu'il est certain de ne jamais avoir été en contact avec qui que ce soit. La seule explication qu'il accepte est qu'il ait suivi des cours par correspondance.

L'absence de la société, causée par la marginalité inhérente du narrateur, se manifeste dans le décalage des incarnations. Elle est compensée par sa connaissance approfondie de celle-ci. Le banal cohabite avec un milieu irréel hors-sociétal, plaçant le lecteur dans un étrange entre-deux. L'absence de gradation entre ces pôles marque le hiatus les séparant, empêchant d'y voir un repère. Chaque anecdote triviale renvoie au milieu irréel d'où elle est racontée, instituant un retour pour désamorcer le paradoxe de ce que le narrateur refuse toute inscription sociale alors que son discours en constitue une. Il ne justifie pas cette connaissance, la rendant suspecte. Ainsi, la présence de la société dans le texte ne cherche pas à établir un quelconque réalisme.

Aspect relationnel

Cette catégorie est constituée des rapports entre le parleur et les autres personnages. Comme précédemment, nous tenterons de retrouver certaines tendances révélatrices du narrateur à travers ses différentes incarnations. La principale est que, si

ces personnages sont inventés par le narrateur, leur identité n'est ni stable ni déterminée : ils sont aussi fuyants que lui et résistent aussi à toute catégorisation.

Ce phénomène affecte notamment les figurants du roman, eux qui créent un cadre aux épisodes. C'est le cas de la tenancière de la gargote pour laquelle le tronc fait de la publicité. Le narrateur l'appelle successivement Marguerite (p. 90), puis Madeleine (p. 91), puis encore Marguerite (p.96). Ce glissement n'entrave pas la compréhension, le personnage étant clairement désigné, mais, dans un texte si minutieusement construit, il demande vérification. La possibilité d'une coquille est exclue par le maintien du glissement à travers différentes étapes du manuscrit⁸⁰ jusque dans sa traduction anglaise⁸¹, réalisée par Beckett.

Un glissement identitaire plus complexe entoure les apparitions de Mahood. Il est présenté dans la première section en tant que Basile, un des délégués anonymes qui persécutent le narrateur. Seul d'entre eux à être nommé, il est ensuite déclaré pure invention (« Et Basile et consorts ? Inexistants, inventés pour expliquer je ne sais plus quoi. Ah oui. Mensonges que tout ça. » (p. 29)) mais n'en disparaît pas pour autant. Son importance grandissante l'amène à être rebaptisé Mahood (p. 37). Il fournit au narrateur les histoires de la section « B », détenant des informations que celui-ci n'a pas sur lui-même, inventant son inventeur.

⁸⁰ Beckett en a publié un dans la *N.R.F.* de février 1953 (Vol. 1, 1^{ère} année, no 1), intitulé *Mahood*.

⁸¹ BECKETT, Samuel, *Three Novels*, New York, Grove Press, 1958, pp. 340-341.

Par la suite, le narrateur affirme que Mahood est le nom du tronc dans la jarre. Il le décrit comme une de ses incarnations potentielles, parfois passée, parfois future. Il réaffirme à la page 182 que Mahood est ce personnage, mais ajoute qu'il n'est pas lui, qu'il n'est pas le narrateur. Ceci dérouté le lecteur puisque ce personnage n'est pas, dans l'épisode du tronc, nommé Mahood, mais est le narrateur. Son autonomie face au parleur est donc extrêmement problématique, même en tenant compte qu'il est, dans l'histoire, une invention de celui-ci. Le narrateur formule continuellement de nouvelles affirmations sur Mahood, modifiant à chaque fois le statut de celui-ci.

À une échelle plus importante encore, une indétermination identitaire affecte aussi les « ils » qui persécutent le narrateur. Ils apparaissent d'abord comme ceux qui le forcent à parler. Cependant, lorsqu'il affirme, notamment à la page 29, qu'ils sont inventés, le texte fournit le premier d'une série d'indices donnant à penser qu'ils ne sont aussi que des pantins à qui le narrateur veut, futilityment, attribuer sa propre parole. Ces « ils », excepté Mahood, ne sont ni nommés ni concrétisés. Ils demeurent dans l'anonymat du pronom personnel. Si le narrateur se laisse parfois aller à décrire une situation qu'il présente comme la leur, cette inspiration ne dure jamais longtemps.

Ils ne sont que des pantins car ils ne peuvent assumer la parole qui afflige le narrateur. De persécuteurs, ils deviennent persécuteurs-adjoints, en compétition avec un « il » qui joue un rôle similaire : « [I]es uns sont plusieurs, l'autre seul, seul à me solliciter » (p. 83). Par la suite, ils sont rétrogradés à n'être que les subordonnés de ce « il » qui détient le futur du narrateur et des « ils ». Toutefois, même lui ne peut être la cause ultime et, aux pages 147-148, le narrateur déclare tout le monde innocent :

aucun ne peut porter cette charge. Ou plutôt, personne, ni unité ni groupe, ne peut l'assumer totalement. Un autre, « l'éternel tiers », est irrévocablement nécessaire :

[à] aucun moment je ne sais de quoi je parle, ni de qui, ni de quand, ni d'où, ni avec quoi, ni pourquoi, mais j'aurais besoin de cinquante bagnards pour cette sinistre besogne, qu'il me manquerait toujours un cinquante et unième, pour fermer les menottes, ça je le sais, sans savoir ce que ça veut dire. (p. 86)

Je le savais, nous serions cent qu'il nous faudrait être cent et un. Je nous manquerai toujours. (p. 87)

Ils seraient x qu'on aurait besoin d'un x-et-unième. (p. 132)

Ces inventions ne parviennent pas à remplir la charge pour laquelle elles ont été conçues. Ces personnages possèdent pourtant une vie plus durable et solide, malgré leur anonymat et leur indétermination, que les figurants dont la présence est localisée. Les « ils » occupant des positions de pouvoir qui varient face au parleur, ils échappent à toute qualification définitive. Grâce à cette indétermination, le narrateur, créateur de ces tiers, se dérobe aux limites de l'unité identitaire, étant à la fois un et plusieurs, sans qu'il soit possible d'identifier définitivement ces plusieurs.

Cette perméabilité des frontières identitaires affecte même les relations entre le narrateur et les personnages d'autres romans de Beckett. À plusieurs reprises, le parleur nie la possibilité que cette « survivance » soit la même qui animait les personnages des précédents romans, particulièrement *Molloy* et *Malone meurt* :

[j]e ne suis, est-ce besoin de le dire, ni Murphy, ni Watt, ni Mercier, non, je ne veux plus les nommer, ni aucun des autres dont j'oublie jusqu'aux noms. qui m'ont dit que j'étais eux, que j'ai dû essayer d'être, par force, par frayeur, pour ne pas me reconnaître, aucun rapport. (p. 65)

Il s'agit d'une épanorthose dont l'effet contredit l'affirmation : en niant cette parenté, elle amène le lecteur à l'envisager et à décider lui-même, d'autant plus que cette négation échoue puisque le narrateur mentionne qu'il a essayé d'être ces entités.

Elle se désamorce en ne résolvant rien. Si la possibilité est plus vague en ce qui concerne les premiers romans de Beckett, *Murphy* et *Watt*, elle a déjà été examinée plus haut pour les premiers volets de la trilogie, *Molloy* et *Malone meurt*, en raison de similitudes frappantes. Il s'agit d'une épanorthose parce que les volets de la trilogie participent à la même toile textuelle. Ce retour forme une autotextualité intertextuelle.

Il importe de montrer que les similarités qui composent ces épanorthoses dans la trilogie dépassent le trait du corps débile, devenu marque de commerce beckettienne. Notons la référence du narrateur au « grand voyageur que j'avais été, à genoux les derniers temps, puis en rampant et en roulant » (p. 67). Alors que le voyageur rampant rappelle Molloy, le voyageur roulant renvoie à Macmann, inventé par Malone. Les rapprochements semblent faciles puisque, hormis dans l'univers beckettien, ce sont des manières assez inusitées de voyager.

Cependant, le lien n'est pas direct entre ces incarnations. En plus des négations du parleur quant à cette continuité, il existe des incompatibilités entre les personnages, à la fois ceux des différents romans et ceux localisés spécifiquement dans *L'Innommable*. Conscient de ces hiatus, le narrateur hasarde une explication :

[m]ais au lieu de faire le joint, j'ai cru le remarquer maintes fois, et de me reprendre à l'endroit où ils m'avaient déposé, ils me cueillent loin de là, et sous un tout autre aspect, dans l'espoir peut-être de me faire accroire que je m'étais chargé de l'intervalle tout seul [...]. (p. 72)

Il tente aussi d'expliquer l'indétermination qui l'entoure : « [t]out ce qu'ils m'ont raconté, ça se rapporte peut-être à une existence unique, la confusion d'identités n'étant qu'apparente, due à mon peu d'aptitude à en porter » (pp. 72-73). Ainsi, la

présence d'autres personnages ne tente pas d'inscrire le narrateur dans une réalité cohérente : leurs relations sont indéterminées et indéterminables, empêchant d'en faire une marque réaliste. Le narrateur aggrave en fait la situation en réfléchissant explicitement sur celle-ci, brouillant complètement les cartes.

d) « faire le point, si je veux avancer » (p. 81)

Dans ce chapitre, nous avons cherché à déterminer si *L'Innommable* présente véritablement la disparition de l'histoire et du « je » parlant. En fait, ce double constat repose plutôt sur des apparences que se donne le texte qui présente aussi les marques d'un discours contraire. L'histoire n'y forme pas une intrigue conventionnelle. Cependant, même si le lecteur ne peut la saisir autrement que par un résumé abstrait, elle existe tout de même. Sa construction la rend fuyante, comme l'a montré l'image des miroirs placés l'un face à l'autre. Cette nature la rend disponible à un nombre ouvert de péripéties dans la parole. Elle est épurée à l'extrême mais n'en est pas moins potentiellement très riche. Le constat de sa disparition est partiel et incomplet.

En ce qui concerne le personnage, le « je » est poreux, ses limites identitaires sont indéterminées; il est à la fois un et plusieurs. Par contre, il n'est pas agonisant. Cela peut sembler être le cas mais ce n'est qu'une illusion, conséquence du refus de se voir déterminé dans un réalisme quelconque. Les caractéristiques qui permettent ce classement sont ici inefficaces. D'abord parce qu'elles relèvent de la psychologie du parleur et non d'un contexte où il évoluerait et ensuite parce que ses tentatives de s'inscrire dans un réalisme reconnaissable par le lecteur ne sont pas sincères.

Ainsi, la construction du parleur repose sur des couples imprévus (détachement face à un corps qui ne devrait pourtant laisser personne indifférent) et des oscillations entraînant une indétermination insoluble (comment connaît-il la société dont il parle ? qui sont ces autres ?). Ces caractéristiques présentent une forme analogue à celle de l'histoire, qui est aussi fuyante, indéterminée et formée d'un couple imprévu : une voix se répondant à elle-même. Personnage et histoire se créent en marge de ce qui forme généralement ces éléments romanesques. Ils n'en disparaissent pas pour autant.

Les phénomènes étudiés ici tiennent de l'incohérence généralisée orchestrée par le parleur qui en use comme d'un modèle cohérent, entraînant des impossibilités. L'épanorthose permet la coexistence de situations mutuellement exclusives. La parole de *L'Innommable* ne constate pas : elle crée. Dans un texte traditionnel, une seconde mention d'un objet n'affecte que la perception qu'en ont les personnages et le lecteur et non son existence fictionnelle. Dans *L'Innommable*, où il n'y a rien d'extérieur à la parole, chaque retour modifie l'objet lui-même. Dans une œuvre littéraire, les objets n'ont de réalité que celle que leur donne l'auteur. Ici, en plus de n'exister que par lui, ils ne possèdent aucune stabilité et dépendent de la parole changeante du narrateur.

Le texte se construit sur des fondations qu'il détruit, engendrant paradoxe sur paradoxe. Ne distinguant pas ce dont il se souvient pour l'avoir nié de ce qu'il a affirmé et de ce qu'il a vécu, le narrateur établit des rapports contradictoires entre des éléments incompatibles. Dans ce contexte, chaque mention d'un élément déjà énoncé, chaque retour forme une épanorthose. Chaque commentaire sur le texte doit être considéré, peu importe les contradictions engendrées :

[s]'il m'est arrivé de dire le contraire, je me suis trompé. Si cela m'arrive par la suite, je me tromperai. A moins que je ne me trompe en ce moment. Au dossier de toute manière, à l'appui de la thèse qu'on voudra. (p. 96)

Ceci explique qu'il n'y ait pas de correction dans *L'Innommable* : la parole étant au centre de tout, il y a toujours plus en jeu que le style. Le roman n'est qu'épanorthoses, chaque segment pouvant en être une selon l'angle adopté. Cette figure permet de comprendre ce mouvement comme une stratégie textuelle dont il faut se méfier. Elle enseigne qu'une négation dans un texte narratif ne fait pas que nier. Si, dans une perspective superficielle, un élément en contredit un autre, dans l'optique qui y voit un mécanisme narratif, il s'agit d'une coexistence exprimant ce qui ne peut être dit par aucun séparément. Ce qui est nié subsiste. L'épanorthose, employée ici comme modèle, permet de déborder la logique binaire à l'œuvre dans cette négation, pour appréhender l'effet produit par le geste lui-même. Dans un texte narratif, le démenti est un geste qui donne vie à ce qui nie, mais aussi à ce qui est nié.

L'épanorthose explicite cette subtilité sur laquelle Clément insiste aussi : « Samuel Beckett ne dit pas qu'il a écrit un texte raté, il ne déclare pas que *L'Innommable* n'est pas un livre réussi; il écrit un livre, il travaille sur un texte qui parle d'échec⁸² ». Ces retours, manifestations d'un auto-commentaire récurrent, invalident les renvois à l'encyclopédie, privant le lecteur de celle-ci, par leur auto-contradiction. Pourtant, si le lecteur ne peut résumer facilement l'histoire et s'il ne peut décrire le narrateur, il éprouve tout de même ces éléments, signe qu'ils n'ont pas disparu.

⁸² CLÉMENT, 1986, *loc. cit.*, p. 304.

CHAPITRE 3 : Orienter la lecture

Le troisième volet de cette réflexion porte sur le caractère impersonnel de la parole, seconde affirmation de Maurice Blanchot quant à *L'Innommable*. Ce critique y observe une parole qui, détachée de son énonciation et de son énonciateur, semble se parler seule, n'être parlée par personne. Ludovic Janvier, beckettien reconnu, a corroboré cette observation : « les mots au lieu de s'entasser attendent, se disposent, vont leur chance. Ils n'appartenaient plus au narrateur de *L'Innommable* : ils s'affolaient tragiquement⁸³ ».

Ce constat prolonge d'une façon logique la première affirmation de Blanchot concernant le parleur. Disparu, ce dernier ne peut plus parler, interdisant que la parole soit sienne. Cependant, puisque nous avons nuancé cette première thèse en montrant que le narrateur subsiste, la seconde devient moins probable. Il demeure pourtant pertinent de la vérifier pour apprécier le travail de *L'Innommable* pour orienter sa lecture, effort facilité par la désorientation du lecteur qui se voit privé de ses repères.

Pour réaliser cet examen, nous ne pouvons toutefois reprendre l'approche employée pour vérifier la première affirmation de Blanchot. Effectivement, s'il est possible d'envisager, d'imaginer, une œuvre narrative où histoire et personnages disparaissent totalement, l'idée d'une parole neutre, complètement détachée de son

⁸³ JANVIER, Ludovic. *Pour Samuel Beckett*. Paris. Éditions de Minuit. 1973 [1966], pp. 378-379.

énonciation, est utopique. Les développements de plusieurs approches théoriques – par exemple la pragmatique – enseignent qu’une parole porte toujours des marques énonciatives. En toute logique, *L’Innommable* doit en présenter quelques-unes; sa parole ne peut être purement impersonnelle.

Ainsi, la démarche de ce chapitre repose sur l’examen (et donc sur l’existence) d’une signature narrative, paragraphe imprégné dans la parole qui forme *L’Innommable*. Il s’agit de découvrir les traces énonciatives du narrateur. Il est possible qu’il se contente de mettre en forme cette parole, qu’il n’en soit pas la source puisque l’origine de celle-ci est éminemment problématique. Cette question constitue un leitmotiv du narrateur qui se garde toutefois de la résoudre. Cependant, même s’il ne peut assumer la parole, s’il ne fait que l’organiser, celle-ci ne pourra être déclarée totalement neutre. Elle conservera des traces de son organisation, de son énonciation par le narrateur.

Nous étudierons dans un premier temps le discours du parleur quant à l’origine de la parole, pour mieux saisir cette indétermination quant à une question qui devrait être résolue par le fait qu’il use de la première personne grammaticale. Par la suite, nous examinerons la polyphonie de l’œuvre, trait qui rend problématique toute tentative de préciser la source de la parole. Nous aborderons subséquemment d’autres facettes du discours de *L’Innommable* afin de mieux comprendre la construction de cette apparente neutralité. Chacun des trois moments de cette réflexion consistera à mettre au jour et à démonter un travail de l’œuvre visant à convaincre le lecteur du caractère impersonnel de cette parole, cherchant à le persuader qu’elle se parle seule.

Cette démarche axée sur la voix nous maintiendra au cœur de *L'Innommable*. D'ailleurs, plusieurs ouvrages consacrés à ce sujet accordent une grande place à cette œuvre dans leurs réflexions⁸⁴. L'une des raisons de ce phénomène est sans doute que le narrateur en souligne lui-même fréquemment l'importance :

[m]ais c'est entièrement une question de voix, toute autre métaphore est impropre. (p. 64)

C'est une question de voix, de voix à prolonger, de la bonne manière quand elles s'arrêtent, exprès, pour m'éprouver, comme en ce moment celle qui veut, d'une façon générale, que je sois en vie. (p. 81)

Il ne faut pas oublier, quelquefois je l'oublie, que tout est une question de voix. Ce qui se passe, ce sont des mots. (p. 98)

Mais c'est uniquement une question de voix, tout autre image est à écarter. (p. 100)

C'est que c'est une question de mots, de voix, il ne faut pas l'oublier, il faut essayer de ne pas l'oublier complètement [...]. (p. 162)

En fait, il s'agit d'une idée omniprésente dans *L'Innommable*. La fréquence de ses apparitions, en plus de témoigner de l'importance de ce sujet pour le parleur, crée un champ lexical qui oriente la compréhension du lecteur. Le texte en vient à scander pour lui le caractère fondateur de cette question : le mot « voix » est employé à plus de cent reprises. Cependant, dans un mouvement typique de *L'Innommable*, le mot « silence » s'y retrouve tout aussi souvent, proportions préservées dans la version anglaise du roman.

⁸⁴ Par exemple, MARTIN, Jean-Pierre, *La Bande sonore*, Paris, José Corti, 1998 et RABATÉ, Dominique, *Poétiques de la voix*, déjà cité.

a) « assez de cette putain de première personne » (p. 93)

Il est extrêmement significatif de pouvoir questionner l'origine de la parole, du discours, dans un texte narré à la première personne puisque, conventionnellement, celle-ci identifie justement le locuteur. Cependant, dans *L'Innommable*, le texte tente d'en contester l'utilisation :

[j]e ne dirai plus moi, je ne le dirai plus jamais, c'est trop bête. Je mettrai à la place, chaque fois que je l'entendrai, la troisième personne, si j'y pense. Si ça les amuse. Ça ne changera rien. Il n'y a que moi, moi qui ne suis pas, là où je suis. (pp. 113-114)

Cette tentative se maintient sur une dizaine de pages (exception faite d'un pronom « je » échappé trois lignes après) alors que l'exclamation « assez de cette putain de première personne » (p. 93) est suivie, moins de dix lignes plus loin, du pronom « je ». Ces décisions s'ajoutent à la longue liste des résolutions non tenues du narrateur. Ce parleur anonyme⁸⁵ tente de se débarrasser de sa seule marque distinctive, le « je », en raison de l'inefficacité et du caractère trompeur des pronoms personnels :

[b]ah, peu importe le pronom, pourvu qu'on n'en soit pas dupe. (p. 94)

Inutile de chicaner, d'ici là, sur les pronoms et autres parties du boniment. Peu importe le sujet, il n'y en a pas. (p. 123)

[C]'est la faute des pronoms, il n'y a pas de nom pour moi, pas de pronom pour moi, tout vient de là, on dit ça. c'est une sorte de pronom, ce n'est pas ça non plus, je ne suis pas ça non plus [...]. p. 195

Cependant, ces tentatives de refuser l'usage des pronoms inefficaces se soldent inévitablement par un échec : le parleur ne peut faire l'économie du pronom « je ». Cet insuccès n'empêche toutefois pas le narrateur de persister à affirmer ne pas être à l'origine de cette parole, même s'il emploie la première personne du singulier :

⁸⁵ Effectivement, le texte ne permet pas d'affirmer que le titre « *L'Innommable* » désigne le narrateur, comme le souligne Bruno CLÉMENT, 1994, *op. cit.* pp. 25-26.

[J]'ai l'air de parler. ce n'est pas moi. de moi, ce n'est pas de moi. (p. 7)

[Q]ui est-ce qui parle, ce n'est pas moi qui parle [...]. (p. 165)

[J]'ai dû le dire, autant ça qu'autre chose, ce n'est pas moi, ce n'est pas moi, je ne peux pas, c'est venu comme ça, ça vient comme ça, ce n'est pas moi [...]. (p. 192)

Le « je », pronom propre à qui parle, est donc attaqué par ces affirmations paradoxales. Le narrateur veut démontrer qu'il ne peut être considéré comme la source de cette parole parce qu'il n'a pas de voix à lui :

[e]lle n'est pas la mienne, je n'en ai pas, je n'ai pas de voix et je dois parler, c'est tout ce que je sais [...]. (p. 34)

Mais ce ne serait plus ma voix, même en partie. (p. 38)

La bonne manière, la chaleur, l'aisance, la foi, comme si c'était ma voix à moi, disant des mots à moi, des mots me disant en vie, puisque c'est là qu'ils veulent que je sois [...]. (p. 81)

Y-a-t-il un seul mot de moi dans ce que je dis ? Non, je n'ai pas de voix, à ce chapitre je n'ai pas voix. [...] Mais je ne dis rien, je ne sais rien, ces voix ne sont pas de moi, ni ces pensées, mais des ennemis qui m'habitent. (p. 101)

Conscient que cette parole doit avoir une origine, le narrateur l'attribue parfois à Mahood, créateur supposé des pantins des trois principaux épisodes du roman. Toutefois, le plus souvent, il avance qu'elle le traverse mais qu'elle provient de ses persécuteurs, ces « ils » omniprésents qui le contrôlent. L'usage du pronom « ils » permet toutes les extrapolations quant à leur identité, prévenant d'affirmer résolument que ce sont les mêmes du début à la fin du roman. S'il est de mise de postuler d'ordinaire cette persistance, le texte se garde de résoudre définitivement la question.

Le narrateur affirme aussi qu'il n'est qu'un intermédiaire, rôle pour lequel il doit avoir une voix, contrairement à ce qu'il prétend ailleurs. Selon lui, cette fonction interdit de le tenir responsable de l'entremêlement de voix qu'est cette parole :

[c]'est sa voix qui s'est souvent, toujours, mêlée à la mienne, au point quelquefois de la couvrir tout à fait [...]. (p. 37)

Et aujourd'hui encore, pour parler encore comme lui, bien qu'il ne me trouble plus sa voix est là, dans la mienne, mais moins, moins. (p. 38)

Maintenant je m'entends dire que c'est la voix de Worm qui commence, je transmets la nouvelle, pour ce qu'elle vaut. Croient-ils que je crois que c'est moi qui parle ? Ça c'est d'eux aussi. Pour me faire croire que j'ai un moi à moi et que je peux en parler, comme eux du leur. C'est encore un piège [...]. (p. 98)

[C]'est ça, à l'impersonnel, comme s'il était besoin d'aide pour continuer une chose qui ne peut s'arrêter, et pourtant si, ça s'arrêtera, vous entendez, la voix dit que ça s'arrêtera, un jour, elle dit que ça ne s'arrêtera jamais et elle dit que ça s'arrêtera [...]. (p. 196)

Il est à noter que de telles affirmations complexifient la lecture, comme l'illustre la dernière citation, exemple du paroxysme de ce refus. Elle prend la forme d'une série d'affirmations, chacune niant la ou les précédentes. Elle peut être décrite comme une « cascade d'indépendantes » : un énoncé initial, suivi d'un second, refusant d'endosser le premier, talonné d'un troisième, pouvant récuser le premier, le second, ou les deux, et ainsi de suite. Dans un texte sans organisation structurelle explicite, où les phrases sont souvent très longues et où il est aisé de perdre le fil, l'impact d'une telle structure est décuplé. Elle nuit véritablement à la compréhension.

Reprenant le mouvement de l'épanorthose, en revenant modifier ce qui a été dit précédemment, ces constructions en cascade résistent à l'organisation logique du texte que tente le lecteur. Pour les structurer, il est nécessaire de découvrir un segment qui pourrait être attribué, hors de tout doute, au narrateur. Cependant, *L'Innommable* refuse un tel repère. N'étant pas clairement délimitées, ces cascades peuvent, en théorie, s'étendre à des pans entiers du roman, voire à son ensemble. Il serait tout à fait possible d'affirmer que l'indétermination qu'elles engendrent se prolonge partout dans l'œuvre, qu'aucun énoncé ne peut être attribué véritablement au narrateur. Une

telle attitude sonnerait le glas de toute entreprise critique envers ce roman en lui refusant le moindre ancrage. Conséquemment, les critiques qui en parlent cantonnent cette indétermination aux segments où elle est explicite, sans qu'il soit possible de démontrer définitivement la justesse de ce choix.

Aux différentes alternatives présentées quant au rôle du narrateur dans la parole, ajoutons une dernière option qu'offre le texte. À ce réseau de contradictions, s'adjoit le fait que le narrateur affirme fréquemment qu'il est seul :

[j]e ne serai pas seul, les premiers temps. Je le suis bien sûr. Seul. (p. 8)

[J]e suis seul ici, le premier et le dernier [...]. (p. 156)

[I]l n'y a jamais eu personne, il n'y a jamais eu rien, personne que moi, rien que moi, me parlant de moi [...]. (p. 180)

Il développe les implications de ce fait en soulignant qu'une telle solitude élimine la possibilité qu'un autre que lui soit à l'origine de cette parole :

[...] c'est à propos de cela qu'il faut parler, avec cette voix qui n'est pas la mienne, mais qui ne peut être que la mienne, puisqu'il n'y a que moi [...]. (p. 34)

[Q]ue ce ne peut être que moi qui parle ainsi. (p. 102)

Ainsi, le narrateur discourt sur l'origine de cette parole pendant deux cents pages sans fournir au lecteur une interprétation viable. Malgré l'usage de la première personne, le texte maintient, dans son discours explicite, l'indétermination quant à l'origine de la parole. Cette imprécision constitue un des principaux arguments pour conclure à une parole totalement neutre dans *L'Innommable*. Elle se construit sur un foisonnement d'informations contradictoires constituant autant d'épanorthoses. L'abondance de ces retours complétifs prévient d'en faire sens. Le texte ne tente pas de convaincre d'une hypothèse précise : il travaille à toutes les interdire.

b) « je voudrais me découvrir une voix dans ce concert » (p. 102)

À l'indétermination mise en place par le discours explicite du roman, s'ajoute une ambiguïté dans la construction de sa parole. Malgré son apparence de monologue, ce texte présente une polyphonie particulière. Pour expliciter cette affirmation, nous reprendrons ici l'article de H. Porter Abbott auquel nous avons déjà fait référence. Ce critique construit son approche sur la proximité temporelle entre la rédaction d'*En attendant Godot* et celle de *L'Innommable* : la pièce a été écrite après le deuxième volet de la trilogie mais avant le troisième⁸⁶. S'appuyant sur cette contiguïté, Abbott compare leur construction syntaxique pour montrer que plusieurs dialogues de la pièce sont construits d'une façon identique au monologue que se prétend le roman.

Il découvre en fait que de nombreux segments de *L'Innommable* sont plus compréhensibles lorsque perçus comme des dialogues. Pour réaliser sa démonstration, il emploie un extrait du roman que nous reproduisons ici partiellement :

[...] *I've always been here, here there was never anyone but me, never, always, me, no one, old slush to be churned everlastingly, now it's slush, a minute ago, it was dust, it must have rained, he must have travelled, he whose voice it is, he must have seen with his eyes, a man or two, a thing or two [...]*⁸⁷.

[J]'ai toujours été ici, il n'y a jamais eu que moi ici, jamais, toujours, moi, personne, vieille fange à brasser éternellement, maintenant c'est de la fange, tout à l'heure c'était de la poussière, il a dû pleuvoir. Celui qui parle, il a dû voyager, il a dû voir, quelques hommes, quelques choses [...]. (p. 194)

⁸⁶ Au-delà des dates de publication, les deux principaux biographes de Beckett s'accordent sur cette proximité de rédaction. Voir BAIR, Deirdre, *Samuel Beckett*, Paris, Fayard, 1979, p. 381 et KNOWLSON, James, *Damned to Fame : The Life of Samuel Beckett*, New York, Simon & Schuster, 1996, p. 336. Bair spécifie, à la même page, que l'auteur a vu dans l'écriture de la pièce un délassément avant de reprendre la prose romanesque.

⁸⁷ ABBOTT, *loc. cit.*, pp. 41-43. Le segment cité renvoie à BECKETT, 1958, *op. cit.*, p. 403. L'extrait d'Abbott, toutefois, ne propose que des virgules alors que le texte de Beckett comporte un point : « [...] *have rained, He must have travelled [...]* », ce qui n'affecte pas véritablement la démonstration. Abbott a aussi éliminé une virgule puisque le texte original est le suivant : « *he must have seen, with his [...]* ».

En utilisant les virgules du texte, Abbott crée un dialogue. Il fait de la plupart d'entre elles les pauses de changements de voix, d'interlocuteurs. Il découpe ainsi l'extrait en plusieurs interventions. Pour ajouter à sa démonstration, il les présente d'abord comme un échange de répliques d'une pièce inédite de Beckett et ne dévoile que plus loin qu'il s'agit d'un extrait de *L'Innommable*. Son article reprend donc en sens inverse le processus qui l'a mené à sa conclusion. Malgré cette forme, l'essentiel de sa démarche consiste à montrer à quel point ce prétendu monologue se découpe naturellement en dialogue. Nous reproduisons ici le résultat qu'il propose, suivi de ce qu'atteindrait le même travail effectué sur la version française du texte :

A : *I've always been here, here there was never anyone but me.*

A1 : *Never.*

A2 : *Always.*

A : *Me.*

A1 : *No one.*

A2 : *Old slush to be churned everlastingly.*

B : *Now it's slush, a minute ago it was dust.*

B1 : *It must have rained.*

C : *He must have travelled.*

C1 : *He whose voice it is.*

C : *He must have seen.*

C1 : *With his eyes.*

C : *A man or two.*

C1 : *A thing or two.*

A : J'ai toujours été ici, il n'y a jamais eu que moi ici.

A1 : Jamais.

A2 : Toujours.

A : Moi.

A1 : Personne.

A2 : Vieille fange à brasser éternellement.

B : Maintenant c'est de la fange, tout à l'heure c'était de la poussière.

B1 : Il a dû pleuvoir.

...

Si la version anglaise semble plus propice à ce découpage, la polyphonie apparaît tout de même clairement dans l'extrait de la version française. Ce segment n'est pas plus laborieux dans sa construction que les véritables échanges beckettien

de l'époque. Pour le démontrer, nous reproduisons ici deux extraits de dialogues de la pièce *En attendant Godot* qui témoignent de cette similarité avec *L'Innommable*⁸⁸ :

[c]'est vrai, nous sommes intarissables, c'est pour ne pas penser, nous avons des excuses, c'est pour ne pas entendre, nous avons nos raisons, toutes les voix mortes, ça fait un bruit d'ailes, de feuilles, de sable, de feuilles, elles parlent toutes en même temps, chacune à part soi, plutôt elles chuchotent, elles murmurent, elles bruissent, elles murmurent⁸⁹.

Je me sentais seul, je rêvais que j'étais heureux, ça a fait passer le temps, je rêvais que...., tais-toi, je me demande s'il est vraiment aveugle⁹⁰.

Ajoutons que l'extrait de *L'Innommable* repéré par Abbott n'est pas non plus exceptionnel, comme en font foi les deux segments suivants que nous avons isolés dans le roman et qui auraient très bien pu soutenir sa démonstration :

[...] je demanderai comment c'est possible, j'entends, vous dites que j'entends, et que je cherche, ce n'est pas vrai, je ne cherche rien, je ne cherche plus rien, enfin, passons, n'insistons pas [...]. (p. 168)

A : Je demanderai comment c'est possible.
 B : J'entends.
 A : Vous dites que j'entends et que je cherche.
 B : Ce n'est pas vrai.

Étrange, ces phrases qui meurent on ne sait pourquoi, étrange, qu'est-ce que ça a d'étrange, ici tout est étrange, tout est étrange quand on y pense, non, c'est y penser qui est étrange [...]. (p. 193)

A : Étrange, ces phrases qui meurent on ne sait pourquoi.
 B : Étrange, qu'est-ce que ça a d'étrange ?
 C : Ici, tout est étrange.
 A : Tout est étrange quand on y pense.
 B : Non, c'est y penser qui y est étrange.

La parole beckettienne de cette époque présente une « polyphonie restreinte ». Elle peut être le fruit de plusieurs voix redondantes ou d'une seule voix plurielle. Dans ces discours, minimes sont les différences entre colloque et monologue.

⁸⁸ Notons que chacun regroupe en une phrase plusieurs répliques d'une discussion entre Vladimir et Estragon. Nous nous sommes contentés de remplacer les points par des virgules.

⁸⁹ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1953, pp. 87-88.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 127.

Grâce à cette démonstration, si Abbot peut formuler le bilan partiel suivant : « *though The Unnamable appears to be a monologue, it is more accurately a dialogue, or more accurately still a colloquium, cast in the form of a monologue*⁹¹ », il constate aussi qu'il est nécessaire d'y ajouter l'observation contraire. Il parvient à conclure que *L'Innommable* « *is no more dialogue than it is monologue. It is both. Beckett clearly intended it that way*⁹² ». Prenant un certain recul face à ses observations, Abbot énonce que : « *[f]or by casting these voices in the shape of a monologue, Beckett encourages us to seek a consistent point of view, even though none exists*⁹³ ».

Ainsi, s'il n'est pas possible de voir en ce « je » la source indéniable de la parole, le texte ne permet toutefois pas de prouver le contraire. Décrivant le tout, Abbott résume en fait un flottement qui nous est familier : « *[o]ne's mind keeps flashing between two incompatible gestalts, as if there were some third it could finally rest in which would reconcile all the contradictions*⁹⁴ ». En plus de la confusion qu'entraîne le discours du narrateur quant à l'origine de la parole, la construction de celle-ci interdit d'y voir purement un monologue ou un colloque, ce qui simplifierait notre perception de l'œuvre et aiderait à résoudre la question de l'origine.

La démonstration que nous avons reprise et complétée pour arriver à cette conclusion repose sur l'observation d'une caractéristique de la plume beckettienne.

⁹¹ ABBOTT, *loc. cit.*, p. 44.

⁹² *Ibid.*, p. 45.

⁹³ *Ibid.*, p. 45.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 46.

Elle a consisté à découper des extraits du roman et à les comparer à des passages de la pièce. Il aurait toutefois été possible de dégager cette polyphonie uniquement par le découpage d'extraits de *L'Innommable*, sans comparaison extérieure. Nous spécifions ce point car, s'il est ce qui rend la démonstration si convaincante (les différences génériques entre *En attendant Godot* et *L'Innommable* renforçant la singularité des similarités), il nécessite quelques précisions pour être intégré à notre argumentation.

Ce brouillage de limites constitue un trait de l'écriture beckettienne de l'époque. Cependant, il importe dans *L'Innommable* de ne pas l'aborder uniquement comme tel et d'y voir aussi un trait narratif, imputable au narrateur. En effet, une des rares affirmations définitives de ce roman est que le parleur met en forme cette parole, est conscient qu'il narre. Il le rappelle d'ailleurs à plusieurs reprises :

[c]omment, dans ces conditions, fais-je pour écrire, à ne considérer de cette amère folie que l'aspect manuel ? Je ne sais pas. Je pourrais le savoir. Mais je ne le saurai pas. Pas cette fois-ci. C'est moi qui écris, moi qui ne puis lever la main de mon genou. C'est moi qui pense, juste assez pour écrire, moi dont la tête est loin. (p. 24)

J'espère que ce préambule s'achèvera bientôt, au profit de l'exposé qui décidera de moi. Malheureusement j'ai peur, comme toujours, d'aller plus loin. (p. 26)

Et voilà en effet que je glisse déjà, avant d'être à la dernière extrémité, vers les secours de la fable. (p. 36)

[J]e vais raconter une histoire de Mahood, pour me reposer. (p. 38)

La prochaine fois je ne me donnerai pas tant de peine, je raconterai une vieille histoire de Mahood, n'importe laquelle, elles sont toutes pareilles [...]. (p. 179)

[T]outes ces histoires de voyageurs, ces histoires de coincés, elles sont de moi [...]. (p. 210)

Puisque le narrateur assume la forme de la parole, l'oscillation n'est plus uniquement une caractéristique de la plume de Beckett mais aussi un trait narratif. L'indétermination demeure mais doit être intégrée dans la logique du récit.

Le constat est essentiel car l'oscillation interdit d'établir une source cohérente de la parole qui refuse de se déclarer monologue ou colloque. L'imprécision travaille à convaincre le lecteur du hiatus qui existe entre la parole et son énonciation. Pourtant, la présence même de ce flou constitue en fait une signature du narrateur. La parole ne se parle donc pas seule. Il s'agit des traces d'un travail dissimulant l'existence d'un autre travail. Les aspects que nous étudierons maintenant tiendront du même procédé : les efforts du texte pour convaincre de ce que la parole se parle seule démontrent aussi le contraire, entraînant un double discours que l'œuvre ne permet pas de trancher.

c) « Je vais le leur arranger, leur charabia. » (p. 63)

L'Innommable déploie aussi un travail langagier qui se développe d'une façon similaire à ce que nous venons d'observer. Effectivement, nous avons repéré trois autres traits qui, s'ils semblent en apparence accréditer la thèse d'une parole ayant échappé au narrateur, viennent en fait la démentir. Ces nouvelles traces du contrôle qu'exerce le parleur sur sa parole constituent autant d'arguments pour refuser de la considérer comme impersonnelle. Ces caractéristiques sont une prétendue perte de la cohérence du texte, l'utilisation d'énumérations pour convaincre que la parole échappe au narrateur et le choix d'un vocabulaire ponctué de mots dissonants visant à afficher la spontanéité du discours. Nous les étudierons dans cet ordre.

Construction syntaxique

Le premier trait consiste pour le texte à paraître renoncer à toute organisation rationnelle pour se construire au fil des mots, presque aléatoirement. Cette impression repose sur deux phénomènes : une modification de son propos, de ce qu'il dit, et un travail affectant sa construction syntaxique. Le premier tient de ce que la parole de *L'Innommable* présente initialement des éléments l'inscrivant dans un espace spatio-temporel conventionnel. Autrement dit, elle crée une réalité similaire à celle du lecteur, où il n'est pas désorienté, où il peut se retrouver.

La cohérence du discours peut sembler reposer sur ce « réalisme ». La disparition progressive de celui-ci entraîne alors à croire à la perte de cohérence du propos. Il est vrai que la parole se détache graduellement de ces repères réalistes pour ne porter que sur elle-même. Faisant de ses propres contradictions des événements à commenter, à analyser et à développer, elle se déplace vers un non-lieu, peuplé exclusivement de quelques personnages sans consistance. Cette épuration crée l'image d'un discours qui se désagrège progressivement.

Cependant, la cohérence du roman, contrairement aux apparences, ne repose pas sur son inscription dans une réalité conventionnelle qui, en fait, même dans les pages liminaires, est accessoire dans *L'Innommable*. La disparition de ce « réalisme » est réelle mais, de par son caractère secondaire, n'est pas si lourde de conséquences. Ainsi, la perte des éléments inscrivant le discours dans une réalité confortable pour le lecteur ne permet pas de conclure à l'extinction de sa cohérence.

Du côté de la construction syntaxique, deuxième fondation de l'apparente perte de cohérence, le travail est plus complexe. Il s'agit de mettre en place cette impression en modifiant, en apparence, la composition phrastique. Cependant, ces mêmes efforts du narrateur marquent l'organisation logique du discours. La première moitié de *L'Innommable* présente une syntaxe élémentaire, voire simpliste : les phrases y sont courtes et sommaires. Il y a dominance de propositions indépendantes, juxtaposées ou coordonnées, alors que les propositions subordonnées et relatives se font rares. Ceci encourage une lecture rapide et aisée, d'autant plus que, comme nous l'avons souligné, l'histoire est inscrite dans un « réalisme » qui ne choque pas le lecteur. Dans ces pages, il est encore en confiance et croit bénéficier de repères stables.

Les liens entre les phrases sont généralement prévisibles, permettant au lecteur de progresser sans surprise. Il lit ainsi des unités de sens qui correspondent à ce qu'il appréhende aisément, si l'on se réfère au concept de *paquet* (« *chunk* ») tel que décrit dans l'ouvrage *L'Acte de lecture*⁹⁵. Il s'agit de « l'étendue du texte qui peut être aperçue à chaque moment de la lecture, et à partir de laquelle nous sommes en mesure d'anticiper la suivante. » Lorsqu'ils correspondent à des phrases complètes et / ou que les liens les unissant sont évidents, la lecture se fait commodément.

Alors que le lecteur progresse dans l'œuvre, le rythme de sa lecture ralentit. Les contradictions s'accumulent, le forçant à se montrer plus attentif. Le discours tourne sur lui-même et se reprend constamment. La vitesse de lecture est d'autant plus freinée que, s'il y a encore des phrases simples, elles coexistent avec d'autres formées

⁹⁵ ISER, 1976, *op. cit.*, p. 201.

de cascades de propositions juxtaposées, trompant les attentes du lecteur, entravant, enrayant la progression.

Le lecteur est aussi confronté à des phrases extrêmement lourdes et longues. L'une des plus marquantes s'étire sur dix pages et se conclut avec la tentative du narrateur de faire le point sur lui-même, promesse séduisante pour un lecteur tentant de faire sens de ce parleur. Le texte offre ledit résumé, mais celui-ci ne comble pas les attentes : le narrateur y piétine, pendant quatre pages, sur les conclusions qu'il peut tirer quant à lui-même et quant au bruit – cette parole qui est ou n'est pas la sienne⁹⁶. La seule information valable à en tirer est l'existence de ces deux instances.

Cette construction explique l'impression de la perte de cohérence. Pourtant, ce n'est que la lecture qui est pénible. Le texte n'est pas incohérent : si les phrases sont plus longues, elles ne sont ni fautives ni plus complexes. Elles sont toujours formées d'une accumulation de propositions indépendantes. La virgule constituant une pause de lecture moins longue que le point, le lecteur a tendance à lire plus vite et à se perdre dans les méandres de ces phrases où certains liens ne semblent viser qu'à le désarçonner. Son désarroi est accentué par la présentation matérielle de ce texte : un bloc monolithique, long de plus de 180 pages, sans division ni pause.

Les très longues phrases que présente *L'Innommable* laissent à penser que le narrateur ne peut s'arrêter de peur de ne pouvoir recommencer. Il évoque d'ailleurs cette possibilité lui-même :

⁹⁶ Voir les pages 169 à 172.

[...]du moment, dis-je, du moment que, voyons, du moment qu'on, du moment qu'il, ah, laissons tout ça, du moment que ceci, alors cela, d'accord, n'en parlons plus, j'ai failli caler. (p. 187)

Cette éventualité amène à croire qu'il ne possède pas le contrôle qui lui permettrait de maintenir la forme plus cohérente qu'il a adopté initialement. Il s'agit d'une illusion, d'autant plus que ces longues phrases sont accompagnées, même à la fin du roman, d'autres qui sont courtes et simples. Le lecteur a tendance à oublier ces dernières, sans doute en raison de l'engagement que nécessitent les plus étendues.

La perte de cohérence n'est donc qu'un effet orchestré par le narrateur. Certains pourraient être tentés d'avancer qu'il s'agit d'une limite que Beckett, en tant qu'auteur, ne souhaitait pas dépasser parce qu'il désirait être lu et compris. Pour cette raison, il n'aurait pas voulu pousser l'incohérence plus loin, n'aurait pas voulu aller jusqu'à aligner des mots sans organisation. Cette thèse néglige pourtant que, comme nous l'avons déjà expliqué, le narrateur se présente comme l'organisateur du texte (une des rares affirmations péremptoires dans *L'Innommable*, rappelons-le). De plus, Beckett, au moment d'écrire ce roman, était déjà allé plus loin dans l'incohérence.

L'une des facettes de ce phénomène consiste à attribuer la narration à un être mort ou mourant. Il l'a d'abord fait dans la nouvelle intitulée « Le calmant » qu'il ouvre par ces mots : « [j]e ne sais plus quand je suis mort⁹⁷ ». Si le geste n'est pas unique dans la littérature (on peut penser à la nouvelle « Manuscrit trouvé dans une bouteille » d'Edgar Allan Poe), il est rare d'avoir droit à une entrée en matière aussi

⁹⁷ BECKETT, Samuel, *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Éditions de Minuit, 1958, p. 39.

directe, créant une telle impossibilité réaliste (théoriquement, les morts ne peuvent écrire). Beckett a aussi laissé Malone, narrateur de *Malone meurt*, s'exprimer jusque dans la mort. Les dernières lignes du roman sont ses derniers moments. L'organisation de sa narration a disparu. Le langage, épuisé, ne forme plus ni phrases ni propositions. Malone n'écrit que des mots isolés, ayant perdu la maîtrise du langage, ce qui, pour certains, lui donne un nouveau souffle poétique.

Beckett a aussi consacré deux pages entières de son roman *Watt* à reproduire une symphonie de grenouilles et trois pages au fameux monologue de Lucky dans *En attendant Godot*⁹⁸. Il était donc déjà allé plus loin. Pour cette raison, il n'est pas approprié d'expliquer la persistance d'une organisation logique par un recours *in extremis* à l'auteur, d'autant plus que le narrateur revendique la mise en forme de la parole de *L'Innommable*. Cette limite textuelle qui veut se dissimuler derrière une fausse incohérence s'inscrit parfaitement dans la logique du récit.

Énumérations

Le deuxième trait que nous avons isolé fonctionne de façon identique : il s'agit d'énumérations récurrentes qui donnent à penser que la parole échappe au narrateur. Un phénomène similaire est présent dans le roman *Watt*. Dans ce dernier, il s'y trouve toutefois enchâssé dans une perspective combinatoire : son rôle y est d'épuiser toutes les possibilités. Un exemple particulièrement représentatif en est ce segment où le narrateur décrit les salutations que s'échangent les membres d'un comité :

⁹⁸ Voir les annexes 1 et 2.

[i]ls entreprirent alors de se regarder et s'y employèrent un bon moment avant d'y parvenir. Non qu'ils se soient regardés longuement, non, pas si bêtes. Mais lorsque cinq hommes se regardent, si en théorie il n'y faut que vingt regards, à raison de quatre chacun, cependant dans la pratique ce nombre est rarement suffisant, du fait des nombreux regards qui s'égarer⁹⁹.

Il détaille ces échanges pendant cinq pages pour conclure par ces mots :

[e]t ainsi de suite. Jusqu'à ce que des cinq fois huit soit quarante regards dépensés pas un seul n'ait été payé de retour et que le comité, dans ses efforts pour se regarder, malgré toutes ses acrobaties, ne soit pas plus avancé qu'au moment désormais irrévocable de les avoir entrepris¹⁰⁰.

Le texte insiste sur l'aspect mathématique du geste : ces chiffres correspondent aux possibilités examinées. Le texte démontre la volonté de n'omettre aucune option, résolution qui n'apparaît qu'exceptionnellement dans *L'Innommable*. Dans ce dernier, les énumérations sont plus courtes, moins mathématiques et moins systématiques. L'exploration des possibilités combinatoires y est plus restreinte :

[c]e qu'il faut éviter, je ne sais pourquoi, c'est l'esprit de système. Gens avec choses, gens sans choses, choses sans gens, peu importe [...]. (p. 9)

Les énumérations relèvent ici d'une orientation différente : ce sont des nœuds dans les replis du discours. Elles sont présentes au début du roman, dès les réflexions du personnage assis dans l'arène alors qu'il tente de se faire une idée de sa situation. Elles prennent une forme étendue et fournie, mais sont réalisées dans une perspective moins systématique que dans *Watt*. Un exemple caractéristique est le questionnement des pages 13 et 14 quant à sa position dans l'arène (nous l'avons reproduit partiellement au second chapitre).

⁹⁹ BECKETT, Samuel, *Watt*, Paris, Éditions de Minuit, 1968, p. 181.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 185.

Cependant, suivant l'évolution du propos tenu dans *L'Innommable*, ces énumérations deviennent progressivement plus minimalistes :

[...] le temps ne passant pas, pour rien, dans la soif. voulant s'arrêter, ne pouvant s'arrêter, cherchant pourquoi, pourquoi ce besoin de parler, ce besoin de s'arrêter, cette impossibilité de s'arrêter, trouvant pourquoi, ne trouvant plus, retrouvant, ne retrouvant plus, ne cherchant plus, cherchant encore, trouvant encore, ne trouvant plus, ne cherchant plus, cherchant encore, ne trouvant rien, trouvant enfin, ne trouvant plus, parlant toujours, assoiffé toujours, cherchant toujours, ne cherchant plus, parlant toujours. cherchant encore, se demandant quoi, de quoi il s'agit, cherchant ce qu'on cherche, s'écriant Ah oui, soupirant Mais non, gémissant Assez. s'exclamant Pas encore, cherchant toujours, perdant la boule, cherchant la boule, racontant toujours, n'importe quoi, cherchant encore, n'importe quoi, dans la soif, d'on ne sait plus quoi, ah oui, de quelque chose à faire [...]. (p. 164)

Il ne s'agit pas tant ici d'une exploration combinatoire que de la création d'un mouvement textuel. Ces énumérations redondantes entraînent une coupure avec le texte et en sont presque distinctes. Leurs modulations étant souvent très subtiles, elles exigent une lecture minutieuse et se concluent généralement par une interruption visant à retrouver le propos que tenait le discours avant l'énumération, comme c'est le cas avec la fin de cet exemple. Elles créent des spirales où s'interrompt le récit. Les énumérations de *L'Innommable* présentent une oscillation, généralement causée par un va-et-vient hypnotique entre affirmation et négation, alors que le mouvement vise à explorer systématiquement toutes les possibilités dans *Watt*.

Les énumérations qui apparaissent dans la deuxième moitié de *L'Innommable* ne semblent inédites au lecteur que parce qu'elles ne portent pas sur des objets réalistes, comme le font celles que l'on retrouve en début de roman. Comme en fait foi la citation précédente, une lecture à voix haute pourrait y voir des incantations, répétées inlassablement. La poésie et la musicalité de ces segments concourent à leur particularité. Ils semblent devenir des trous noirs du discours, où la parole échappe à

tout contrôle. Pourtant, elles sont construites d'une façon identique aux énumérations initiales : elles ne sont différentes que par leur minimalisme. Lorsqu'elles sont lues attentivement, les liens entre les divers termes sont tout à fait logiques et viables. Elles ne sont pas fondamentalement dissemblables des énumérations des premiers épisodes de *L'Innommable*; elles présentent le même mouvement.

Ajoutons que, dans l'extrait cité plus haut, la suite de participes présents, d'actions affirmées et contredites, crée une fiction, une histoire à l'intérieur de l'histoire du roman, embourbée dans ces propositions juxtaposées. Ces explorations reprennent le mode de construction de la fiction de *L'Innommable* lui-même, n'en différant qu'en ce qu'elles sont plus dépouillées. Les détours qu'elles constituent démontrent qu'il est facile de perdre le fil du texte.

Un autre exemple de ce phénomène, peut-être encore plus minimaliste que le précédent puisque la ponctuation en est absente, permet de mettre en relation les caractéristiques qui viennent d'être évoquées :

[...] dans un endroit dur, vide, clos, sec, net, noir, où rien ne bouge, rien ne parle, et que j'écoute, et que j'entends et que je cherche, comme une bête née en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées et mortes en cage nées et mortes en cage de bêtes nées en cage mortes en cage nées et mortes nées et mortes en cage en cage nées et puis mortes nées et puis mortes, comme une bête dis-je, disent-ils, une telle bête, que je cherche, comme une telle bête [...]. (pp. 166-167)

Dans cet extrait, la lecture prend un rythme particulier, différent sensiblement de celui qu'engendrait jusqu'alors le texte. Nous pourrions y voir une mise en abyme du roman en entier : reproduisant la construction syntaxique de *L'Innommable*, ces énumérations parviennent, tout comme lui, à créer une fiction à partir de presque rien.

Comme lui, elles semblent désorganisées mais se révèlent minutieusement structurées. Le processus est similaire à celui donnant naissance aux récits enchâssés que l'on rencontre fréquemment en littérature¹⁰¹, à la différence qu'il n'y a ici ni mise en contexte ni création d'un univers réaliste. Cette simple juxtaposition, insérée dans un contexte propice, crée ici aussi une fiction, une histoire.

Ces énumérations sont en général engendrées par un questionnement, par le syntagme verbal « je cherche », présent dans les deux exemples. Le narrateur semble perdre le contrôle du discours. Il doit le rattraper une fois ces échappées complétées ou épuisées. Notons que chacun des labyrinthes que sont ces énumérations présente une autre constante : l'insertion de syntagmes qui désarçonnent le lecteur. Ceci peut se manifester par des propositions dont le lien avec les précédentes n'est pas évident, forçant le lecteur à s'interrompre pour y réfléchir. Ce phénomène est observable dans la citation de l'énumération des participes présents.

Il est aussi possible que le segment dérouté le lecteur en modifiant le rythme de lecture créé par la répétition. La deuxième énumération citée en est un exemple. Le rythme est d'abord constant : le syntagme « de bêtes nées en cage » compte six pieds. L'introduction de l'adjectif « mortes » après six répétitions rompt l'harmonie, à la fois pour la sonorité d'une lecture à voix haute et pour la compréhension même du lecteur.

¹⁰¹ L'on peut penser à ce sujet aux récits qui voient le jour dans les conversations résultant de rencontres entre voyageurs, par exemple dans une auberge, situation fréquente dans *Jacques le fataliste* de Denis Diderot ou dans *Don Quichotte* de Miguel de Cervantès.

La raison en est que la répétition excessive du segment entraîne un relâchement de l'attention du narrateur et l'insertion d'un élément étranger, imprévu, interrompt la lecture. Le rythme engendré par le syntagme « de bêtes nées en cage » est brisé par l'adjectif « mortes » et le lecteur, jusqu'à la fin de l'énumération, peine à retrouver une nouvelle régularité. En fait, plusieurs ne parviennent pas à se donner un nouveau rythme; leur progression demeure alors irrégulière, claudicante.

En raison de ces caractéristiques, il apparaît que les tourbillons que constituent ces énumérations ne font que donner l'impression qu'il y a perte de contrôle par le narrateur. En fait, il les maîtrise. Il se dit sans pouvoir sur le langage mais parvient, dans les moments où il paraît impuissant, à créer une fiction, une histoire avec presque rien. Ceci marque plutôt un grand contrôle du langage et de la fiction, d'autant plus que ce geste de création dans les marges rappelle la construction du personnage et de l'histoire de *L'Innommable* dans son ensemble. Effectivement, dans les deux cas, il s'agit de construire avec presque rien, donnant l'apparence qu'il n'y a que désordre.

Vocabulaire

Nous avons finalement identifié un troisième trait : le choix du vocabulaire. Molloy, narrateur du premier volet du diptyque qu'est le tome liminaire de la trilogie, prévient le lecteur de ses lacunes à ce niveau : « [j]'ai oublié l'orthographe aussi, et la moitié des mots. Cela n'a pas d'importance, paraît-il¹⁰² ». Comme lui, le narrateur de

¹⁰² BECKETT, Samuel, *Molloy*, Paris, Éditions de Minuit, 1951, p. 8.

L'Innommable affirme à plusieurs reprises qu'il perd peu à peu son répertoire de vocables, le plus souvent après avoir semblé hésiter pour en proférer un :

[...] je n'ai pas beaucoup de mots, je n'ai pas beaucoup de choix [...]. (p. 190)

[I]l y a eu tant de fautes. la mémoire est si mauvaise, les mots ne viennent plus, les mots se font rares, le souffle se fait court [...]. (p. 208)

[C]omment dire, ce sont des mots, je n'ai que ça, et encore, ils se font rares [...]. (p. 211)

Cependant, le texte, au-delà de ces affirmations, ne corrobore pas cette idée. S'il existe plusieurs traces de cette difficulté dans les segments accompagnant les plaintes du narrateur, il s'en trouve aussi de nombreuses affirmant le contraire. Le vocabulaire n'est pas limité mais sobre et précis, comme le montrent quelques extraits où le narrateur emploie des mots qui dissonent avec leur entourage immédiat.

Ces écarts peuvent être groupés en deux types. Le premier est constitué par l'usage d'expressions argotiques ou vulgaires : « piquette » (p. 146), « merde alors, voilà une vacherie dont je ne reviendrai pas de sitôt » (p. 153), « j'ai la courante » (p. 155), « merde, je me suis coupé » (p. 187). Ces pointes donnent au texte le caractère oral d'un langage spontané et non celui d'un écrit construit. Elles sont toutefois compensées par des écarts faits de mots rares, typiques d'une culture étendue : « éphectique » (p. 8), « narthex » (p. 10) et « stet » (p. 139). Ces derniers marquent une grande maîtrise du vocabulaire puisqu'il s'agit de mots très spécialisés qui sont utilisés d'une façon parfaitement adéquate.

La plupart de ces mots « rares » appartiennent aux domaines de la rhétorique, de la philosophie ou à des champs connexes. Il est particulièrement révélateur de

remarquer qu'ils sont fréquemment accompagnés de termes argotiques. Voici quelques couples relevés pour étayer cette affirmation, couples constitués de mots ou d'expressions se trouvant à moins de dix lignes l'un de l'autre :

| | | |
|--------------------------|---|------------------------------------|
| homuncule (p. 32) | / | m'en vais la dire (p. 32) |
| satrape (p. 42) | / | première bourre (p. 42) |
| panégyrique (p. 43) | / | ça me couperait le sifflet (p. 43) |
| avatar (p. 48) | / | prompte la crève (p. 48) |
| infundibuliforme (p. 60) | / | Mais le bouquet, ça a été (p. 60) |
| sabir (p. 65) | / | de mèche (p. 65) |
| cangue (p. 76) | / | pine (p. 77) |
| apodose (p. 193) | / | quelle salade (p. 192) |

Aucun terme ne présente de difficultés insurmontables. Cependant, ces couples compliquent toute tentative d'établir une cohérence langagière. Ils montrent aussi qu'il ne s'agit pas de caractéristiques propres à certains épisodes où le langage serait plus érudit et d'autres où il serait plus argotique. Les extrêmes cohabitent, ajoutant à la polyphonie et prévenant le lecteur de cataloguer le parleur selon son vocabulaire.

L'orchestration d'un va-et-vient régulier entre des sphères de vocabulaire si éloignées est incompatible avec l'idée d'un langage désorganisé qui se parle seul. L'argot veut afficher l'oralité de ce discours et harmonise les écarts créés par l'usage de mots typiques d'un érudit. Dans cette perspective, si la présence des termes argotiques donne une apparence orale, les véritables excès sont les termes doctes. Ce sont eux qui jurent avec le vocabulaire précis qui domine le roman. Le narrateur atténue par l'argot l'effet de ces mots échappés dans un discours autrement très sobre. Cependant, la justesse de leur utilisation affirme qu'il n'est pas sans contrôle. Au-delà des apparitions de ces mots, l'organisation les régissant est la marque du narrateur.

Ainsi, ces trois aspects (construction syntaxique, énumérations, vocabulaire) concourent, en prétendant à l'oralité et à la spontanéité de la parole de *L'Innommable*, à convaincre qu'elle se parle seule. Cependant, la présence de ces traits désigne l'existence d'un travail qui démontre le contraire. Ils constituent les marques d'une signature du narrateur, interdisant de la considérer comme impersonnelle. Il y a laissé sa trace même s'il la qualifie de « sabir » (p. 65) et de « charabia » (p.63) et qu'il la décrit comme lui venant des autres mais qu'il serait forcé d'employer :

[m]'avoir collé un langage dont ils s'imaginent que je ne pourrai jamais me servir sans m'avouer de leur tribu, la belle astuce. Je vais le leur arranger, leur charabia. Auquel je n'ai jamais rien compris du reste, pas plus qu'aux histoires qu'il charrie [...] (p. 63)

d) « ça doit leur sembler d'une drôlerie irrésistible » (p. 114)

Il existe un autre aspect du roman qu'il est pertinent d'étudier dans notre perspective. Il s'agit d'un sujet que nous avons déjà abordé dans le second chapitre à travers le détachement que marque le narrateur face à son incarnation corporelle : l'humour. Il est présent tout au long du texte, comme en font foi ces exemples :

[o]ui, plus d'une fois j'ai manqué me prendre pour l'autre, au point de souffrir à sa façon, un instant durant. Alors ils ont débouché le champagne. Le voilà des nôtres ! Verdâtre d'angoisse. Un vrai petit terrien. Noyé dans la chlorophylle ! Rasant les abattoirs ! Ça a dû leur rester sur l'estomac. De bien piètres missionnaires au fond, au service de l'éphémère rebondissant. Viens, mon agneau, folâtrer parmi nous, c'est vite passé, tu verras, juste le temps de faire joujou avec une agnelle, ça c'est du nanan. L'amour, voilà une carotte qui n'a jamais raté, j'ai toujours dû enfiler quelqu'un. (pp. 48-49)

Mais fermons cette parenthèse, afin de pouvoir déclarer, d'un cœur léger, ouverte la suivante. (p. 112)

Mais un peu de nerf, c'est le moment, un peu d'allant, ça ne donnera rien, pas un pas, ça ne fait rien, on n'est pas des épiciers, et sait-on jamais, non. Mahood sortira peut-être de son urne et se dirigera vers Pigalle, à plat ventre, en chantant, J'arrive, j'arrive, cœur de mon cœur. (p. 140)

[C]'est comme ça que ça finira, par des gloussements, glouglou. aïe. ha, pah, je vais m'exercer. nyam. hou, ploff, pss, rien que de l'émotion, pan. paf, les coups. na, toc, quoi encore, aah, ooh, ça c'est l'amour, assez, c'est fatigant, hi, hi, ça c'est les côtes, de Démocrite, non, de l'autre, en fin de compte, c'est la fin. la fin du compte [...]. (p. 202)

Ces manifestations sont d'abord ironiques : le narrateur jette un regard sévère et sarcastique sur ce qui est dit, c'est-à-dire qu'il prend du recul face à son propos. Vladimir Jankélévitch écrit à ce sujet que « [l']art, le comique et l'ironie deviennent possibles là où se relâche l'urgence vitale¹⁰³ » et que « l'ironie, c'est de s'arrêter en route¹⁰⁴ ». Cette perspective éclaire grandement l'auto-commentaire de *L'Innommable*. Chaque moment où apparaît l'ironie du narrateur constitue une signature : elle ne peut exister dans une parole échappée au contrôle de celui qui parle, parole où celui-ci serait entraîné par celle-là.

Ces marques ironiques ajoutent à la polyphonie du texte. Tout comme les changements de voix potentiels observés plus haut, les commentaires ironiques constituent un dédoublement imagé du locuteur. S'il est toujours celui qui parle, la voix en émergeant diffère. Il s'agit d'un autre type d'interruption de la progression du texte : au lieu de poursuivre et de développer la suite de l'idée énoncée, le narrateur revient la commenter. Ce mouvement est analogue à celui de l'épanorthose.

Cette capacité de recul s'observe aussi dans les jeux de mots, consistant souvent à détourner des locutions toutes faites (« c'est vite dit, il faut dire vite, c'est le règlement » (p. 207)). Ce travail n'est humoristique que sporadiquement. Il marque

¹⁰³ JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 9.

¹⁰⁴ *Ibid*, p. 95.

[C]'est comme ça que ça finira, par des gloussements, glouglou, aïe, ha, pah, je vais m'exercer, nyam, hou, plof, pss, rien que de l'émotion, pan, paf, les coups, na, toc, quoi encore, aah, ooh, ça c'est l'amour, assez, c'est fatigant, hi, hi, ça c'est les côtes, de Démocrite, non, de l'autre, en fin de compte, c'est la fin, la fin du compte [...]. (p. 202)

Ces manifestations sont d'abord ironiques : le narrateur jette un regard sévère et sarcastique sur ce qui est dit, c'est-à-dire qu'il prend du recul face à son propos. Vladimir Jankélévitch écrit à ce sujet que « [l']art, le comique et l'ironie deviennent possibles là où se relâche l'urgence vitale¹⁰³ » et que « l'ironie, c'est de s'arrêter en route¹⁰⁴ ». Cette perspective éclaire grandement l'auto-commentaire de *L'Innommable*. Chaque moment où apparaît l'ironie du narrateur constitue une signature : elle ne peut exister dans une parole échappée au contrôle de celui qui parle, parole où celui-ci serait entraîné par celle-là.

Ces marques ironiques ajoutent à la polyphonie du texte. Tout comme les changements de voix potentiels observés plus haut, les commentaires ironiques constituent un dédoublement imagé du locuteur. S'il est toujours celui qui parle, la voix en émergeant diffère. Il s'agit d'un autre type d'interruption de la progression du texte : au lieu de poursuivre et de développer la suite de l'idée énoncée, le narrateur revient la commenter. Ce mouvement est analogue à celui de l'épanorthose.

Cette capacité de recul s'observe aussi dans les jeux de mots, consistant souvent à détourner des locutions toutes faites (« c'est vite dit, il faut dire vite, c'est le règlement » (p. 207)). Ce travail n'est humoristique que sporadiquement. Il marque

¹⁰³ JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 9.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 95.

plutôt une conscience que ces expressions sont des raccourcis de langage. Cette attitude exige un recul face au discours pour pouvoir s'amuser de son fonctionnement. Elle ne peut donc exister dans une parole hors de contrôle ou totalement neutre.

Le narrateur démonte ainsi certaines expressions et les réinvestit d'un nouveau sens, détournement qui se veut sarcastique le plus souvent :

[u]n moment de découragement, à battre pendant qu'il est chaud. (p. 42)

[V]oilà qu'ils mettent de l'eau dans leur piquette [...]. (p. 146)

[Q]u'on me demande l'impossible, je veux bien, que pourrait-on me demander d'autre? Mais l'absurde. A moi qu'ils ont réduit à la raison. (p. 85)

Que donc la lumière soit, ce ne sera pas forcément une catastrophe. (p. 125)

Il peut ainsi s'agir d'un travail sur des expressions d'usage commun comme dans les deux premières citations, d'une déformation d'un proverbe, comme dans la troisième (« À l'impossible, nul n'est tenu »), ou d'une parole biblique, exemple illustré par le dernier extrait, renvoyant à la première parole de Dieu, selon la Genèse.

Cette réflexion sur ces locutions devient parfois un examen explicite. Le narrateur s'interrompt alors après une expression et la commente, la prenant au pied de la lettre, créant des détours langagiers alors qu'elle vise à faciliter le langage :

[c]ar si à force de m'enrouler, si j'ose cette ellipse, ça ne m'arrive plus souvent, si à force de m'enrouler, c'était bien la peine de vouloir aller plus vite, si à force de m'enrouler [...]. (p. 50)

Autrement dit, ils aiment autrement dire, ça ne fait pas de doute, ça fait gagner du temps, le silence une fois rompu ne sera jamais plus entier. (p. 132)

La question n'est pas là, pour le moment, on ne sait pas où elle est, mais elle n'est pas là, actuellement. (p. 143)

Inutile aussi, dans la soif, dans la faim, non, pas besoin de faim, la soif suffit, dans la soif, inutile de se raconter des histoires, pour passer le temps, les histoires ne font pas passer le temps, rien ne le fait passer [...]. (p. 163)

Oui, mais voilà, je suis loin de mes portes, loin de mes murs, il faudrait réveiller le porte-clefs, il y en a sûrement, loin de mon propos aussi, retournons-y, il n'est plus là, plus là où j'avais cru le voir [...]. (p.174)

Nous aurions pu accumuler les exemples de ce travail qui traverse le roman :

[...] et axées invariablement n'importe comment, selon la panique du moment. (p. 67)

Il me plaît d'imaginer qu'à l'heure de l'échéance fatale, ma dette envers la nature enfin éteinte [...]. (p. 70)

Un tel retour sur le langage ne peut être le fait d'une parole spontanée, échappée au locuteur. Les expressions qui donnent lieu à ce travail s'emploient sans qu'il soit nécessaire d'en être conscient. Les démonter comme le fait le narrateur nécessite d'en avoir le contrôle, de ne pas en faire des réflexes langagiers. De plus, l'ironie et le sarcasme qui animent ces commentaires contredisent l'idée d'une parole neutre. Si leur présence remplace parfois des émotions que le lecteur se sent en droit d'attendre, instaurant un détachement émotionnel du parleur, elle constitue aussi une autre signature de celui-ci. La parole ne se parle pas seule. Incidemment, elle en vient même à se désamorcer : le raccourci se révèle un détour parce que trop commenté.

e) « maintenant que je suis là c'est moi qui résumerai » (p. 169)

De ces examens, il ressort que le narrateur cherche à faire passer la parole pour neutre et détachée de toute énonciation. Il emploie certains mécanismes textuels pour empêcher le lecteur de le considérer comme source de cette parole et d'autres pour la faire paraître impersonnelle. Si l'objectif est atteint en ce qui concerne l'attribution de l'origine du discours, le fait que le narrateur puisse en parler démontre que la parole, si elle ne fait que le traverser, n'en est pas moins changée par ce passage.

Nous avons isolé trois traits du discours qui tendent à le présenter comme impersonnel – la construction syntaxique, la présence d'énumérations et le choix du vocabulaire – auxquels pourrait être ajouté le détachement du narrateur face à son incarnation corporelle. Cependant, ces mécanismes sont ambivalents puisqu'ils constituent aussi la signature du narrateur qui organise le discours.

Au chapitre précédent, l'épanorthose agissait comme modèle pour dépasser la logique binaire des contradictions. Elle joue ici un rôle similaire. En effet, son propos affirme l'oralité alors que son existence témoigne du contraire. Qu'il s'agisse des traits langagiers, de l'humour ou de l'ambiguïté quant à l'origine de la voix, les mécanismes étudiés nous ont mené à un seul constat. Ils visent à convaincre le lecteur que *L'Innommable* est écrit au fil de la plume, que cette parole désorganisée se parle seule. Cependant, leur existence prouve aussi le contraire : le parleur parle et il n'est pas sans pouvoir puisqu'il peut se distancier de son propre langage.

L'Innommable encourage donc aussi un discours contraire à celui qu'en a tiré Blanchot. Cependant, avant de conclure notre réflexion, nous aborderons un dernier aspect. Il nous fallait d'abord dégager ces conclusions pour comprendre comment ces stratégies textuelles ont pu obtenir un tel succès chez les lecteurs, critiques ou non. Ce n'est qu'à ce point que nous pouvons apprécier ce qui leur a permis d'être si discrètes et si efficaces. Cette ultime facette de notre mémoire sera aussi l'occasion de prendre nos distances face à Wolfgang Iser qui a étudié une question très proche de la nôtre.

Pour comprendre ce succès, il faut relever une constante de l'ensemble de ces caractéristiques de *L'Innommable* : le narrateur y multiplie les efforts pour prendre le lecteur à contre-pied. Il s'agit d'un élément essentiel puisqu'il propose un mouvement similaire à celui que nous avons dégagé dans le chapitre précédent. Dans ce dernier, il était question de désarçonner le lecteur en rendant inefficace l'utilisation de repères préconçus (préalables à la lecture) en les confrontant avec le répertoire du texte qui les désarmait. Ici, le phénomène est le même, mais à l'intérieur du texte. Ainsi, *L'Innommable* présente un discours qui, par sa forme et son propos, désoriente le lecteur, ou plutôt lui refuse ses repères pour l'orienter dans des directions précises : il n'y a pas de personnage, pas d'histoire, rien qu'une parole parlée seule.

Ceci revient à dire que ce roman, au lieu de proposer une interprétation, en refuse une myriade par une multiplication de contradictions qui déroutent le lecteur. Les voies que celui-ci choisit lui sont ainsi indiquées par le texte. Pour expliciter ces rapports intra-textuels, nous devons faire appel aux deux théoriciens qui nous ont permis d'éclaircir notre idée de repères de lecture : Umberto Eco et Wolfgang Iser.

Leurs deux théories reposent sur l'interaction constante entre le lecteur et le texte, laquelle se construit autour des attentes du premier face à ce qui suit dans le second. Eco nomme cet échange la « coopération interprétative » et la juge inévitable : le texte ne peut jamais tout dire. Il n'est qu'une « machine paresseuse¹⁰⁵ ». Toujours selon Eco, il postule un « lecteur modèle » dont « [l'] anticipation [...] constitue une portion de fabula qui *devrait* correspondre à celle qu'il va lire. Une fois qu'il aura lu,

¹⁰⁵ ECO, *op. cit.*, p. 27.

il se rendra compte si le texte a confirmé ou non sa prévision¹⁰⁶ ». Ce geste renouvelé constitue la lecture; l'anticipation y est donc essentielle.

Wolfgang Iser élabore aussi une théorie dynamique de la lecture, laquelle est « un acte élémentaire de mise en forme¹⁰⁷ » où l'interaction avec le lecteur domine :

[l]a position du lecteur dans le texte se situe au point d'intersection entre protention et rétention. C'est en ce point que la suite des phrases s'organise et que l'horizon interne du texte s'ouvre. Chaque corrélation individuelle de phrases préfigure un certain horizon. Celui-ci devient aussitôt l'écran sur lequel se projette le corrélat suivant, et cet horizon se transforme inévitablement. [...] Chaque nouvelle corrélation répondra donc à certaines attentes, en même temps qu'elle en provoquera de nouvelles¹⁰⁸.

Le lecteur renouvelle constamment sa compréhension du texte, à tout le moins partiellement. Si ses attentes sont satisfaites, la lecture se poursuit aisément, sinon :

[p]ar contre, les séquences de phrases dans lesquelles les corrélations surprennent, voire déçoivent les attentes éveillées par les corrélations précédentes, se développent de façon très différente. Si l'indétermination des corrélats éveille tout d'abord l'attention pour ce qui va advenir, la modification de l'attente par la séquence de phrases aura inévitablement un effet rétroactif sur ce qui a été lu précédemment. Car ce qui a été lu apparaît, par suite de cette modification, autrement qu'au moment même de la lecture¹⁰⁹.

C'est ainsi que chacun des moments de la lecture est une dialectique de protention et de rétention : entre un horizon futur vide qui doit être rempli et un horizon déjà fait mais qui ne cesse de s'estomper, de sorte que grâce au point de vue mobile du lecteur, les deux horizons internes du texte ne cessent de s'ouvrir pour se fondre l'un dans l'autre¹¹⁰.

La question des « attentes » du lecteur est centrale à ces deux théories. La construction de la lecture, par prévisions et réajustements, rappelle, elle aussi, le mouvement de l'épanorthose. *L'Innommable* étant entièrement construit de retours modifiant ce qui a déjà été dit, il est inévitable que l'horizon qui tente de se créer soit confus. Chacun des phénomènes étudiés dans ce chapitre entraîne un tel retour.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 145.

¹⁰⁷ ISER, 1976, *op. cit.*, p. 205.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 203.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 204.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 205.

La coopération est ici détournée car le texte rompt avec l'encyclopédie élémentaire et avec les anticipations du lecteur qu'il a lui-même encouragées. Le phénomène est similaire à celui qu'Eco décrit alors qu'il examine, dans *Lector in fabula*, une nouvelle d'Alphonse Allais. Par exemple, les rapports entre les personnages de *L'Innommable* et ceux des autres textes becketttiens sont suggérés par une série de signes. Pourtant, il ne s'agit que d'une hypothèse du lecteur puisque l'œuvre n'établit jamais explicitement ce rapport. Elle donne des indices en apparence sans équivoque mais ce ne sont que des indices. Le lecteur doit tirer ses conclusions, sur lesquelles le texte revient constamment sans les authentifier.

L'Innommable n'étant que rétroactions, il semble ne pas progresser car il n'y a pas de véritable déplacement face à cet horizon constamment en reconstruction généralisée. Ceci explique la difficulté des lecteurs à résumer le roman : il se présente comme un collage informe.

Si ces théories complémentaires accordent autant d'importance aux attentes du lecteur, Iser a étudié avec plus d'attention la déception de celles-ci :

[L]es contradictions que le lecteur a produites en formant ses configurations acquièrent leur importance propre. Elles l'obligent à se rendre compte de l'insuffisance de ces configurations qu'il a lui-même produites. Il peut dès lors se distancier du texte auquel il prend part de sorte à pouvoir s'observer, ou du moins se voir impliqué¹¹¹.

Iser précise cette observation dans un autre ouvrage où il décrit ainsi la construction phrastique de la trilogie :

[t]he sentence construction in [*Molloy*] and in the subsequent novels is frequently composed of direct contradictions. A statement is followed by the immediate retraction of what has been

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 241-242.

*stated. The degree of contradictions varies from modification or patent undermining right through to total negation [...]*¹¹².

*Beckett's trilogy deprives the reader not temporarily but totally of his usual privileged seat in the grandstand. These characters possess a degree of self-consciousness which the reader can scarcely, if at all, keep up with. Such texts acts as irritants, for they refuse to give the reader any bearings by means of which he might move far enough away to judge them*¹¹³.

Il faut toutefois se référer à nouveau à *L'Acte de lecture* pour obtenir une description véritablement concrète de cette situation :

[c]et emploi de la langue oblige le lecteur à invalider constamment les significations qu'il a formées, ce qui l'amène à constater la nature projective de toutes les significations que le texte l'a stimulé à produire¹¹⁴.

Selon Iser, ce phénomène subtilise au lecteur la position privilégiée qu'il occupe généralement. Il le met mal à l'aise et le maintient à l'étape élémentaire de comprendre le propos du texte, interdisant un travail plus critique, communément postérieur, pour en comprendre les mécanismes. Le lecteur est prisonnier de la lecture, de la mise en forme, parce que le texte rend celle-ci problématique. Pour cette raison, il ne perçoit pas facilement ces stratégies textuelles. Il faut précisément être à leur recherche pour les repérer, ce qui explique que plusieurs travaux orientés différemment, moins méfiants, n'aient pu préserver une distance critique suffisante.

Il importe d'ajouter cependant une dernière précision. La description qu'offre Iser du fonctionnement de cette œuvre est théorique; elle ne prend que de loin appui sur le roman. Sa thèse repose sur la présence de négations dans celui-ci, étudiée dans

¹¹² ISER, Wolfgang, « Subjectivity as the Autogenous Cancellation of its Own Manifestation » , dans *Samuel Beckett's Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, textes édités par Harold Bloom, New York, Chelsea House Publishers, 1988, p. 72.

¹¹³ *Ibid.*, p. 81.

¹¹⁴ ISER, 1976, *op. cit.*, p. 383.

la perspective qu'offre sa théorie de la lecture. Cependant, dans un texte narratif, une négation ne fonctionne jamais totalement : ce qui est nié subsiste tout de même. Le geste de nier est réel mais ce qui est nié n'est pas effacé. Lire *L'Innommable* n'est pas tant un exercice consistant à invalider ses projections que l'acceptation de la coexistence d'éléments contradictoires. Il n'y a donc pas d'invalidation, il ne s'agit que d'un réflexe rationnel engendré par l'incompatibilité de ce qui est proposé.

En fait, Iser ne réussit qu'à décrire des phénomènes négatifs dans la lecture de *L'Innommable*. Il ne parvient pas à toucher l'essentiel, c'est-à-dire que le roman émerge de ses contradictions pour former une œuvre solide. Il ne souligne pas le caractère fondateur de cette négativité apparente. Il semble le sentir et en être fasciné mais n'est pas parvenu à le mettre en mots, à le formuler, même s'il a perçu son mouvement et une part importante de son fonctionnement.

Pour y parvenir, il est nécessaire de posséder un modèle et une approche permettant d'accepter la permanence de ce qui est nié, la coexistence d'incompatibles. Autrement dit, d'être en mesure de déborder la logique du vrai et du faux. L'épanorthose a joué pour nous ce rôle. La démarche d'Iser demeure très intéressante. Il a dégagé plusieurs traits du texte qui recourent ce à quoi nous sommes parvenus, validant par le fait même certaines de nos affirmations. Son travail n'est toutefois pas suffisant pour saisir les stratégies textuelles de *L'Innommable*. Paradoxalement, il néglige que ce texte, marqué de multiples failles, semble, mais semble seulement, s'autodétruire.

CONCLUSION

Synthétisant ici l'ensemble de nos conclusions, nous pouvons affirmer que notre parcours à travers *L'Innommable* a montré que cette œuvre supporte un discours double et contradictoire. En opposition avec les constats de Blanchot, nous avons établi dans le second chapitre de ce mémoire que l'histoire n'en disparaît pas : elle y est épurée. De même, bien qu'il soit réfractaire à toute inscription réaliste, le « je » narrateur y demeure présent. Le lecteur, s'il ne peut le décrire, le reconnaît alors qu'il se construit en marge de ce qu'est d'ordinaire un personnage romanesque.

D'une façon similaire, nos observations dans le troisième volet de ce travail ont montré que la parole du roman n'est pas neutre. Le narrateur crée une ambiguïté quant à l'origine de celle-ci, interdisant de choisir entre monologue et colloque. Cependant, la trace du parleur apparaît dans cette orchestration, désamorçant simultanément la mise en scène qu'elle met en place. Cette situation se répète dans divers aspects du discours : la construction syntaxique, l'usage d'énumérations et le choix du vocabulaire. Malgré leurs efforts pour convaincre que cette parole se parle seule, ces traits conservent (et demeurent) la signature du narrateur.

Nous avons aussi observé les traits qui pouvaient avoir engendré les affirmations de Blanchot. En fait, nos conclusions complètent celles-ci bien plus qu'elles ne les démentent. L'essentiel n'est pas d'approuver une des deux thèses mais

de souligner que Blanchot n'a pas accordé suffisamment d'importance au caractère fondateur de ces refus de conventions. Peu sensible au fonctionnement de la parole revendiquée par le narrateur, il ne semble pas avoir perçu le travail d'une rhétorique qui se dissimule :

[p]osture suspecte : les auteurs qui récusent le plus la rhétorique (Céline, Michaux, Beckett) se révèlent parfois, souvent, les plus habiles rhétoriciens. Leur savoir de la rhétorique, leur jeu avec ce savoir, leur permet d'en récuser les effets, d'en masquer les procédures dans la logique interne et obsédante d'une manière. La rhétorique peut produire la naturalité d'un ton fondamental qui fait oublier la rhétorique¹¹⁵.

L'article « Où maintenant ? qui maintenant ? » n'en constitue pas moins une excellente lecture de *L'Innommable*. L'écueil réside dans son statut d'archétype critique. Ce texte de Blanchot ne prétend pas à ce rôle de parangon et notre travail a montré que ce titre ne devrait pas lui être imposé. Malgré sa pertinence, l'article comporte une lacune essentielle : Blanchot y a dissocié ce qui ne devait pas l'être, se privant d'un aspect fondamental du roman. Cette attitude pourrait être excusable pour une lecture ponctuelle d'une œuvre mais pas pour le modèle formel qu'est devenu ce commentaire. Il joue ce rôle, non en raison de la rigueur de sa démarche, qui, nous l'avons montré, ne peut en effet l'assumer, mais parce qu'il est représentatif de l'effet qu'engendre cette œuvre sur ses lecteurs, exprimant ce que plusieurs ont éprouvé.

Ainsi, les constats de Blanchot et les nôtres se contredisent mais sont vrais et inséparables. Ils sont consubstantiels mais l'esprit ne peut les appréhender simultanément, tout comme l'œil ne peut observer à la fois le recto et le verso d'une feuille. Malgré les difficultés engendrées par leur promiscuité, une lecture qui les sépare se condamne à ne pouvoir saisir l'œuvre.

¹¹⁵ MARTIN, *op. cit.*, p. 130.

Dans ce contexte, une approche reposant sur une logique du vrai ou faux serait demeurée prisonnière des impasses qu'engendre *L'Innommable*. Présentée dans le premier chapitre, l'épanorthose a permis de les surmonter en rappelant la nécessité de prendre en compte le propos qui modifie, voire dément, et le propos touché. Elle nous a amené à respecter l'importance de la présence de ce qui est nié. Comme modèle, elle nous a entraîné à considérer ce geste comme un mécanisme narratif, à étudier ce retour completif sans négliger la coexistence des discours contradictoires.

Les repères tirés des théories sur la lecture expliquent l'efficacité des mécanismes de l'œuvre, et donc le peu de sensibilité critique à leur égard. Le déluge de retours contradictoires corrompt les rapports entre encyclopédie du lecteur et répertoire du texte. Cet antagonisme prend une forme fractale : un effort identique pour dérouter les protensions du lecteur s'observe à diverses échelles, par exemple dans les rapports avec les autres volets de la trilogie et entre les épisodes, dans les épisodes eux-mêmes, dans les phrases et même dans les propositions grammaticales.

La parole redondante du roman n'est pas purement répétitive : elle surprend aussi le lecteur. Il ne bénéficie pas d'informations définitives : ce qui est énoncé est toujours questionné. À la lecture, *L'Innommable* se révèle une œuvre labyrinthique, c'est-à-dire, pour reprendre les mots de J. L. Borges, « un vague amas de brouillons contradictoires¹¹⁶ ». Ballotté par ces contradictions, le lecteur ne parvient pas à se distancier suffisamment pour en discerner les mécanismes.

¹¹⁶ BORGES, Jorge Luis, « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » dans *Fictions*, Paris, Gallimard, 1965, p. 98.

Après avoir ainsi résumé notre réflexion, il est pertinent de prévenir certains reproches qui pourraient nous être faits. Il serait par exemple possible de nous chapitrer pour avoir annoncé un travail portant sur un large phénomène de manipulation de lecture et l'avoir ensuite réduit à une problématique quasi simpliste. Nous avons justifié cette réduction par la nécessité de travailler sur des objets aussi concrets que possible, afin d'éviter les pièges où sont tombés trop de commentateurs reconnus. Quoique modeste, l'objectif atteint possède une réelle ampleur : grâce à lui, nous pouvons affirmer la possibilité de cette manipulation. Encore qu'extrêmement pointue, notre conclusion conserve donc le caractère général annoncé initialement.

Le choix de l'épanorthose comme modèle pourrait aussi être la cible de reproches. Il ne s'agit pas tant d'en privilégier un autre – la mise en abyme a aussi été envisagée – que de se méfier des présuppositions l'accompagnant. Employer une figure pour étudier un phénomène textuel consiste à postuler un travail, ce qui serait problématique si ce modèle devait démontrer l'existence même de ce travail. Ce n'est pas le cas ici puisque, dans une œuvre narrative, les retours complétifs du narrateur (l'objet de notre étude) ne peuvent être que des écarts volontaires. *L'Innommable* étant un roman – ne serait-ce qu'en raison de l'indication générique du paratexte de la couverture originale –, ces retours démontrent en eux-mêmes l'existence d'un travail. L'utilisation de ce modèle ne visait donc pas à prouver cette présence mais à en comprendre le fonctionnement et les ramifications.

Il serait aussi possible de critiquer l'absence de certains sujets que plusieurs considèrent essentiels au commentaire de *L'Innommable*. Nous aurions pu, par

exemple, tenter une réflexion d'orientation plus psychanalytique ou une interprétation du roman ou encore accorder un rôle plus important au travail vocal. Ces lacunes sont réelles et découlent de notre approche simplificatrice. Les combler aurait été enrichissant mais aurait engendré des détours nous éloignant de notre démonstration déjà chargée. Notre réflexion se résume à l'examen des rapports entre *L'Innommable* et le lecteur dans le processus initial de mise en forme, la lecture. Nous avons étudié des aspects élémentaires (personnage, histoire) en résistant autant que possible aux tentations de l'interprétation et de l'explication.

Il serait finalement possible de nous blâmer quant à l'abondance de citations dans ce travail, reproche qui ouvre une avenue de réflexion plus intéressante que ceux que nous avons évoqués précédemment. Il est évident, dans un premier temps, que nous nous devons de citer en raison de la forme même de cet exercice – en faire l'économie aurait été aller à l'encontre des standards institutionnels¹¹⁷. Ceci n'explique pourtant pas cette profusion qui, il est intéressant de le noter, est un reproche que se mérite fréquemment la critique beckettienne¹¹⁸. En fait, ce choix n'a pas que des ramifications méthodologiques mais aussi une véritable portée théorique.

¹¹⁷ Antoine COMPAGNON, à la page 340 de son ouvrage *La Seconde main ou le travail de la citation* (Paris, Seuil, 1979), souligne une nécessité similaire lorsqu'il rapporte que notes de bas de page et références sont inévitables dans une thèse. Il donne d'ailleurs l'exemple de Michel Butor qui a tenté l'expérience et s'est vu questionné à ce sujet lors de sa soutenance de thèse. Pour la petite histoire, la défense de Butor (il a soutenu forcer ainsi les lecteurs à « relire les textes d'appui ») « fut sans effet ».

¹¹⁸ Ces ouvrages prennent souvent la forme de collages de citations où la parole de l'œuvre pèse plus lourd que celle du commentateur. Un exemple en est la sous-notice « *L'Innommable* » de la notice « Samuel Beckett » du *Dictionnaire des littératures de langue française* (Paris, Bordas, 1987, p. 224) qui se construit sur une citation qui occupe douze lignes sur les vingt et une que compte la description au total. Le commentaire est donc d'abord celui que tient l'œuvre sur elle-même. La citation est de plus inexacte puisque, reprenant la dernière phrase du texte, le commentateur en a modifié la ponctuation.

Effectivement, la citation se révèle fondamentale à notre approche consacrée à découvrir un manque de distance critique des commentateurs. En effet, une glose qui reprend le discours que tient l'œuvre sur elle-même ne fait que la citer. Ce même geste se retrouve aussi au cœur de *L'Innommable* : la redite en est la matière principale. S'il est difficile de spécifier s'il s'agit de citation ou d'auto-citation (de par l'ambiguïté quant à l'origine de la voix), certaines des questions qui concernent ce geste (rapprocher un autre discours, ne pas assumer la parole mais s'assurer qu'elle soit dite) sont précisément des problèmes que soulève le roman.

De plus, l'identification du geste de citer y est l'objet d'une prise de position puisque *L'Innommable* présente un refus d'employer les guillemets, marques traditionnelles de la citation. Cette dernière n'est annoncée que par une virgule la précédant et par une majuscule liminaire¹¹⁹. Elle y est discrète et se veut presque orale.

Il peut donc paraître hasardeux d'évaluer un manque de distance critique chez d'autres commentateurs alors que nous usons allègrement du geste dont nous leur reprochons d'abuser. Cette difficulté n'est pas exclusive à la critique de *L'Innommable* : elle provient aussi de la nature même du geste de citer.

Effectivement, même si la citation est souvent utilisée machinalement, il s'agit d'un outil dangereux. Il présente le risque de saper l'autorité du critique puisque cet

¹¹⁹ Voir par exemple les pages 54, 92 et 155.

embrayeur, qui renvoie à l'énonciation¹²⁰, marque autant un échec qu'une réussite. Le succès du lecteur qui découvre un segment propre à appuyer le commentaire est compensé par son incapacité à dire aussi bien, d'une façon aussi convaincante qu'en citant. Malgré le talent mis en œuvre pour bien intégrer la citation, l'exégète avoue qu'il ne peut s'exprimer aussi efficacement qu'en faisant appel à un autre.

Le risque est particulièrement grand en ce qui concerne les citations tirées de *L'Innommable* puisqu'il constitue un imposant répertoire de propos sur lui-même. En effet, de par son auto-commentaire omniprésent, il est toujours possible, voire facile, d'y trouver une affirmation venant appuyer précisément ce que le commentateur avance. L'œuvre paraît parfois avoir tout dit sur elle-même.

Ceci facilite l'appropriation dont le découpage d'un segment et sa citation sont l'aboutissement¹²¹. Cependant, malgré tout le travail du citant qui rapproche les deux textes, la citation demeure une greffe¹²². D'abord parce qu'elle repose sur le respect de la source. Il est donc rare de rencontrer une citation chevauchant deux chapitres ou regroupant deux segments séparés par plusieurs pages. Il est aussi convenable d'éviter de la modifier excessivement : une citation est mieux considérée lorsqu'elle paraît écrite pour le texte où elle s'insère. De ce fait, elle lui demeure étrangère, présentant inéluctablement une autre voix. Consistant à rapprocher un autre texte et à le laisser parler, la citation demeure autre, dédoublant la parole.

¹²⁰ COMPAGNON, 1979, *op. cit.* p. 72.

¹²¹ Pour plus d'informations sur les différentes étapes du processus, voir le premier chapitre, intitulé « La citation telle qu'en elle-même », de COMPAGNON, 1979.

¹²² *Ibid.*, p. 31.

Malgré ces difficultés accompagnant la citation, nous avons jugé nécessaire de citer beaucoup pour permettre au lecteur d'éprouver le climat de lecture unique de cette œuvre si particulière. Pour ce faire, nous avons pris certaines précautions pour protéger l'intégrité de notre réflexion et nous prémunir contre la parole de *L'Innommable*.

Nous avons d'abord décidé de citer abondamment mais toujours explicitement pour éviter la paraphrase, la tentation de parler comme *L'Innommable*. La tâche était d'autant plus ardue que son auto-commentaire est toujours disposé à servir. Nous voulions pourtant distinguer les deux voix. Nous avons donc accepté d'user parfois de formulations alambiquées, lourdes d'explications, pour maintenir ces citations au rôle d'exemples. Notre argumentation devait pouvoir subsister sans elles, de peur qu'elles ne nous la subtilisent. Ces précautions ont entraîné l'insistance sur la clarté de notre démarche et les nombreuses présentations des différentes étapes. Si elles ont pu nuire à la fluidité de notre discours, elles étaient nécessaires pour le conserver nôtre.

Ce risque d'infiltration par la parole beckettienne est réel. Le principal exemple est évidemment celui des textes de Maurice Blanchot où il est souvent difficile de démêler ce qui est de lui de ce qui vient de Beckett. Rappelons à ce sujet que Bruno Clément affirmait qu'il parle comme Beckett. D'ailleurs, dans l'article intitulé « Oh tout finir », Blanchot se cite mais donne à l'extrait la valeur d'une citation de Beckett. Il se justifie en affirmant que ce dernier s'y reconnaissait¹²³.

¹²³ BLANCHOT, Maurice, « Oh tout finir », *Critique* 519-520, tome XLVI. (août-septembre 1990), p. 636.

Un autre cas où la voix de *L'Innommable* s'est infiltrée dans une parole étrangère est le discours inaugural de Michel Foucault au Collège de France. Ce texte, publié sous le titre *L'Ordre du discours*, s'ouvre sur une citation modifiée des douze dernières lignes de *L'Innommable*¹²⁴. Les altérations sont mineures et le texte ne laisse aucun doute à qui a lu la fin du roman. Pourtant, à aucun endroit, dans ce discours consacré en partie au commencement de la parole, n'apparaît la mention qu'il s'agit d'une citation – ironiquement tirée d'une œuvre où l'inaccessibilité de la fin de la parole joue un rôle si important.

Toujours pour protéger l'intégrité de notre discours, nous avons aussi accepté que nos différentes citations s'opposent. Il semblait approprié de laisser l'œuvre se contredire elle-même. L'utilisation de l'épanorthose comme modèle a permis d'intégrer aisément ces incohérences à notre argumentation. Même si notre réflexion n'est en fait qu'une lecture de *L'Innommable*, qu'une interprétation de cette œuvre, elle pouvait ainsi assimiler sans problème ces incongruités.

En fait, elles disparaissent dans le concert de citations. Se répondant mutuellement, celles-ci créent une toile textuelle distincte de notre texte mais à l'intérieur de celui-ci. Réunies, elles tracent une nouvelle image de *L'Innommable* mais ne lui donnent accès que partiellement, justement parce qu'il s'agit d'une image, issue de notre choix de citations. C'était précisément ce que nous tentions d'obtenir, à condition de pouvoir séparer clairement les deux voix.

¹²⁴ FOUCAULT, Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 8.

Cependant, l'auteur de ces pages ne peut véritablement juger du succès de ces précautions. Nous ne pouvons que souligner que nous connaissons les risques et expliciter comment nous avons tenté de les éviter. Ainsi, *L'Innommable* ne nous a pas forcé qu'à réfléchir sur certains modèles préconçus de lecture mais aussi sur l'un des principaux outils pour rendre compte d'un texte, la citation. En fait, ce questionnement lance même l'idée que l'étude de son utilisation dans la critique permettrait peut-être de mieux juger de celle-ci.

Ces remarques nous ramènent à la verve critique qui a ouvert et même donné naissance à cette réflexion. Cet emportement de la glose possède au moins une autre caractéristique : *L'Innommable* se prête à toutes les approches critiques. Il y a là plus que le résultat de l'inévitable travail d'appropriation que fait un commentateur pour aborder un texte dans une perspective donnée. Malgré (ou peut-être en fait à cause de) toutes les difficultés de lecture qu'il entraîne, *L'Innommable* demeure disponible.

Cette conclusion, qui rend presque nécessaire pour nous un éventuel retour à *L'Innommable*, résulte d'un double objet de l'œuvre. Le premier est la tentative infructueuse d'auto-formulation d'un parleur. Cependant, le lecteur qui la lit, qui y pénètre, y observe et y rencontre une lecture qui tente péniblement de se faire. Ceci n'est pas incompatible avec l'idée des miroirs se réfléchissant mutuellement. L'image ne décrit que ce texte totalement auto-réflexif. La lecture de celui-ci introduit malgré tout un objet étranger à la quête du parleur : le lecteur. Critique ou non, le lecteur de *L'Innommable* devient inévitablement son propre objet d'étude : il s'observe lui-même à l'œuvre, il se rencontre lisant.

Bibliographie

Ouvrages de Samuel Beckett

Corpus principal :

BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 1953, 213 p.

Autres ouvrages de Beckett cités :

BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1977 [1952], 134 p.

_____, *Molloy*, Paris, Éditions de Minuit, 1951, 293 p.

_____, *Malone meurt*, Paris, Éditions de Minuit, 1951, 191 p.

_____, *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Éditions de Minuit, 1958, 220 p.

_____, *Three Novels*, New York, Grove Press, 1958, 414 p.

_____, *Watt*, Paris, Éditions de Minuit, 1968, 268 p.

Critique beckettienne

Dictionnaire des œuvres du XX^e siècle : littérature française et francophone, sous la direction de Henri Mitterand, Paris, Dictionnaires LE ROBERT, 1995, 621 p. (coll. Les usuels du Robert).

ABBOTT, H. Porter, « A Grammar for Being Elsewhere », *Journal of Modern Literature*, vol. 6, no 1, 1977, pp. 39-46.

BAIR, Deirdre, *Samuel Beckett*, Paris, Fayard, 1979, 622 p.

BEAUMARCHAIS, J.- P. de, COUTY, Daniel, REY, Alain, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1987 (Premier Volume A-D).

- BERSANI, Leo, « Beckett and the End of Literature » dans *Samuel Beckett's Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, textes édités par Harold Bloom, New York, Chelsea House Publishers, 1988, pp. 51-70 (coll. Modern critical interpretations).
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Librairie Gallimard, 1971 [1959], 374 p.
- _____, « Oh tout finir », *Critique* 519-520, tome XLVI, (août-septembre 1990), pp. 635-637.
- CASANOVA, Pascale, *Beckett l'abstracteur : anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil, 1997, 170 p. (collection Fiction et Cie).
- CLÉMENT, Bruno, *L'Œuvre sans qualités : rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, 1994, 441 p. (coll. Poétique).
- _____, « Les Premiers lecteurs de Samuel Beckett », *Critique* 467, tome 42 (avril 1986), pp. 291-307.
- DUROZOI, Gérard, *Beckett*, Paris, Bordas, 1972, 241 p. (coll. Univers des lettres Bordas).
- FLETCHER, John, *The Novels of Samuel Beckett*, Londres, Chatto & Windus, 1964, 256 p.
- ISER, Wolfgang, « Subjectivity as the Autogenous Cancellation of its Own Manifestation », dans *Samuel Beckett's Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, textes édités par Harold Bloom, New York, Chelsea House Publishers, 1988, pp. 71-83 (coll. Modern critical interpretations).
- JANVIER, Ludovic, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Union générale d'édition / Éditions de Minuit, 1973 [1966], 446 p. (coll. 10/18).
- KNOWLSON, James, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, New York, Simon & Schuster, 1996, 800 p.
- LEVY, Eric P., *Beckett and the Voice of Species: a Study of the Prose Fiction*, Dublin, Gill and Macmillan, 1980, 145 p.
- MILLER, Lawrence, *Samuel Beckett: the Expressive Dilemma*, New York, N.Y., St. Martin's Press, 1992, 189 p.
- MURPHY, P. J., HUBER, W., BREUER, R., SCHOELL, K., *Critique of Beckett Criticism*, Columbia (S.C.), Camden House, 1994, 173 p. (coll. Literary Criticism in Perspective).

PULTAR, Gönül, *Technique and Tradition in Beckett's Trilogy of Novels*, Lanham, Md., University Press of America inc, 1996, 177 p.

SAINT-MARTIN, Fernande, *Samuel Beckett et l'univers de la fiction*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1976, 271 p.

Théorie littéraire

BARTHES, Roland, « L'Effet de réel », *Communications* 11, 1968, pp. 84-89.

CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977, 297 p. (coll. Poétique).

COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, du Seuil, 1981, 315 p. (coll. Poétique).

COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, 306 p. (coll. La Couleur des idées).

_____, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 414 p.

DALLENBÄCH, Lucien, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, 247 p. (coll. Poétique).

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus : les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, 1980, 541 p. (coll. 10/18).

ECO, Umberto, *Lector in Fabula: la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, 315 p. (coll. Figures).

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours* (introd. par Gérard Genette), Paris, Flammarion, 1968, 505 p.

FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Nathan, 1995, 128 p. (coll. 128).

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p. (coll. Poétique).

HUMPHREY, Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, Presses de l'Université de Californie, 1972 [1954], 129 p.

ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1985, 405 p. (coll. Philosophie et langage).

- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, 199 p. (coll. Nouvelle bibliothèque scientifique).
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 305 p. (coll. Bibliothèque des idées).
- MARTIN, Jean-Pierre, *La Bande sonore (Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre)*, Paris, José Corti, 1998, 301 p.
- PAQUIN, Michel et RENY, Roger, *La Lecture du roman : une initiation*, Belœil, Les Éditions La Lignée, 1984, 258 p.
- RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, 204 p.
- _____, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999, 322 p. (coll. Essais).
- ROBRIEUX, Jean-Jacques, *Les Figures de style et de rhétorique*, Paris, Dunod, 1998, 128 p.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon : essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956, 155 p. (coll. Essais).

Œuvres littéraires citées ou mentionnées

- BORGES, Jorge Luis, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1965, 185 p.
- CERVANTES, Miguel de, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche (Première partie)*, Paris, Gallimard, 1949, 635 p. (coll. Folio classique).
- DIDEROT, Denis, *Jacques le fataliste*, Paris, Librairie Générale Française, 1983, 377 p. (coll. Le livre de poche).
- JOYCE, James, *Ulysse*, Paris, Gallimard, 1957, 538 p.
- MANGUEL, Alberto, *Une histoire de la lecture*, Arles, Actes Sud / Montréal, Leméac, 1998, 424 p.
- POE, Edgar Allan, « Manuscrit trouvé dans une bouteille » dans *La lettre volée et autres histoires extraordinaires*, Paris, Éditions de l'Érable, 1974, pp. 125-143.

corde. Lucky le regarde.) Pense, porc ! (*Un temps. Lucky se met à danser.)* Arrête ! (*Lucky s'arrête.)* Avance ! (*Lucky va vers Pozzo.)* Là ! (*Lucky s'arrête.)* Pense ! (*Un temps.)*

LUCKY. — D'autre part, pour ce qui est...

POZZO. — Arrête ! (*Lucky se tait.)* Arrière ! (*Lucky recule.)* Là ! (*Lucky s'arrête.)* Hue ! (*Lucky se tourne vers le public.)* Pense !

LUCKY (*débit monotone*). — Etant donné l'existence telle qu'elle jaillit des récents travaux publics de Poinçon et Wattmann d'un Dieu personnel quaquaquaquà à barbe blanche quaquà hors du temps de l'étendue qui du haut de sa divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie nous aime bien à quelques exceptions près on ne sait pourquoi mais ça viendra et souffre à l'instar de la divine Miranda avec ceux qui sont on ne sait pourquoi mais on a le temps dans le tourment dans les feux dont les feux les flammes pour peu que ça dure encore un peu et qui peut en douter mettront à la fin le feu aux poutres assavoir porteront l'enfer aux nues si bleues par moments encore aujourd'hui et calmes si calmes d'un calme qui pour être intermittent n'en est pas moins le bienvenu mais n'anticipons pas et attendu d'autre part qu'à la suite des recherches inachevées n'anticipons pas des recherches inachevées mais néanmoins couronnées par l'Acacacadémie d'Anthropopométrie de Berne-en-Bresse de Testu et Conard il

Seine Seine-et-Oise Seine-et-Marne Marne-et-Oise assavoir en même temps parallèlement on ne sait pourquoi de maigrir rétrécir je reprends Oise Marne bref la perte sèche par tête de pipe depuis la mort de Voltaire étant de l'ordre de deux doigts cent grammes par tête de pipe environ en moyenne à peu près chiffres ronds bon poids déshabillé en Normandie on ne sait pourquoi bref enfin peu importe les faits sont là et considérant d'autre part ce qui est encore plus grave qu'il ressort ce qui est encore plus grave qu'à la lumière la lumière des expériences en cours de Steinweg et Petermann il ressort ce qui est encore plus grave qu'il ressort ce qui est encore plus grave à la lumière la lumière des expériences abandonnées de Steinweg et Petermann qu'à la campagne à la montagne et au bord de la mer et des cours et d'eau et de feu l'air est le même et la terre assavoir l'air et la terre par les grands froids l'air et la terre faits pour les pierres par les grands froids hélas au septième de leur ère l'éther la terre la mer pour les pierres par les grands fonds les grands froids sur mer sur terre et dans les airs peuchère je reprends on ne sait pourquoi malgré le tennis les faits sont là on ne sait pourquoi je reprends au suivant bref enfin hélas au suivant pour les pierres qui peut en douter je reprends mais n'anticipons pas je reprends la tête en même temps parallèlement on ne sait pourquoi malgré le tennis au suivant

est établi sans autre possibilité d'erreur que celle afférente aux calculs humains qu'à la suite des recherches inachevées inachevées de Testu et Conard il est établi tabli tabli ce qui suit qui suit qui suit assavoir mais n'anticipons pas on ne sait pourquoi à la suite des travaux de Poinçon et Wattmann il apparaît aussi clairement si clairement qu'en vue des labours de Fartov et Belcher inachevés inachevés on ne sait pourquoi de Testu et Conard inachevés inachevés il apparaît que l'homme contrairement à l'opinion contraire que l'homme en Bresse de Testu et Conard que l'homme enfin bref que l'homme en bref enfin malgré les progrès de l'alimentation et de l'élimination des déchets est en train de maigrir et en même temps parallèlement on ne sait pourquoi malgré l'essor de la culture physique de la pratique des sports tels tels tels le tennis le football la course et à pied et à bicyclette la natation l'équitation l'aviation la conation le tennis le camogie le patinage et sur glace et sur asphalte le tennis l'aviation les sports les sports d'hiver d'été d'automne d'automne le tennis sur gazon sur sapin et sur terre battue l'aviation le tennis le hockey sur terre sur mer et dans les airs la pénicilline et succédanés bref je reprends en même temps parallèlement de rapetisser on ne sait pourquoi malgré le tennis je reprends l'aviation le golf tant à neuf qu'à dix-huit trous le tennis sur glace bref on ne sait pourquoi en

la barbe les flammes les pleurs les pierres si bleues si calmes hélas la tête la tête la tête la tête en Normandie malgré le tennis les labours abandonnés inachevés plus grave les pierres bref je reprends hélas hélas abandonnés inachevés la tête la tête en Normandie malgré le tennis la tête hélas les pierres Conard Conard... (*Mêlée. Lucky pousse encore quelques vociférations.*) Tennis !... Les pierres !... Si calmes !... Conard !... Inachevés !...

POZZO. — Son chapeau !

Vladimir s'empare du chapeau de Lucky qui se tait et tombe. Grand silence. Halètement des vainqueurs.

ESTRAGON. — Je suis vengé.

Vladimir contemple le chapeau de Lucky, regarde dedans.

POZZO. — Donnez-moi ça ! (*Il arrache le chapeau des mains de Vladimir, le jette par terre, saute dessus.*) Comme ça il ne pensera plus !

VLADIMIR. — Mais va-t-il pouvoir s'orienter ?

POZZO. — C'est moi qui l'orienterai. (*Il donne des coups de pied à Lucky.*) Debout ! Porc !

ESTRAGON. — Il est peut-être mort.

VLADIMIR. — Vous allez le tuer.

POZZO. — Debout ! Charogne ! (*Il tire sur la corde, Lucky glisse un peu. A Estragon et Vladimir.*) Aidez-moi.

VLADIMIR. — Mais comment faire ?

