

APPROACHES
TO
SEMIOTICS

edited by

THOMAS A. SEBEOK

*Research Center for the Language Sciences
Indiana University*

STRUCTURE DE LA
TRILOGIE DE BECKETT:

Molloy, Malone meurt, L'Innommable

by

Dina Sherzer

University of Texas at Austin

1976
MOUTON
THE HAGUE - PARIS

© Copyright 1976
Mouton & Co. B.V., Publishers, The Hague

No part of this book may be translated or reproduced in any form, by print, photoprint, microfilm, or any other means, without written permission from the publishers.

ISBN 90 279 3454 1

Printed in the Netherlands

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	7
1. Introduction	9
2. Matière verbale	14
2.1. Une trilogie	14
2.2. Le narrateur	15
2.3. Méthode	16
2.4. La fonction référentielle: récit et discours	17
2.5. Le métalangage: le méta-récit et la méta-narration	19
2.6. La fonction conative, la fonction émotive, la fonction phatique: l'audition	20
2.7. La fonction poétique: l'écriture	20
2.8. La trilogie	21
2.9. L'étude des niveaux	23
3. Molloy	27
3.1. <i>Molloy-I</i>	28
3.1.1. Le récit	28
3.1.2. Le discours	35
3.1.3. Le méta-récit	39
3.1.4. La méta-narration	40
3.1.5. L'audition	41
3.1.6. L'écriture	42
3.1.7. <i>Molloy-I</i>	44
3.2. <i>Molloy-II</i>	44
3.2.1. Le récit	44
3.2.2. Le discours	50
3.2.3. Le méta-récit	51
3.2.4. La méta-narration	51
3.2.5. L'audition	51
3.2.6. L'écriture	52
3.2.7. <i>Molloy-II</i>	52
3.3. Le livre	52

4. Malone meurt	56
4.1. Le récit	56
4.2. Le discours	64
4.3. Le méta-récit	65
4.4. La méta-narration	65
4.5. L'audition	66
4.6. L'écriture	67
4.7. Le livre	68
5. L'Innommable	70
5.1. Le récit	71
5.2. Le discours	74
5.3. Le méta-récit	74
5.4. La méta-narration	75
5.5. L'audition	81
5.6. L'écriture	81
5.7. Le livre	82
6. Déconstruction	85
6.1. Destruction	85
6.2. Construction	87
6.3. Déconstruction	89
6.4. Conclusion	89
Bibliographie	92

REMERCIEMENTS

Ce travail a été présenté sous une forme différente comme thèse de Ph.D. (Department of Romance Languages, Université de Pennsylvanie, Philadelphie, 1970). Je tiens à remercier mon directeur de thèse Carlos Lynes pour ses suggestions, Frank Bowman et Nathaniel Wing pour leurs commentaires.

Au cours de la rédaction de cette nouvelle version, de nombreuses discussions avec Joel Sherzer portant sur des questions de linguistique et sur le texte même de la trilogie m'ont été particulièrement utiles. Qu'il en soit ici remercié.

Les suggestions et commentaires des participants du Symposium de sémiotique littéraire de Urbino (16-21 juillet 1973) où j'ai présenté mon approche multifonctionnelle de la trilogie, ont été très appréciés. Parmi les participants je tiens à remercier vivement Solomon Marcus.

His (Joyce's) writing is
not about something, it is
something itself.
(Beckett)

1. INTRODUCTION

1.1. *Molloy* et *Malone meurt* publiés en 1951, *L'Innommable* publié en 1953, tels sont les trois romans de Beckett que nous nous proposons d'étudier. Pourquoi ce choix, se demandera-t-on? Parce que après les travaux récents sur le roman,¹ il nous a semblé intéressant d'aborder un autre texte romanesque, et de considérer une autre manifestation de ce que l'on appelle le roman. Contemporain de Camus, de Malraux et de Sartre,² Beckett écrit cependant des romans tout à fait différents, et l'on a pu dire (Cohn, 1962: 115) que, avec la publication de *Molloy*, commence l'ère du nouveau roman. Effectivement, si aujourd'hui, nous cherchons à comprendre la spécificité de l'écriture beckettienne, il nous faut regarder vers le nouveau roman et même au delà du nouveau roman. Nous trouvons dans *Molloy*, dans *Malone meurt* et dans *L'Innommable* des formes d'écriture qui, pour nous, sont associées à des écrivains comme Pinget (1965), Robbe-Grillet (1959) et Sollers (1965).

Écoutons d'abord Beckett, et Pinget:

Je parle naturellement des champs . . . de ma main sur mon genou et puis surtout de l'autre promeneur A ou B je ne me rappelle plus . . . (*Molloy*, 14).

Je me demande pourquoi je parle de tout ça. Ah oui, c'est pour me désennuyer (*Malone meurt*, 37).

Mais supposons d'abord, histoire d'avancer, après nous supposerons autre chose, histoire d'avancer un peu plus, qu'il s'agisse d'une autre chose à dire . . . (*L'Innommable*, 49).

J'écris comme ça, comme on parle, comme on transpire . . . Ça m'est égal de me contredire (*Quelqu'un*, 45).

C'est une drôle de vieille, madame Apostolos . . . Notre troisième pensionnaire, je crois. Ou la quatrième. Ou la seconde? Je ne me rappelle plus (*Quelqu'un*, 54).

Le car s'arrête devant notre portail . . . Celui de huit heures va jusqu'à Agapa, celui de quatorze heures jusqu'à Douves. Je dis ça pour aérer un peu (*Quelqu'un*, 62).

Voici maintenant Beckett et Robbe-Grillet:

Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas (*Molloy*, 272).

Dehors il pleut . . . dehors il fait froid, le vent souffle entre les branches noires dénudées; le vent souffle dans les nuages entraînant les rameaux entiers . . . Dehors il y a du soleil, il n'y a pas d'arbres, ni un arbuste pour donner de l'ombre, et

l'on marche en plein soleil . . . (*Dans le labyrinthe*, 9).

Et Beckett et Sollers:

On se met à parler comme si l'on pouvait s'arrêter en le voulant. C'est bien ainsi. La recherche du moyen de faire cesser les choses, taire sa voix, est ce qui permet au discours de se poursuivre. Non, je ne dois pas essayer de penser. Dire simplement ce qu'il en est, c'est préférable. Les choses, les figures, les bruits, les lumières dont ma hâte de parler affuble lâchement cet endroit, il faut de toute façon, en dehors de toute question de procédé, que j'arrive à les en bannir . . . D'abord salir, ensuite nettoyer (*L'Innommable*, 25).

Pas question d'être quoi que ce soit dans tel endroit limité et fixe, pas question d'expliquer ni de constater. Opération chimique plutôt: décoller, isoler . . . (*Drame*, 12).

Si le lieu, le moment, la formule sont fixes à ce point, malgré les variations incessantes, peu importe comment le projet se poursuit (*Drame*, 24).

. . . le spectacle – peu importe lequel – se poursuit, se détend, se remplit, se détruit sans attendre: a lieu (*Drame*, 36).

Il n'est pas question ici de comparer Beckett aux écrivains que nous venons de citer. Nous remarquons simplement que dans les exemples ci-dessus, il existe des rapports visibles entre Beckett et Pinget, entre Beckett et Robbe-Grillet, entre Beckett et Sollers. Ces 'isomorphismes'³ attestent que, avec Beckett, nous avons à faire à un type d'écriture bien particulier: en effet, comme Pinget, Beckett, grâce à ses hésitations, met en doute ce qu'il écrit; comme Robbe-Grillet, en niant ce qu'il vient d'écrire, Beckett crée une *auto-représentation*, le texte ne renvoyant pas à une représentation extérieure, mais à une écriture qui ne se réfère qu'à elle-même; et comme Sollers, Beckett remplace la représentation par une *non-représentation* et présente un narrateur qui se préoccupe de son acte d'écrire. Les romans de Beckett invitent donc à une lecture nouvelle.

1.2. Depuis leur parution ces romans ont suscité de nombreux commentaires critiques parus dans des livres, dans des revues spécialisées et même dans des journaux plus courants.⁴ Ces travaux donnent des renseignements biographiques: nous lisons par ex. que Beckett s'est souvenu des paysans qu'il a observés dans la Vaucluse, quand il décrit les Louis dans *Malone meurt* (Fletcher, 1964: 159), que les paysages désolés de tourbières et de marais, fréquents dans l'oeuvre entière, sont ceux que Beckett a connus dans son enfance dans la campagne autour de Dublin (Robinson, 1969: 18). D'autres ouvrages proposent une critique des sources et nous apprenons comment Beckett a été influencé par Dante, Descartes, et Heidegger (Fletcher, 1967: 106-137), comment il écrit des anti-romans dans la tradition de Cervantès, de Diderot, et de Sterne (Fletcher, 1967: 83-95). Et finalement, une critique des intentions explique comment Beckett a voulu montrer l'aliénation de l'homme au XX-ème siècle (Delye, 1960). Cette présentation hâtive n'a pas la prétention de