



ENTRE LA VOIX ET LE TEXTE :  
QUELQUES MODELES DE RHETORIQUE  
DANS TROIS OEUVRES DE  
SAMUEL BECKETT

Peter Poiana

B.A. (Hons)

Presented for the degree of Master of Arts, in the Department  
of French, University of Adelaide. June, 1986.

AWARDED 12<sup>TH</sup> SEPTEMBER, 1986

## TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	1
PREMIERE PARTIE : LA QUETE DE LA SIGNIFICATION	
DANS <u>WATT</u>	
1. Le problème de la signification	18
2. La surdétermination	26
3. Le jeu	44
4. L'ironie	65
DEUXIEME PARTIE : <u>MALONE MEURT.</u> UNE AVENTURE	
NARRATIVE ENTRE LA VIE ET LA MORT	
1. Une rhétorique de la mort	79
2. Situation narrative : récit et discours	90
3. Voix narrative	109
TROISIEME PARTIE : LE DEVELOPPEMENT DE LA	
LECTURE DANS <u>COMPAGNIE</u>	
1. La compagnie	130
2. Imaginaire, Symbolique, Réel	138
3. La lecture	170
CONCLUSION	183
BIBLIOGRAPHIE	195

## RESUME DE THESE

La thèse aborde l'examen de trois oeuvres narratives de Samuel Beckett : Watt, Malone meurt et Compagnie. Dans chaque cas on prend comme point de départ le problème de "sujet" versus "langage" dans la littérature. Nous posons dès le début la question de savoir où se situe le fondement de la signification littéraire. S'agit-il en effet d'un acte intentionnel où une voix littéraire se fait écouter pour communiquer un sens? Ou bien la signification est-elle une fonction de l'organisation générale de l'oeuvre, une propriété du texte linguistique et rhétorique dont les éléments revêtent une valeur objective pour ainsi dire? Nous suggérons que Désir et Loi, en entrant dans une sorte de lutte éternelle, donnent lieu à une impasse. Et que le sujet aliéné, perdu dans le vide angoissant, s'acharne à restituer un peu de lucidité dans sa vie, un peu de sens dans sa démarche. La thèse cherche à suivre à travers les oeuvres ci-mentionnées l'aventure du sujet face à la règle, parfois tyrannique parfois libératrice, du langage. Les proses de Beckett nous présentent une sorte de théâtre où la tension entre "sujet" et "langage" peut être vécue dans la théorie et dans la pratique.

Les trois parties de la thèse se résument de cette façon. La première partie, qui traite du roman Watt, retrace la quête de sens menée par le personnage de Watt. Celui-ci commence son trajet dans la sphère de la vie quotidienne - car, en tant que domestique, il doit se faire à l'univers bizarre de son maître M. Knott - pour aller le terminer dans le travail proprement littéraire qui consiste à rédiger l'histoire de Watt. La deuxième partie de la thèse traite

du sort du personnage de Malone qui se décide à attendre la mort tout en racontant des histoires. Nous y réfléchissons sur le véritable caractère de ce "geste" narratif bien évocateur. Enfin, dans la troisième partie, l'action de Compagnie est considérée pour ce qu'elle nous apprend à propos de l'activité de la lecture littéraire. Cette oeuvre courte mais dense nous montre en quoi consiste la "compagnie" singulière qui se produit lorsqu'un lecteur entre en contact avec un texte littéraire.

Ayant examiné la tension entre "sujet" et "langage" dans trois domaines différents, la thèse conclut en considérant la portée de cette tension pour l'activité de la critique littéraire. Nous nous demandons comment le critique en vient à concilier les divagations imaginaires ayant lieu dans son esprit, en guise de réponse immédiate à l'oeuvre, et les jugements réfléchis qu'il doit construire et encadrer dans un discours raisonné. Nous indiquons qu'une perspective psychanalytique sera d'une grande valeur face à ce genre d'interrogation.

Declaration.

I give consent to this copy of my thesis, when deposited in the University Library, being available for loan and photocopying.

I declare that this thesis contains no material which has been accepted for the award of any other degree or diploma in any university. Furthermore, to the best of my knowledge, this thesis contains no material previously published or written by another person, except when due reference is made in the text.

Signed :

## INTRODUCTION



Une question qui vient souvent troubler l'interprète d'une oeuvre littéraire est celle de savoir où se situent les limites de l'oeuvre. A quel moment, se demande-t-il, l'oeuvre cesse-t-elle de se confiner dans le cadre du récit "fictif", d'une histoire faite pour divertir, afin de s'ouvrir vers le monde réel et de nous parler des questions profondes concernant l'individu et la société? Ou bien, pour prendre l'optique inverse, quand épuisera-t-elle le message qu'elle nous adresse à propos du réel, quand retrouvera-t-elle son masque factice, pour que nous nous exclamions, étonnés, encore une fois : "mais ce n'est qu'une fiction!"? En vérité, le problème des limites dont il est question ici a trait à la nature double de la littérature, qui fait qu'elle se présente à la fois comme objet de divertissement et comme porteuse d'une signification profonde. La question devient au fond celle de savoir comment distinguer ces deux modes d'être de l'oeuvre littéraire.

Paul de Man indique avec justesse que le problème des limites a souvent été réduit au modèle métaphorique d'intérieur versus extérieur.(1) Exprimé sous sa forme la plus simple l'oeuvre en vient à ressembler à une boîte enfermant un trésor secret, dont il incomberait au critique de soulever le couvercle et de livrer le contenu au public. L'image de la boîte fait valoir la distinction nette entre ce qui appartient à l'oeuvre

(1) Voir son chapitre "Rhetoric and Semiology" dans Allegories of Reading, en particulier pp. 7-9.

et ce qui ne lui appartient pas. Pourtant, il est important de noter que la boîte est susceptible d'être ouverte par un praticien instruit, pour que l'intérieur puisse communiquer avec l'extérieur, pour que le récit puisse s'emparer enfin d'une signification.

On peut concevoir tout un drame à partir de ce modèle de l'oeuvre littéraire, où le héros (le critique) s'ingénie à entrer dans une cachette (l'oeuvre), s'empare du bijou (le sens) qu'il rend avec respect aux mains de sa bien-aimée (le public). Pour le héros chevaleresque, c'est une sorte de quête de bonheur; pour le critique, c'est un travail ayant pour but la signification profonde de l'oeuvre. On voit dans cette analogie ce que pourrait être le rapport entre la notion de limites et la signification - on veut dire par ce terme le processus qui produit le sens, par opposition à ce sens lui-même. La signification exige, semble-t-il, un effort pour dépasser les limites de l'oeuvre, sans quoi le sens va rester inaccessible. Mais il est vrai aussi qu'elle ne sera réalisable que grâce à l'existence préalable de ces limites. Autrement dit la signification, en tant qu'elle entraîne une recherche, est au fond une fonction de l'obstacle qui lui barre la voie, comme le bonheur d'un héros romantique semble être d'autant plus grand qu'il exige une lutte pour triompher sur un obstacle. En somme, nous reconnaissons que la signification littéraire englobe les deux perspectives sur les limites de l'oeuvre, celle qui les considère comme obstacle, et celle qui valorise l'effort de dépassement.

Il nous semble permis sous ce jour de remplacer le modèle "intérieur - extérieur" avec une conception plus dynamique de l'oeuvre, où sont mises en vedette des tendances s'opposant les unes aux autres. M. J. Lefebve décrit succinc-

tement ainsi deux "mouvements" de l'oeuvre :

[ Un ] premier mouvement qu'on pourrait dire centrifuge et par lequel elle s'ouvre au monde et à ses problèmes, le vise en lui posant la question de sa réalité - un autre mouvement, centripète celui-là, qui a tendance au contraire à refermer l'oeuvre sur elle-même, à la constituer comme sa propre fin et comme son propre sens, dans un splendide isolement. (1)

L'idée de processus l'emporte ici, processus résultant d'un ensemble de forces en conflit, et qui fait de l'oeuvre littéraire une production foncièrement orientée. Il n'est plus question d'un objet maniable par des agents intéressés - qu'ils soient lecteur, auteur, critique, ou éditeur. L'oeuvre délimite le lieu d'un procès général qui englobe sous sa loi prépondérante les efforts de ces agents-ci, les incorporant dans le cadre plus large de l'Oeuvre.

Les limites dont il s'agit ici, relèvent-elles d'un objet fixé dans le monde, ou font-elles partie d'un procédé qui embrasse les éléments du monde réel? Fait observable ou mouvement transformateur, faudrait-il opérer un choix ou vaut-il mieux médiatiser entre ces deux modèles de l'oeuvre littéraire? C'est là une des questions à la base de l'étude qui suit, et que nous allons tenter d'aborder, non pas dans l'intention de parvenir à une solution exacte, mais plutôt pour explorer le champ des réponses possibles. Arrêtons-nous-en là et examinons de nouveau la question des limites sous une optique différente. Cette fois nous partons de l'observation que l'oeuvre littéraire se compose du langage; par conséquent elle doit obéir aux mêmes règles que celles portant sur le langage ordinaire. Parler des limites de

(1) M. J. Lefebvre, Structure du discours de la poésie et du récit, p. 12.



l'oeuvre exige donc qu'on tienne compte des limites du langage, c'est-à-dire des différentes formes et fonctions du langage, en tant qu'elles constituent le fondement de la communication sociale.

Il me semble que les courants principaux dans la critique littéraire au cours de ce siècle se distinguent les unes des autres précisément à partir de cette question des limites du langage. Je me propose donc d'esquisser un inventaire très rapide de ces "écoles", moins pour dresser une comparaison compréhensive entre elles que pour introduire les termes variés servant à délimiter le rôle du langage. Les formalistes en Russie et les structuralistes en France partent d'une même conception du langage littéraire : à savoir que les relations internes du langage, celles qui constituent la langue saussurienne par opposition à la parole, sont à la base de la signification. Ainsi, l'étude littéraire consiste en premier lieu à mettre à nu la structure ou le code interne du texte, travail qui ressemble au décodage effectué par le linguiste devant un langage inconnu. Et c'est à partir de ce code que le message principal de l'oeuvre sera déduit, un peu à la manière de l'anthropologue qui cherche à comprendre l'organisation sociale et la vie religieuse d'une culture en examinant la structure de son langage. Autrement dit, le texte aura l'air de se replier sur lui-même pour instituer un univers clos si l'on veut, qui existe indépendamment de toute intervention, voire de toute invention, venant du dehors.

Par contraste à cette valorisation de la "textualité", il se trouve un grand nombre de modèles littéraires qui mettent l'accent sur cet aspect de notre expérience qui, s'il ne préexiste pas à l'émergence du langage, se fait

sentir au moins au delà et à l'insu du domaine du langage. Ce point de vue, qui pourrait être classé tant bien que mal sous la rubrique de "phénoménologie", rejette l'idée de l'autosuffisance du texte, déclare que celui-ci ne signifie que s'il est composé, lu, compris ou étudié par quelqu'un. Le philosophe Paul Ricoeur l'explique ainsi :

Pour nous qui parlons, le langage n'est pas un objet mais une médiation; il est ce à travers quoi, par moyen de quoi, nous nous exprimons les choses. Parler, c'est l'acte pour lequel le locuteur surmonte la clôture de l'univers des signes, dans l'intention de dire quelque chose à quelqu'un; parler est l'acte par lequel le langage se dépasse comme signe vers sa référence et vers son vis-à-vis. Le langage veut disparaître; il veut mourir comme objet. (1)

La question des limites de l'oeuvre littéraire devient plus problématique ici : certes l'oeuvre préserve toujours une mesure d'autonomie, mais elle se caractérise en même temps par un dépassement ou une ouverture de ses limites. Dans sa fonction de "dire", le langage du texte se dirige vers son "référent", c'est-à-dire vers l'objet décrit ou visé. Et du même coup est signalé le "sujet" de la parole. Le sujet, dit Ricoeur, " c'est ce qui a référence à soi dans la référence au réel; rétro-référence et référence au réel se constituent symétriquement " (P.253).

L'ouverture du texte procède, selon le modèle phénoménologique, dans deux directions : d'un côté est visé le "quelque chose" représenté par le texte, de l'autre côté apparaît le "quelqu'un" qui se présente comme responsable, comme "sujet", du texte. La catégorie de sujet ainsi entendue ne se borne pas en effet à celui qui énonce le récit, qu'il soit auteur ou narrateur, mais s'étend pour inclure celui qui le lit ou

(1) P. Ricoeur, Le conflit des interprétations, p. 85.

l'interprète. Mikhaïl Bakhtine met en relief l'émergence du sujet, qu'il attribue à la forme spécifique de l'oeuvre :

Dans la forme je me trouve moi-même, je trouve mon activité productrice de misc en forme axiologique, je sens intensément mon geste créateur de son objet, et cela pas seulement dans l'oeuvre première..., mais aussi dans la contemplation de l'oeuvre d'art. (1)

Au langage du texte se superpose la présence du sujet intentionnel, et ce qui résulte de ce mariage est un certain effet de "voix". La "voix" désigne pour nos fins les traces variées des sentiments, des intentions et des désirs du sujet, dont est imprégné le langage du texte.

En voulant situer cette étude, comme l'indique le titre, entre le texte et la voix, nous nous proposons d'explorer deux manières dont l'oeuvre littéraire délimite ses frontières. "Texte" et "voix" ne sont, il est vrai, que des métaphores se substituant à ces deux modes d'être de l'oeuvre. Ainsi aurais-je pu aussi bien utiliser les mots "langage" et "sujet", ou même "centripète" et "centrifuge" pour reprendre les termes de Lefebve, mais il me semble que ces derniers exemples ne sont pas aussi suggestifs ni aussi pertinents au domaine littéraire que ne le sont "texte" et "voix". En tout cas, le choix étant fait, il ne reste plus que de garder à l'esprit le fait que texte et voix - nous nous passerons des guillemets - ont rapport à des conceptions opposées sur les limites de l'oeuvre. Texte signale la tendance de l'oeuvre à consolider ses frontières autour de son propre langage, alors que voix exprime le dépassement potentiel de ces limites, pour que la signification en vienne à tenir compte du sujet intentionnel.

(1) M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, P. 70  
C'est Bakhtine qui souligne.

Il faudrait préciser davantage le projet de nous situer entre texte et voix. Il ne s'agit pas de séparer les oeuvres "textuelles" des oeuvres "vocifératrices" pour ainsi dire, ni de classer certains passages sous l'une ou l'autre rubrique. Même s'il est légitime de parler de catégories dans ce cas, texte et voix ne constituent pas des catégories empiriques, fondées sur des données observables dans l'oeuvre, mais appartiennent plutôt à des catégories idéales qui résument, et même simplifient, bon nombre de tendances se manifestant autour de l'oeuvre. En outre, les tendances rassemblées sous les termes texte et voix ne sont aucunement complémentaires; elles ne se relayent pas l'une l'autre pour créer l'image d'une intention globale et unitaire. Elles constituent en effet un système concurrentiel où la notion du texte n'admet aucun indice de la voix, ou ne l'admet que comme conséquence de l'opération textuelle. Et si l'on prend l'optique inverse, celle qui met en valeur la voix de l'oeuvre, on n'admettra aucun indice textuel à moins qu'une voix quelconque ne se présente à son origine.

L'état de concurrence éternelle entre texte et voix s'explique bien entendu par les différences profondes entre les deux écoles littéraires qui ont suscité les termes en question. Le structuralisme est au fond une approche "analytique" en ce sens qu'il cherche à affirmer le statut objectif si l'on veut, de l'oeuvre, faute de quoi les mécanismes formels qu'on en dégage perdront toute valeur explicative. Toutefois, le statut objectif ne subsiste qu'avec peine; on est obligé tôt ou tard de reconnaître le caractère "subjectif" de l'oeuvre, de concéder que celle-ci résulte d'une intention ou d'un désir qui réside dans le sujet. Face à cette réalité, le structuralisme a

dû étendre ses horizons. L'émergence du post-structuralisme a entraîné donc l'élargissement de l'idée de textualité, grâce auquel le sujet est dès lors incorporé dans la "grammaire" du texte. Le sujet, dit Michel Foucault,

... n'est pas en effet cause, origine ou point de départ de ce phénomène qu'est l'articulation écrite ou orale d'une phrase.... Il est une place déterminée et vide qui peut être effectivement remplie par des individus différents. (1)

Le sujet étant textualisé, et par conséquent complètement recouvrable par une "analytique", on assiste à une sorte de dépersonnalisation, de baïllonnement, de la voix.

Nous nous attendrions à ce que l'école que nous avons appelée "phénoménologique" n'adopte une stratégie pareille quand elle est contestée à son tour par l'idée de textualité. Et à lire Ricoeur c'est ce qui se passe en effet lorsque le phénoménologue se reprend et se prête à faire un détour vers une "analytique". Ce détour consiste à esquisser le fonctionnement du langage en tant que système autonome, à révéler ainsi sa "grammaire". Toutefois, le trajet finit toujours par ramener vers le domaine du sujet, car toute grammaire a son grammarien, toute analyse son analyste. Ce que le phénoménologue veut mettre en vedette, c'est l'acte foncier de réflexion, que Ricoeur définit comme "l'effort pour ressaisir l'Ego de l'Ego Cogito dans le miroir de ses objets, de ses oeuvres et finalement de ses actes." (2) Le sujet se rétablit, donc, mais seulement après que le procédé analytique l'a mis provisoirement en suspens.

(1) M.Foucault, L'archéologie du savoir, (Editions Gallimard : Paris, 1969) pp. 125,126 .

(2) P. Ricoeur, De l'interprétation essai sur Freud, (Editions seuil : Paris, 1965) p. 51.

Ainsi, la voix se fait entendre au moment de son émergence, ou plus précisément de son retour, à travers la résistance que lui dresse le texte.

Ce que je veux faire remarquer ici c'est que, puisque texte et voix sont fondés sur des prémisses essentiellement incompatibles, notre position entre texte et voix a l'air de prime abord d'être intenable. Car il n'est pas moyen de se soustraire à la nécessité de faire un choix : ou bien adopter une approche "herméneutique", et entrer en dialogue avec l'oeuvre pour laisser s'épanouir la voix énonciatrice, ou bien se recourir à la distance "analytique" pour pouvoir en dégager le code textuel. Mais il n'est pas interdit qu'une troisième voie ne s'offre à nous, à savoir de différer ce choix le plus longtemps que possible. Nous allons donc aborder à tâtons l'étude des limites de la littérature, en ignorant l'apparente impossibilité logique de rester en même temps dans une analytique et dans une herméneutique. L'attitude d'aveuglement feint que nous allons adopter fait partie en réalité d'une stratégie servant à nous approcher le plus possible du fonctionnement littéraire. C'est une stratégie qui consiste à suspendre notre conclusion, à prolonger notre état d'indécision, quoique cette indécision soit en effet fondée sur une sorte d'assurance à l'envers. On peut dire que c'est un geste d'aveuglement lucide, geste auquel Paul de Man fait allusion dans le titre de son livre Blindness and Insight. (1) Dans celui-ci, de Man esquisse une certaine méthode de la critique littéraire qui se résume dans cette proposition : qu'il vaut mieux reconnaître et

(1) "The rhetoric of crisis states its own truth in the mode of error. It is itself radically blind to the light it emits". Blindness and Insight, p. 16.

même participer à l'erreur inhérente dans nos efforts pour démystifier la littérature, que de prétendre posséder la vérité tout en ignorant l'erreur qui la soustend. Nous ne voulons pas nous attarder sur toutes les conséquences de cette formule-ci, sauf pour signaler que cette approche "aveugle" mais "lucide" vise à aborder la vérité de l'oeuvre par une voie "négative". Ainsi, refuser libre passage à la clôture de la signification, témoigner de l'ambiguïté profonde de l'oeuvre d'une part, et d'autre part de l'erreur récurrente dans la critique, c'est déjà nous mettre sur la voie de la vérité de la littérature.

La position que nous voulons prendre devant le problème des limites peut être résumé de cette façon : la discordance entre le texte et la voix va rester non résolue, pour que nous puissions voir s'étaler au maximum la tension sous-jacente, pour que les formes variées que prend cette tension nous deviennent accessibles. Le terme "rhétorique" qui apparaît dans le titre a rapport justement aux moments ou aux segments de l'oeuvre où cette tension se rend visible. Par conséquent, notre étude dite rhétorique a pour tâche d'esquisser les différentes façons dont l'oeuvre présente cette tension incessante, où les forces stabilisantes du système textuel luttent contre les forces perturbatrices venant du dehors.

La définition actuelle de la rhétorique comme l'étude des tropes et des figures n'est pas incompatible avec le projet que nous venons de décrire. Les tropes et les figures délimitent, dans leur acception plus large, certaines régions de l'oeuvre où les ressources du langage subissent une sorte d'altération inédite. On cite souvent la métaphore, la métonymie et la synecdoque comme les exemples les plus connus

du langage figuré, car elles servent à augmenter les possibilités de signification en effectuant une distortion au sein des règles du langage. Or, les distortions mises en jeu par la métaphore, la métonymie et la synecdoque peuvent être décrites et classées, de sorte qu'il est possible de dresser une sorte de "grammaire" universelle de la rhétorique. C'est de cette façon, en fait, que Gérard Genette dresse une sorte d'inventaire de formes rhétoriques, en étendant les règles de la grammaire ordinaire pour tenir compte des différentes manières de transgresser cette grammaire. (1)

Mais si les formes rhétoriques sont susceptibles d'être codifiées à la manière d'un langage, elles sont pourvues aussi de traits non codifiables. Nous signalons à cet égard l'ancienne définition de la rhétorique comme manipulation du langage dans l'intention d'influencer les gens, comme c'est le cas dans le discours politique. La rhétorique se caractérise en l'occurrence moins selon sa grammaire que selon son intention politique et ses effets sur le public. Transposée dans le domaine de la littérature, la rhétorique en vient à désigner l'acte dans lequel le langage littéraire est énoncé, et de là nous pouvons glaner l'intention de l'écrivain - il veut exprimer peut-être ses expériences profondes - aussi bien que l'effet de l'oeuvre sur le lecteur, comme par exemple sa capacité d'évoquer chez celui-ci le plaisir esthétique. A ce niveau l'étude rhétorique porte sur des effets stylistiques plus généraux, parmi lesquels se rangent l'ironie, la satire et l'allégorie. A la différence des tropes et des figures, dont la configuration "grammaticale" est très visible, ces dernières formes théoriques mettent

(1) Voir son démontage de l'oeuvre de Proust dans Figures III, (Editions du Seuil : France, 1972).



au premier plan la conception particulière du monde qui motive l'acte de rédiger une oeuvre.

Une rhétorique qui chevaucherait les deux définitions ci-mentionnées, c'est-à-dire rhétorique comme code systématique et rhétorique comme performance, nous fournit un terrain propice à l'étude des limites de l'oeuvre littéraire. Nous proposons l'idée que c'est à partir de cette rhétorique "doublée" que le problème des limites puisse être abordé dans l'examen rigoureux de certaines oeuvres littéraires. Paul de Man, dans son étude sur la rhétorique de Nietzsche, nous ouvre la voie dans ce sens lorsqu'il dit que la rhétorique, lourde de tendances contradictoires, opère une sorte de court-circuit :

Considered as persuasion, rhetoric is performative but when considered as a system of tropes, it deconstructs its own performance. Rhetoric is a text in that it allows for two incompatible, mutually self-destructive points of view, and therefore puts an insurmountable obstacle in the way of any reading or understanding. (1)

Mais il dit ailleurs que ce court-circuit, de par sa capacité même de paralyser notre compréhension, est hautement fécond puisqu'il génère d'autant plus de réflexion chez le sujet qu'il lui barre la voie. (2) Ainsi, il est possible d'envisager un champ dialectique où le jeu de contraintes et de dépassements nous conduit au fondement véritable de la signification littéraire. C'est dans le cadre de cette dialectique que nous allons traiter des différents modes rhétoriques dans les oeuvres de Samuel Beckett. Il sera question

(1) Paul de Man, Allegories of Reading, p. 131.

(2) La suspension des sens est, selon de Man, à l'origine de l'acte proprement littéraire:  
 "[ The ]consciousness does not result from the absence of something, but consists of the presence of a nothingness. Poetic language names this void with ever-renewed understanding and...it never tires of naming it again."  
Blindness and Insight, p. 18.

de voir comment les contraintes du système textuel libèrent la voix performative, et inversement, comment les limites de la voix génèrent les structures textuelles de l'oeuvre.

Nous procédons ici en sens inverse car nous avons gardé pour la fin ce qui aurait dû fournir peut-être le point de départ de cette discussion. Il s'agit du statut des trois oeuvres de Samuel Beckett - Watt, Malone meurt et Compagnie (1) - sur lesquelles se concentrent les trois parties de notre étude. Il va sans dire que le nombre réduit des oeuvres de Beckett sous discussion nous proscrit de commenter sur ce qui pourrait caractériser l' "art" - la technique ou la vision du monde - de l'écrivain irlandais. Ce n'est nullement en tant que spécialiste de Beckett que je tente d'examiner ses oeuvres; je pense d'ailleurs que le corpus de ses écrits est si large que toute prétention à en dévoiler l'essence mérite d'éveiller nos soupçons. En effet, j'entends entamer l'interprétation d'une toute autre manière : je ne fais aucun effort, au moins explicitement, d'établir une comparaison, de souligner les différences et les correspondances, entre les oeuvres en question. Chaque oeuvre est prise plutôt comme si elle constitue une unité indépendante, à partir de laquelle s'élaborent un certain nombre de problèmes relevant des limites de l'oeuvre littéraire.

Les trois parties de cette thèse décrivent la façon dont Watt, Malone meurt et Compagnie s'interrogent sur les limites de la signification, ainsi que sur les possibilités de surmonter ces limites. Il est évident que nous irons

- (1) S. Beckett, Watt, Les éditions de Minuit : France, 1968.  
 S. Beckett, Malone meurt, Les éditions de minuit : France, 1951.  
 S. Beckett, Compagnie, Les éditions de minuit : France, 1980.

au delà de l'histoire apparente de l'oeuvre, et que nous négligerons même bon nombre de thèmes importants - c'est-à-dire les optiques qu'on nous donne sur la vie en général - et cela dans le but de ramener l'attention exclusivement sur le processus par lequel l'oeuvre se connaît et se fait connaître. Mais il faudrait remarquer aussi que cette vision des choses n'entraîne pas l'idée de faire une interprétation "imminente" au récit, c'est-à-dire de suspendre tout jugement qui n'a pas sa racine dans l'oeuvre elle-même. Par contre, je propose de baser l'interprétation sur une sélection de théories de signification venant de diverses disciplines, comme par exemple celles de la psychanalyse, de la narratologie et à un moindre degré, de la sociologie. Ainsi, ce que l'oeuvre nous dit à propos de ses propres limites est mis en question - parfois renforcé parfois contesté - par un discours théorique qui, ayant sa source à l'extérieur de l'oeuvre, définit ce qui pourrait constituer les limites de la signification en général. Je pense que l'établissement d'une sorte de dialogue entre interprétation et théorie sera admissible dans le cadre d'une étude rhétorique comme nous l'entendons ici. En outre, en traitant des limites provenant à la fois de l'intérieur et de l'extérieur de l'oeuvre, nous serons à même d'aborder une rhétorique de la lecture aussi bien que de l'écriture.

Cela dit, les trois parties de l'étude aborderont sous différentes optiques la frontière qui sépare le sujet intentionnel et le langage du texte. La première partie établit une correspondance entre la quête de la signification qu'éprouve l'individu dans un monde étranger, et la quête analogue que l'écrivain met en marche lorsqu'il tente de composer une oeuvre littéraire. L'examen du roman Watt

procède en comparant l'expérience du domestique, Watt, avec celle du narrateur, Sam, dans l'intention de montrer qu'au fond elles font partie d'une même conception globale de la signification. La surdétermination, le jeu et l'ironie deviendront les trois phases majeures de cette conception de la signification.

La deuxième partie examine les problèmes concernant l'acte de composer une narration. Elle s'intéresse en particulier au problème de faire accorder ce qu'on veut dire avec la forme narrative qui le véhicule. Dans l'aventure de Malone, mourant à mesure qu'il rédige sa narration, on voit une dramatisation des différentes contraintes qui freinent le travail narratif et des stratégies employées par le narrateur pour surmonter ces contraintes. Ces contraintes jouent à la fois sur la personne de Malone, dont la déchéance physique devient de plus en plus marquée, et sur le langage de la narration qui doit obéir à des règles fixes. Je veux montrer que la distinction entre les catégories du "récit" et du "discours" est au centre des problèmes qu'éprouve Malone devant sa tâche.

La troisième partie cherche à montrer que l'histoire de la voix et de son entendeur dans Compagnie en vient à signifier l'interaction particulière qui se produit lorsqu'un lecteur quelconque lit un texte. Plusieurs théories de la lecture sont discutées pour étayer notre interprétation, mais la cible de notre analyse est moins l'activité de la lecture que les transformations qui ont lieu au sein du sujet pendant qu'il lit. Nous ferons un usage considérable de la théorie psychanalytique de Jacques Lacan, en particulier de ses trois "ordres", l'Imaginaire, le Symbolique, et le Réel, pour esquisser en détail ce qui se passe lorsque le sujet entre

en contact avec le langage littéraire.

Nous avons dit que les trois analyses se développent comme des recherches indépendantes, que chaque oeuvre de Beckett suscite un nouvel ensemble de questions théoriques. Cependant il faut reconnaître en même temps le terrain que nos études ont en commun. Elles partent toutes d'une certaine conception du rapport sujet-texte, qui ne met en valeur ni le premier ni le second terme de ce rapport, mais délimite plutôt une région de contraintes et de libertés qui incorpore les deux dans une dialectique plus grande. Il est à prévoir donc que nos études convergent en fin de compte vers une position définitive devant le problème des limites, et qu'un modèle plus ou moins cohérent en ressorte. Cette étape de la thèse serait en effet intimement liée au choix méthodologique d'analytique versus herméneutique dont nous avons discuté plus haut et qui nous conduira à apprécier le véritable rapport entre nous, l'interprète, et l'oeuvre. Il faut toutefois que cette question demeure en suspens pour le moment, mais il sera nécessaire d'y revenir dans la conclusion.

D'ici là, nous allons laisser se dérouler le dialogue entre interprétation et théorie, afin que le problème de limites soit posé et reposé à diverses reprises. Il va de soi que les grandes études critiques sur Beckett ne seront pas consultées ni contestées ici, car comme nous l'avons indiqué, notre entreprise concerne moins l'oeuvre de Beckett que le problème de la signification littéraire en général. Ce qui nous frappe dans l'histoire de Watt, de Malone et de l'entendeur, c'est qu'il se pose toujours la même question : comment est-il possible qu'une fiction nous touche profondément et se distancie de nous en même temps? Iouri Lotman

cite à ce propos cette phrase de Pouchkine : "Sur une fiction je me couvre de larmes". Et il commente :

Il semblerait que la conscience qu'on a devant soi une fiction devrait exclure les larmes. Ou au contraire : le sentiment qui suscite les larmes devrait obliger à oublier qu'on a devant soi une fiction. (1)

Nous espérons découvrir au sein de cette contradiction, quelque part entre l'oeuvre elle-même, conçue comme construction fictive, et la réponse émue du lecteur, la clé de la signification littéraire.

(1) I. Lotman, La structure du texte artistique, (Editions Gallimard : France, 1973), p. 111.

PREMIERE PARTIE : LA QUETE DE LA SIGNIFICATION DANS WATT1. Le problème de la signification.

Le roman Watt, comme son homonyme en anglais ("what") le suggère, est construit autour de la question : Qu'est-ce que cela signifie? Cette question, bien qu'elle ne se prononce que très rarement dans le texte, semble néanmoins être présente dans chaque paragraphe du roman; elle est au coeur de tous les événements qu'on y raconte. On la devine certainement sur les lèvres du personnage principal à chaque moment de son stage de domestique, à mesure qu'il s'efforce de s'habituer à la vie et à la maison peu ordinaires de son maître, M. Knott. Car pour Watt, l'univers de M. Knott représente une sorte de suspension de la vie à laquelle il s'est accoutumé dès l'enfance. Watt ne peut plus donc attacher aux choses, aux mots et au comportement des gens la signification qu'ils portaient naguère; il se voit obligé d'établir tant bien que mal de nouveaux réseaux de signification, lesquels pourraient conférer un sens autre aux objets et aux êtres que Watt rencontre, et aux paroles qu'il entend proférer autour de lui.

Le passage qui suit nous révèle les conséquences de cette recherche de sens pour watt, qui a vécu jusque-là une existence simple et sans énigme :

Cette fragilité de la signification immédiate ne lui valait rien, à Watt, car elle l'obligeait à en chercher une autre, une signification quelconque à ce qui s'était passé, à partir d'une suite d'images.

La plus mince, la moins plausible, aurait contenté Watt, qui n'avait pas vu un symbole, ni opéré une interprétation, depuis l'âge de quatorze ans, et qui avait vécu, misérablement certes, sa vie d'adulte tout entière au milieu d'apparences impénétrables, tout au moins pour lui.... Mais quoi que vît Watt, du premier coup d'oeil, cela était suffisant

pour Watt, avait toujours été suffisant pour Watt, plus que suffisant pour Watt. Et il n'avait littéralement rien vécu, depuis l'âge de quatorze ou quinze ans, dont rétrospectivement il ne se contentât de dire, Voilà ce qui s'est passé alors. (1)

Le séjour de Watt à la maison de M. Knott brise la conception particulière qu'il s'est fait du monde depuis longtemps, conception selon laquelle les choses avaient leur place fixe dans le monde, et ne signifiaient ainsi ni plus ni moins que leur apparence donnait à croire.

Chez M. Knott, les choses cessent d'être des choses pour Watt; elles sont désormais des symboles dont seul un acte d'interprétation saurait découvrir le sens inconnu qui expliquerait leur existence et leur fonction. Et il est clair que Watt ne sera pas capable de remplir ses fonctions de domestique avant que le problème de la signification soit résolu. Car pour pouvoir agir efficacement sur un objet quelconque, il faut savoir d'abord quel est son rôle dans l'organisation générale du ménage. Mais le problème va beaucoup plus loin pour Watt. Il ne s'agit pas simplement de faire accorder un objet insolite à une vision du monde préétablie et rigoureuse, puisque toute ~~vision possible des choses est d'orès et déjà minée.~~ Rien dans sa nouvelle demeure ne lui présente un aspect familier; il n'y a pas d'objet qui puisse lui servir de support, et sur lequel le sens des objets environnants puisse être déduit. Cette étrangeté envahit tout ce qui tombe sous les yeux de Watt : les êtres, les gestes et les paroles aussi bien que les choses.

(1) Watt, p. 73.



Watt est immergé donc dans un univers pleinement symbolique, de sorte que chacun de ses devoirs est précédé par la question : qu'est-ce que cela signifie? Ensuite se déclenche un acte plus ou moins prolongé d'interprétation qui consiste à essayer des hypothèses diverses pour expliquer ces phénomènes bizarres. Peu importe si l'hypothèse qu'il finit par choisir, en raison de sa vraisemblance ou de sa logique, soit la vraie ou non. L'important est que Watt en éprouve pendant quelques moments un sentiment de paix, que son angoisse en soit provisoirement atténuée. Mais en vérité la question de la signification reste toujours irrésolue, et la tâche d'interprétation doit continuer sans répit pendant le séjour entier chez M. Knott, pendant "... la longue hypothèse languissante vécue par Watt dans la maison de M. Knott". (1)

En somme, nous considérons le roman Watt comme une sorte d'exploration du problème de la signification en ce qu'il joue sur l'individu plongé dans un univers peu sûr. Le roman met en scène tout d'abord le besoin qu'éprouve l'individu d'établir une relation significative avec le monde extérieur; il nous démontre le procédé d'interprétation qui lui permettrait d'instituer une telle relation; et enfin il fait valoir la portée du problème de signification par rapport à d'autres problèmes connexes, comme par exemple ceux du fonctionnement du langage et de l'identité du moi. Nous allons, dans la majeure partie de l'étude présente, parcourir les différentes étapes et les différentes manifestations de l'"aventure" de la signification telle que Watt la subit.

(1) *ibid.*, p. 136.

Toutefois, l'aventure de l'individu devant un monde étranger ne nous fournit que le premier acte, pour parler théâtralement, d'une exposition plus large du problème de la signification. Car le roman y superpose une seconde perspective sous laquelle ce problème peut être interrogé, où la question "qu'est-ce que cela signifie?" assume des traits et conduit à des conséquences d'un ordre différent. Cette seconde perspective est élaborée dans un épisode qui est censé se produire après le départ de Watt de chez M. Knott, à l'époque où il entre en relation avec Sam. Sam prétend être l'auteur de la narration qui raconte les expériences de Watt chez son ancien maître. C'est une tâche qui comprend en effet plusieurs étapes : elle consiste à tirer de Watt tous les détails de son stage de domestique, puis à "déchiffrer" le parler obscur, la "convulsion phonique" (1) de Watt, et enfin à présenter l'histoire sous une forme communicable.

Le problème de signification en vient alors à se poser dans le contexte de la composition littéraire, dans la mesure où la littérature se définit comme une activité visant l'aménagement des sens. La question "qu'est-ce que cela signifie?" provient de l'auteur, ou du narrateur, de l'oeuvre littéraire, et a pour objet la ruée de pensées et de sensations qu'il s'efforce de "traduire" dans son oeuvre. Cette situation est à bien des égards parallèle à celle de Watt ; alors que ce dernier se préoccupe de la signification de ses environs afin de pouvoir se sentir à l'aise et remplir ses fonctions de façon efficace, Sam cherche à savoir ce que signifie le "babil" de l'imagination afin d'être à même de

(1) *ibid.*, p. 174.

rédigé une narration. La manière de s'interroger, et peut-être la forme que prend la question, sont les mêmes dans les deux cas. Seuls les contextes sont différents : l'un traite de la relation entre l'individu et le monde, l'autre explore la relation entre l'écrivain et son imagination.

Il faut remarquer que Sam subit devant son travail le même sentiment d'échec éternel que subit Watt. Comme celui-ci, il a l'impression de vivre une "longue hypothèse languissante", (1) où il se voit incapable, malgré son acharnement, de résoudre définitivement le problème de signification. Au fond, le problème pour Sam découle du fait que les deux "langages" auxquels il a affaire sont irréductibles l'un à l'autre. Sam se plaint qu'une grande partie de l'histoire de Watt soit ainsi perdue pour toujours :

Watt parlait aussi avec peu d'égards pour la grammaire, la syntaxe, la prononciation, l'élocution et sans doute, on peut le craindre, l'orthographe, telles qu'on les reçoit communément... Mais Watt parlait comme quelqu'un en train de parler sous la dictée, ou de réciter, comme un perroquet, un texte devenu familier à force de répétition. De ce murmure impétueux une grande partie sollicitait en vain mon oreille et mon intelligence défaillantes, et le vent en furie en emportait autant sans espoir de retour." (2)

Il n'est donc pas étonnant que Sam se livre, comme Watt l'avait fait auparavant, à l'acte d'interprétation grâce auquel les lacunes dans sa compréhension peuvent être comblées, ne serait-ce que provisoirement. Cet acte d'interprétation fournit la base du récit entier de Sam. Que ses interprétations soient fidèles ou non à la véritable aventure de Watt n'importe guère, ce qui compte c'est que l'histoire

(1) *ibid.*, p. 136.

(2) *ibid.*, pp. 160, 161.

racontée a l'air d'être une histoire vraisemblable. C'est ce procédé d'interprétation qui est en jeu lors de la "danse" de Sam et de Watt, dont nous traiterons plus tard.

L'analyse que nous projetons de faire ici abordera le problème de la signification dans les deux contextes ci-mentionnés, à savoir celui de la vie de tous les jours et celui de la composition littéraire. Il ne s'agira pas de voir comment le problème se modifie en passant de l'un à l'autre cas, c'est-à-dire d'opérer une comparaison entre eux. Nous proposons plutôt qu'ils font partie d'un continuum, puisque la même conception de la signification et de l'interprétation les sous-tend l'un et l'autre, puisque la question de "qu'est-ce que cela signifie?" reste inchangée dans les deux contextes. L'idée du continuum nous permet de considérer le passage allant de la vie ordinaire au domaine de l'art comme un changement par degré, comme un changement d'accent et non pas une transformation radicale. Ce sera notre tâche de faire ce trajet, à commencer par le sort de l'individu dans le monde pour terminer chez l'écrivain et son oeuvre. La question relevant de la signification sera posée à plusieurs reprises, dans l'intention de repérer les jalons de cette transition, d'en saisir les nuances, et de trouver un vocabulaire adéquat pour les expliquer.

Nous insistons sur l'idée de transition graduelle pour nous éloigner de la tendance, fort répandue parmi les critiques littéraires, à faire un saut précoce entre ce qu'ils appellent vaguement la "vie" et l'"art". Cette tendance néglige à notre avis la notion d'évolution, de transformation progressive, dans la vie comme dans la littérature; elle dresse par contre une image toute faite de cette vie et de

cet art. De là, il est facile de les faire entrer d'une part dans une relation d'équivalence - l'art ne sera en l'occurrence rien de plus que la vie authentique - et d'autre part dans une relation d'opposition. Un exemple intéressant de cette dernière relation nous est fourni par Richard Coe dans son étude sur Beckett. Coe considère que l'art de Beckett naît de l'impossibilité de vivre dans le monde, de l'impossibilité de savoir ce que signifie le monde :

Art, in fact, is the elucidation of the impossible.... Consequently, it must fail. Beckett's own art likewise is an art of failure : it is by definition trying to do something that it cannot conceivably do - to create and to define that which, created and defined, ceases to be what it must be if it is to reveal the truth of the human situation. (1)

La mise en opposition de la "situation humaine" et de l'art fait partie chez Coe d'une vision plus large, laquelle, nous l'admettons bien, a le mérite de pouvoir illuminer le caractère paradoxal de l'oeuvre littéraire. Nous reprochons toutefois à ce genre d'étude sa propension à raccourcir et à simplifier à l'excès le paradoxe qui la sous-tend. Nous lui reprochons aussi sa volonté de transformer en un clin d'oeil une négation en affirmation, une vie impossible en art transcendant.

Afin d'éviter ce même piège, l'étude présente se consacrera pour la plupart à quelques étapes précises dans la transition qui se joue ici, en laissant à l'écart les prétendus point de départ et but final. Elle ne va pas traiter donc de ce qui pourrait constituer la "vie" à l'exclusion de l'"art", et vice versa, ce qui nous dispensera heureusement de devoir fournir une définition exacte

(1) R. Coe, Beckett, (Oliver & Boyd : London, 1964), p. 4, 5.

à ces termes usés. L'analyse de Watt dont il s'agira ici s'organise autour de trois étapes particulières de l'évolution en question; elle traite de trois procédés distincts sur lesquels est fondée la production de la signification. D'où les trois sections qui vont suivre sous les rubriques "surdétermination", "jeu" et "ironie". (1) Il sera question, dans chacune de ces sections, de reformuler les conditions de base de la signification, dans le but d'esquisser à la fin ce qui pourrait bien constituer le moteur du sens littéraire.

- (1) Ces trois termes ont été choisis en raison de leur fréquence dans l'histoire de Watt et de Sam. Ils apparaissent ainsi au cours de cette étude à titre d'unités thématiques du roman, résumant en une notion abstraite de différents moments de l'aventure qui va des expériences de Watt au travail de Sam. Néanmoins, il est vrai que "surdétermination", "jeu" et "ironie" comportent chacun un poids théorique non négligeable, fait qui aura à nos fins une valeur stratégique en ce qu'il nous permet, au moins en théorie, d'entrevoir les grandes lignes d'un modèle global de la signification. Mais l'idée de combiner ces trois concepts en vue d'instituer un modèle universel de la signification sera bien entendu prématurée. Nous nous contenterons donc de limiter la portée de notre modèle au cadre spécifique que nous offre Watt.

## 2. La surdétermination.

Il faut, pour comprendre l'emploi que nous ferons de la notion de surdétermination, remonter la lignée qui passe par Tagliaferri et S. Ferenczi et aboutit à The Interpretation of Dreams de Freud. En développant sa méthode d'interprétation des rêves, Freud souligne qu'il faut toujours garder à l'esprit l'opération fondamentale de la surdétermination. Il veut dire par ce dernier terme qu'un élément du rêve peut renvoyer à plusieurs états psychiques. L'interprétation du rêve devient donc l'exploration de plusieurs sens simultanés :

Dreams frequently seem to have more than one meaning. Not only, as our examples have shown, may they include several wish-fulfillments one alongside the other; but a succession of meanings or wish-fulfillments may be superimposed on one another. (1)

Un seul élément du rêve est considéré ainsi comme une "noeud" où sont concentrées plusieurs "pensées de rêve", et l'interprétation consiste à défaire ce noeud afin d'isoler et d'expliquer les différentes séries de pensées.

Puisque la surdétermination fonctionne comme un principe d'organisation du sens du rêve, il n'est pas étonnant de trouver son équivalent dans l'art et la littérature. Aldo Tagliaferri a fondé en effet son étude de l'oeuvre de Beckett sur la notion de surdétermination, prenant comme point de départ la version particulière de la psychanalyse développée par S. Ferenczi.(2) Tagliaferri explique que

souvent une tentative de lecture d'une oeuvre d'art rencontre une situation analogue, elle entrevoit l'inscription simultanée d'un élément de la représentation poétique dans différentes séries logico-culturelles et, en même temps,

(1) S. Freud, The Interpretation of Dreams, (George Allen & Unwin Ltd. : London, 1954), p. 219.

(2) S. Ferenczi, Thalassa, (Rome, 1965).

dans un contexte unitaire et dans un acte critique (à la fois utilisation et création) irremplaçable et actuels. (1)

Tagliaferri propose ensuite que la surdétermination n'est pas simplement une autre manière de désigner la densité, ou la pluralité, des sens dans l'oeuvre littéraire. Cette caractéristique-ci est sans doute centrale à la surdétermination, mais il faudrait demander en plus de quelle sorte de pluralité s'agit-il, et pour qui existe-t-elle, cette pluralité. En fait, l'importance du concept de la surdétermination vient de ce qu'il nous permet d'élargir les frontières pour ainsi dire de l'oeuvre littéraire, de sorte que le site de la signification en vienne à englober, en plus des données immédiates de la représentation, l'acte de composer l'oeuvre et celui de récupérer ses sens multiples. La surdétermination porte sur la situation globale dans laquelle sont produits les sens variés de l'oeuvre. Elle comprend les forces psychiques qui auraient poussé l'auteur à écrire; elle trace aussi la démarche du critique qui veut dévoiler ces forces par un acte d'interprétation. La surdétermination joue donc sur la totalité des rapports qui s'instituent entre l'auteur, le texte et l'interprète. Dans cette perspective l'analogie avec la situation psychanalytique devient claire : la dynamique qui relie l'auteur, le texte et le lecteur correspondrait à la relation triadique que composent le malade, son rêve et l'analyste.

En ce qui concerne Watt, et plus spécifiquement l'histoire de Watt dans la maison de M. Knott, cette expansion du domaine de la signification est nécessaire si l'on

(1) A. Tagliaferri, Beckett et la surdétermination littéraire, (Payot : Paris, 1977), p. 17.



veut apprécier pleinement la recherche du sens chez Monsieur Knott. Car le personnage de Watt embrasse les trois côtés de la relation analytique - qu'elle soit désignée par malade/rêve/ analyste, ou par auteur/oeuvre/critique - du fait qu'il se montre non seulement inventeur des objets surdéterminés, mais aussi observateur et analyseur de ces objets. La surdétermination joue donc à la fois dans les objets du monde extérieur, dans la faculté de perception chez Watt, et dans la réflexion analytique. Ainsi Watt lui-même, c'est-à-dire son être subjectif, est-il aussi surdéterminé que ne le sont les objets à l'extérieur. Nous verrons que cela donne à la recherche des sens un caractère tout à fait spécial, et la rend lourde de conséquences.

Nous commençons par décrire comment la surdétermination envahit progressivement tous les aspects de la vie de Watt. Tout d'abord elle est présente dans la modification visible des objets qui se trouvent dans la maison de M. Knott, comme par exemple,

l'escalier toujours changeant et dont le nombre de marches semblait varier d'un jour à l'autre, et du soir au matin, et bien d'autres choses encore dans la maison et dans le jardin. (1)

Elle se devine aussi dans le comportement et l'aspect physique de son maître :

Car le maintien, la voix, l'odeur, la coiffure étaient rarement les mêmes d'un jour à l'autre, pour ne parler que du maintien, de la voix, de l'odeur, de la coiffure. (2)

Ainsi, les objets et les êtres donnent à Watt l'impression

(1) Watt, p. 83.

(2) ibid., p. 219.

de flotter autour de lui, sujets aux caprices du hasard. Ou bien, pense Watt, s'ils s'organisent selon des lois naturelles, celles-ci ne se laissent pas déchiffrer par les procédés d'entendement qui ont servi à Watt jusque-là. Les relations de cause à effet, celles de fonction, de convention et de continuité, ne conviennent pas à ce monde toujours changeant, car elles seront renversées dès qu'on les mettra en place. Mais Watt, dont la connaissance du monde se borne aux susdites relations, n'a pas accès à des modèles alternatifs de l'univers, n'est pas à même de concevoir de nouvelles relations et de nouveaux sens. Ainsi, il se croit destiné à vivre dans une sorte de vide, dans un monde où le pourquoi et le comment seraient absents, et où par conséquent, agir, parler et penser tomberaient dans l'absurdité.

Il s'avère pourtant que l'idée d'un monde tout à fait dépourvu de sens ne peut pas être soutenue très longtemps. Car le fait que Watt existe dans ce monde vide, qu'il vit dans une confusion profonde, et qu'il se creuse la tête pour surmonter cette confusion, tout cela fournit bien un sens à ce monde. On y devine l'effet d'une cause non équivoque, à savoir l'absence de signification dans le monde. Dans cette perspective, il n'est pas ridicule de dire que le manque de sens revête à son tour un sens, puisqu'il fournit à Watt une manière de comprendre ses actions et ses pensées. Tout ce qu'il fait aura donc un sens, qui ne sera rien d'autre que le désir de trouver un sens à sa vie, de résoudre le problème de signification. Le séjour de Watt dans ce lieu du non-sens devient significatif au deuxième degré pour ainsi dire, en ce qu'il rend intelligible le lieu de rencontre entre l'individu et l'univers où les sens sont

continuellement défaits. Sur ce plan la situation de Watt prévoit la manière dont la littérature transforme une pauvreté de sens en une sorte de surplus de sens, et cela par des procédés que nous éclairons plus tard. Mais avant d'en arriver là, il faudrait voir comment Watt en vient à faire les premiers pas vers la restauration du sens dans sa vie.

La preuve que le flottement désordonné des choses et des êtres peut être récupéré sous une forme significative, c'est qu'on peut le désigner par un mot. En donnant un nom à l'univers flou qui l'entoure, l'individu se voit capable, au moins en partie, de le tenir à distance, et d'exercer sur lui la pensée et la raison. Le discours d'Arsène indique à Watt à cet égard le chemin à poursuivre. Arsène résume la manière dont les choses se dénuent progressivement de leur sens en se servant du mot "glissement" et en y ajoutant l'image d'une montagne de sable :

Le changement. En quoi consistait-il?  
Difficile à dire. Quelque chose glissa.  
Me voilà assis, chaud et clair, tout à  
ma pipe à tabac et au mur chaud et clair,  
quand soudain quelque part il glissa  
quelque chose, un petit quelque chose,  
un infime quelque chose. Glisse-isse-  
isse-STOP. J'espère que c'est clair.  
Il y a une grande alpe de sable, haute  
d'une centaine de mètres, entre les pins  
et l'océan, et là dans la chaude nuit  
sans lune, quand personne ne voit,  
personne n'écoute, par infimes paquets  
de deux ou trois millions les grains  
glissent, tous ensemble, un petit  
glissement de deux ou trois millimètres  
peut-être, puis s'arrêtent, tous  
ensemble,.... C'est ce genre de  
glissement que je ressentis. (1)

Arsène décrit la vie chez M. Knott en recourant à l'image d'une montagne de sable, dont les mouvements imperceptibles signalent la fuite continuelle des sens. L'alpe de sable,

(1) *ibid.*, p. 43.

dont la solidité apparente déguise son effondrement graduel, revoie à la vision du monde stable que Watt cherche à rétablir.

Il faut remarquer que la tactique d'Arsène, celle qui vise à reprendre en charge le sens de l'univers par moyen d'un récit allusif, n'est pas conforme à l'usage ordinaire du langage. Watt découvre que les lois qui gouvernent la fonction de désignation - qui se définit en termes linguistiques par un rapport de dépendance rigide entre le mot et la chose - ne tiennent pas debout. Le rapport étroit entre un mot et l'objet désigné subit devant Watt le même glissement que subissent les autres relations et associations établies provisoirement chez M. Knott, avec cette conséquence que l'acte de nommer un objet devient un événement absurde :

A la vue d'un pot, par exemple, ou en pensant à un pot, d'un des pots de M. Knott, à un des pots de M. Knott, c'était en vain que Watt disait, Pot, pot .... Car ce n'était pas un pot, plus il le voyait, plus il y pensait, plus il était sûr que ce n'était pas un pot, mais alors pas du tout. (1)

Ce déplacement du mot par rapport à l'objet, cette faille qui s'ouvre entre le langage et le monde objectal, est un exemple de plus des glissements incessants de sens qui opèrent chez M. Knott.

Watt est loin de pouvoir imiter la démarche d'Arsène auprès du langage; il est par conséquent obligé de prendre la route la plus longue vers ce lieu éclairé où les sens peuvent être reconstitués. Ainsi, entre le renversement des sens qui marque ses premiers jours chez M. Knott, et l'entreprise littéraire qui se veut productrice de sens, Watt doit

(1) *ibid.*, p. 81.

subir pleinement les avatars de la surdétermination. La surdétermination ne résulte donc pas de la simple fuite de sens, mais préfigure en réalité une nouvelle manière de s'y prendre devant cette fuite. Elle entre en scène lorsque Watt entrevoit la possibilité d'un ordre nouveau qui puisse tenir compte du désordre apparent. Plus précisément, la surdétermination s'introduit dans la vie de Watt au moment où l'idée de la pluralité de sens l'emporte sur celle d'un sens unique. Un phénomène quelconque en vient à s'emparer d'une gamme de sens possibles, dont on jonglerait par la suite les différentes interprétations et explications.

Nous assistons ici à la transformation de Watt observateur en Watt interprète. Ce dernier, s'étant rendu compte que les choses ne lui livraient pas machinalement leur sens, aborde un travail actif d'interprétation qui consiste à amasser des hypothèses diverses, qu'il met à l'épreuve à tour de rôle. Ce procédé est mis en valeur lors de la visite des Gall. Les Gall père et fils viennent chez M. Knott pour accorder le piano, et ont, en présence de Watt ahuri, cette conversation :

Il reste neuf étouffoirs, dit le fils, et  
 autant de marteaux.  
 Pas correspondants, j'espère, dit le père.  
 Une fois, dit le fils.  
 Le père garda le silence.  
 Les cordes sont en loques, dit le fils.  
 Le père garda toujours le silence.  
 Le piano est foutu, dit le fils, à mon avis.  
 L'accordeur aussi, dit le père.  
 Le piano aussi, dit le fils.  
 Ce fut là peut-être l'incident le plus  
 marquant des débuts de Watt chez Monsieur  
 Watt. (1)

Cet épisode est caractéristique de tous les événements qui se produisent chez M. Knott, nous dit-on, en ce qu'il met à effet

(1) *ibid.*, p. 72.

un certain blocage du sens :

Il leur ressemble / aux autres événements /  
par sa promptitude à se faire un contenu  
purement plastique et à perdre peu à peu,  
dans le subtil processus de ses lumières,  
ses rumeurs, ses accents et ses rythmes,  
toute signification jusqu'à la plus  
littérale. (1)

La surdétermination de l'épisode précédent opère de cette façon : l'arrivée des accordeurs présente une situation où l'on s'attend de voir une conduite spécifique, celle des artisans s'entretenant pour découvrir la solution pratique du problème. Mais la conversation qui a lieu réellement ne s'accorde en rien à un tel entretien, ce qui donne un démenti curieux à leur statut d'"accordeurs". Ce qu'on appelle le contenu de cet épisode s'éloigne de son côté formel, de sorte que forme et contenu se rangent dans deux sphères différentes de la signification. Il entre en jeu deux séries de signification au lieu d'une seule, qui se distinguent l'une de l'autre par le fait qu'une d'entre elles suscite des interprétations claires alors que l'autre revêt un caractère "impénétrable". Ainsi Watt se trouve-t-il confronté à un des nombreux événements qui sont "brillants de clarté formelle et au contenu impénétrable." (2) Nous soulignons encore une fois à la lumière de cet épisode que la surdétermination n'entraîne pas au fond le repérage de plusieurs sens là où un seul avait subsisté : il s'agit plutôt de reconnaître qu'il existe plus d'une seule série structurale de signification, plus d'une seule manière de construire la signification.

La découverte par Watt du tableau d'Erskine nous permet de préciser davantage le procédé de surdétermination. Le

(1) *ibid.*, p. 73.

(2) *ibid.*, p. 75.

tableau en question représente au premier plan un cercle qui est troué à son point le plus bas, et à l'arrière plan est dessiné un "point", ou une "tache". Le dessin semble fasciner Watt au point où il ne peut pas s'empêcher d'y attribuer un sens. La première hypothèse qui lui vient, à l'esprit est que le point et le cercle appartiennent l'un à l'autre, auquel cas Watt "se demandait combien de temps ils mettraient, ce point et ce cercle, à atteindre de concert le même plan." (1) Toutefois, une réflexion plus profonde l'amène à penser que le point et le cercle pourraient bien exister indépendamment l'un de l'autre dans le tableau, libres de tout lieu pré-existant. C'est alors que la seconde hypothèse se présente ; à savoir que le point et le cercle ont été séparés de leur cercle et de leur point respectifs, lesquels sont maintenant absents du tableau. La réaction de Watt à cette nouvelle hypothèse est intéressante :

[ Et ] à la pensée que c'était peut-être cela, un cercle et un centre pas le sien en quête d'un centre et de son cercle respectivement, dans l'espace infini, dans le temps éternel, alors les yeux de Watt s'emplirent de larmes irrépressibles et elles ruisselèrent sans retenue le long de ses joues ravinées. (2)

L'effet profond de cette seconde hypothèse sur Watt nous suggère à quel point Watt lui-même est impliqué dans le procédé de la surdétermination. Il faut scruter de plus près l'opération de la surdétermination dans cet épisode, pour voir comment elle joue sur la vie de Watt chez son maître.

(1) *ibid.*, p. 133.

(2) *ibid.*, p. 134.

Les interprétations variées que Watt nous présente au sujet du tableau d'Erskine, et qui se multiplient bien au-delà des deux exemples ci-mentionnés, sont effectivement des tentatives pour situer le dessin dans l'ancien système de valeurs et de principes, celui qui a formé Watt dans son enfance. Le principe dont il s'agit en l'occurrence est celui du rapport géométrique qui existe entre le centre et le cercle. D'après les lois qui régissent l'espace, tout cercle aura son centre, et tout point dans l'espace définira une série rayonnante de cercles, de sorte que le tout en vient à former un système symétrique et unitaire. Or l'intérêt que le tableau d'Erskine suscite chez Watt s'explique par le fait que ce principe universel est transgressé : le cercle et le centre n'obéissent plus à la relation de symétrie. Dans cette perspective, il est à prévoir que l'acte d'interprétation de la part de Watt ne puisse consister qu'en une tentative pour rétablir la condition censément antérieure et "naturelle" qui a subi la déformation.

Les hypothèses avancées par Watt ont donc ceci de commun qu'elles cherchent à réparer le "glissement" déconcertant qui a disloqué la relation symétrique. Mais le fait que de nombreuses hypothèses sont rejetées les unes après les autres, sans exception, indique que le glissement de sens est irréversible, et que le rétablissement de la symétrie parfaite est une tâche impossible. Il en découle donc qu'aucune explication du dessin n'est plus "naturelle" que les autres, et qu'aucune interprétation ne peut être considérée comme supérieure aux autres. Toute relation qu'on imagine exister entre le point et le cercle en vaut une autre, si bien qu'on est en droit de demander si le procédé d'interprétation n'est



pas en fin de compte superflu, puisqu'il nous donne toujours les mêmes résultats. Ici encore, on se rend compte de l'à-propos de la notion de surdétermination, qui va jusqu'à transformer l'acte même d'interprétation. L'interprétation passe ainsi du plan du nécessaire, où un phénomène ne signifie que par rapport à une vision du monde établie préalablement, pour déboucher sur le plan de la contingence, qui marque la présence des phénomènes en leur matérialité pure, ou en leur perception immédiate. L'interprétation consiste dès lors à enregistrer l'apparence des objets et des êtres, à les considérer comme s'ils sont nés pour la première fois, irréductibles à des systèmes a priori. Sous ce jour, il est intéressant de noter que la dernière hypothèse à l'égard du tableau d'Erskine fait valoir le rapport de contingence entre le point et le cercle. L'un et l'autre sont là, réunis par hasard si l'on veut, comme d'ailleurs tout ce qui se trouve chez M. Knott :

Watt avait de plus en plus l'impression, à mesure que le temps passait, qu'à la maison de Monsieur Knott rien ne pouvait être ajouté, rien soustrait, mais telle elle était alors, telle elle avait été au commencement, et telle elle resterait jusqu'à la fin, sous tous les rapports essentiels, et cela parce qu'ici à chaque instant toute présence significative, et ici toute présence était significative, même si l'on ne pouvait dire de quoi, impliquait cette même présence à tout instant, ou une présence équivalente.... Cette hypothèse, en ce qui concernait le tableau, ne tarda pas à être confirmée avec éclat. (1)

La superposition des liens de contingence à ceux de nécessité comporte des conséquences importantes pour Watt. Celui-ci se met à demander si son existence dans ce lieu

(1) *ibid.*, p. 135, 136.

n'est pas aussi contingente que ne le sont les objets qui l'entourent. Si cela est bien le cas, lui-même n'aurait ni plus ni moins d'importance que tel ou tel objet. Et l'idée qu'il peut imposer sa volonté, exercer une autorité, sur les choses deviendrait alors absurde. Seule compterait son existence matérielle, au point où Watt ne serait à ses propres yeux rien de plus qu'un simple jouet, un objet fait pour servir le dessein secret d'un autre. C'est ce dernier fait qui est à notre avis la véritable cause de l'angoisse de Watt, car il met en question toute prétention de la part de celui-ci à une identité fixe. Comment se distinguer, aurait-il pu se demander, du flottement du monde extérieur s'il lui est interdit de s'octroyer un statut autre, et de s'assurer une signification plus pleine.

Le tableau d'Erskine suscite chez Watt une crise d'identité, car il lui révèle de façon frappante comment la surdétermination atteint son être même. Watt voit dans la tache et le cercle une représentation de lui-même et de la maison de M. Knott respectivement, ainsi le dessin en vient-il à signifier la rupture de tout rapport nécessaire entre lui-même et le monde qui l'entoure. Watt se voit déplacé de sa position au centre de son univers, de sorte que le rapport de symétrie conçu comme idéal, et qu'Arsène exprime en termes des "sensations d'harmonie,.... quand tout le hors lui sera lui, les fleurs les fleurs qu'en lui il est, le ciel le ciel qui en lui les éclaire, la terre foulée la terre qui foule et chaque rumeur l'écho de la sienne", (1) cette symétrie entre l'individu et le monde est à jamais détruite. C'est le "cogito" cartésien qui est menacé ici, c'est-à-dire la notion

(1) *ibid.*, p. 40, 41.

qui veut situer au sein du moi pensant le pouvoir de synthétiser les données disparates du monde en un système unitaire. Le "glissement" qui opère pour transformer les relations de nécessité en relations de contingence finit par renverser la position déterminante du moi par rapport au monde, et cela en raison de l'action déstabilisante de la surdétermination sur l'arme principale du moi : la faculté de penser. Puisque les produits de la pensée ne sont plus assimilables à un système déterminé, le moi pensant est privé d'une base solide sur laquelle il aurait su affirmer son unité.

Remarquons qu'au cours de la discussion qui précède nous sommes partis de la question "qu'est-ce que cela signifie?" pour arriver à "qu'est-ce qu'il signifie d'être moi?". Et il est clair qu'à la base de cette transition vers le domaine du moi est l'émergence de l'acte d'interprétation comme lieu privilégié de la surdétermination. En d'autres termes, la recherche du sens du monde extérieur ne se localise pas dans les objets particuliers dont l'apparence inouïe suscite ce questionnement, elle réside plutôt dans l'acte d'interprétation effectué par l'individu. Et c'est là que la démarche bouleversante de la surdétermination se trahit. Pour Watt qui ne sait plus se distancier du monde flottant, la question se pose de savoir, " à propos de deux et même trois incidents présentés par Watt comme n'ayant ni lien ni rapport, s'il ne s'agit pas en réalité d'un seul et même incident, diversement interprété." (1) Il va de même pour sa confusion à propos du discours d'Arsène, dont le sens lui échappe :

(1) *ibid.*, P. 79.

Il se demandait ce qu'Arsène avait voulu dire.... Car dans les oreilles de Watt sa déclaration n'avait pénétré que par bribes, et dans son entendement, comme tout ce qui dans les oreilles ne pénètre que par bribes, pour ainsi dire pas du tout. Il avait compris bien sûr qu'Arsène parlait, et en un sens pour lui, mais quelque chose l'avait empêché, peut-être la fatigue, de faire attention à ce qui se disait et d'en rechercher la signification. (1)

On parle ici de la discontinuité qui empêche la compréhension pleine du discours d'Arsène : l'interprétation et l'entendement se coupent en "bribes".

La surdétermination atteint ici le procédé interprétatif qui vise à faire d'un monde étranger un monde porteur de sens. Dès lors il reste peu de chemin à faire avant que cette surdétermination ne touche à la réflexion de l'individu sur ses propres actes et sur sa propre existence. Ainsi, le fait de demander "qu'est-ce que je fais?" ou "qu'est-ce que je suis?" devient aussi sujet à la dislocation que les autres questions que Watt se pose :

[ Quand ] pour se rassurer il se tourna vers lui-même..., il fit l'affligeante découverte qu'à ce sujet non plus il ne pouvait rien affirmer qui ne parût aussi faux que s'il l'avait affirmé d'une pierre. Non que Watt eût l'habitude de rien affirmer à son sujet, loin de là, mais ça l'aidait de pouvoir dire de temps en temps, avec quelque apparence de raison, Watt est un homme tout de même, Watt est un homme. (2)

Watt se fait donc témoin de la perte de son identité d'homme, ainsi que de la dégradation de son rôle de domestique et de son destin d'interprète. Il en résulte que son être même se range parmi les autres phénomènes bizarres qui composent "la longue hypothèse languissante" chez M. Knott.

(1) *ibid.*, p. 81.

(2) *ibid.*, p. 82.

En accord avec notre affirmation, exprimée plus haut, que la surdétermination n'entraîne ni la disparition ni la prolifération de sens, mais plutôt l'établissement de plusieurs séries, ou structures, de la signification, il faudrait démontrer comment le moi de Watt s'insère dans ces séries différentes. A cet effet la description de l'aspect physique de Watt est instructive. Chaque partie de son corps, chaque pièce de son habillement, renvoient, non pas à ce qu'on appelle le caractère essentiel de sa personne, mais à de différentes manières d'être et d'agir. Il possède une bouche qui ressemble, lorsqu'elle sourit, à un cul de poule, ce qui ne fait que confondre les témoins au sujet des véritables intentions derrière ce geste. Ses bras, nous dit-on, " se prolongeaient.... jusqu'à tout près du sol," (1) évoquant ainsi la forme d'un singe, ou bien celle d'un homme déformé. Et lorsqu'il marchait ses pieds " se lançaient avec force, la gauche vers la gauche, la droite vers la droite, dans une frénésie d'embardees compensées". (2) Cette démarche singulière nous donne une représentation intéressante de la surdétermination, car elle semble ébaucher des mouvements dans plusieurs directions à la fois, ne laissant rien deviner d'avance de ce que sera le trajet ultime du promeneur. On dirait qu'au fond l'aspect physique de Watt, en nous présentant une forme grossièrement humaine dont le contenu cependant verse dans le non-humain, rappelle l'incident des Gall qui a réuni en un seul événement une "clarté formelle" et un "contenu impénétrable". Dans le cas présent nous lisons "inassimilable" à la place d'"impénétrable".

(1) *ibid.*, pp. 234, 235.

(2) *ibid.*, p. 235.

La vue extérieure du personnage ne nous donne pas nécessairement accès à sa condition subjective, et c'est en effet vers ce dernier domaine que nous entendons repérer les effets de la surdétermination. Tagliaferri nous prépare le terrain à cet égard lorsqu'il dit qu'il voit dans la surdétermination un problème d'"hypersubjectivité", puisque postuler une pluralité de causes ne va pas sans reconnaître à l'intérieur du sujet une pluralité correspondante. La division intérieure se produit, explique Tagliaferri, lorsque

L'homme se construit le miroir dans lequel il se représente son propre moi, et le regarde de façon ambiguë : la fracture n'est ni inerte, ni dramatique, parce qu'elle n'est pas encore entre le miroir-numen et l'homme, mais tous deux sont de façon interchangeable moitié objet et moitié sujet, l'un étant le double de l'autre. (1)

La surdétermination ouvre donc un espace dans lequel s'instaure une relation dynamique entre ce que Tagliaferri appelle l'homme et son "numen", où ce dernier désigne "la projection psychique effectuée par l'homme d'une partie de lui-même". (2) Cette relation est en essence surdéterminée du fait qu'elle ne se laisse pas réduire en un rapport d'opposition ou de complémentarité. Elle préserve en effet la fonction de dédoublement qui, loin de s'immobiliser dans une forme abstraite, ne cesse de se répéter dans le temps.

Watt fait l'expérience de ce procédé de dédoublement quand il quitte la maison de M. Knott. Pendant qu'il attend son train à la gare, il aperçoit sur la route une forme humaine qui marche vers lui. Nous savons, par la description de la démarche et des vêtements du voyageur, qu'il ne s'agit

(1) Beckett et la surdétermination littéraire, p. 19.

(2) ibid., P. 33, note 1 bis.

que de Watt lui-même. Voici donc une situation où Watt regarde un autre qui n'est que lui-même. La séparation entre Watt et son double, entre le moi qui regarde et le moi regardé, prend alors une représentation spatiale. Et il est significatif que la distance ainsi dépeinte ne soit en rien diminuée malgré l'apparence de la démarche effrénée de l'un vers l'autre. Le glissement qui scinde ici le moi unitaire en un moi double s'avère être irréversible, et Watt, se trouvant incapable de restaurer l'harmonie perdue, éprouve une vive déception :

Ce qui tant troublait Watt était ceci, que depuis le moment, voilà déjà dix minutes ou une demi-heure, où la forme lui était apparue, lancée vers la gare à toute allure au milieu de la chaussée, elle n'avait rien gagné, ni en hauteur, ni en largeur, ni en netteté. (1)

Puisque tout espoir de rapprochement et d'assimilation lui semble être refusé, Watt se croit destiné à vivre dans un état foncièrement aliéné.

Nous arrêtons là le trajet de la surdétermination dans Watt, car en arrivant à l'interrogation de l'individu sur sa propre existence nous complétons l'itinéraire esquissé par la question primordiale "qu'est-ce que cela signifie?". Rappelons que cet itinéraire commence dans le monde objectal en tant que support premier de la question. Il passe par les règles du langage, et puis par les procédés d'interprétation et de compréhension avant de déboucher sur le domaine ontologique du sujet. A chaque étape de ce trajet la surdétermination a opéré une sorte de disjonction au sein du problème de signification, de sorte que l'idée de posséder un sens est convertie en la possibilité de concevoir plusieurs

(1) *ibid.*, p. 236.

manières de signifier.

C'est ainsi que la surdétermination constitue la première phase de la transformation plus large qui fait l'objet de l'étude présente, à savoir la transformation de la signification non-littéraire en signification littéraire. Nous voulons aborder maintenant la deuxième phase de cette transformation, que nous nommons "jeu", et qui remplira la fonction double consistant d'abord à arrêter la diffusion de sens qui l'emporte jusqu'ici, et ensuite à établir les bases d'une nouvelle organisation de la signification.



### 3. Le jeu.

Le jeu s'introduit dans le roman comme une manière spécifique de se comporter face à la surdétermination. En tant que tel, il peut certainement servir à réduire les sentiments d'aliénation et d'angoisse qu'éprouve l'individu dans un monde surdéterminé. L'individu sera capable de réunir les éléments surdéterminés dans une vision ludique de la réalité, une vision qui transforme le réel en un jeu du "comme si". Il faut remarquer que le jeu, en cherchant à atténuer l'effet perturbateur de la surdétermination, se révèle être de son chef une réponse alternative à la question "qu'est-ce que cela signifie?". Il instaure une nouvelle conception du monde, il redéfinit les relations qui pourraient exister entre les choses et les êtres; enfin, il nous enseigne en quoi pourrait consister leur signification. Nous remettons à plus tard la tâche de formuler une définition plus compréhensive du jeu, aussi nous contentons-nous pour le moment de constater que le jeu est une réponse particulière au problème de la signification, et que cette réponse, loin de vouloir renverser le procédé de la surdétermination, ne fait que redéfinir les frontières de celle-ci.

En ce qui concerne l'histoire de Watt chez M. Knott, les caractéristiques du jeu sont évidentes dans les deux épisodes qui suivent. Le premier a trait aux efforts de Watt pour savoir comment il est entré dans la maison de M. Knott. Il faut remarquer la manière dont il opère un choix entre les deux hypothèses qu'il avance :

A cela deux explications lui vinrent à l'esprit. La première était ceci, que sa science de la porte fermée, si rarement prise en défaut, l'avait été en cette occasion, et que la porte de derrière ... n'était pas fermée à clef, mais ouverte. Et la seconde

était ceci, que la porte de derrière... était fermée à clef en effet, mais avait été par la suite ouverte, de l'intérieur, ou de l'extérieur, par quelqu'un.... S'il lui avait fallu choisir entre ces deux explications, Watt aurait sans doute choisi la seconde, comme étant la plus belle. (1)

Le second épisode concerne l'histoire presque interminable inventée par Watt pour expliquer le problème des restes de la nourriture de M. Knott. Ce n'est qu'après avoir raconté l'histoire d'une foule de chiens affamés que surveille une famille dégénérée nommée Lynch, que Watt se rend compte de l'absurdité de ses explications. Mais il remarque aussitôt que la déviation de son histoire par rapport au problème originel ne gêne pas les choses, et qu'il suffit simplement de faire mine de donner une explication exacte pour que son désir de savoir soit satisfait :

Mais une fois que Watt eut saisi, dans sa complexité, le mécanisme du système, comment la nourriture en venait à être disponible pour le chien, et le chien à être disponible pour la nourriture, et les deux à être réunis, alors il cessa de s'y intéresser et put jouir, à cet égard, d'une relative tranquillité d'esprit. (2)

Dans les deux épisodes que nous venons de décrire, la recherche de sens a lieu dans un cadre essentiellement surdéterminé, car toute solution qui en ressort est bientôt dépassée par une autre. Ce qui nous frappe pourtant dans le premier comme dans le second cas, c'est qu'on y valorise un sens particulier au dépens de tous les autres; on finit par choisir ce qui semble être la véritable solution au problème. Ainsi, la surdétermination est mise en suspens

(1) *ibid.*, p. 36.

(2) *ibid.*, p. 120.

pour introduire un mécanisme ayant pour but la récupération du sens unique. Mais cette observation doit être modifiée de façon radicale lorsque nous constatons que le choix de ce sens privilégié tombe dans les mêmes rapports de contingence que ceux qui régissent le reste de l'univers de M. Knott. Le sens que Watt finit par choisir dans le premier épisode ne se repose pas sur la raison ni sur la vraisemblance, mais sur la beauté. Ainsi, à la question qui se situe sur l'axe vrai/faux vient s'ajouter une réponse relevant du plaisir esthétique. La réponse qu'on valorise est en effet étrangère à la sphère de la question, ce qui indique l'influence toujours grande de la surdétermination. La même chose se produit lors de l'histoire des chiens des Lynch : le problème que Watt se pose, problème d'ailleurs qui fait appel lui aussi à des considérations de nature vrai/faux, suscite à titre de réponse un saga presque comique. Là aussi, l'explication qu'on avance s'avère contingente par rapport au problème posé, quoiqu'elle assume bien des qualités d'une réponse "nécessaire".

A la lumière des dernières remarques, le jeu semble être l'élaboration au deuxième degré du procédé de la surdétermination. Tout d'abord il s'écarte de celui-ci puisqu'il indique la possibilité d'un sens privilégié. Mais la façon dont ce sens est présenté donne à voir une certaine désinvolture de la part de l'interrogateur, comme si la réponse tant attendue ne lui vaut rien, ou tout au moins, comme si n'importe quelle réponse aurait suffi à résoudre le problème de la signification. Pour Watt, toujours en butte à la question "qu'est-ce que cela signifie?", le jeu a l'effet d'élargir l'écart logique entre la question et ses réponses éventuelles. Et ce procédé se prolonge jusqu'à ce que tout

lien nécessaire entre question et réponse perde son intérêt. La quête du sens à la maison de M. Knott ne revêt plus l'ampleur de ses débuts : Watt en vient même à exprimer à cet égard une sorte d'apaisement qui frise l'indifférence. Et l'on voit que c'est avec une attitude d'indifférence que Watt finit par s'adapter si bien aux mouvements peu ordinaires de son maître :

Watt ne souffrait ni de la présence de Monsieur Knott, ni de son absence. Quand il était avec lui il était content d'être avec lui, quand il était loin de lui il était content d'être loin de lui. Jamais avec soulagement, jamais à regret, il ne le quittait le soir, ni le matin ne le retrouvait. (1)

Puisque la réponse à la question "qu'est-ce que cela signifie?" est régie par la loi de la contingence, on peut dire que toute hypothèse est à la fois la vraie et la fausse, qu'elle nous fournit la solution et qu'elle ne nous la fournit pas en même temps. Dans cette perspective le jeu montre son caractère gratuit, du fait qu'elle donne lieu à une dépense d'énergie qui ne sert aucun but utile. Les hypothèses ne seront avancées donc que pour le simple plaisir de "jouer" avec la signification : "Car ça n'était que ça, qu'un petit jeu innocent, pour faire passer le temps". (2)

Le jeu, pourtant, n'est innocent qu'en apparence. Le fait que nous l'introduisons comme une extension du procédé de la surdétermination, annonçant par là une nouvelle phase de la recherche de la signification, montre qu'à notre avis les enjeux sont grands. Derrière l'apparence de gratuité, le jeu a un sens, il vise un but spécifique, qui est de

(1) *ibid.*, p. 215.

(2) *ibid.*, p. 36.

démystifier le problème de signification qui hante l'individu perdu dans un monde étranger. L'importance du jeu se manifeste dans l'épisode des Gall déjà cité, au cours duquel Watt se rend compte que seul le jeu saurait résoudre le problème de signification posé par l'incident bizarre. La raison pour laquelle de tels incidents échappent à sa compréhension est, nous dit-on, que "Watt ne pouvait les accepter pour ce qu'ils étaient peut-être, les simples jeux que le temps joue avec l'espace, tantôt avec ces jouets-ci, et tantôt avec ceux-là". (1) Le jeu se présente alors comme procédé visant à mettre Watt en harmonie avec l'univers de M. Knott; c'est une tactique pour transformer sa vie de domestique en une expérience significative.

Le modèle du jeu qui ressort de ces dernières considérations est celui d'une activité paradoxale qui veut augmenter la connaissance du monde tout en renonçant à savoir ce que signifient les choses. Le discours d'Arsène vérifie cette description du jeu lorsqu'il juxtapose deux commentaires au sujet de la quête de la signification. Le premier propose que la connaissance n'est rien d'autre qu'une prise de conscience de la nature insondable de la vie; elle est une fonction de l'impossibilité où se trouve l'individu de donner expression à ses expériences véritables :

[ P ] arce que ce que nous savons relève en grande partie de l'inexprimable ou ineffable, si bien que toute tentative pour l'exprimer ou pour l'effer /sic/ est vouée à l'échec, vouée vouée à l'échec. (2)

Et peu après Arsène ajoute un commentaire sur la "sagesse" qu'il se vante d'avoir pu obtenir pendant son séjour dans

(1) *ibid.*, p. 75.

(2) *ibid.*, p. 64.

ces lieux :

"/C / ette délicieuse - ha! - et j'ajoute tout inutile sagesse si chèrement acquise et dont je suis des pieds jusqu'à la tête imprégné, au point de ne plus pouvoir manger, ni boire, ni aspirer, ni expirer, ni faire mon caca, sinon plus sagacement qu'avant. (1)

En esquissant en ces termes les conditions sous lesquelles la connaissance est acquise chez M. Knott, Arsène fournit à Watt le modèle du jeu qui seul lui rendrait la solution au problème de la signification. Et lorsqu'Arsène conclut son discours en disant, "/et / je pense en avoir assez dit pour allumer dans votre esprit cette chandelle qui jamais plus ne sera mouchée", (2) il fait allusion aux règles du jeu qui promet d'illuminer la vie entière de Watt.

Avant de considérer comment Watt en vient à faire usage du jeu, il sera utile de combler quelques lacunes dans le modèle que nous présente Arsène. Car, en décrivant les deux fonctions du jeu - d'une part celle qui fait valoir l'impossibilité de rien savoir du monde, et d'autre part celle qui transforme cette obscurité en une sorte de sagacité élevée - Arsène laisse entièrement ouverte la question de savoir comment ces deux fonctions son reliées l'une à l'autre. Comment se peut-il qu'un échec devienne tout de suite une réussite? L'analyse faite par Iouri Lotman sur le fonctionnement du jeu nous aidera à placer les explications d'Arsène dans une perspective plus large, et à comprendre le comportement ludique ultérieur de Watt.

Lotman souligne que le jeu constitue un procédé important dans l'acquisition de la connaissance : " il est un des moyens

(1) *ibid.*, p. 64.

(2) *ibid.*, p. 63.

les plus importants d'acquisition des différentes situations vitales, d'apprentissage de types de comportement". (1) Le jeu remplit cette fonction instructive en permettant à l'individu de réaliser en même temps au moins deux types de comportement, que Lotman appelle "comportement pratique" et "comportement conventionnel". Ces deux manières de se comporter correspondent en gros au rapports de contingence et de nécessité respectivement : "pratique" a rapport aux actes qui répondent exclusivement aux intentions et aux buts immédiats, et par conséquent contingents, et "conventionnel" désigne les actes qui font partie d'un système invariable de relations sociales, ce qui les rend normatifs, prévisibles, et ainsi nécessaires. D'après Lotman le jeu suppose la réalisation simultanée de ces deux types de comportement, et il cite à titre d'exemple le jeu dans lequel l'enfant se prend corps à corps avec un tigre en peluche :

[L'enfant] doit simultanément se rappeler qu'il participe à une situation conventionnelle - non véritable - (l'enfant se souvient qu'il a devant lui un tigre en peluche et n'a pas peur) et ne pas se le rappeler (dans le jeu l'enfant croit que le tigre en peluche est vivant)..., il en a un peu peur, c'est-à-dire qu'il a peur et qu'il n'a pas peur simultanément. (2)

Le modèle du jeu que nous donne Lotman fait valoir les deux propriétés qui suivent. D'abord il reconnaît une pluralité de sens dans notre comportement, qui trouvent dans le jeu un mode de coexistence équilibrée. Le caractère surdéterminé du jeu est évident ici. En second lieu, le jeu institue un fondement structural qui "modélise la contingence, la détermination incomplète, la probabilité des processus et

(1) I. Lotman, La structure du texte artistique, (Editions Gallimard : France, 1973), p. 105.

(2) La structure du texte artistique, p. 106.  
C'est Lotman qui souligne.

des phénomènes". (1) C'est-à-dire, il met à effet "une combinaison d'éléments nécessaires et contingents," (2) en les incorporant dans une structure définie, conventionnelle et reproductible.

Il est intéressant de remarquer que les deux propriétés ci-mentionnées figurent dans l'histoire de la rencontre entre Arsène et M. Ash. Il semble même qu'Arsène se serve de cette histoire à titre de démonstration du fonctionnement du jeu, pour que Watt ait plus tard à sa disposition un modèle à imiter. Arsène raconte qu'il avait rencontré à l'improviste sa "vague connaissance de naguère", qui, avant qu'un mot ait été échangé entre eux,

dénoua son épaisse écharpe de laine, défit vivement et écarta l'un après l'autre son pardessus, sa douillette, sa veste, ses deux gilets, sa chemise, sa flanelle et son tricot, attrapa un étui en chamois suspendu à son cou en compagnie du crucifix de rigueur, en fit glisser une demi-savonnette en acier inoxydable, fit jouer le couvercle, l'approcha de ses yeux (la nuit tombait), refit le tout en sens inverse, retrouva sa forme primitive, dit, Cinq heures dix-sept minutes exactement aussi vrai que Dieu me voit, hommages à Madame (je n'en ai jamais eu), lâcha mon bras, souleva son chapeau et fila. Un instant plus tard Big Ben ... sonna les six heures. (3)

Les deux types de comportement dont parle Lotman se manifestent clairement ici. D'un côté les actes de M. Ash sont conformes aux conventions sociales; ses formules de politesse et ses gestes se rangent donc dans la catégorie de "comportement conventionnel". De l'autre côté, la plupart de ces actes dévient du sens que la situation de la

(1) *ibid.*, p. 109.

(2) *ibid.*, p. 109.

(3) Watt, p. 46.



rencontre aurait dû leur conférer. Monsieur Ash donne l'heure sans qu'Arsène la lui demande; en outre, l'heure qu'il prononce n'est pas juste. Il présente ses hommages à la femme d'Arsène, lequel a toujours été célibataire. Dans cette perspective, M. Ash réalise une conduite de type "pratique", ou contingent, parce qu'elle échappe à une détermination basée sur des rapports préétablis dans la société. Enfin, le fait que les côtés "conventionnel" et "pratique" de la rencontre sont réunis dans une séquence spécifique d'actes, dont tout jusqu'au mouvement le moins perceptible a un rôle très précis, ce fait donne au jeu l'aspect d'une activité presque rituelle. Le jeu se prête ainsi à des répétitions multiples, dont chacune apportera aux joueurs un plaisir incontestable en même temps qu'une connaissance plus profonde de son monde. Au sujet de la valeur instructive du jeu de M. Ash, Arsène offre ce commentaire éclairant :

C'est là à mon avis le type même de tout renseignement d'où qu'il vienne, qu'il soit volontaire ou qu'il soit sollicité. Si vous voulez une pierre demandez du pain. Si vous voulez du pain demandez du gâteau. (1)

L'histoire de la rencontre de M. Ash nous donne un aperçu intéressant de ce que nous avons appelé plus haut le caractère paradoxal du jeu, où le désir de connaître le monde entraîne des sentiments d'indifférence envers son sens véritable. Le comportement de M. Ash réunit les tendances opposées du jeu en une activité bien définie, par moyen duquel le problème de la signification peut être abordé. Cette tactique opère de cette façon : face au procédé de la surdétermination qui dissémine les sens du monde, et

(1) *ibid.*, p. 46.

face à l'impossibilité d'inverser cette démarche et de récupérer le sens originel, le jeu instaure une activité extrêmement structurée où tout acte, tout geste, s'investit d'une signification sous des conditions nettement factices. Le jeu rassemble les actes que la surdétermination a vidés de sens et leur donne, en leur faisant subir une réorganisation stricte, un sens alternatif qui passe pour être "comme réel", même s'il n'a rien à voir avec le réel. C'est comme si le sens du réel est restauré, sans qu'un lien nécessaire doive être établi entre le factice et le réel. Autrement dit, si la surdétermination coupe le réel en une "clarté formelle" et un "contenu impénétrable", le jeu, quant à lui, réunit forme et contenu en les incorporant dans une activité structurée. Cette dernière activité, étant régie par la loi de la contingence, permet de ranger en une série unique des contenus et des formes fort dissemblables. Elle nous rend capables d'harmoniser "ludiquement" de différentes manières de concevoir le monde.

C'est en décidant de suivre le modèle du jeu que Watt peut trouver une réponse quelconque à la question "qu'est-ce que cela signifie?". Le fait que cette réponse a l'air d'un succédané de la véritable réponse, de la signification ultime, n'empêche pas que Watt puisse en tirer avantage. Car désormais ses actes, ses paroles et ses pensées possèdent un nouveau sens, sans qu'il soit nécessaire de savoir exactement de quoi il s'agit. Bref, ils sont susceptibles de retrouver sous une lumière autre l'orientation significative dont la surdétermination vient de les priver. En ce qui concerne les tentatives de Watt pour comprendre comment fonctionne l'univers surdéterminé de M. Knott, il sera question maintenant de pétrir les données de cet univers

selon la configuration formelle d'un sens ludique. De nombreux exemples de ce procédé existent dans le roman, aussi nous bornons-nous à en présenter trois des plus caractéristiques.

Le fonctionnement du jeu est visible dans l'épisode où Watt contemple sa position dans la série de serviteurs chez M. Knott. Pour donner du poids à son raisonnement, il invente quatre serviteurs hypothétiques, qu'il nomme Tom, Dick, Harry et un autre. Le noeud de son argument est que le séjour de Tom n'a pas pour "cause" le séjour de Dick, lequel à son tour n'a pas pour "cause" le séjour de Harry. Tout ce qu'on peut conclure à ce sujet c'est que les deux ans que chacun a passés sur les lieux "ont pour cause le fait que Tom est Tom, et Dick Dick, et Harry Harry, et cet autre cet autre". (1) La transformation de la loi de la nécessité vers celle de la contingence est fortement évoquée ici : il se produit un transfert d'accent allant des liens nécessaires qui rattachent les quatre hommes entre eux aux liens contingents qui raffirment leur indépendance les uns par rapport aux autres. Watt pousse son raisonnement encore plus loin; il fait subir aux quatre serviteurs une plus ample différenciation en les séparant selon leurs époques particulières. Ainsi, " ce n'était pas tant la Toméité de Tom, la Dickéité de Dick, la Harryéité de Harry, que leur Toméité, leur Dickéité, leur Harryéité à l'époque, leur chronotoméité, chronodickéité, chronoharryéité". (2) L'introduction de la temporalité sert à instaurer entre les serviteurs une différence irréductible, ce qui consolide davantage la loi de la contin-

(1) *ibid.*, p. 139.

(2) *ibid.*, p. 141.

gence. Nous proposons que l'explication qui se réalise ici tombe dans le domaine du jeu, car les liens de contingence ainsi dessinés sont présentés de façon systématique; ils sont sujets à une "modélisation" au deuxième degré. Le jeu dans cet épisode fonctionne en rassemblant en un seul raisonnement les fondements de la série et les éléments qui rompent cette série.

Un autre exemple du jeu nous est donné par Arsène lorsqu'il essaye de classer les différents types des rires selon des critères qui ont l'air tout à fait suspects. On isole trois catégories de rires, qui se distinguent ainsi les unes des autres :

Le rire amer rit de ce qui n'est pas bon, c'est le rire éthique. Le rire jaune rit de ce qui n'est pas vrai, c'est le rire judiciaire. Pas bon! Pas vrai! Enfin! Mais le rire sans joie est le rire noétique, par le groin - ha! - comme ça, c'est le rire des rires, le risus purus. (1)

Et pour préciser davantage cette dernière expression on ajoute en bas de la page cette explication : "Locution latine signifiant à peu près rire (risus) pur (purus)". (2) Le jeu d'Arsène parodie certes la tendance scientifique à classer les actes humains, en exagérant jusqu'à l'absurdité le caractère arbitraire de ses critères. Mais même en admettant la fonction parodique de ce passage, dont il n'est pas notre dessein dans cet étude d'examiner le rôle puisqu'il ne porte pas directement sur le problème de signification, il n'en est pas moins vrai que c'est le jeu qui caractérise cet épisode. Le jeu fournit à Arsène une structure qui combine d'une part l'explication raisonnée

(1) *ibid.*, p. 49.

(2) *ibid.*, p. 49.

des catégories en question et d'autre part les éclats de rire qui en font l'objet. Le jeu se révèle pleinement quand Arsène s'écrie : "Aux larmes, Monsieur Watt, aux chaudes larmes, ne perdons pas de temps avec ça, ne perdons plus de temps avec ça". (1)

Notre troisième exemple traite de la description du manteau et du chapeau de Watt, qui sont caractérisés en fin de compte par leurs couleurs, l'un étant vert et l'autre jaune. Or, l'on constate que le manteau vert en vieillissant devient de plus en plus jaune, et que le chapeau jaune devient avec le temps de plus en plus vert. Les conséquences de la transformation du manteau et du chapeau sont celles-ci :

qu'une fois leur jonction faite ils n'en resteraient pas là, non, mais qu'ils continueraient à vieillir, chacun selon sa loi, jusqu'à ce que le manteau soit jaune, le chapeau vert, et qu'ensuite, franchis les derniers parallèles, l'un pâlisant, l'autre fonçant, ils finissent par cesser, le manteau d'être manteau, le chapeau d'être chapeau. (2)

Encore une fois le jeu réunit ce qui fait partie du raisonnement logique et ce qui en est étranger. Il confond les propriétés externes de l'objet avec sa propriété fonctionnelle et attribue à cette dernière des modifications qui ne touchent ordinairement qu'à l'apparence externe. Si les couleurs jaune et vert peuvent être renversées avec si peu de difficulté, demande-t-on, il est juste de prévoir la même transformation chez les objets eux-mêmes.

Les trois exemples du jeu qui précèdent illustrent le mode de connaissance spécifique qu'exige l'univers surdéterminé de M. Knott. Nous avons vu que ce savoir ludique

(1) *ibid.*, p. 48.

(2) *ibid.*, p. 227.

consiste à rassembler plusieurs manières différentes de penser dans une seule structure logique, qui est susceptible d'être reproduite dans différentes situations. Pourtant, si c'est Arsène qui enseigne à Watt les principes de la pensée ludique, c'est à M. Knott qu'il incombe de lui montrer en quoi consiste le jeu dans le domaine de l'action. En observant la conduite de son maître dans la maison, Watt peut dresser pour lui-même un modèle du jeu qu'il s'efforce par la suite d'imiter. Il remarque en effet que,

/q\_ quand M. Knott circulait par sa maison il le faisait comme quelqu'un étranger aux lieux, tâtonnant à des portes immémorialement condamnées, regardant étonné par les fenêtres, trébuchant dans le noir de toujours, errant partout à la recherche des toilettes, se figeant perplexe au pied de l'escalier, se figeant perplexe en haut de l'escalier. (1)

Le trajet "errant" et "tâtonnant" de M. Knott, ainsi que son aspect "étonné" et "perplexe", annonce une vision ludique où l'individu à la fois connaît et ne connaît pas son univers, où ses mouvements à la fois ont un sens et n'en ont pas un. Watt devine aussi ce caractère ludique dans le parler de M. Knott : "Mais une fois il crut l'entendre dire, Cui! Cui! à un petit oiseau, et une autre fois il l'entendit faire un bruit étrange, PLOPF, PLOPF; Plopf, Plopf, plopf, plopf, plop, plo, pl." (2)

La conduite et le parler de M. Knott sont de nature à ce que "nulle explication ne se présentait", (3) mais cela n'empêche pas qu'il continue à les reproduire à l'infini. Et la répétition du jeu a cette conséquence pour l'individu, que

(1) *ibid.*, p. 211.

(2) *ibid.*, p. 153.

(3) *ibid.*, p. 215.

le problème de savoir ce que signifie le monde ne le préoccupe plus, mais qu'il finit par tirer de cette répétition gratuite un sentiment de plaisir. On songe ici à l'analyse faite par Sigmund Freud au sujet des jeux d'enfants, en particulier à la correspondance qu'il établit entre la répétition et le plaisir. (1) Freud cite l'exemple d'un enfant de dix-huit mois qui joue avec une bobine de bois à laquelle était attachée une ficelle. Le jeu se compose de deux actions qui se répètent successivement : d'abord l'enfant jette la bobine loin de lui pendant qu'il émet le son prolongé o-o-o-o, puis il fait réapparaître tout de suite la bobine en tirant sur la ficelle, et prononce cette fois le son "Da!" ("Voilà!"). L'interprétation que Freud finit par avancer est que l'enfant imite par son jeu l'événement, pénible pour lui, de la disparition de sa mère. Ainsi, en transformant une situation réelle en un jeu, l'enfant reproduit sous une forme active ce qu'il a dû jusque-là subir passivement, ce qui lui permet de donner libre expression à son désir de revoir sa mère. Par la répétition du jeu, l'enfant change une situation caractérisée par le manque - manque de la mère aimée - en une activité singulière marquée d'une plénitude agréable. L'analogie avec l'aventure de Watt s'éclaircit : Watt transforme par l'intermédiaire du jeu l'absence de signification en une activité chargée d'une signification autre, dont la répétition lui apporte un sentiment de plaisir.

Il nous reste à examiner le fonctionnement du jeu dans le domaine du moi, lequel a subi comme tous les autres domaines de la vie chez M. Knott les effets de la surdétermi-

(1) Sigmund Freud, Essais de psychanalyse, (Petite Bibliothèque Payot : Paris, 1968), voir pp. 15-18.

nation. Confronté à la perte d'une identité immuable, et à la division de l'être en un moi et son numen (1), Watt est invité à suivre l'exemple de son maître et à effectuer ainsi une réparation ludique de la rupture. Le jeu consiste dans ce cas à boucher les surfaces de son corps qui servent à communiquer, ou par les facultés de perception ou par le contact direct, avec le monde à l'extérieur. Watt veut empêcher de cette façon le "glissement" de son moi vers le lieu de l'autre. Ainsi se livre-t-il à

l'obturation simultanée des cavités de la face, les pouces dans la bouche, les auriculaires dans les narines, les annulaires dans les yeux et les majeurs, aptes en temps de crise à activer la cérébration, posés contre les tempes. Mais c'était là moins un geste qu'une attitude, soutenue par Monsieur Knott pendant de longs moments, sans gêne apparente. (2)

Par voie de cette attitude ludique, le moi surdéterminé peut nier, au moins symboliquement, l'existence de cet autre qui menace la notion de permanence et de centralité du moi.

Pourtant, dans la mesure où M. Knott est une représentation de l'autre énigmatique de Watt, auquel cas la division moi/autre deviendrait celle de Watt/M. Knott, il sera intéressant de voir comment se déroule le jeu dans les rapports entre les deux hommes. Sous ce jour l'interaction entre maître et domestique renvoie à la situation ludique plus large dans laquelle le moi cherche à se soustraire aux effets de scansion produits par la surdétermination. Que la surdétermination domine les rapports initiaux entre les deux person-

(1) Nous rappelons ici la définition de ce terme que nous offre Tagliaferri : le "numen" est "la projection psychique effectuée par l'homme d'une partie de lui-même". Beckett et la surdétermination littéraire, p. 33, note 1 bis.

(2) *ibid.*, p. 220.



nages est évident dans la description qui suit :

[ L ] es rares fois où Watt entrevoyait Monsieur Knott, il ne l'entrevoyait pas clairement, mais comme dans une glace, une glace sans tain, une fenêtre à l'est le matin, une fenêtre à l'ouest le soir.

Ajoutez que la forme que Watt entrevoyait parfois, dans le vestibule, dans le jardin, était rarement la même d'une entrevision à l'autre, mais variait tellement, à en croire les yeux de Watt, en corpulence, taille, teint et même chevelure. (1)

La glace sans tain représente la barrière qui s'interpose entre le moi et l'autre, interdisant ainsi tout rapprochement éventuel entre eux. On fait allusion aussi au procédé de glissement par lequel le moi est constamment décentré par rapport au monde extérieur.

Sur ce fond de surdétermination, M. Knott révèle la stratégie du jeu qui consiste à donner une forme spécifique aux actions et aux paroles qui se produisent apparemment par hasard. Le jeu de M. Knott se laisse deviner dans le régime particulier qu'il s'impose. Les fonctions du corps sont réglées selon le système que voici :

S'il mangeait, et il mangeait copieusement;  
s'il buvait, et il buvait abondamment; s'il dormait, et il dormait profondément ..., ce n'était pas par besoin de nourriture, ou de boisson, ou de sommeil, ou d'autre chose, non, mais par besoin d'être sans besoin, à tout jamais sans besoin. (2)

Le régime de M. Knott se fonde sur cette devise ludique, notamment que le besoin physique se ramène au besoin d'être sans besoin. Ici encore se manifeste le caractère de base du jeu, à savoir la prise simultanée, dans une structure reproductible, d'une action et son corrélat négatif. Pourtant,

(1) *ibid.*, pp. 152, 153.

(2) *ibid.*, p. 210.

ce qui nous intéresse dans le cas présent est la façon dont le rapport moi/autre s'incorpore dans le jeu. Nous voyons dans le passage qui suit la façon dont M. Knott envisage le rôle de son domestique, de son autre. Voici sa formulation du besoin négatif :

Car sauf, primo, d'être sans besoin, et, secundo, d'un témoin de son absence de besoin, M. Knott n'avait besoin de rien, pour autant que Watt pût en juger. (1)

Watt n'est là, donc, que pour témoigner de l'absence du besoin de M. Knott. Il est curieux de noter à cet égard que les fonctions du domestique soient doublement renversées : d'abord, au lieu de travailler il doit passer son temps en guise de spectateur, et ensuite, au lieu de s'occuper des besoins de son maître il n'a affaire qu'à son absence de besoin. C'est là, semble-t-il, la solution ludique à la question éternelle que Watt se pose dès son arrivée chez M. Knott : "qu'est-ce que cela signifie?". C'est la solution à laquelle il n'aura accès qu'en adoptant les règles du jeu.

Toutefois, le jeu du moi et de l'autre s'étend bien au-delà du domaine de la connaissance. Le fait que le jeu entraîne des sentiments d'apaisement ou même de plaisir chez le joueur indique à quel point l'individu lui-même est pris dans le jeu. Car si le jeu s'oriente vers le monde extérieur qui lui fournit ses objets, il ne se retourne pas moins vers l'individu qui s'applique à réaliser le jeu. Il s'ensuit donc que de même le jeu institue une relation spéciale entre le moi et le monde, relation ludique qui ne démonte le monde qu'afin de le remonter selon les caprices du moi, de même le

(1) *ibid.*, p. 210.

jeu étend cette relation au moi et à son autre. Prenant comme base de départ le fonctionnement du jeu dans le monde surdéterminé, nous avançons l'idée que le jeu instaure un modèle de conduite qui permette au moi de réaliser une identification particulière, une unité ludique, avec son autre. Nous comprenons ainsi quels sont les enjeux pour M. Knott dans ses rapports avec les domestiques : ceux-ci ne sont que des complices du jeu grâce auquel M. Knott peut rétablir l'identité permanente du moi. Le texte exprime cette idée en reprenant le thème du besoin et du témoin :

Et Monsieur Knott n'ayant besoin de rien sinon, primo, d'être sans besoin et, secundo, d'un témoin de son absence de besoin, sur lui-même ne savait rien. D'où son besoin d'un témoin, non pas aux fins de savoir, non, mais aux fins de ne pas cesser. (1)

C'est là le rôle de Watt dans la maison de M. Knott : il est l'autre de son maître, qui seul permettrait à celui-ci de mettre son existence dans le monde hors question. M. Knott joue avec Watt afin de "ne pas cesser" d'être.

Les noms des personnages se prêtent bien à l'opération du jeu que nous esquissons ici. Pris phonétiquement dans la langue anglaise Watt (what) et Knott (not) se rapportent respectivement à une interrogation et à une négation. On peut suggérer donc que l'interrogation "what" annonce la surdétermination puisqu'elle crée un espace vidé de signification, que de différents sens sont appelés à remplir. La négation "not" appartient au jeu puisqu'elle réunit dans le même geste une réponse à la question précédente et son refus. Elle est une prise de conscience pour ainsi dire à l'envers, qui ne peut se produire que dans le jeu. Ou bien,

(1) *ibid.*, p. 210.

pour prendre une optique tout à fait différente, le mot "watt" désigne une unité de puissance électrique, laquelle exprime bien la qualité fuyante et mouvementée du monde surdéterminé. Et le mot anglais "knott", en définissant un enlacement particulier de cordes, nous signale la façon dont les sens surdéterminés sont "liés" pour former une structure ludique. Quoi qu'il en soit, le couple "Watt-Knott" évoque une sorte de mariage entre l'action déstabilisante de la surdétermination d'une part, et d'autre part le travail de réparation qui annonce, au moins superficiellement, l'opération du jeu. Entre parenthèses, "Watt-Knott" rappelle le mot composé anglais "what-not", qui se définit selon l'usage familial comme "n'importe quoi" ou comme "objet insignifiant quelconque". Entendu comme tel, on a l'impression que la relation qui s'établit entre les deux personnages, entre le "quoi?" surdéterminé et le "pas!" ludique, n'aboutit qu'à une recherche sans conséquence. Mais il se peut aussi que cette recherche nous aide à résoudre le problème de signification. Nous n'allons pas nous égarer dans des analogies ténues entre le français et l'anglais; nous voulons simplement préparer la voie d'un réarrangement possible entre les deux manières d'aborder la question, "qu'est-ce que cela signifie?". Il s'agit donc d'incorporer la surdétermination et le jeu dans un cadre plus large du problème de la signification, de voir ce qui se produit lorsque le jeu dépasse ses propres bornes.

C'est dans ce but qu'il faut introduire la dernière étape de l'exposition du problème de signification. Nous aborderons donc l'étape qui nous fait passer du domaine individu/monde au domaine écrivain/oeuvre littéraire. En d'autres termes, il faut laisser derrière nous la perspective

de l'individu qui se demande ce que signifie le monde, pour déboucher sur le travail de l'écrivain qui vise à concentrer une pluralité de sens dans le cadre de l'oeuvre littéraire. Nous rappelons que Lotman exprime cette transition en termes d'une évolution du jeu vers "l'art" :

Le jeu représente l'acquisition d'un savoir-faire, l'entraînement dans une situation conventionnelle, l'art est l'acquisition d'un monde (une modélisation du monde) dans une situation conventionnelle. Le jeu est "comme une activité", et l'art est "comme la vie". (1)

La phase de "l'art", comme Lotman l'appelle, commence dans Watt lorsque le couple de Watt-Knott est remplacé par celui de Watt-Sam. Nous allons examiner l'aventure de Watt en présence du narrateur hypothétique Sam, et nous verrons comment la signification littéraire se construit autour de la forme spécifique de l'ironie.

(1) La structure du texte artistique, p. 115.

4. L'ironie.

En transférant l'action de la maison de M. Knott au parc de Sam, le roman jette une lumière nouvelle sur la question fondamentale "qu'est-ce que cela signifie?". Tandis que, chez M. Knott, le problème consiste à comprendre le monde extérieur et à donner ainsi un sens à la vie de domestique, chez Sam il ne s'agit que d'aider le narrateur à raconter une histoire. Le monde d'objets et d'actes se recule en faveur de l'univers du langage. Dès lors, ce qu'on dit et la manière dont on le dit fourniront le contexte dans lequel le problème de signification sera poursuivi. C'est dans cette perspective que nous abordons l'entreprise de Sam, qui vise à traduire sous une forme narrative tout ce que Watt lui raconte au sujet de ses expériences chez M. Knott. Face à ce travail, Sam ne cesse de se demander ce que son ami veut bien dire.

Que cette nouvelle aventure dépende du recul du monde des objets et des êtres se manifeste dans cet aveu de Sam :

Aucun contact avec la canaille, grouillant dans les couloirs, sottement braillarde, bruyamment morose, et jouant à la balle, toujours jouant à la balle, mais à petits pas raides et délicats, à travers ce pullulement de pitres ricanants, hors de nos pavillons vers le temps que nous aimons, et retour de même. (1)

Entre les promeneurs et la "canaille" du monde réel s'interpose la couche du langage, laquelle sert à étouffer les "pitres ricanants" qui rendent ce réel tellement angoissant pour l'individu. Appuyé par l'univers du langage, Sam et Watt peuvent se faire une image d'un monde autre, qui se

(1) Watt, p. 157.

qualifierait de fictif, où l'on peut trouver enfin le beau temps. Watt et Sam se rencontrent dans le parc afin de bâtir ce monde fictif à l'aide du langage, et c'est là qu'ils s'engagent dans un nouvel épisode du problème de signification.

On comprend mieux sous ce jour la formule de Lotman qui proclame que le jeu est "comme une activité" alors que l'art est "comme la vie". (1) L'art supprime les restrictions que le réel impose aux actes de l'individu, y compris le jeu, pour instituer un réel alternatif, une fiction, plus souple et plus obéissant à l'intention de l'individu. Il est "comme la vie", donc, en ce sens qu'il annonce non seulement un monde systématique d'action, mais refond aussi le cadre dans lequel cette action se réalise. Ainsi, l'art met en scène toutes les propriétés modélisantes et synthétisantes que possède le jeu, mais il les développe et les étend pour créer une vision totale du monde, qui est celle de la fiction.

Nous allons suivre ici l'exemple de Lotman en traçant l'évolution du jeu vers le domaine de l'art, avec cette différence que le terme "art" sera abandonné puisqu'il est susceptible de bon nombre de malentendus. Nous pensons notamment à la tendance à employer le mot "art" pour désigner l'objet achevé, alors que nous ne nous intéressons qu'aux procédés grâce auxquels l'art est rendu possible. A la place de la notion d'art nous introduisons celle d'ironie, un procédé littéraire spécifique qui s'emploie pour modifier les sens des mots. L'ironie se définit, selon le Vocabulaire technique et critique de la philosophie comme

figure de rhétorique qui consiste à faire

(1) La structure du texte artistique, p. 115.

entendre ce que l'on veut dire en disant  
précisément le contraire, avec une intention  
de moquerie ou de reproche. (1)

L'ironie réclame donc un certain romanicment des éléments du langage afin qu'il y ait lieu une déviation dans le sens attendu de l'oeuvre.

Nous voulons montrer que l'ironie exprime sur le plan du langage ce qui constitue le jeu dans la vie de l'individu. Dans la définition de l'ironie que nous venons de citer, on peut voir tous les éléments formels des jeux de M. Knott, comme par exemple celui qui consiste à manger, à boire, et à dormir de façon immodérée dans la seule intention d'exposer l'absence de tout besoin. L'ironie se rapproche du jeu en ce qu'elle réunit dans un seul cadre un sens et sa négation. Autrement dit, l'ironie, comme l'a fait le jeu avant elle, opère pour donner une forme particulière aux sens multiples résultant de la surdétermination. Le parallèle entre le jeu et l'ironie est mis davantage en valeur dans l'observation faite dans la New Encyclopedia of Philosophy que l'ironie visant un objet particulier doit révéler à son égard une "playful hostility", et qu'en outre "Irony loses its esthetic character, as soon as it loses its playfulness and turns to real hostility". (2) On veut dire par là qu'une attaque proprement ironique portée sur un individu est hostile et n'est pas hostile en même temps. Ainsi, l'image de l'ironiste qui s'en dégage est celle de quelqu'un "jouant" à l'hostilité.

(1) A. Lalande (ed.), (Presses Universitaires de France, 1962), pp. 544, 545.

(2) J. Grooten and G. Jo Steenbergen (eds.), (Philosophical Library of New York : U.S.A., 1972), p. 217.



L'ironie entre dans Watt au moment où Sam se met à danser avec Watt. La danse commence lorsque Sam, voisin prétendu de Watt, trouve celui-ci dans un espace étroit entre les clôtures qui divisent leurs parcs respectifs. Watt, être surdéterminé en péril, tout sanglant, marchant en titubant et à reculons, babillant incompréhensiblement, est "sauvé" par Sam. Là commence l'accouplement des deux hommes : ils se tiennent debout l'un en face de l'autre, les mains de Sam sur les épaules de Watt et vice-versa, et ils marchent dans cette position, Sam toujours en avant, Watt toujours à rebours : "Et ainsi, allant et venant, allant et venant, nous passions et repassions entre les clôtures, ensemble de nouveau après si longtemps, sous le soleil ardent, dans le vent impétueux". (1)

L'ironie apparaît dans l'échange de paroles qui a lieu entre Sam et Watt, lorsque Sam essaye de convertir le parler obscur de celui-ci en un récit clair. En décrivant les sons qu'émet Watt, Sam dit :

C'étaient là des sons qui d'abord, malgré notre marche vis-à-vis, étaient vides de sens pour moi .... Mais je finis par me faire à ces sons et par comprendre aussi bien qu'avant, c'est-à-dire une grande partie de ce que j'entendais. (2)

Or, Sam se vante de pouvoir percer à jour le babil de Watt, non pas en raison d'une soudaine prise de conscience à l'égard du sens des paroles, mais plutôt parce qu'il y repère certaines propriétés formelles qui se laissent décrire et classer en groupes. Sam se rend compte alors

que l'inversion intéressait, non pas l'ordre

(1) Watt, p. 169.

(2) ibid., p. 170.

des phrases, mais seulement celui des mots;  
 que l'inversion était imparfaite;  
 que l'ellipse était fréquente;  
 que le refus de l'euphonie n'était pas  
 absolu, (1)

et ainsi de suite. La démarche de Sam imite au fond les grandes lignes de l'épisode des Gall dont on a dit qu'il présente une "clarté formelle" en même temps qu'un "contenu impénétrable". Face au contenu obscur du parler de Watt, Sam en dégage quelques lois formelles qui lui permettraient d'envisager un langage autre, pourvu d'une clarté inédite.

Toutefois, la résolution ironique des sens multiples et discordants ne s'épuise pas en un geste unique, accompli une fois pour toutes. Elle appelle plutôt une démarche qui se déroule dans le temps; c'est une démarche où un contenu obscur entraîne plusieurs tentatives d'assimilation formelle, et où chaque nouvelle forme suscite de nouveaux contenus insondables. Par conséquent, Sam note que les inversions et les ellipses se modifient sans cesse, qu'ils se manifestent dans l'ordre des mots dans la phrase, dans l'ordre des lettres dans le mot, dans l'ordre des phrases dans la période, et dans différentes combinaisons de ceux-ci. Au fond, les modifications continues qui ont lieu ici se ramènent à une tension primordiale entre d'une part un mouvement de dissolution de sens et d'autre part un mouvement de réparation de sens. C'est cette tension qui constitue l'ironie dans Watt, et qui se montre sous son aspect le plus exagéré, versant dans le comique, lorsque Sam décrit les sons babillards de Watt comme le comble de la sagesse : "Cette sorte de convulsion phonique gagna la métathèse elle-même, jusqu'ici relativement sage". (2)

(1) *ibid.*, pp. 169, 170.

(2) *ibid.*, p. 174.

Et encore, lorsque Sam note à propos de l'ordre dans lequel Watt raconte son histoire que "les quatrains héroïques ne sont pas autrement élaborés". (1) L'humour qui ressort de ce procédé ironique est une fonction de la grande disparité des sens qui se présentent ici, lesquels ne peuvent pas être rassemblés dans un énoncé unique sans évoquer des sentiments de l'absurde. Mais au delà de l'effet de l'humour, l'ironie ouvre la voie, comme on l'a vu dans le jeu, à une connaissance plus élevée du monde.

La danse de Sam et de Watt prépare le terrain pour une vision du monde qui se veut proprement ironique. Nous avons vu que sur le plan du langage l'ironie répond d'une façon singulière au problème de la dissémination des sens, et cela en adoptant une organisation alternative des éléments du langage. Lorsque nous détournons notre regard, pourtant, du domaine du langage proprement dit pour le ramener vers l'individu pris dans l'acte de parler ou d'écrire, le fonctionnement de l'ironie ne change pas beaucoup. L'ironie se conçoit alors comme une réponse à la surdétermination qui scinde le sujet en deux, en un moi et son "numen". En outre, la réponse ironique qui s'articule ici ne trouve expression que dans la parole, ou plus spécifiquement dans la forme narrative. Ainsi, pour ce qui est de l'écart irréversible entre le moi et son autre, nous attendons-nous à ce que l'ironie reproduise dans la parole ce que le jeu réalise dans le geste humain, à savoir la création d'une activité formelle par moyen duquel une réparation future nous est promise. Sous ce jour, la traduction que Sam entreprend de

(1) *ibid.*, p. 223.

l'histoire de Watt représente en apparence la recherche d'une unité possible du moi à travers la forme narrative. L'ironie se montrerait à cette fin l'arme la plus puissante de la synthèse.

La danse de Sam avec Watt nous révèle tout d'abord que l'ironie a son point de départ dans le dédoublement du moi, dédoublement qui naît dans l'acte de parler et qui se maintient dans la parole émise. Il est significatif à cet égard que Sam ne se trouve en présence de Watt, son double, qu'en prononçant le nom de son ami :

Me tournant alors vers l'endroit où j'avais eu le plaisir de voir Watt pour la dernière fois, je m'aperçus qu'il n'y était plus, ni même à aucun des autres endroits, et ils étaient nombreux, accessibles à mon regard. Mais quand j'appelai, Watt! Watt! alors il surgit, tout en reboutonnant gauchement son pantalon qu'il portait devant derrière, de derrière un arbre, et s'avança à reculons, guidé par mes cris ..., vers l'endroit où j'étais.... (1)

L'image de Watt qui apparaît ici est celle d'un promeneur qui marche à rebours, d'une personne qui s'habille devant derrière, et d'un parleur qui inverse l'ordre de ses mots. Tout indique que Watt n'est que le reflet inversé de Sam dans un grand miroir :

Et dans le même instant j'eus soudain l'impression de me trouver devant un vaste miroir qui me renvoyait mon parc, et ma clôture, et moi-même, et jusqu'aux oiseaux ballotés dans le vent, au point que je regardai mes mains, et me tâtai le visage, et le crâne luisant, avec une inquiétude aussi réelle qu'injustifiée. (2)

La vue de son double suscite un vif sentiment d'inquiétude chez Sam, car il prend conscience tout d'un coup du pouvoir

(1) *ibid.*, pp. 167, 168.

(2) *ibid.*, p. 164.

qu'a le langage de faire glisser les éléments du moi vers le lieu de l'autre.

Paul de Man considère que la division entre le moi et son autre est caractéristique de tout emploi du langage. Que le langage effectue cette division chez le sujet est dû à la nature essentiellement double du langage; à savoir qu'il représente le monde réel en même temps qu'il étale la "matérialité" de la parole prononcée et du mot écrit. Cette fonction à la fois représentationnelle et réflexive ne manque pas de se faire sentir chez l'individu qui s'exprime par le langage. Ce qui se produit au sein du sujet, explique de Man, c'est une sorte de "reflective disjunction",

[which] transfers the self out of the empirical world into a world constituted out of, and in, language - a language that it finds in the world like one entity among others, but that remains unique in being the only entity by means of which it can differentiate itself from the world. Language thus conceived divides the subject into an empirical self, immersed in the world, and a self that becomes like a sign in its attempt at differentiation and self-definition. (1)

Ayant proposé que le glissement du moi vers le lieu de l'autre est un fait du langage, de Man dit que l'ironie a pour fonction première de redéfinir l'espace à l'intérieur de cette disjonction. L'ironie vise donc à trouver un nouveau fondement de la relation du moi à son autre. Cette tâche peut se réaliser de deux façons : ou bien l'ironie procède en rétablissant l'unité perdue du moi, ou bien elle se résigne à l'impossibilité de souder l'écart, se

(1) Blindness and Insight, (2nd edition, Methuen and Co. : London, 1983), p. 213.

contentant de multiplier les représentations de cet écart. De Man rejette la première perspective puisqu'elle veut définir l'ironie par un bonheur éventuel qui n'existe qu'idéalement. Pour lui, la seconde perspective nous offre la seule issue car elle range l'ironie au sein d'une démarche active et renouvelable qui relierait sujet et langage dans un procès dynamique. L'ironie, conclut de Man, est le langage qui résulte de la prise de conscience, fort troublante pour l'écrivain, qu'il ne surmontera jamais la faille qui le divise en deux, mais devra reproduire cette faille à un niveau toujours plus conscient. (1)

Le modèle de l'ironie que nous donne de Man nous permet de mesurer la véritable portée de la danse de Sam et de Watt. L'attitude que les danseurs prennent l'un devant l'autre - attitude qui les rend capables de se mouvoir comme une seule personne, en harmonie l'un avec l'autre, mais tout en réaffirmant leur caractères distincts - cette attitude nous fournit une représentation évocatrice de la relation ironique entre le moi et son autre. Et la nature rythmique et répétitive de la danse exprime bien la démarche stratégique de l'ironiste, qui consiste à reproduire sa disjonction intérieure à plusieurs reprises par voie de langage, et d'en obtenir tout au moins une satisfaction partielle. Ainsi la danse préfigure-t-elle une manière autre de s'exprimer dans le langage, une manière autre de relier le moi, l'autre et le mot. Enfin, Sam nous explique les conséquences de cette tactique à l'égard du problème général de signification :

Dans le parc de Watt, dans mon parc à moi,  
nous aurions été plus à l'aise. Mais il ne  
me vint jamais à l'esprit de ramener Watt

(1) Voir Blindness and Insight, p. 222.

dans mon parc à moi ou dans le sien de le suivre. Mais il ne vint jamais à l'esprit de Watt de me ramener dans son parc à lui ou dans le mien de me suivre.... Ainsi nous allions et venions, de la manière décrite, ni l'un ni l'autre dans son parc à lui.

Ainsi nous recommencions, après un temps si long, à nous promener ensemble, et parfois à converser. (1)

Grâce à la danse ironique, de nouvelles possibilités de signification et de communication s'ouvrent devant l'écrivain.

Il faut remarquer entre parenthèses que notre discussion sur l'ironie ne se borne pas à une conception strictement rhétorique du terme, mais traite plutôt de la question générale de savoir en quoi pourrait consister une vision ironique du monde. Cela ne veut pas dire toutefois que le langage de l'ironie n'a pas d'intérêt pour nous. Nous reconnaissons au contraire que le langage constitue le véhicule presque exclusif de l'ironie, mais au lieu d'examiner le langage ironique comme s'il revêtait une épaisseur autonome, un fait objectif, nous préférons remonter aux conditions particulières sous lesquelles le langage ironique a pu prendre forme. Ainsi, la danse de Sam et de Watt a été abordée non pas comme un exemple spécifique de l'ironie, mais comme la dramatisation de ce qui constitue la perspective ironique en général.

L'examen des deux aspects principaux de la danse, à savoir la traduction d'un babil en une forme narrative et la modification du rapport moi/autre, nous amène à relier la vision ironique à la conscience d'une contradiction profonde dans le monde. C'est en ces termes que D.C. Muecke, en empruntant les paroles de G. Palante, décrit le principe

(1) Watt, p. 169.

de "General Irony" :

The ironic attitude implies that there is in things a basic contradiction, that is to say, from the point of view of our reason, a fundamental and irremediable absurdity. (1)

Toutefois, plus que la constatation d'une contradiction profonde, l'ironie esquisse un mouvement stratégique pour surmonter cette contradiction. C'est dans cette intention en fait que Sam tente de réunir dans un seul énoncé, voire une expression isolée, des éléments en contradiction. En nous présentant l'expression "l'oeil ouvert dans le noir (P. 241)", Sam juxtapose l'idée d'aveuglement total avec celle de vision claire. Dans le rapprochement osé des éléments contradictoires on veut enlever l'obstacle qui nous barre la voie à la signification. Le même procédé est évident lorsque Sam fait allusion à sa folie lucide :

[Et] regardant ainsi autour de moi  
comme qui aurait perdu la raison, je  
m'aperçus, sans aucune possibilité  
d'erreur .... Poursuivant mon inspection,  
comme qui n'aurait pas toute sa tête,  
je reconnus, avec une netteté ne laissant  
aucune place au doute .... (2)

De Man signale pourtant que le côté stratégique de l'ironie réside dans la mise en scène d'un échec incontournable. C'est-à-dire l'ironie ne semble en rien souder la contradiction entre des sens opposés; elle a l'air plutôt de mettre davantage en vedette leur relation contradictoire. L'ironie reproduit, dirait de Man, sous une forme stylisée et fortement ostentatoire cet échec auprès du problème de signification, lui donnant par cette voie un sens à un degré secondaire.

(1) D.C. Muecke, The Compass of Irony, (Methuen and Co. Ltd. : London, 1969), p. 120, où il cite G. Palante, dans "L'ironie : étude psychologique", Revue philosophique de la France et de l'étranger, (Feb. 1906).

(2) Watt, p. 163.



Pour revenir à la question qui s'est posée au début de cette étude, celle de savoir comment le roman Watt répond au problème de la signification, nous nous permettons de faire quelques commentaires en guise de conclusion. Si la démarche de la surdétermination a dévoilé toute la portée de la question de "qu'est-ce que cela signifie?", le mécanisme du jeu et de l'ironie nous a montré en quoi pourrait consister une réponse éventuelle. Nous venons de voir que cette réponse, que le jeu articule sur le plan de l'activité humaine et l'ironie sur celui du langage littéraire, ne se compose d'autre chose que d'une reformulation de la question d'origine. Le joueur et l'ironiste dans Watt se prêtent à nous tirer de l'obscurité qui résulte de la fuite du sens, et ils le font en esquissant un modèle, une forme, dans lesquels la solution éventuelle peut être exprimée. Mais ce n'est là qu'une déception : cette forme, toujours imprégnée d'un contenu impénétrable qu'elle n'arrive pas à assimiler, demeure en vérité dans le domaine d'une question sans réponse.

Echec de la part de l'écrivain, déception chez le lecteur, ne s'agit-il pas au fond d'une entreprise inutile, d'une perte d'énergie? Le roman Watt nous dira que non, car dans le trajet circulaire qui va d'une formulation à l'autre de la question, il se produit une transformation incontestable de la signification. En outre, il est possible de concevoir cette déformation, ce dérivé secondaire par rapport à la quête principale, comme le lieu de l'unique réponse possible à la question. Nous voyons alors apparaître à côté de l'axe question/réponse, dans un espace un peu à côté du grand chemin de la quête de signification, une réponse alternative qui nous prend au dépourvu, et qui nous

frappe par sa force.

Cette réponse, dont le joueur et l'ironiste préparent le terrain dans Watt, s'avère être le rire. C'est par cette réaction nerveuse, involontaire, et dont la "convulsion phonique" de Watt nous fournit le meilleur exemple, que nous accueillons le blocage inhérent au problème de la signification. Ce rire, faudrait-il préciser, n'est pas celui du "comique absolu" dont parle Baudelaire, à savoir celui qui ressemble à la joie pure de l'enfant lorsqu'il goûte pour la première fois la nouveauté de la vie.(1) Le rire du jeu et de l'ironie appartient à la catégorie que Baudelaire appelle le "comique significatif", où se mêle une part de mauvaise conscience, et qui est souvent occasionné par le spectacle de la chute de nos semblables. Ce n'est pas un rire pur, mais plutôt un sourire dérisoire qui est signe de la condition profondément humaine; c'est-à-dire de cette condition qui nous permet de voir de profondes contradictions sans nous enseigner ce qu'elles signifient. Le caractère essentiel de ce rire-ci s'exprime admirablement dans la description de Watt qui suit :

Il se pencha donc, mais il ne se pencha pas loin, car l'inclination n'avait pas plus tôt commencé qu'elle finit, et il n'avait pas plus tôt mis en marche son programme de repos, de repos agité, qu'il y coupa court et resta figé, dans une pose qui semblait la caricature de sa précédente station semi-debout, pose si pitoyable qu'il s'en aperçut, et aurait souri, s'il n'avait été trop faible pour sourire, ou franchement ri, s'il avait été assez fort pour rire franchement. Intérieurement il se dérida bien sûr, et oublia un instant ses soucis, mais moins que s'il avait eu la force de sourire, ou franchement de rire. (2)

(1) C. Baudelaire, "De l'essence du rire", Oeuvres, (La Pléiade: Paris, 1935), pp. 975-993.

(2) Watt, p. 230.

Watt nous présente l'image d'une attitude proprement ironique, située à mi-chemin entre le glissement des sens et leur restauration provisoire. C'est une attitude apparemment prête à faire éclater la voix, qui ne serait reçue qu'après-coup, du locuteur rigolant.

DEUXIEME PARTIE : MALONE MEURT .

## UNE AVENTURE NARRATIVE DE LA MORT .

1. La rhétorique de la mort.

Malone meurt annonce dès le départ les conditions sous lesquelles il est narré : Malone, vieillard infirme, incrusté dans son lit, attend la mort. Pour passer le peu de temps qui lui reste de la vie, il se livre au jeu amusant d'inventer des histoires : "On va pouvoir m'enterrer, on ne me verra plus à la surface. D'ici là je vais me raconter des histoires, si je peux." (P. 9) Malone présente son récit comme s'il ne s'agissait que d'un simple passe-temps, qui servirait à le distraire de la réalité de sa mort imminente. Ce soi-disant passe-temps, toutefois, pour autant qu'il fait intervenir un détour sur le chemin de la mort, ne fait que donner un poids accru à cette mort. Car la mort, loin de se reculer, revient subrepticement comme raison d'être de chaque moment de ce passe-temps. Chaque mot qu'on énonce menace d'être le dernier, celui qui termine le récit en faisant place à la mort. Chaque mot émis par Malone le met en quelque sorte en contact avec la mort, et cela puisqu'il le rassure momentanément de sa condition vivante, sans garantir toutefois que la vie durera jusqu'au mot suivant. Ainsi la question " suis-je encore vivant?" se pose-t-elle à chaque tournant du récit; elle accompagne toute énonciation de Malone, n'attendant pour réponse que la suite des histoires racontées. Les histoires de Malone, pourrait-on dire, "parlent" la mort puisqu'elles "parlent" la possibilité de la mort.

Tout le problème consiste à savoir comment le récit parle la mort, ce qui est d'ailleurs tout à fait différent

que de dire que le récit parle de la mort. Il faut reconnaître ici que l'intérêt porte moins sur ce que le récit nous raconte que sur les circonstances qui informent la composition du récit. Ainsi, le sens des histoires racontées, en elles-mêmes capricieuses et difficiles à récupérer, s'avère être une fonction du moment de leur articulation, une fonction de ce qu'on peut appeler le "geste" narratif. Au-dessous de la succession des histoires se révèle le geste producteur du récit, qui semble réunir dans une image unique la condition du mourant qui narre et les mots qui se matérialisent progressivement.

Etant donné le rapport étroit entre le mourant et son récit, il est possible de caractériser Malone meurt de la façon suivante. Pendant le récit entier de Malone, dès sa première phrase : "Je serai quand même bientôt tout à fait mort enfin" (P.7), jusqu'à la dernière : "plus rien" (P. 217), (1) nous assistons à un procédé double embrassant à la fois la fuite progressive de la vie et la création du récit. Pour le mourant, dont l'impotence presque totale lui donne un avant-goût de l'état de la mort, la seule chose qui lui permet de se considérer toujours en vie c'est la suite de ses histoires. Car ce n'est qu'en écrivant celles-ci qu'il peut montrer sa capacité pour l'action et la pensée. Inversement, lorsque les histoires s'achèveront, la mort sera certaine; elles se révèlent donc, par cette voie, être la clé de l'avènement de la mort. En attendant, les mots du récit marquent la progression vers la mort à la manière du tic-tac d'une horloge; chaque mot est un pas vers la mort, chaque mot éloigne de la vie.

(1) Malone meurt, (Les Editions de Minuit : France, 1951).

Or Malone, qui ne cesse de réfléchir sur sa situation de narrateur moribond, raisonne que si la mort doit être narrée pour être définitive, il ne lui reste que de prolonger à l'infini son récit afin d'éviter à jamais la mort. Car bien que le récit marque son évolution vers la mort, c'est lui, Malone, qui en est l'auteur, et qui règle son déroulement. En outre, Malone pense qu'il peut rapprocher la mort en se hâtant de terminer son récit : "Je mourrais aujourd'hui même, si je voulais, rien qu'en poussant un peu, si je pouvais vouloir, si je pouvais pousser". (1) "Si je pouvais vouloir", ajoute-t-il, ce qui signifie qu'il reste chez Malone du doute au sujet de sa maîtrise en l'occurrence. Il se pourrait en effet que la mort vienne de son propre gré, pour interrompre sans préavis le récit. Dans ce cas-là, il faudra savoir régler le récit afin de le terminer au moment même de la mort, tâche qui s'avère d'ailleurs hors de portée puisque ce moment est en essence impossible à localiser d'avance ou après-coup. Il vaut mieux donc, conclut Malone, ne pas y songer. Mais si par hasard il termine son récit avant que la mort n'y mette fin? Alors, il n'a d'autre choix que de commencer de nouvelles histoires, car rester dans le silence est en effet l'équivalent de l'état de la mort. L'important est de narrer aussi longtemps qu'il faudra, même si cela l'oblige à aborder un nombre infini d'histoires.

Plus Malone contemple sa narration de la mort, plus il se perd dans des contradictions sans issue : "Me voilà à nouveau dans mes vieilles apories". (2) Malone s'avise que son récit a beau s'instituer sur l'idée de fin - fin du

(1) *ibid.*, p. 8.

(2) *ibid.*, p. 11.

récit, de la vie - il est néanmoins restreint par les exigences immédiates de son travail. Malgré l'image persistante d'un cadavre futur, tout se déroule en réalité dans une sorte de présent éternel. Autrement dit, bien que la mort soit principe de base de la narration, elle en est en essence inaccessible : le récit, produit d'un geste créateur, ne peut pas coïncider avec l'état de la mort, à moins de tomber lui-même dans le silence, et de s'anéantir. Mais dans ce dernier cas, tout moyen de communiquer et de représenter cette mort nous sera retiré, et la mort cessera d'être pour nous un événement significatif. Le paradoxe qui caractérise ce rapport singulier entre mort et récit peut s'exprimer dans la question suivante ; comment évoquer la mort - qui est une condition essentiellement négative en ce qu'elle se définit par le manque, l'absence - par le procédé actif, créateur, qu'est la narration ?

Une première réponse signalerait que puisque la mort est un état qui échappe à la sphère de la connaissance humaine, tout effort pour la connaître est voué à l'échec, toute activité visant à en faire une représentation est vaine. La mort, explique Blanchot, porte en elle le "suprêmement douteux" :

[P]ersonne [n'est] lié à la mort par une certitude véritable. Personne n'est sûr de mourir, personne ne met la mort en doute, mais cependant ne peut penser la mort certaine que douteusement, car penser la mort, c'est introduire en la pensée le suprêmement douteux, l'effritement du non-sûr, comme si nous devions, pour penser authentiquement la certitude de la mort, laisser la pensée s'abîmer dans le doute et l'inauthentique. (1)

La nature éminemment douteuse de la mort ne nous empêche pas

(1) M. Blanchot, L'espace littéraire, (Gallimard : Paris, 1955), p. 94.

toutefois de faire une tentative pour la connaître. Car il est sous-entendu chez Blanchot qu'une telle tentative mérite d'être entreprise, pourvu que nous embrassions le doute et le paradoxe, que nous laissions ceux-ci jouer à l'intérieur de nos actes et de nos pensées. La recherche de la mort comporte nécessairement un élément de futilité, mais cela ne rend pas cette recherche moins noble, ni moins révélatrice.

Malone en vient, nous semble-t-il, à partager ce point de vue. Face aux nombreuses contradictions que le travail narratif suscite devant lui, Malone se doute bien que ses histoires suivent la mauvaise voie, que tout ce qu'il y trouve sera la déception et l'erreur. Mais une fois engagé dans cette voie, il faut pousser jusqu'au bout. Peu après le commencement, il dit : "Je sens que je fais une faute énorme. Ca ne fait rien", (1) et plus tard : "Peu importe .... que je sois mort ou seulement mourant, je ferai comme j'ai toujours fait, dans l'ignorance de ce que je fais". (2) Ainsi le récit de Malone se dirige-t-il tant bien que mal vers sa fin, vers le moment de la mort, sans qu'il puisse coïncider avec cette fin. Car entre ce récit qui se compose dans le présent, et cette fin projetée dans l'avenir, s'interpose à tout moment la présence d'une volonté humaine. Il s'y fait remarquer une intention se transformant en un acte; c'est un acte en train de naître pour ainsi dire, qui se veut paradoxalement l'acte dernier de la mort. Cet acte, pour autant qu'il prétend faire un pas en avant vers la mort, ne fait en réalité que la couvrir d'un voile factice, ce qui prévoit dès le départ l'existence d'une imitation

(1) Malone meurt, p. 14.

(2) ibid., p. 95.



inadéquate. Ainsi, tout comme Macmann qui, occupé à balayer la rue, "était lui-même obligé de convenir que là où il avait balayé avait l'air encore plus sale à son départ qu'à son arrivée", (1) Malone trouve que ses efforts pour créer une mort narrative ne résultent qu'en un espace d'autant plus tumultueux, et par conséquent "vivant".

Le rôle que joue l'erreur dans le travail de Malone ne détourne celui-ci de sa mission. En fait, Malone s'y livre avec une assurance rehaussée. Il commence par esquisser un emploi du temps détaillé, qui se compose de cinq parties : "Revenons au cinq. Situation présente, trois histoires, inventaire, voilà. Quelques intermèdes ne sont pas à exclure. C'est un programme". (2) Malone se propose une stratégie spécifique pour réaliser son but, tout en sachant que ce but est au fond hors de sa portée. Puisque le plan stratégique s'appuie en effet sur une erreur profonde, puisqu'il est dépourvu d'objectif sûr, il n'est pas étonnant de voir le programme s'effondrer. Notons ce qu'il devient plus tard :

Voici en tout cas le programme, la fin du programme. Ils croient pouvoir me troubler et me faire perdre de vue mes programmes. Ce sont de vrais cons. Le voici. Visite, diverses remarques, suite Macmann, rappels de l'agonie, suite Macmann, puis mélange Macmann et agonie aussi longtemps que possible. (3)

Malgré les protestations indignées de Malone, on voit bien que son programme s'est modifié complètement.

Deux points sont à relever de ce changement curieux du

(1) *ibid.*, pp. 131, 132.

(2) *ibid.*, pp. 13, 14.

(3) *ibid.*, p. 180.

programme. Premièrement, il illustre le peu de maîtrise de Malone à l'égard de son entreprise. Et sa compétence diminue au point que Malone en vient à contrarier tous les programmes qu'il combine. Il raconte ses histoires sans pouvoir les faire plier à son intention première, et sans pouvoir savoir quel est l'ensemble de lois qui détermine la direction narrative. En second lieu, on nous fait voir que le désir de suivre un programme quelconque, même s'il se révèle arbitraire ou intenable, est très fort. Cela s'expliquerait par le fait que la quête narrative de la mort, avec toutes les contradictions qu'elle comporte, se conçoit quand même comme une quête, c'est-à-dire comme appartenant à la sphère de l'action humaine. L'organisation de la quête en étapes descriptibles est au fond une tactique pour ramener la mort recherchée à la portée de l'homme, pour que la mort ait un sens pour l'homme. Que la quête ainsi détaillée soit imprimée de facticité ne la rend pas moins efficace, car l'illusoire se substitue facilement au réel, permettant au quêteur de se donner pleinement au jeu du "comme si". Le quêteur est donc à même de donner à la mort une valeur significative ne serait-ce que provisoire. Exclue des termes de cette tactique quelque peu ludique, la prise directe de la mort exige une sorte d'inactivité voulue de la part du narrateur, situation absurde où toute possibilité de communiquer une signification est effectivement écartée. Mieux vaut alors modifier les conditions de la quête pour faciliter la communication, que de rester fidèle à un but qui, bien que répondant à notre véritable situation, nous prive néanmoins des ressources de la communication.

En explorant sous diverses perspectives l'énigme de la "mort narrée", Malone meurt déclenche devant nous une sorte de

mouvement dialectique qui englobe deux conditions apparemment inconciliables. Le roman nous fait éprouver la tension continue entre d'une part le travail exact de rédiger un récit, qui vise à donner du sens au monde par un emploi spécifique du langage, et d'autre part l'obstacle dressé contre ce travail-ci par des concepts incertains tels que la mort. Nous suivons dans l'aventure narrative de Malone mourant une tentative pour atteindre l'état ineffable de la mort par des procédés qui dépendent de la compétence et de la précision linguistiques; c'est une tentative, donc, qui vise à exprimer l'inexprimable. La progression dialectique qui résulte de ce travail extraordinaire nous empêche de le qualifier en termes de réussite ou d'échec; elle indique plutôt qu'en persistant dans le travail on débouche sur de nouvelles possibilités de signification qui promettent d'outrepasser les limitations à première vue contraignantes. Ainsi, de l'erreur, du mensonge et de l'inauthenticité qui hantent le récit de Malone ressort la possibilité de s'approcher tout autrement du problème de la signification. Un détour s'annonce qui nous montrerait sous un autre jour la vérité des choses, y compris celle de la mort.

Ce nouveau mode de signifier fournit à Malone un second plan stratégique dans son dessein de combler, au moins partiellement, l'incertitude qui entoure la mort. Pour Malone, il s'agit de réviser son jeu : "Cette fois je sais où je vais. Ce n'est plus la nuit de jadis, de naguère. C'est un jeu maintenant, je vais jouer". (1) Malone change sa stratégie : au lieu de s'obstiner à combler l'écart entre ce qu'il dit et ce qu'il veut dire, il se décide à jouer avec cet écart, à

(1) *ibid.*, p. 9.

essayer de le contourner, afin d'en dégager une signification autre, voire inattendue.

Dans ce chapitre on tâchera d'analyser les éléments du jeu de Malone; on veut dévoiler le fonctionnement de son jeu en le situant dans un champ plus large des procédés narratifs. Je propose qu'au fond le travail de Malone dramatise la transition qui s'effectue lorsque le langage ordinaire devient un langage littéraire. L'aventure de Malone nous montre comment ce code littéraire se constitue à partir du code du langage ordinaire. Est visé donc le caractère du "code rhétorique", que Maurice-Jean Lefebve définit en ces termes :

Le discours littéraire obéit à un code qui est en grande partie celui du discours ordinaire, mais qui doit cependant s'en différencier si la littérature consiste bien en un usage particulier du langage. On admettra donc qu'à partir des discours tenus pour littéraires, on puisse, par induction, constituer une série de règles formant la langue littéraire, soit un second code qui vient s'ajouter ou se superposer à celui de la langue ordinaire (peut-être même le contredire), et auquel on donnera le nom, consacré par une longue tradition, de code rhétorique. (1)

En poursuivant le développement du code rhétorique dans Malone meurt, il est évident que l'analyse du langage particulier du roman ne peut pas être isolée de l'aventure personnelle de Malone. Le côté stylistique de l'oeuvre et le côté thématique s'entremêlent réciproquement, de sorte qu'une étude compréhensive doive essayer de tenir compte des deux à la fois. Ainsi, suivant le modèle que nous propose Lefebve

(1) M-J. Lefebve, Structure du discours de la poésie et du récit, (Editions de la Baconnière : Suisse, 1971), p. 19.

au sujet du code littéraire, il sera question d'examiner la façon dont la littérature s'enferme sur elle-même pour étaler son propre langage, en même temps que de tracer, à travers ses thèmes, l'ouverture du récit littéraire vers le monde et ses problèmes.

Rappelons que par rhétorique nous entendons une manière d'aborder le récit qui veut considérer, conjointement avec le langage énoncé, ce qu'on pourrait appeler "l'instance énonciatrice" du récit. A ce niveau l'intérêt est porté sur les conditions affectives ou pragmatiques sous lesquelles le récit est composé. On vise les intentions du sujet qui narre, et les procédés stratégiques que celui-ci appelle à son aide pour pouvoir narrer. Autrement dit, devant chaque figure rhétorique du récit il nous faut être sensibles à "l'image" du sujet narrant, aussi bien dans ses tentatives pour s'occulter que dans sa volonté de se montrer à nu. Il nous incombe donc de préciser le rapport du langage au sujet intentionnel qui l'énonce, de voir en quels termes nous pouvons décrire l'interaction qui joue entre eux.

L'étude rhétorique ainsi envisagée aura comme point de départ la discontinuité qui existe nécessairement entre le mot et son usage intentionnel. Cette discontinuité résulte en un manque ou une suspension dans la signification, que le narrateur cherche à souder en faisant appel à diverses stratégies rhétoriques. Nous allons examiner dans Malone meurt deux domaines où ces stratégies se montrent le plus clairement, et auxquels nous donnons les noms "situation narrative" et "voix narrative". Le premier concerne la position que prend le narrateur par rapport au récit, selon laquelle le narrateur s'exprime ouvertement à travers sa narration, ou bien se distancie d'elle, créant ainsi un récit "impersonnel".

Nous ferons donc un parcours des différentes manières dont le narrateur est présent dans la narration, allant du "je" jeté tout carrément en tête de la narration jusqu'aux traces à peine perceptibles d'une volonté subjective dans les histoires racontées. Le second domaine, celui de "voix narrative", est considéré comme une extension du premier. Il traite des conséquences de la relation narrateur/narré pour la lecture du texte. L'intérêt porte sur l'impression totale que le travail narratif laisse chez le lecteur, lorsque la "voix" du narrateur vient s'ajouter à son "image" pour faire ressortir pleinement le geste producteur de la narration. En somme, l'examen de "situation narrative" et de "voix narrative" qui va se dérouler ici procède tout d'abord en classant les différents aspects de la narration selon des indicateurs linguistiques, pour s'étendre ensuite vers une optique rhétorique plus large.

## 2. Situation narrative : récit et discours.

Nous avons vu que Malone meurt, en présentant l'interaction entre un narrateur, ses écrits, et le sens qu'il veut communiquer, constitue en effet une dramatisation de la "situation narrative". Dans le personnage de Malone s'incarne le narrateur universel, dont la mission est de trouver les moyens par lesquels le langage peut être modifié "littérairement" afin de susciter une signification inédite. Ainsi, les actions de Malone, les sentiments qu'il éprouve et les événements qui le touchent représentent un commentaire sur le travail de la narration et les difficultés qui y surviennent. Nous allons examiner ici ce que le roman nous apprend à propos de la prose narrative en général telle que les théories rhétoriques actuelles la définissent. (1) En particulier, il s'agit d'évaluer les rôles de deux formes narratives spécifiques, celles de "récit" et de "discours", dont les statuts respectifs dans la théorie narrative suscitent depuis longtemps des débats prolongés.

Il convient d'abord d'expliquer ce qu'on veut dire par narration ou travail narratif. Franz Stanzel, un des pionniers des études narratives actuelles, propose l'idée selon laquelle ce qui distingue la narration des autres formes de la littérature est la présence d'une sorte d'agent médiateur. Il écrit :

Whenever a piece of news is conveyed,  
whenever something is reported, there  
is a mediator - the voice of the narrator

(1) Nous nous référons pour la plupart à trois écrivains influents dans la sphère de la narratologie : Gérard Genette en France, Franz Stanzel en Allemagne, et Wayne Booth aux Etats-Unis.

is audible. I term this phenomenon  
"mediacy" (Mittelbarkeit). (1)

Il mérite de noter que cette conception de la narration s'oppose à la théorie, très répandue pendant l'essor de l'art dit "réaliste" ou "naturaliste", qui considère l'art comme une voie d'accès immédiate à la vérité du monde. La littérature "réaliste" prétend présenter le monde tel qu'il est, objectivement si l'on veut; ainsi, toute intervention de la voix narrative, toute "médiation" dans l'histoire représentée, auraient des conséquences nuisibles pour la représentation. La théorie de la médiation, quant à elle, réagit contre cette vision des choses en soulignant que l'oeuvre littéraire est avant toute autre chose une composition travaillée, avec une intention et une orientation plus ou moins évidentes; dans cette perspective, nier l'importance de la couche subjective dans l'oeuvre reviendrait à une naïveté extrême. Wayne Booth en particulier a critiqué avec énergie la position "réaliste" en déclarant que "telling" prend dans la narration de l'avance sur "showing". (2)

Je ne vais pas tracer les tournants de ce débat qui est éternellement ranimé dans la critique littéraire grâce à une terminologie toujours changeante. Il suffira pour nos fins d'indiquer que Malone meurt nous place fermement dans le camp de Stanzel et de Booth, puisqu'il dresse une image frappante du "médiateur" dans la narration, et qu'il met sous microscope le travail de médiation qui caractérise toute représentation

(1) F. Stanzel, A Theory of Narrative, (Cambridge University Press : England, 1984), p. 4.

(2) Voir son introduction dans The Rhetoric of Fiction, (University of Chicago Press : U.S.A., 1961).



narrative. Outre l'image de Malone comme médiateur exemplaire, on y voit une foule d'instruments qui remplissent une fonction de médiation; comme, par exemple, la fenêtre qui sert d'intermédiaire entre Malone et le monde extérieur, le bâton qui lui donne accès à ses possessions, et le crayon qui lui permet d'écrire ses histoires. Il sera utile d'examiner de près quelques-uns de ces instruments, lesquels nous ouvriront la voie à des procédés médiateurs plus complexes jouant dans la narration.

Pour commencer par le bâton, il est évident que, sans lui, Malone n'aurait aucune prise sur les objets de sa chambre : "Mes possessions sont dans un coin, pêle-mêle. Avec mon long bâton je peux les remuer, les amener jusqu'à moi, les renvoyer à leur place". (1) Il est intéressant de noter que le bâton, comme instrument de médiation, se montre par moments peu efficace. Malone découvre par exemple que le bâton n'est pas à même de lui rapporter son crayon qui gît sur le plancher, parce qu'il lui manque la "petite trompe préhensile comme en ont les tapirs nocturnes". (2) A d'autres moments, toutefois, le bâton est un médiateur plus efficace que ne l'est sa propre main. Lorsque Malone découvre un paquet mystérieux dans sa chambre, il tente de deviner son contenu tout en y appuyant son bâton :

[Et] je l'ai tâté avec le gros bout du bâton, en m'en servant comme d'un pilon, mais doucement. Et ma main a compris, elle a compris mollesse et légèreté, mieux je crois que si elle y avait touché directement, palpant et soupesant. (3)

(1) Malone meurt, p. 16.

(2) ibid., p. 88.

(3) ibid., p. 41.

Ces exemples nous enseignent que l'instrument médiateur, bien qu'il soit le pont unique entre Malone et les objets, ne remplit sa fonction sans changer en quelque sorte la nature de ces objets, ou plus précisément, la nature du rapport de Malone à ces objets. On débouche ici sur une importante caractéristique de la médiation en tant qu'elle informe le travail narratif : elle nous fournit les moyens de communiquer avec un ailleurs, promet même de l'atteindre, mais en réalité n'y arrive pas, nous déposant en effet au delà ou en deçà de l'endroit visé.

Passons tout de suite à un autre instrument de médiation, le crayon, dont l'emploi concerne directement l'acte de narrer. Le crayon, de concert avec le cahier, fournit à Malone les moyens matériels pour marquer son évolution vers la mort; les traces que produit le crayon sur la page servent de signes permanents du passage de la vie à la mort. Grâce à ces signes écrits, Malone, lecteur de sa propre narration, saurait se situer sur le chemin de la mort : "Je ne voulais pas écrire, mais j'ai fini par m'y résigner. C'est afin de savoir où j'en suis, où il en est". (1) Par l'intermédiaire de ses écrits Malone se conçoit comme un autre; il se transforme en un personnage où il peut lire objectivement pour ainsi dire l'avènement de la mort.

Il ne s'agit là pourtant que d'une moitié de la fonction médiatrice du crayon. L'autre moitié concerne la main humaine qui le tient et le pousse. Le crayon est tenu toujours dans la main de Malone comme s'il n'était rien de plus qu'une extension de celle-ci. Le crayon est en quelque sorte une partie de son corps, agitant fiévreusement ou paresseusement

(1) *ibid.*, p. 61.

selon que l'état d'esprit de Malone soit tourmenté ou tranquille. Son rôle médiateur vient donc de ce que le crayon se fait le dépositaire des sensations et des pensées de Malone, traçant celles-ci à mesure qu'elles naissent. Ainsi pourrait-on suggérer que le crayon médiateur entre l'être subjectif, qui subit d'ailleurs de plus en plus les symptômes de la mort, et le monde extérieur où la mort est considérée comme un fait descriptible.

Si l'on réunit les propriétés variées du crayon, il est possible d'y voir une opération de médiation doublement reprise. D'un côté la médiation conduit vers une image pleine du mourant, où celui-ci assume l'épaisseur d'un personnage fictif portant visiblement les signes de la déchéance physique. Sur ce plan le mourant se donne l'étiquette "il". De l'autre côté on n'arrive pas à une image précise du mourant, seul se fait écouter une voix se traînant vers le néant, qui parle ou simplement gémit la suite des sensations qui l'accablent de dedans. C'est là le domaine du "je". La scansion du procédé de médiation en deux moments distincts crée des problèmes intéressants pour Malone et le travail qu'il se propose. Il prend le temps de réfléchir sur cette distinction :

Et cependant j'écris sur moi, avec le même crayon, dans le même cahier, que sur lui. C'est que ce n'est plus moi, j'ai dû le dire déjà, mais un autre dont la vie commence à peine. (1)

Un paradoxe se fait remarquer ici : la médiation entendue en son sens large vise ordinairement à faire entrer en communication des entités séparées. Pourtant, dans le cas présent, la médiation n'opère qu'en produisant une nouvelle

(1) *ibid.*, p. 61.

division entre les choses. Le crayon qui se pose comme l'intermédiaire entre la vie de Malone et sa mort, ne mène à bien sa tâche qu'en donnant lieu à la scansion du "je" et du "il". Il met en oeuvre donc une sorte de dépassement de la médiation, en ce sens qu'il introduit dans le rapport entre les choses un caractère profondément énigmatique et paradoxal. Nous verrons que d'autres éléments de la narration de Malone conservent ce rôle médiateur extraordinaire.

Avant de passer aux formes narratives particulières du roman, il est intéressant de noter comment Malone s'y prend pour combler l'écart entre le "je" et le "il", entre le moi ressentissant qui pousse le crayon et le sujet autre pris comme personnage dans les histoires racontées. L'emploi singulier qu'il fait du crayon est significatif : le crayon est taillé des deux bouts, en sorte que Malone puisse s'en servir "des deux pointes tour à tour, en les suçant souvent...." (1) La raison pour ce comportement est claire : Malone veut faire entrer dans sa narration une dose égale du "je" subjectivisé et du "il" objectivé, en les inscrivant successivement dans son cahier. Plus curieux encore est le fait que le crayon se raccourcit peu à peu. Ainsi s'attend-on à ce que les deux bouts se rapprochent l'un de l'autre et se rencontrent un jour : "Ainsi peu à peu mon crayon raccourcit, c'est forcé, et le jour viendra où il n'en restera plus qu'un fragment si infime que je ne pourrai plus le tenir". (2) Malone ne prévoit-il pas en effet que la séparation je/il sera réparée, que le moi et l'autre seront médiatisés? Mais cet espoir porte en lui un piège : il

(1) *ibid.*, p. 89.

(2) *ibid.*, p. 89.

ne se produira que justement au moment où Malone ne pourra plus tenir le crayon, au moment donc où la narration s'arrêtera, où la mort s'installera. Il s'avère que le rapprochement tant espéré n'est qu'une promesse irréalisable selon les moyens à sa disposition. Le crayon, en tant qu'instrument de médiation, doit se borner à ébaucher un mouvement de rapprochement, sans pour autant pouvoir le mener à terme.

Les exemples du bâton et du crayon nous révèlent quelques propriétés importantes de la médiation. Il est à remarquer que celle-ci ne correspond pas à un simple pont jeté entre des éléments rivaux. La médiation instaure plutôt une relation spéciale entre les choses. Cette relation ne sert pas à raccourcir la distance entre des éléments séparés, mais fait en sorte que cette distance s'investit d'une signification accrue. Pour ce qui est du travail narratif de Malone, la médiation ne sert pas simplement à faciliter le rapprochement de Malone avec son expérience de la mort; elle est dirigée en fait par une intention moins claire qui se qualifierait de "littéraire". On devine là-dessous l'intention de rendre plus "présentes" les choses et les expériences, de nous faire vivre celles-ci plus authentiquement, et cela en explorant la potentialité qu'ont les choses à s'interroger ouvertement sur leur existence et sur leur signification. C'est justement ce que Malone a en tête lorsqu'il commence son jeu; son objectif est de "faire vivre" la mort, de faire d'elle une expérience puissante, vécue "littérairement".

Cependant, l'idée que la médiation ait son origine dans l'intention littéraire de Malone apporte une série de problèmes d'un autre ordre. Car nous avons déjà vu que Malone n'a que peu d'autorité sur sa narration et que celle-ci semble procéder selon un ensemble de lois qui lui sont

étrangères. Rappelons que la médiation instituée entre le "je" et le "il" dépend autant de la forme et du fonctionnement du crayon que de la volonté de Malone. Le crayon fournit au travail narratif ses moyens physiques, limitant par là sa portée. Enfin, Malone ne peut que suivre confusément les tournants du jeu. A un moment donné il annonce : "Ce n'est pas de moi qu'il s'agit, mais d'un autre..." (1), mais plus tard se ravise : "Mais il s'agit bien de moi!". (2) L'idée lui vient ensuite que "[ce] n'est pas ainsi qu'on joue". (3) Malone se rend compte alors que ce n'est pas lui qui mène le jeu; il est en réalité joué par la situation narrative.

Bien que l'intention narrative de Malone soit mise en cause, cela ne revient pas à dire que la notion d'intentionnalité est dépourvue d'intérêt. Car il reste que la narration doit être au fond motivée par un certain désir ou une certaine nécessité, il doit être conforme à un certain nombre d'exigences provenant du sujet. La question se pose de savoir qui ou quoi est responsable de ce travail narratif; qui est donc le vrai "auteur" de l'oeuvre? S'il ne réside pas dans la volonté du narrateur, devons-nous le chercher dans le langage même de la narration, dans l'organisation globale de l'oeuvre, ou bien le considérer comme le produit d'un désir inconscient?

Pour répondre à ces questions-ci nous nous proposons d'examiner l'organisation narrative de Malone meurt et d'en relever quelques règles de base, à partir desquelles nous espérons pouvoir deviner les traces d'une intention littéraire,

(1) *ibid.*, p. 38.

(2) *ibid.*, p. 97.

(3) *ibid.*, p. 26.

d'une orientation subjective sous-jacente. A cet effet, notre tâche sera de mettre en lumière les parties de la narration qui se montrent les plus susceptibles d'exprimer l'intention sous-jacente. C'est par l'analyse de ces segments spécifiques que le code rhétorique du roman - code résultant de la déviation qu'opère l'intention littéraire sur le langage ordinaire - peut être élaboré.

Un exemple de cette pénétration des traces intentionnelles dans le langage du texte émerge lors de la division du sujet narrant entre les pronoms "je" et "il". Comme nous avons vu plus haut au cours de la discussion sur le crayon, ces formes grammaticales entrent dans la narration dès que Malone commence à se faire une représentation de son passage vers la mort. La transition de la première personne "je" à la troisième personne "il" s'associerait au passage d'un être vivant, ressentissant, à un cadavre étranger.

Or, la tension qui se manifeste à un niveau grammatical ("je" versus "il") et à un niveau thématique (vie versus mort) a un corrélat tout aussi visible sur le plan des stratégies narratives. On y distingue deux stratégies opposées relevant du travail de composition d'une narration, qui sont caractérisées de cette façon. D'un côté il s'agit de relater les événements contemporains à l'acte de narrer, ceux qui constituent pour Malone sa "situation présente". Il rapporte en plus les sentiments et les pensées qui lui viennent pendant qu'il narre, qu'il parsème de commentaires ajoutés au hasard. De l'autre côté est visée la représentation des événements qui sont censés se produire indépendamment de l'acte narratif. C'est dans cette optique que Malone raconte les aventures de Sapo, de Macmann et de Moll parmi d'autres, lesquels semblent sortir tous d'un univers étranger

à Malone, obligeant celui-ci à jouer le rôle du spectateur privilégié.

Les deux manières de narrer esquissées ici sont généralement connues chez les rhétoriciens par les noms "discours" et "récit". Gérard Genette note qu'elles peuvent être définies, au moins superficiellement, par des indices grammaticaux. Le "discours" utilise le pronom "je", certains adverbess (ici, maintenant) et certains temps du verbe (présent, futur, passé composé). Le "récit" comporte par contre la troisième personne et le temps du passé simple.(1)(2) Toutefois, ce qui constitue la différence majeure entre récit et discours sont les optiques foncièrement différentes qu'ils prennent sur le moment producteur de la narration, ce sont les manières différentes dont ils instituent le geste narratif premier. Ainsi, écrit Genette, à "l'objectivité du récit [vient s'opposer] la subjectivité du discours". (3) Le récit veut nous présenter objectivement un monde vraisemblable d'où toute trace du narrateur parlant est exclue, tandis que le discours se rapporte toujours, de façon implicite ou explicite, à la présence de la personne qui narre.

Nous voulons suggérer ici que de même que Malone essaye de médiatiser entre le "je" et le "il" de ses histoires par

(1) G. Genette, Figures II, (Editions du Seuil : Paris, 1969), voir surtout le chapitre "Frontières du récit", pp. 49-70.

(2) J'écrirai désormais les mots discours et récit sans guillemets, sauf là où le sens spécifique que leur donne la rhétorique se confond avec l'acception plus large.

(3) Figures II, p. 63.



l'emploi alterné des deux bouts du crayon, de même le roman entier cherche une stratégie pour amalgamer le discours et le récit. Le programme ultime de Malone témoigne de ce but-ci. Dans les tâches successives qu'il se propose dans son programme : "Visite, diverses remarques, suite Macmann, rappels à l'agonie, suite Macmann, puis mélange Macmann et agonie aussi longtemps que possible", (1) on peut repérer une alternance de représentations objectives et de discours subjectifs. Le programme peut être traduit en ces termes : récit, discours, récit, discours, récit, puis récit et discours ensemble jusqu'à la fin. On dirait que le roman veut s'arranger pour présenter à la fin une forme narrative où récit et discours se confondent. Dans les pages qui suivent, il s'agira de voir comment cette union s'accomplit dans Malone meurt, et si en effet elle s'accomplit. Nous mènerons aussi une enquête parallèle qui vise à mettre en valeur les propriétés spécifiques du récit et du discours telles que les études récentes de la rhétorique les définissent. Notre projet sera de déceler, dans la pratique et dans la théorie, ce que Genette désigne par "les rapports délicats qu'y entretiennent les exigences du récit et les nécessités du discours". (2)

Le récit proprement dit commence à la page 21 de Malone meurt avec l'histoire de Sapo : "L'homme s'appelle Saposcat". Il nous donne d'abord une description du jeune homme et puis raconte quelques-unes de ses aventures. Malone reconnaît que le succès du récit dépend de l'illusion qu'il crée d'une histoire "réelle", au point que le lecteur croit

(1) Malone meurt, p. 180.

(2) Figures II, p. 67.



assister à des événements du monde réel, et non pas aux créations imaginaires d'un narrateur. Dans ce but, Malone est soucieux de voiler les marques de sa présence dans le récit : "Je ne veux plus peser sur la balance, ni d'un côté ni de l'autre. Je serai neutre et inerte". (1) Il veut s'absenter pour que toute l'attention du lecteur se rapporte au sort de Sapo. Pourtant, la suppression du "je" narratif ne débarrasse pas le récit de son agent énonciateur, car celui-ci revient avec autant de force perturbatrice sous la forme des commentaires brefs jetés au hasard dans le récit. Ainsi le récit est-il interrompu par des expressions telles que : "Quel ennui" (P. 22), "Non, ça ne va pas" (P. 27), et "Quelle misère" (P. 29), lesquelles, bien que n'étant pas attribuées explicitement au "je" du narrateur, nous font sentir néanmoins avec force sa présence. La façade illusoire du récit ne peut donc se défendre à la longue d'une contamination par les éléments du discours.

Pour ce qui est des passages nettement discursifs de Malone meurt, où le narrateur tourne son attention sur lui-même, on note par contre un glissement graduel du "je" parlant et regardant à un "je" parlé et regardé. Le "je" du discours subit une sorte de dégradation qui le pousse vers le lieu du "il" du récit; le narrateur commence à prendre alors les caractéristiques d'un personnage du récit. Malone remarque cette transition lorsqu'il dit : "Ce n'est pas de moi qu'il s'agit, mais d'un autre ..., dont je suis enfin à même de raconter les plates aventures, je ne sais comment". (2) Le discours semble révéler donc cette propriété,

(1) Malone meurt, p. 8.

(2) ibid., p. 38.

qu'il ne se prolonge pas sans perdre ses contours et sans se reléguer au mode du récit, tandis qu'il apparaît dans sa forme la plus pure lorsqu'il éclate à travers la résistance du récit. Le discours exprime mieux, semble-t-il, un "devenir je" qu'un "je" stable et unitaire propriétaire de la narration. C'est comme si la voix discursive a besoin, pour se faire sentir, de surgir sur un fond d'autres voix, plus ternes celles-ci, qui constituent le récit impersonnel.

L'interpénétration du récit et du discours mise à effet dans Malone meurt peut être éclairée par quelques remarques que fait Genette à ce propos. (1) Genette prétend que la relation entre les deux modes narratifs doit être abordée en examinant leurs différences inhérentes. Et il explique que le récit porte tous les signes d'un mode de communication "marqué" ou "affecté", puisqu'il ne peut pas se maintenir sans préserver une certaine pureté formelle. Le discours, toutefois, ne se fait pas l'objet de restrictions stylistiques, et l'on y voit ordinairement une grande hétérogénéité dans le langage de la narration. Le discours se révèle ainsi un mode plus "naturel" que ne l'est le récit. En conséquence de leurs différences qualitatives, le récit et le discours ne se rencontrent pas dans la narration sans produire les résultats que Genette exprime en ces mots :

Il est évident que le récit n'intègre pas ces enclaves discursives, justement appelées par Georges Blin "intrusions d'auteur", aussi facilement que le discours accueille les enclaves narratives : le récit inséré dans le discours se transforme en élément de discours, le discours inséré dans le récit reste discours et forme une sorte de kyste très facile à reconnaître et à localiser. (2)

(1) Voir la discussion dans Figures II, pp. 65-67.

(2) Figures II, p. 66.

Il en découle donc un rapport de dissymétrie qui favorise toujours le discours en raison de sa fonction "naturalisante".

Cette valorisation du discours au dépens du récit se justifie davantage si nous tenons compte du processus de la lecture. Lorsque le lecteur s'engage dans une oeuvre littéraire, il est conscient de deux modes de présentation : d'une part celui du récit en son sens strict qui lui demande un acte de foi grâce auquel l'histoire se présente comme fait véritable, et non pas comme invention imaginaire d'un narrateur enjoué. Il y a d'autre part celui du discours qui met l'accent sur l'acte même de raconter ces histoires. Il s'avère que l'acte de foi exigé par le récit ne peut être que provisoire, car l'effort requis pour maintenir cette foi est trop grand. Le récit donne lieu alors au mode du discours, dont la voix parfois impétueuse rompt l'illusion de la vraisemblance, pour ramener l'attention du lecteur vers le moment de l'énonciation de l'histoire.

Pour revenir à la narration de Malone meurt, il est intéressant de noter qu'elle ait l'air d'aller à l'encontre du principe de la domination du discours, car elle cherche à donner au récit la position privilégiée. Ceci est manifeste sur le plan de l'organisation générale du roman, où l'on voit s'effectuer une transition du mode du discours à celui du récit. Pour ne tenir compte que des marques grammaticales "je" et "il" dans le roman, nous remarquons que les premières pages (pp. 7 à 21), où est décrite la "situation présente" de Malone, appartiennent au discours alors que les neuf dernières (pp. 208 à 217) font valoir le récit. Malone introduit ce récit final en proclamant que le "je" du discours va être complètement supprimé : "C'est fini sur

moi. Je ne dirai plus je". (1) La pureté du récit sera donc protégée contre le procédé naturalisant du discours.

Du point de vue de Malone, qui se préoccupe de trouver une voie d'accès "narrative" vers sa mort prochaine, les enjeux de cette progression vers le récit sont bien clairs. Seul le récit est capable de lui représenter son corps cadavérique sous une forme vraisemblable; c'est-à-dire débarrassé de toute trace du "je" pensant, parlant et agissant. Ainsi, préserver le récit de contamination par la voix discursive signifie pour Malone la protection de l'image qu'il se donne de la mort contre les signes de réanimation, lesquels fausseraient son entreprise entière. Malone, se voulant cet "il" sans vie et sans voix, s'échine à tenir en échec les éléments du discours.

Nous témoignons ici de la forte présence d'une intention narrative, qui non seulement adapte les éléments de la narration pour les faire servir à des fins spécifiques, mais aussi soumet ces éléments à un renversement radical par rapport à leur organisation primitive. En retournant ainsi les principes de la narration, Malone meurt nous présente une occasion d'analyser à fond le rapport qui existe entre la narration conçue en termes de données linguistiques et la narration comme agent médiateur d'une intention spécifique. Le modèle de Genette fournit un bon point de départ pour l'examen de ce rapport, mais il semble rester en fin de compte trop proche du domaine du langage. La problématique de l'intention narrative n'y est pas suffisamment développée et on la perd souvent de vue sous l'énumération des figures textuelles. Il faudrait donc nous référer à un autre modèle

(1) Malone meurt , p. 208.

du travail narratif, pour que l'intention narrative soit mise au premier plan.

Il sera utile donc d'opposer à l'optique de Genette celle de Stanzel qui ramène les divers modes narratifs à la conscience artistique qui les emploie. (1) Stanzel croit qu'il existe, avant qu'un seul mot soit énoncé, une intention littéraire qui pétrit le langage à sa guise; il s'ensuit donc que tout essai de classification des modes narratifs doit reposer sur cette intention originelle. Stanzel parle d'un système tripartite de "situations narratives", qu'il nomme narration "à la première personne", narration "figurale", et narration "auctoriale", et qui sont autant de stratégies pour varier la situation de l'auteur par rapport à l'histoire racontée. Les trois situations narratives rendent compte, ou individuellement ou en combinaison, des différentes sortes de médiation grâce auxquelles l'auteur peut orienter la narration vers son intention artistique.

Stanzel fait mention spécifiquement de la situation narrative de Malone meurt, qu'il cite comme exemple des deux premières "situations", celle de la "première personne", et celle désignée "figurale". Le roman de Beckett tombe, explique Stanzel, à mi-chemin entre ces deux "situations" du fait qu'il nous présente côte à côte un narrateur qui raconte ses pensées et ses sentiments à la première personne, et un personnage dont on raconte la condition intérieure d'un point de vue extérieur, en le désignant par le "il" impersonnel. Or, le point de rencontre de ces deux "situations" est nommé en fait "monologue intérieur", qu'on définit comme une

(1) F. Stanzel, A Theory of Narrative.

certaine représentation de l'univers intime du personnage qui procède par une description des événements du monde extérieur. Ainsi, la présentation double de Malone, où le narrateur se transforme en personnage et vice-versa, où le "je" et le "il" se réunissent dans un jeu continu, fait que Malone meurt se range dans la situation narrative appelée monologue intérieur.

Ce qui est encore plus intéressant c'est la manière dont Stanzel conçoit la présentation narrative de la mort. Il explique que le thème de la mort nécessite un déplacement de la situation narrative vers la figuralité, sinon les caractéristiques de la première personne risquent de banaliser le mourant. La situation figurale nous donne en effet une médiation plus flexible à cet égard :

In a figural narrative situation the internal perspective can be transformed at any time into a neutral-objective or an authorial external perspective. When the death of a fictional character functioning as a figural medium is presented, an (authorial) narrator can thus lend assistance whenever necessary. In this way the danger of stereotyping the final utterances, thoughts and perceptions of the dying person can be avoided. (1)

La situation figurale convient donc à la narration de la mort, tout d'abord parce qu'elle fournit au narrateur l'occasion de s'externaliser, et ensuite parce qu'elle est plus apte à faire intervenir la troisième situation narrative, la situation "auctoriale", ce qui restitue à l'auteur son autorité sur l'orientation narrative.

Selon le schéma de Stanzel, Malone meurt se range dans le monologue intérieur, tout en tendant vers la situation

(1) A theory of Narrative, pp. 230, 231.

narrative "auctoriale". Nous remarquons ici l'idée d'une combinaison des situations narratives. Nous remarquons aussi que la narration est orientée vers l'une ou plusieurs de ces situations. Il s'agit d'un modèle apparemment plus subtil que celui de l'opposition dualiste de discours et de récit. On voit qu'à la différence des classifications de Genette le modèle de Stanzel n'isole pas les différents modes de narrer des intentions littéraires qui sont censées les mettre à effet. Pourtant, quoiqu'il nous présente ainsi une vision des choses plus nuancée, il semble passer sous silence le problème de son fonctionnalisme sous-jacent. La question qu'il faudrait se poser est celle-ci : si les composantes de la narration réclament une volonté d'un ordre supérieur, comment fonctionne cette volonté supérieure, et qu'est-ce qui l'assure de sa maîtrise éternelle sur le langage de la narration? On a tort, me semble-t-il, de faire de l'intentionnalité la pierre de touche de la narration. Car si l'intention l'emporte à ce point, comment expliquer la complexité des stratégies que cette intention appelle à son aide? Ne vaut-il mieux ranger l'intention narrative dans une problématique plus large, dont les relations complexes produisent la narration?

Le sort de Malone devant ses écrits nous révèle avec force le caractère douteux de l'intention narrative face au travail pratique, voire physique, de rédiger un texte. L'objectif prétendu de Malone, celui de narrer sa mort et son silence futurs, est exposé pour ce qu'il contient d'absurdité. Il n'est donc pas question qu'une telle intention soit réalisée directement par la forme narrative. Mais il ne s'ensuit pas non plus que la narration soit déterminée par des lois qui opèrent au niveau du langage, et par



conséquent indépendamment de la volonté du narrateur.

Malone meurt semble effleurer ces deux visions de l'entreprise narrative, que nous avons expliquées en faisant usage des théories de Genette et de Stanzel, pour en venir à les rejeter l'une et l'autre. Le comportement de Malone suggère qu'il existe une troisième voie qui dépasse les deux modèles ci-mentionnés, une voie qui nous donnerait une narration de la mort plus vraisemblable, plus authentique. Ainsi, entre l'intention littéraire qui selon Stanzel pré-existe aux éléments de la narration d'une part, et d'autre part les règles syntaxiques et rhétoriques que Genette a tentées de répertorier, s'établit dans le roman une nouvelle médiation de la signification. Cette nouvelle tactique, et on verra que c'est plus qu'une tactique, incorpore les deux premières et les dépasse en même temps. Il nous incombe donc de poursuivre la dynamique du travail narratif telle que Malone meurt nous la présente; de voir dans quelle mesure elle est basée sur l'opposition ci-mentionnée entre intention et langage; et, enfin, de démontrer comment les côtés divers de cette dynamique trouvent expression dans la conception générale de voix narrative.

### 3. Voix narrative.

Les modèles de Genette et de Stanzel s'accordent sur un point essentiel à l'égard du roman de Beckett. C'est que la narration particulière de la mort entraîne une évolution graduelle vers le domaine du "il" impersonnel, du "il" pris du dehors. Qu'il soit nommé "récit" dans le premier cas, ou "situation figurale" dans le second, le processus d'extériorisation du moi reste le même. Sur ce plan ils ne diffèrent l'un de l'autre qu'en ce qui concerne la valeur qu'ils confèrent à ce processus : selon Genette il s'agirait d'une pratique restrictive qui bâillonne la voix narrative, qui l'écarte de sa forme "naturelle", tandis que Stanzel y signalerait une évolution positive des stratégies de figuration. Quoi qu'il en soit, Malone se donne pour tâche première de consolider le "il" du mourant en le libérant des traces du "je" de la situation présente. Nous allons voir quels obstacles interviennent pour rendre sa tâche plus difficile.

Dès le départ le travail de Malone se heurte à ce problème majeur : comment résoudre la tension entre la nécessité d'habiter le présent discursif et le désir d'y échapper pour pouvoir mener à terme un récit impersonnel. La recherche d'une issue à ce problème entraîne Malone à se ranger en plein milieu de l'opposition discours/récit. Là, il essaie de comprendre la façon dont ces deux modes de narrer sont imbriqués l'un dans l'autre, et cela dans l'intention de se préparer une stratégie pour isoler le récit pur, débarrassé des éléments du discours. Il en découle que Malone, tout préoccupé qu'il est de faire des expériences sur les différentes combinaisons du récit et du discours, ou de la situation figurale et de la situation à la première personne, se montre

incapable de passer à l'étape ultime de son entreprise : celle du récit de sa propre mort.

Voyant ses expériences dévier de son projet initial, Malone est obligé de concéder qu'il existe une partie de la narration qui reste hors de sa portée. Il contemple alors la suite de la narration avec fascination, comme s'il savait bien que c'est lui qui l'énonce, mais sans pouvoir savoir pourquoi il l'énonçait sous cette forme particulière, et pas autrement :

[ T ] out se passait comme si vraiment il n'était pas maître de ses mouvements et ne savait ce qu'il faisait, pendant qu'il le faisait, ni ce qu'il avait fait, une fois qu'il l'avait fait. (1)

Et pourtant, tout en ignorant ce qui se passe, Malone produit une véritable narration. Il s'interroge sur la source de cette narration qui semble porter en elle les traits de sa propre voix, mais qui possède en même temps une qualité tout à fait étrangère. C'est comme s'il écoute les paroles d'un autre Malone, situé à une certaine distance de lui : "Je m'entendrai de loin, l'esprit loin, parler des Louis, parler de moi, l'esprit errant, loin d'ici, parmi ses ruines". (2)

Malone éprouve en ce moment un vif sentiment d'aliénation. Il n'a plus l'impression d'être le moi-narrateur situé au centre de son univers fictif qui organise les objets et les événements de celui-ci. Ce moi-narrateur glisse vers le lieu de l'autre où se découvre une sorte de copie appauvrie de lui-même. Malone se demande si le babil qui émane de cet autre - babil parce que la voix narrative s'est

(1) Malone meurt, p. 132.

(2) ibid., p. 77.

dégénérée presque'au point de se faire une langue étrangère - si ce babil ne parle pas malgré tout la vérité sur sa propre situation entre la vie et la mort, entre le mot et le silence :

Mais je me dis tant de choses, qu'y-a-t-il de vrai dans ce babil? Je ne sais pas. Je crois seulement que je ne peux rien dire qui ne soit vrai, je veux dire qui ne me soit déjà arrivé, ce n'est pas la même chose mais ça ne fait rien. (1)

Toujours hanté par cette voix étrangère, Malone soupçonne qu'elle lui livrerait le secret entier de la narration de la mort, si seulement il savait l'apprivoiser. Il cherche donc à s'approcher d'elle, à s'identifier à elle, en mimant les mots qu'il croit entendre.

Malone n'ignore pas le côté infructueux de ses actions, mais se livre à son jeu avec une résignation allègre, un peu comme le joueur de cartes qui, déçu devant son jeu sans espoir, déclare que c'est justement ce qu'il entendait faire. Le caractère ludique de cette activité est lié à l'observation que nous avons faite plus haut que la narration se situe à la limite de l'intentionnalité. C'est-à-dire qu'il existe dans le travail de narration une force intentionnelle sans que celle-ci puisse jamais se réaliser en pratique. Toutefois, bien que l'intention soit toujours une intention manquée, il n'en est pas moins vrai que l'intentionnalité est un élément nécessaire au code rhétorique sur lequel est fondé le langage littéraire. Il en découle donc que le rapport étroit entre intention et langage s'appuie en réalité sur une base essentiellement négative. Le langage s'organise en dépit de l'intention; l'intention s'y impose

(1) *ibid.*, p. 115.

en dépit du langage. Pour revenir au jeu de mime de Malone, on peut le concevoir comme un effet de cette "négativité", car tout en jouant le rôle d'intermédiaire il nie la possibilité d'effectuer un rapprochement. Dans cette perspective, la qualité proprement ludique de l'entreprise trouvera sa justification : le jeu de Malone est une stratégie qui feint de répéter le travail sérieux de la narration, mais avec cette différence qu'il transforme l'idée de nécessité qui caractérise ce travail en une sorte de dépense d'énergie gratuite.

Ce jeu stratégique ne prétend pas faire sortir Malone du vide qu'il occupe à mi-chemin entre langage et intention. Il n'ébauche en effet que le premier mouvement d'une fausse sortie. Il n'arrive pas à la solution; il ne fait que simuler la solution en reproduisant avec aplomb les termes du problème. Toutefois, il ne faut pas voir dans la conduite de Malone un simple effort de banalisation d'une question qui est aussi critique pour son destin qu'elle n'est insondable. En effet, le problème de la narration et de sa mort prochaine ne cesse de se poser à lui tout sérieusement : que va-t-il se passer, se demande-t-il, au moment où sa narration et sa mort s'entrecroisent l'une l'autre? Qui ou quoi dirige cette rencontre inévitable? Convaincu que la solution est introuvable selon les moyens de la réflexion, Malone y substitue son jeu : "Tel est le sérieux dont depuis bientôt un siècle je ne me suis pour ainsi dire jamais départi. Maintenant ça va changer, je ne veux plus faire autre chose que jouer. (P. 10)". Ce jeu consiste à se laisser aller à l'échec, à se contenter de contourner le sein du problème, et si le hasard le veut, à en tirer un enseignement inattendu. Le fonctionnement du jeu est manifeste lorsque

Malone transforme sa chambre en un crâne humain :

Et doucement mon petit espace vrombit,  
à nouveau. Vous direz que c'est dans  
ma tête, et il me semble souvent en  
effet que je suis dans une tête, que  
ces huit, non, ces six parois sont en  
os massif, mais de là à dire que c'est  
ma tête à moi, non, ça jamais. (1)

Les parois de la chambre deviennent les os d'un crâne étranger, à l'intérieur duquel Malone se voit comme instrument servant des fins mystérieuses. C'est ce crâne singulier, donc, qui se ferait source de la voix narrative, en maniant Malone comme un ventriloque manie sa poupée.

Partant de l'image du crâne gigantesque comme régulateur de la production narrative, Malone essaye d'y voir ce qui pourrait constituer son silence futur. Car il lui semble que tout ce qui concerne sa vie et sa mort, sa parole et son silence, enfin tout ce qui fait problème dans le travail de narration, a son origine dans l'espace qu'enferme ce crâne. Il se résout à se taire pour écouter les indices de ce silence autre :

Une sorte d'air y circule, j'ai dû le  
dire, et quand tout se tait je l'entends  
qui se jette contre les cloisons qui  
le rejettent naturellement. Et alors  
quelque part au centre il se noue et  
se dénoue d'autres vagues, d'autres  
assauts, d'où sans doute ce faible  
bruit de grève aérienne qu'est mon  
silence. (2)

Malone enregistre les "vagues" et les "assauts" de ce silence qui paradoxalement s'écoute, car le silence s'installe non pas sur lui ou dans lui, mais à une distance de lui.

L'important dans cet épisode c'est qu'on y voit comment fonctionne le jeu de Malone. Situé comme il est dans l'écart

(1) *ibid.*, p. 87.

(2) *ibid.*, p. 87.

insurmontable qui divise l'intention narrative et le langage de la narration, Malone trouve moyen d'inventer une représentation de ce même écart, de le reproduire en fait. Par ce chemin il l'investit d'une signification si l'on veut ludique. Ainsi, l'image de Malone planté dans un cerveau géant en vient à représenter la distance entre corps et âme, c'est-à-dire la distance qui doit être parcourue pour que l'intention narrative soit réalisée à travers son porte-parole. On peut voir dans cette image complexe la situation globale du travail narratif. Il s'y manifeste le problème de base et, de manière plus importante, la façon de s'y accommoder. Le jeu est la stratégie grâce à laquelle le problème au centre de la narration est effectivement contourné, pour que Malone soit à même de narrer malgré lui, malgré tout.

Nous pouvons voir sous ce jour dans quel sens la narration de Malone se caractérise comme un travail de médiation. Il ne s'agit pas, comme la théorie de Stanzel nous amènerait à croire, d'un moyen pour rapprocher et faire coïncider les deux côtes d'une équation. Médiation revêt plutôt un sens négatif, en ce qu'elle part de l'idée que les éléments sont au fond inconciliables, et qu'il ne reste qu'à présenter et à re-présenter les termes de l'écart. Médiation en vient à signifier une certaine manière, voire un certain geste porté à l'excès, de conserver cette distance. Mais la médiation a en plus un côté ludique puisqu'elle communique une promesse vague, - comme si elle était accompagnée d'un coup d'oeil complaisant - qu'on débouchera par cette voie au véritable rapprochement.

Le jeu de la narration tel que nous l'envisageons d'après l'aventure de Malone, c'est-à-dire comme stratégie

et comme médiation, se manifeste sur le plan du langage écrit du texte. Nous avons déjà vu que la recherche de Malone pour trouver un langage qui puisse narrer la mort se ramène à l'effort pour rapprocher le "je" du présent discursif du "il" du récit impersonnel. Malone s'efforce de réunir les deux modes de narrer afin de mettre sa mort prochaine à la portée de son travail présent, afin de pouvoir éprouver authentiquement sa mort. Pourtant, toute conciliation s'avérant vouée à l'échec, Malone se met à jouer avec les deux manières de narrer, qui sont pour lui autant de manières d'être. Il se tâte de sa propre main :

[La] main se [met] à jouer, à se remplir et à se vider sur place . . . . , d'une main lasse et aveugle mollement creusant dans mes particules et les faisant couler entre ses doigts. Et il m'arrive même, lorsque tout est tranquille, de la sentir plongée en moi jusqu'au coude, mais tranquille et on dirait en train de dormir. Mais bientôt elle tressaille, se réveille, me flatte, crispe, fouille et quelquefois saccage, comme pour se venger de ne pas pouvoir me balayer. (1)

Remarquons la progression frappante dans la conduite de Malone, où un tâtonnement paisible se transforme en coups violents. Le projet d'accommoder le "il" avec le "je" devient ainsi une volonté de faire de l'un l'ennemi de l'autre. On veut "saccager" tout lien possible entre les deux côtés du moi. Malone semble suivre ici l'exemple de Lemuel, qui porte au comble cette tactique de masochisme démesuré : "[S] ortant prestement d'une poche intérieure un marteau il s'en asséna, au beau milieu des anciennes

(1) *ibid.*, pp. 92, 93.



blessures, un coup si violent qu'il tomba à la renverse". (1)

Il est significatif que les objets de médiation qui au début servaient de pont entre Malone et ses objets, et entre Malone et son autre, se transforment ici en instruments d'agression. Ainsi, le bâton et le crayon sont remplacés par le marteau de Lemuel, le parapluie aiguille (P. 183/4), la massue tachée de sang (P. 141), et la hache (P. 216). Par l'intermédiaire de ces objets meurtriers, Malone peut tout d'abord débarrasser son moi des éléments du monde extérieur - car tout objet, tout édifice, est susceptible d'être brisé - et puis libérer son moi de la présence encombrante de l'autre, du "il" corporel. Cette dernière tâche exige que Malone se désarticule en séparant une à une les différentes parties de son corps, travail dont Malone ne peut pas cacher son plaisir à raconter les détails. (2)

Etant arrivé à ce jeu de médiation nettement agressif, la question se pose de savoir comment le travail de narration en profitera. Car il est possible que cette violence, si elle n'est simplement qu'une réponse désespérée devant l'incapacité de Malone d'accomplir sa tâche, constitue l'aveu définitif de son échec. Nous suggérons au contraire que cette violence fait partie d'une tactique plus large. En jouant l'un contre l'autre le "je" du discours et le "il" du récit, en violant les relations grammaticales qui les relient l'un à l'autre dans la narration, on cherche à susciter une voix narrative particulière : un cri aigu de douleur. Ce cri, pourvu qu'on le capture dans sa forme

(1) *ibid.*, pp. 177, 178.

(2) *ibid.*, voir pp. 111 à 113.

pure et spontanée, promet de nous livrer une voix narrative authentique qui saurait narrer sans tricherie la mort. Ce cri signalerait la disparition du narrateur ventriloque; il couvrirait de son bruit le babil des voix plurielles assemblées au fil de la narration, de sorte qu'il n'en reste qu'un son unique. Une telle voix narrative, ne pouvant rien raconter, étant incapable donc de rien inventer ni de rien singer, annoncerait l'avènement du silence absolu qu'apportera la mort.

Pour autant que l'agressivité, le meurtre et le hurlement sont des procédés de médiation entre Malone et ses écrits, ils revêtent une fonction purificatrice. L'écoulement du sang, l'éclatement d'un cri, deviennent ainsi une sorte de vidange des traces inauthentiques de la narration :

[D] ans ma tête je suppose tout glissait et se vidait comme à travers des vannes, à ma grande joie, jusqu'à ce que finalement il ne restât plus rien, ni de Malone ni de l'autre. (1)

Il faut être assassin et violeur pour parvenir au vrai, telle semble être la devise de Malone : "Tous m'ont toujours accablé ..., je les suivais des yeux en geignant d'ennui, puis je les tuais". (2) La purge qui s'accomplit ici instaurerait une narration qui donne expression à l'expérience la plus pure de la vie et de la mort. On veut parvenir à une narration idéale où la faille entre langage et intention soit supprimée, où une identification complète entre intention, langage et expérience aille de soi.

Le jeu de Malone arrive ici à sa limite : le jeu qui

(1) *ibid.*, p. 92.

(2) *ibid.*, p. 36.

veut se délivrer des agents du jeu, y compris le joueur, n'est plus jeu. La violence et le meurtre commencent par être des stratégies du jeu, mais une fois mis en train, ils s'attaquent à ce même jeu qui les a suscités. Malone décrit ainsi la transformation :

/ Je / me jetais sur les instruments du jeu, s'il y en avait, pour les détruire, ou sur un enfant, pour changer son bonheur en hurlement, ou je fuyais, je courais vite me cacher. (1)

Un sérieux acharné s'empare du travail de Malone, de sorte que celui-ci finit par être exposé à la menace de l'échec. Ce sérieux prive Malone des ressources pour se défendre contre l'échec : l'écart entre intention et langage, site permanent de l'échec, se manifeste dans toute sa force, rompant la couche illusoire de maîtrise narrative que Malone se plaît à tramer dans son jeu.

Quant à la volonté meurtrière de Malone, l'échec devient visible au moment où apparaît l'image d'une figure mutilée, à peine vivante, mais qui gémit sans cesse. La tentative d'assassinat échoue : la victime ne meurt pas, elle est par contre d'autant plus importune à cause de son agonie. Vue sur le plan du travail de narration, la stratégie qui vise la disparition du narrateur fait revenir ce narrateur sous une forme encore plus gênante. On entrevoit entre les lignes de la narration un personnage qui échoue à sa propre occultation et qui s'en fait devant cet échec. Comme le dit Malone, son projet de meurtre n'a fait que donner naissance à un foetus monstrueux :

Oui, voilà, je suis un vieux foetus à présent, chenu et impotent, ma mère n'en peut plus, je l'ai pourrie, elle est

(1) *ibid.*, p. 36.

morte, elle va accoucher par voie de gangrène, papa aussi peut-être est de la fête, je déboucherai vagissant en plein ossuaire, d'ailleurs je ne vagirai point, pas la peine. (1)

Le cri aigu, cette voix narrative authentique tant recherchée par Malone, ne l'amène pas à une narration de mort définitive, mais à une sorte de création autre, qui ressemble peut-être plus à un résidu incommode qu'à un produit inédit.

Toutefois, l'intention narrative n'ayant abouti qu'à un théâtre de l'échec - théâtre d'ailleurs où Malone ne produisait que les gestes et les paroles qui lui étaient dictés du dehors, indications d'une mise en scène dont Malone ne savait pas les principes fondamentaux - il s'ensuit que le sérieux qui s'est infiltré dans le travail de Malone se transforme, comme il fait ailleurs dans le roman, en une sorte de complicité souriante. Autant dire le jeu se rétablit, rendant une fois de plus à Malone une autorité factice sur ses actions. Ceci est évident lorsque Malone s'attarde sur la naissance du foetus monstrueux et essaye d'en tirer les conséquences humoristiques. Il dit alors : "Je nais dans la mort, si j'ose dire. Telle est mon impression. Drôle de gestation. Les pieds sont sortis déjà, du grand con de l'existence. Présentation favorable j'espère". (2) Ici se révèle le côté ludique du travail narratif : le narrateur s'empare des éléments de la narration qui lui sont étrangers, et, battant avec habileté les cartes, se proclame auteur de leur sens profond. L'humour vise ici à renverser la position de Malone sur l'échelle des opérations qui définissent le travail narratif; il sert à

(1) *ibid.*, p. 94.

(2) *ibid.*, p. 208.

élever Malone tout d'un coup à une position privilégiée.

Si nous faisons un pas en arrière et considérons l'aventure de Malone dans ses grandes lignes, il est possible de ramener celle-ci à deux tendances générales qui s'opposent l'une à l'autre. Ces tendances peuvent être résumées de cette façon. La première pourrait être classée sous la rubrique d'échec. L'échec relève dans ce cas de l'impossibilité où en est le narrateur à faire accorder le langage à son intention narrative. Cette incapacité d'utiliser les mots selon son intention explique l'angoisse constante de Malone, laquelle est manifeste dans la plainte qui suit :

Je connais ces petites phrases qui n'ont l'air de rien et qui, une fois admises, peuvent vous empester toute une langue. Rien n'est plus réel que rien. Elles sortent de l'abîme et n'ont de cesse qu'elles n'y entraînent. (1)

Face à l'échec inévitable de tout projet qu'il se donne, le narrateur se laisse aller dans la direction que seul lui dicte le langage. Le narrateur s'étonne de cette tyrannie, même réagit parfois contre elle, mais finit par se résigner à une situation qui se prolonge à son insu. La narration aura donc comme arrière-plan l'image de la figure pathétique du narrateur, qui, conscient de son impuissance, contemple son échec : "Je sens que je fais une faute énorme". (2)

La deuxième tendance, que nous nommons "jeu", ne change rien à la structure foncière de l'échec qu'on vient de décrire. Elle modifie plutôt de façon dramatique l'image du narrateur qui se présente à nous à travers l'échec : l'image du narrateur s'intensifie, son pathos s'étale à l'excès, son angoisse en vient à revêtir une signification qui démentit l'apparence.

(1) *ibid.*, p. 32.

(2) *ibid.*, p. 14.

"Je meurs mal, je rate tout", déclare Malone en haussant les épaules et en nous adressant un coup d'oeil. Par cette voie, Malone sait transformer son impuissance en une puissance pour ainsi dire rituelle, comme il transforme à d'autres moments l'aveuglement en clarté d'esprit, et la mort en naissance. Remarquons l'optimisme avec lequel Malone décrit ses aventures :

[ Il ] y a des limites à mon impuissance, alors quelquefois mon lit se soulève et vogue à travers les airs, au gré des remous, comme un fétu, et moi dedans.(1)

Son lit pourrait bien voler de son propre chef, mais cela n'empêche pas Malone de faire mine de le conduire, en en tirant un plaisir d'enfant. Il nous reste enfin à indiquer le caractère doublement négatif du jeu de Malone : il s'agit de s'abandonner à l'échec d'un échec, à un ratage double si l'on veut, ce qui se traduit, grâce à la suspension des principes conventionnels effectuée par le jeu, en une réussite d'un autre ordre. C'est ainsi que le jeu prend en charge l'aventure narrative que Malone veut nous communiquer.

Nous proposons que l'alternance des tendances d'"échec" et de "jeu" nous permette de rendre intelligible le rapport incertain entre un narrateur quelconque et sa narration. Elle nous donne en fait une représentation de la forme que doit prendre ce rapport, et la façon dont il se modifie dans le temps. Elle démontre enfin comment le lien narrateur/narré, en tant que procédé de médiation, assume une fonction dialectique. En somme, Malone meurt souligne l'idée que la tension entre l'intention narrative et le langage ne soit

(1) *ibid.*, p. 88.

jamais résolue, que la narration résultant de cette tension ne mette à effet qu'une médiation imparfaite, jamais terminée et toujours renouvelée. Car face à la suite des mots se distinguerait l'image d'un narrateur, moitié impotent et moitié libre d'agir, qui cherche un moyen de manier le fil de mots. Et face à l'image du narrateur s'étale un langage réfractaire qui n'obéit qu'à sa logique à lui, mais qui dépend pour se mettre en mouvement de la présence d'un narrateur plein de frustration. Dans la première comme dans la seconde perspective, un procédé de médiation est à l'oeuvre qui monte et démonte régulièrement le rapport qui relie le parleur, ou l'écrivain, à ses paroles.

Pour ramener la discussion encore une fois à la relation entre le "je" discursif et le "il" du récit, il sera utile d'esquisser la dialectique qui joue entre ces deux indices narratifs. Il a été déjà établi que la tentative de Malone pour substituer le "il" du mort au "je" du raconteur lui fait défaut, parce que l'acte même de cacher le "je" attire davantage notre attention à sa présence. Malone nous donne une illustration de ce procédé lorsqu'il essaye de dérober son cahier à la vue de son visiteur. Nous citons Malone qui explique ce qui se passe alors :

/ Mon visiteur / était en train de m'observer à l'instant de l'escamotage, et que par conséquent je ne faisais en réalité qu'attirer son attention sur l'objet même que je voulais lui dissimuler. (1)

Cet escamotage manqué s'étend à toutes les histoires que Malone raconte dans le but de nous détourner de sa présence dans la narration : les histoires de Sapo et de Macmann, les aventures d'amour et de vie de campagne parmi d'autres.

(1) *ibid.*, P. 183.

Toutes ces histoires, pourtant, sont imprégnées de l'image, ou à plus forte raison de la voix, du "je" parlant. Et quand, inversement, Malone se livre au jeu stratégique qui consiste à reprendre à l'excès les termes de son échec, comme il arrive lorsqu'il étale le "je" de façon ostentatoire, alors l'image du narrateur se fait caricature et sa voix devient plus babillarde. Autant dire le "je" débouche sur le domaine du "il" du personnage.

Le roman de Beckett opère donc une sorte de relais entre ces deux tendances opposées, nous donnant ainsi une représentation de ce qui constitue le travail narratif en général. De ce mouvement double au sein de la narration, où se succèdent l'une à l'autre l'image d'un "je" s'objectivant et celle d'un "il" se subjectivant, émergent les propriétés de cette narration autre qui caractérise la prose littéraire. On y voit les principes par lesquels une multiplicité d'images et de voix s'organisent pour produire la narration étrangère du roman.

Plus spécifiquement, la démarche dialectique qui se révèle ici nous apprend comment le problème fondamental du travail narratif, celui qui relève de l'écart entre intention et langage, peut se résoudre. Elle nous démontre à cet égard qu'une solution peut être envisagée en faisant usage de la notion de voix narrative : la voix se ferait donc le signe matériel, sensible, de la dialectique, car elle embrasse d'une part la marque de la personne porteuse de l'intention narrative et d'autre part le système du langage dont toute narration doit faire partie. La voix particulière que Malone meurt veut nous faire sentir, la voix mixte et toujours changeante qui sous-tend la narration entière, remplit l'espace incertain entre intention et langage, les



reliant l'un à l'autre selon des conditions tout à fait particulières dont nous avons traité plus haut.

Nous ne sommes peut-être pas loin de "l'étrangeté irréductible" dont parle Blanchot dans son livre L'entretien infini. D'après Blanchot, la forme narrative est en essence "étrangère" du fait qu'elle met en vedette un mouvement de dépersonnalisation en même temps qu'elle suscite une présence narrative de trop. Comme il l'exprime lui-même, le sujet de la narration,

se dispersant à la façon d'un manque dans la pluralité simultanée - la répétition - d'une place mouvant et diversement inoccupée, désigne sa place à la fois comme celle à laquelle il ferait toujours défaut et qui ainsi resterait vide, mais aussi comme un surplus de place, une place toujours en trop : hypertopie. (1)

C'est en ces termes-ci que Blanchot dépeint la tension dialectique entre intention subjective et langage objectif, tension qui résulte, affirme-t-il, en une voix narrative "neutre". Il se ferait entendre, donc, dans toute narration "une voix neutre qui dit l'oeuvre à partir de ce lieu où l'oeuvre se tait". (2)

Il me semble que cette manière de caractériser la voix narrative convient parfaitement pour décrire la tâche à laquelle Malone s'est consacré. Pour paraphraser la citation de Blanchot, cette tâche entraîne en effet un effort pour trouver la voix qui narrerait sa mort à partir du lieu sans lieu où sa vie cesse et le silence règne. La narration de la mort à laquelle Malone s'intéresse découlerait donc de

(1) M. Blanchot, L'entretien infini, (Editions Gallimard : France, 1969). Voir la note en bas de la page, p. 563, 564.

(2) *ibid.*, pp. 565.

la recherche d'une voix neutre qui provienne de nulle part en particulier mais qui s'écoute partout. Il mérite de remarquer en plus que si Malone meurt représente la quête de cette voix singulière, les dernières lignes du roman nous donnent un aperçu de ce que cette voix deviendrait à la suite d'une telle quête. On lit donc, après l'histoire de la surveillante, Madame Pédale, et de ses deux marins, et après l'isolement subséquent des asilés dans la barque, ce passage quelque peu obscur :

jamais voilà il ne touchera jamais  
 il ne touchera jamais  
 voilà jamais  
 voilà voilà  
 plus rien. (1)

Ces lignes, apparemment dénuées de sens, sont là, semble-t-il, pour nous présenter une voix se traînant d'une manière précieuse vers le silence. On dirait même une voix d'automate dont les paroles obéissent à une intention obscure, à une forme de langage insolite. C'est une voix enfin qui se prononce de façon presque involontaire à travers le silence qui finit par envahir le travail de narration.

Je conclurai ce chapitre en reprenant trois propriétés importantes de la narration qui ressortent de l'analyse de Malone meurt. Il faut rappeler d'abord que le roman de Beckett a été considéré surtout pour ce qu'il nous apprend à propos de la production narrative en général, surtout dans la mesure où elle fait partie du domaine de la littérature. C'est pour dégager les caractéristiques générales de la narration que notre analyse débouche sur une approche dite rhétorique qui vise les lois, les correspondances et les déviations qui composent le langage littéraire, aussi bien dans

(1) Malone meurt, p. 217.

son côté subjectif que dans ses données objectivement classées. Cela dit, la première des trois propriétés de la narration que nous voulons soulever est celle de la progression dialectique. Le roman nous amène vers un modèle dialectique de la narration, lequel se déroule selon le schéma qui suit : il s'agit d'une série de résolutions partielles des éléments en conflit, mais avec cette conséquence que chaque résolution fait naître de nouveaux conflits, lesquels réclament des résolutions plus compliquées, et ainsi de suite, sans qu'il soit jamais possible d'en arriver à la solution définitive qui mettrait fin à la recherche. Nous avons vu que l'aventure de Malone se compose de plusieurs tentatives de médiatiser entre les concepts en conflit tels que la vie et la mort, la parole et le silence, le moi et l'autre. Toutes ces médiations se sont révélées à moitié manquées et à moitié réussies. Nous avons vu aussi que les conflits variés qui affrontent Malone renvoient à un problème fondamental dans son travail proprement narratif : celui que nous avons appelé intention versus langage. La dialectique qui s'institue sur ce plan est à la base de la voix "étrangère" qui caractérise la prose littéraire.

La deuxième propriété de la narration est l'existence d'un écart primitif, d'une sorte de non-coïncidence primordiale, sans quoi un mouvement dialectique ne peut pas être conçu, ou s'il le peut, ce sera non productif et sans direction. Ainsi, alors que la narration procède dialectiquement dans une série infinie de transformations, la notion d'écart se révèle comme figure toujours présente, comme cause permanente, de la narration. En termes du travail pratique de la narration, la dialectique dont nous avons parlé aura comme origine et comme motivation l'écart persis-

tant qui sépare le mot et l'intention narrative qui veut s'en servir. L'écart prend dans Malone meurt des formes assez variées : il est souvent représenté comme la distance infranchissable entre la parole énoncée et la source de cette énonciation, c'est-à-dire la bouche des personnages. Il se trouve en effet un grand nombre d'images d'une bouche qui mime un discours dont la source semble située ailleurs. Par exemple, nous lisons au sujet du visiteur que "sa bouche s'est ouverte, ses lèvres se sont agitées, mais je n'ai rien entendu" (P. 180/1); ensuite chez Macmann : "Alors il ouvrit la bouche et resta longtemps ainsi" (P. 127); et chez Malone lui-même : "Je n'ai qu'à ouvrir la bouche pour qu'elle témoigne de ma vieille histoire et du long silence qui m'a rendu muet" (P. 116). Toutefois, l'image la plus évocatrice à cet égard est celle de la plume sculptée dans la forme d'un oiseau : "Un merle, dont le bec jaune grand ouvert indiquait qu'il était en train de chanter, ornait le couvercle" (P.67). Cette image nous représente très ingénieusement la distance qui existe entre le mot qui s'écrit à un bout de la plume, et le geste de vocifération qui apparaît à l'autre bout.

La troisième propriété de la narration peut être caractérisée comme une médiation entre les deux premières. Car, ayant affaire à une série de transformations irréversibles d'une part, et d'autre part à la permanence d'un écart, il est nécessaire d'englober les deux fonctions dans un schéma plus large qui nous permette d'envisager une narration pleinement réalisable. Nous avançons donc l'hypothèse qui suit : la narration se compose d'un travail qui vise à reproduire de manières différentes et dans des lieux divers la forme de l'écart infranchissable. Il s'agit d'un procédé qui

consiste à cotoyer les bords de l'écart, sans y entrer ou y échapper, dessinant à chaque tour une nouvelle figure de l'écart. Ou pourrions-nous, en suivant l'exemple de Blanchot, désigner le travail narratif par un "détournement perpétuel". La narration, donc,

ne serait rien d'autre qu'une allusion  
au détour initial que porte l'écriture,  
qui la déporte et qui fait que, écrivant,  
nous nous livrons à une sorte de détour-  
nement perpétuel. (1)

Ce détournement perpétuel exprime les limites structurales du travail de narration; il décrit la condition de base à laquelle toute stratégie narrative doit se conformer. L'image qui en ressort est celle d'un narrateur plutôt stupéfait qui, cherchant à se détourner de l'écart primitif où il est pris, ne réussit qu'à répéter par son geste la figure de l'écart. C'est ainsi que nous interprétons ce qui se passe lorsque Malone essaye de médiatiser les voix babillardes. Il se fait l'idée de balayer tout ce babil d'un cri perçant, mais ne fait en réalité que répéter mal le babil. De cette façon Malone finit par augmenter la confusion générale des voix. Malone s'exprime ainsi sur sa situation fâcheuse :

Je connais ce chant, je ne sais d'où,  
et quand il diminue, et quand il  
s'évanouit, il continue en moi, mais  
plus lent, ou plus vite. Car lorsque  
les airs me l'apportent à nouveau,  
c'est avec de l'avance, ou du retard,  
sur mon chant à moi. C'est un chœur  
mixte, ou je me trompe fort. (2)

L'adjonction de chaque nouvelle voix narrative répète et renforce l'écart premier, de sorte que la narration devient

(1) L'entretien infini, p. 564.

(2) Malone meurt, p. 62.

par trop confuse, étrangère. C'est ainsi que la voix narrative dans Malone meurt étale son caractère proprement littéraire.

## TROISIEME PARTIE : LE DEVELOPPEMENT

DE LA LECTURE DANS COMPAGNIE .1. La compagnie.

Les deux premières lignes de Compagnie présentent une situation fort évocatrice de par sa simplicité même :

Une voix parvient à quelqu'un dans le  
noir. Imaginer. (1)

Scène remarquable, pourrait-on dire, plus à cause de ce qu'elle supprime que de ce qu'on y dit. Une voix rencontre un "quelqu'un" obscur qui gît dans le noir; pas question d'un personnage auquel nous pouvons nous identifier, pas question non plus de l'articulation d'un mot, ni de la réception active de ce mot. Nul vestige d'intérêt humain, de communication interpersonnelle, n'y entre. On n'a affaire qu'à un contact primitif - le verbe "parvenir" tranche ici - entre deux agents inconnus.

Pourtant, le mot "imaginer", jeté tout simplement à la fin de la phrase, semble animer tout à coup la scène. Ce mot qui nous éveille à la manière d'un ordre militaire - mais à qui s'adresse-t-il exactement? - signale que cette rencontre simple entre voix et personne va engendrer une aventure fascinante. Le mot "imaginer" sert à transformer ce contact primordial en un échange humain qui promet d'évoluer au fur et à mesure dans Compagnie. Nous suggérons que cette première scène annonce la communication au moment de sa conception, au moment où le contact entre les êtres donne lieu à une expérience fructueuse, c'est-à-dire à la

(1) S. Beckett, Compagnie, (Les Editions de Minuit : France, 1980), p. 7.

"compagnie". C'est l'évolution de cette compagnie dans l'oeuvre en question - la compagnie sera considérée ici comme un certain effet empathique de la communication - allant de son déclenchement à ses formes ultérieures, qui fera l'objet de l'étude présente.

Après la "germination" de la compagnie dans les premières lignes, on nous présente la deuxième phase de sa croissance. La voix, ne se contentant plus de simplement "parvenir" à ce quidam, veut produire chez lui une réaction quelconque :

La voix à elle seule tient compagnie mais insuffisamment. Son effet sur l'entendeur est un complément nécessaire. Ne serait-ce que sous la forme du vague sentiment d'incertitude et de gêne. (1)

C'est précisément dans ce but qu'elle lui lance le mot "imaginer", car la moindre agitation dans l'esprit de l'entendeur suffit à maintenir le flot de la communication. Et cette communication, une fois mise en marche, ne s'arrêtera qu'à la fin de l'oeuvre. La narration veille à ce que le flot ne soit jamais rompu, se demandant par moments si en effet ce qui se passe ajoute à la compagnie, ou s'il n'est pas d'autres manières de l'améliorer. Laquelle des possibilités, demande-t-on, "est [la] plus apte à tenir compagnie? Laquelle a le plus à offrir en matière de compagnie". (2)

Nous proposons que l'influence de cette compagnie s'étend bien au-delà de l'histoire de la voix et de son entendeur. Car le mot "imaginer" semble sauter aux yeux du lecteur de Compagnie; il l'incite à entrer lui aussi

(1) *ibid.*, p. 11.

(2) *ibid.*, pp. 34, 35.



dans l'aventure de la communication qui se prépare dans l'oeuvre, et qu'on s'appliquera à prolonger jusqu'à la dernière page. Une fois engagé dans cette aventure irrésistible, le lecteur ne tarde pas à s'aviser que ce qui se joue entre la voix et l'entendeur opère avec la même force entre lui et le texte qu'il lit. En effet, le principe de la communication est le même : le texte s'étale devant le lecteur, lui parle pour lui susciter une réponse. Le lecteur contribue à la communication de par sa présence même devant le texte, se laissant aller devant les égarements de son imagination sans pour autant cesser d'être réceptif au texte. Aux mots "voix" et "quelqu'un" de la scène initiale viennent se substituer ceux de "texte" et de "lecteur", et Compagnie finit par devenir l'histoire de sa propre lecture.

La mise en abyme de la lecture pose certains problèmes pour le travail d'interprétation entrepris ici. Le plus important parmi eux est de savoir définir le statut du texte et du lecteur. Le problème se pose en ces termes : s'il est possible de concevoir une situation où nous lisons un texte qui n'est au fond qu'un reflet de nous-mêmes en train de lire, comment distinguer les frontières du texte et du lecteur? Cette question nous amène sur le champ à une situation aporétique, où nous devons nous demander si le lecteur lit le texte ou si le texte lit le lecteur. Face à ces questions il est inévitable que l'interprétation de Compagnie ne devienne en quelque sorte une réflexion sur l'activité de la lecture : tout d'abord sur notre propre conduite en lisant le texte, mais aussi sur l'acte de lire en général. Il devient bientôt apparent que notre étude va se poursuivre au point d'intersection de plusieurs champs

analytiques, qui méritent d'être précisés avant d'aller plus loin.

En premier lieu l'interprétation porte sur les événements représentés dans le récit, afin d'en tirer des renseignements à propos de la lecture. Il s'agit de poursuivre l'histoire de l'entendeur et de la voix à la lumière de l'analogie qu'elle nous présente de l'activité de lecture. Dans cette perspective, l'étude de l'interaction voix-entendeur devient en essence allégorique. Deuxièmement, il nous faudrait sortir du cadre du récit pour réfléchir sur notre propre lecture de Compagnie. Cette lecture est considérée comme un acte réel, une activité parmi beaucoup d'autres qui constituent notre vie culturelle. Elle s'accomplit dans un temps et un espace réels, et engage notre être physique aussi bien que notre être émotionnel et intellectuel. A ce niveau l'étude consiste à nous surveiller dans l'acte de lire comme si nous étions un autre "texte".

La troisième étape de l'interprétation est la plus "analytique". Elle part de la prémisse que les différents aspects de l'acte de lire - la réflexion, la recherche des sens, l'état de rêverie, le plaisir - peuvent être systématisés selon un schéma plus ou moins logique. Il est supposé que la lecture comporte une transformation de la condition subjective du lecteur à travers le langage du texte. Ainsi, la tâche principale de l'analyse est de dévoiler les règles qui gouvernent de telles transformations. Ici, l'individu qui lit n'est pas une donnée incontestable; il n'est pas un lecteur maître de soi qui lit tout à loisir, mais un lieu de rencontre de plusieurs forces subjectives, autant inconscientes que conscientes. La théorie psychanalytique, en particulier la version que nous

en offre Jacques Lacan, sera utilisée en vue d'établir un modèle conceptuel des métamorphoses du sujet sur le plan de l'inconscient. Le sujet fait partie ici d'un champ dynamique où l'on trouve les notions du moi, de l'autre et du signe. Le lien étroit que Lacan veut instaurer entre l'inconscient et le langage - car, selon Lacan, le désir inconscient obéit à une logique qui n'est pas différente de celle du langage - ce lien nous fournit une bonne base de départ pour l'examen de la rencontre entre voix et entendeur, texte et lecteur.

L'interprétation de Compagnie qui suit veut procéder à califourchon sur ces trois niveaux d'étude sans chercher à établir un ordre hiérarchique entre eux. On va plutôt du texte de Beckett à la psychanalyse, et vice-versa, sans ordre préétabli, n'ayant recours à l'un que pour combler les lacunes de l'autre, de sorte que l'étude présente soit autant une tentative de communication entre deux "oeuvres" qu'une analyse d'un texte littéraire spécifique. En d'autres termes, plus que d'une interprétation du texte, il s'agit d'un parcours de grande envergure qui parfois entre dans le texte pour comprendre la lecture en tant que thème, et parfois en sort pour considérer l'événement "réel" que nous vivons pendant que nous lisons l'oeuvre. En raison de notre dessein d'incorporer autant que possible les différentes facettes de la lecture, l'examen aura l'air de tourner sans cesse sur elle-même, prenant les rôles respectifs des agents en communication, et cherchant toujours de nouvelles réponses au problème qui se pose à nous.

Une telle façon de procéder esquive certes la question de délimiter les frontières du texte et du lecteur, mais ce n'est que pour mieux dégager l'élément essentiel de

cette recherche : l'acte de lire. L'intérêt est porté dès lors sur l'interaction spécifique entre le texte et le lecteur, entre le langage et le sujet, interaction continue où nous postulons l'implication mutuelle et égale des deux côtés. La lecture ne peut donc être réduite ni à la volonté ni à la sensibilité du sujet d'une part, ni à l'organisation interne de l'oeuvre de l'autre. Elle doit être pensée comme un acte accompli par le sujet à travers le langage du texte. L'acte de lire, ainsi entendu, englobe plusieurs différentes optiques. Tout d'abord il se déroule dans le temps, où se succèdent les multiples transformations que le sujet et le langage s'imposent l'un à l'autre. En outre, ces transformations sont fondées sur certains principes qui les distinguent comme appartenant exclusivement à la lecture. Il y a donc dans la lecture une structure-clé dont la logique peut être révélée. Enfin, la lecture, puisqu'elle est avant tout une pratique, et qu'elle s'exerce dans et sur le réel, laisse derrière elle les traces indubitables de la série des constructions et des déplacements qu'elle effectue. La lecture se veut ainsi une démarche proprement productrice. En réunissant ces différentes perspectives sur la lecture, nous voulons préparer le terrain où un véritable travail pourrait se réaliser, dont la tâche de l'analyste est d'en chercher une représentation adéquate.

Dans notre quête d'un modèle plus ou moins compréhensif de l'acte de lire, Compagnie joue un rôle indispensable en ce qu'elle nous offre un lieu propice où la lecture peut prendre racine et développer de façon exemplaire. L'oeuvre est le support et la substance de la lecture : comme tremplin il lance la lecture vers le domaine

du réel, comme miroir il représente les différentes étapes de cette fuite hors du texte. Celui-ci se met donc incessamment à l'envers, l'intérieur devenant l'extérieur et vice versa, ce qui a pour effet d'annuler toute définition réductrice qu'on veut imposer à la lecture. La grande valeur de Compagnie est qu'elle révèle les conditions de la lecture en parlant d'autre chose. Pour que la lecture soit mise en marche, le texte ne doit pas s'enfermer autour d'elle, mais s'ouvrir le plus possible. Il ne doit pas parler que pour maintenir le cheminement de la lecture. A cet effet il doit parler un peu, mais pas trop; il doit s'adresser au lecteur sans l'appeler par son nom. Bref, Compagnie suscite la communication en ménageant ses mots et en cultivant ses silences. "Vite motus.... Vite vite motus" (1) , lit-on à plusieurs reprises, pour avertir que quelque chose d'intéressant se passe ailleurs, auquel il faudrait donner libre chemin.

Dans les pages qui suivent, cet ailleurs sera abordé par une méthode principalement psychanalytique. Nous pensons que la psychanalyse, en particulier dans ses versions récentes, recouvre également les deux dimensions de la lecture, à savoir le sujet et le langage du texte, sans pour autant étouffer le silence délicat qui distingue leur moment de rencontre. Ainsi allons-nous faire quelques pas discrets vers cet ailleurs, en se servant de deux points de départ : le premier est l'expérience vécue de l'individu qui lit, dont nous allons montrer qu'elle passe par les trois points de la triade lacanienne : l'Imaginaire, le Symbolique, et le Réel. Le second procède du texte lu, tenant compte

(1) *ibid.*, p. 63, voir aussi pp. 31, 83.

aussi bien de l'organisation générale de l'oeuvre que du langage spécifique du texte. La logique qui en ressort devient une sorte d'échafaudage qui structure le progrès de la lecture.

## 2. Imaginaire, Symbolique, Réel.

Compagnie commence par l'épisode du contact premier entre un "quelqu'un" et une "voix", scène qui nous semble introduire en germe la communication particulière qui a lieu dans la lecture. La communication dont il s'agit ici est évoquée en première instance par le comportement de la voix :

La voix lui parvient tantôt d'un côté tantôt d'un autre. Tantôt amortie par l'éloignement tantôt chuchotée à l'oreille. Au cours d'une seule et même phrase elle peut changer de place et de volume.... Autre trait ses longs silences où il ose presque qu'elle a dit son dernier mot. (1)

La voix se caractérise par l'irrégularité de son volume et de sa direction, ce qui fait qu'elle s'arrête et se reprend de façon imprévisible. L'incapacité où en est l'entendeur d'imputer un patron spécifique aux avatars de la voix, à laquelle s'ajoute l'absence de tout autre point d'appui qui aurait pu l'aider à ancrer son existence dans le monde réel - il est tout seul dans le noir - font que l'entendeur est en un sens captif de la voix. Il ne peut que réagir passivement aux sauts et aux arrêts de la voix, ce qui le met dans un rapport de dépendance totale par rapport à la voix, comme l'est un membre du corps par rapport au cerveau.

Etant donné l'assujettissement de l'entendeur par la voix, il est intéressant de voir ce qu'il devient aux moments où la voix se tait. Pendant ces intervalles silencieux, plus rien n'opère pour stimuler ses sens. Voilà que le pont unique avec le monde extérieur lui est retiré. Mais si le monde perceptible lui fait défaut, l'aptitude de l'entendeur à se remémorer la voix éteinte, et à plus forte raison, son

(1) *ibid.*, p. 19.

aptitude à conceptualiser la disparition de la voix, sont mises au premier plan. Et du même coup est née chez l'entendeur l'aptitude à contempler sa propre existence, à s'interroger sur sa position relative à la voix aléatoire. C'est par la pensée donc que le solitaire, privé des supports physiques et sensibles de son univers, est à même d'instaurer une sorte de permanence de son être. Il se considère alors comme ancien entendeur d'une voix maintenant silencieuse, ou comme entendeur éventuel d'une voix future. Il adopte alors le "il" de la troisième personne, marque qui lui donnerait le sentiment d'une identité stable, et dit : "Peut-il bouger? Bouge-t-il? Doit-il bouger? Comme ça aiderait. Quand la voix défaille". (1)

L'entendeur se propose une nouvelle existence, indépendante des vicissitudes de la voix, lorsqu'il fait intervenir l'apparition de sa propre respiration. La voix a beau jouer le tourmenteur insaisissable, il sait que lui, il doit exister, puisqu'il entend son propre souffle :

A part la voix et le faible bruit de son souffle nul bruit. Du moins qu'il puisse entendre. Le faible bruit de son souffle le lui dit. (2)

Aussi l'entendeur est-il témoin de deux espèces de sons : l'une suscite en lui un sentiment d'angoisse de par ses éclatements inattendus, l'autre est rassurante puisqu'elle lui permet de faire accorder son être à un rythme familier. Il est à noter en plus que l'expérience auditive de l'entendeur ne tard pas à se traduire en pensée abstraite : à propos de son souffle, ce n'est pas la stimulation de ses

(1) *ibid.*, p. 26.

(2) *ibid.*, p. 9.



voies nasales, ni le soulèvement de sa poitrine, qui attirent son attention, mais le bruit simple qu'enregistrent ses oreilles, comme si ce bruit émanait d'un autre lieu. Ainsi l'entendeur en vient-il à faire une comparaison qualitative des deux espèces de bruits. De cette façon la faculté de l'ouïe devient le support de la pensée réflexive : l'entendeur ne sent plus sa présence, il la juge et la valide.

La progression vers une pensée réflexive, où le sujet penserait à soi comme à un autre, doit passer par une autre étape. Ayant raffermi la stabilité de son existence sous la figure de l'autre, où il pourrait se protéger contre de nouvelles transformations du moi, le sujet découvre la possibilité qu'il existe d'autres sujets semblables à lui. Ainsi s'instaurent les conditions d'une pensée proprement intersubjective, qui dessinerait l'espace d'une pluralité de sujets. L'entendeur de Compagnie admet alors qu'il pourrait bien exister d'autres destinataires de la voix :

Si ce n'est pas à lui que parle la voix, c'est forcément à un autre.... A un autre de cet autre. Ou de lui. Ou d'un autre encore. A un autre de cet autre ou de lui ou d'un autre encore. A quelqu'un sur le dos dans le noir en tout cas. (1)

La multiplication du nombre des sujets sert à miner la constance que recherche le moi à l'endroit de l'autre. Le moi se dissémine si l'on veut en rentrant dans l'ensemble de rapports qui se jouent autour de la voix. L'entendeur s'avère encore une fois soumis aux flux et aux reflux des bruits imprévisibles.

Les différentes phases de la communication ayant lieu entre la voix et l'entendeur sont rendues plus intelligibles

(1) *ibid.*, p. 13.

si l'on les rapproche du premier registre du schéma de Lacan, de celui qu'il nomme l'Imaginaire. Plus spécifiquement, nous voulons établir un parallèle entre l'aventure bouleversante de l'entendeur face à la voix et l'aventure du moi confronté pour la première fois avec l'image de son autre. Nous avons affaire dans ce dernier cas au "stade du miroir", moment exemplaire, nous dit Lacan, de l'ordre de l'Imaginaire. Le "stade du miroir", qui représente pour la psychanalyse la phase primordiale dans le développement psychique de l'individu, traite de la première rencontre du sujet avec sa propre image. Lacan souligne la portée de cette rencontre :

C'est l'aventure originelle par où  
l'homme fait pour la première fois  
l'expérience qu'il se voit, se réfléchit  
et se conçoit autre qu'il n'est - dimen-  
sion essentielle de l'humain, qui structure  
toute sa vie fantasmatique. (1)

L'enfant qui contemple son image dans le miroir découvre pour la première fois "ce qui est du moi et ce qui ne l'est pas". (2) Dans la forme nettement dessinée que lui renvoie le miroir, l'enfant se voit comme un objet parmi d'autres, comme une unité inviolable occupant un espace défini.

La métamorphose de ce qui a été jusqu'alors un moi informe en un moi solide et stable est accompagnée probablement d'un sentiment de jubilation chez l'enfant. Mais outre la réaction immédiate de celui-ci, il est clair que le stade du miroir altère de façon radicale le rapport du moi à son univers. Ce rapport se fait désormais fort ambigu :

(1) J. Lacan, Les écrits techniques de Freud, (Editions du Seuil : France, 1975), p. 94.

(2) *ibid.*, p. 94.

à certains moments l'enfant se voit comme occupant un espace permanent, à d'autres moments il redevient une conscience floue en proie à des impressions fuyantes. On arrive ainsi au phénomène que la psychanalyse appelle aliénation. L'aliénation est le fait de la tension entre l'image du moi pris dans sa totalité et l'image partielle du moi. Ou bien, pour emprunter les paroles de Lacan, c'est une tension entre l'armure solide qui clôture le moi et le flottement désordonné des différentes parties du corps. (1) Pour revenir à la situation de l'entendeur devant la voix, l'aliénation s'exprime par l'alternance des images pleines de lui-même et des vues partielles. De fait, cette aliénation manifeste une nette progression dans Compagnie. Dans la première partie du récit, l'entendeur est sujet à une série d'images des membres du corps. Il y apparaît l'image de la main qui s'ouvre et se ferme (P. 26), et celle de l'oeil que la paupière voile et dévoile (P. 26). Plus tard le corps entier est évoqué en train de ramper ou de marcher, ce qui donne à lire une augmentation de l'aliénation qui ne s'arrête que dans la proclamation ultime de la solitude : "seul" (P. 88).

L'enfant du "stade du miroir", qui, dans les paroles de Lacan, "machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité", (2) pourrait bien être le prototype de l'entendeur de Compagnie. Car dans les deux cas, dans l'expérience auditive de ce dernier comme dans l'expé-

(1) Voir le chapitre "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique", Ecrits, (Editions du Seuil : France, 1966), pp. 93-100.

(2) Ecrits, p. 97.

rience visuelle du premier, nous avons affaire au même procédé aliénant qui détermine toute la vie imaginaire du sujet. Dans les deux cas, c'est le premier moment de la vie fantasmatique qui est mis en spectacle :

Et puis un jour la voix. Un jour!  
Enfin. Et puis enfin la voix disant,  
Tu es sur le dos dans le noir. Tels  
ses premiers mots. Longue pause pour  
qu'il puisse en croire ses oreilles  
et derechef les mêmes.... Tu es sur  
le dos dans le noir et cette voix ne  
cessera que lorsque cessera l'ouïe. (1)

Pour l'entendeur, c'est le moment du déchirement entre le moi et son autre, qui permet au sujet de s'imaginer autre qu'il n'est en réalité. C'est le moment où l'on peut envisager une situation dans laquelle le solitaire peut surmonter sa solitude et se créer de la compagnie.

La capacité de l'entendeur de se donner de la compagnie ne relève pas d'un talent créateur nouvellement acquis, dont le sujet posséderait une maîtrise totale; la démarche imaginaire semble par contre s'orienter malgré et même à l'insu de l'entendeur. Puisque les fantasmes ont leur origine dans les fluctuations de la voix à l'écoute de l'entendeur, l'évolution de ces fantasmes doit obéir en dernière instance plus aux conditions imposées de l'extérieur qu'à la volonté consciente de l'entendeur. Pourtant, celui-ci s'attribue l'autorité de diriger la suite des fantasmes, et s'entête à soutenir l'illusion malgré les preuves du contraire. Lors des silences périodiques, par exemple, où l'entendeur croit affirmer son être sous la forme de l'autre, il s'enflamme de l'espoir que la voix va mourir pour de bon. Cet espoir s'avère toujours vain :

(1) Compagnie, p. 22.

A chaque lent reflux naît lentement  
l'espoir qu'elle meurt. Il doit savoir  
qu'elle reviendra. N'empêche qu'à chaque  
lent reflux naît lentement l'espoir qu'elle  
meurt. (1)

L'espoir naissant est toujours déçu car la voix revient inévitablement. Mais ce fait ne décourage pas l'entendeur de maintenir son espoir; l'entendeur tient fermement à l'illusion qu'il saurait prendre le dessus contre la voix, qu'il saurait se consolider au détriment de la voix. Mais en vérité l'entendeur, en voulant établir son autonomie, se montre d'autant plus esclave des vicissitudes de la voix.

La question se pose de savoir quels sont les déterminants de cette démarche imaginaire si susceptible de déception. Pour rappeler encore une fois le schéma du "stade du miroir", nous nous référons à l'idée de Lacan que la fonction de l'Imaginaire est réglée sur la loi de la fiction. C'est-à-dire que la relation qui s'institue entre le moi et l'autre repose sur la structure fondamentale de la fiction. Lacan suggère que l'enfant, évoquant devant le miroir les fantasmes d'un moi unitaire et permanent, travaille en fait pour établir "une relation de l'organisme à sa réalité". (2) Nous interprétons ainsi ce dernier énoncé : la fiction consiste en efforts répétés de la part du sujet pour connaître le réel, et cela en substituant les unes aux autres de différentes représentations du réel. Le sujet se livre à un jeu où, se posant comme maître d'un "comme si", il se montre libre d'adopter à sa guise des figures humaines variées. La loi de la fiction exige toutefois que cette liberté soit un leurre, que la série d'images soit réglée sur une loi hors

(1) *ibid.*, pp. 21, 22.

(2) Ecrits, p. 96.

de la portée du sujet. Le sujet qui croit diriger la fiction est joué effectivement par la fiction. Nous y voyons un sujet pris malgré lui dans une "ligne de fiction", où les sosies fantasmatiques qu'il se représente ne lui permettent de résoudre que partiellement la question de l'existence du "je". (1)

Le fonctionnement du piège dans Compagnie peut donc être décrit en ces termes : à mesure que le sujet s'efforce de surmonter la situation décevante où il se trouve, la déception s'approfondit. En fait, le piège se raffermi peu à peu autour de la succession d'images qui viennent à l'esprit de l'entendeur. Celui-ci voit apparaître en succession devant lui tout d'abord l'image de son père : "Renversé vers toi. Tu regardes en bas le cher visage ami" (P. 23), puis les images de la mère et du père en succession : "Comme d'une mère qui se penche par derrière sur le chevet du berceau. Elle s'écarte pour que le père puisse voir" (P. 65), et enfin la figure d'une femme qui n'est pas nommée : "Elle couchée à l'angle droit appuyée sur les coudes. Tes yeux refermés viennent de plonger dans les siens" (P. 65). Ces personnages-ci, nous dit-on plus tard, ne sont que les produits d'une imagination dupée par un vif désir de compagnie :

[A] insi tu te prends à t'imaginer que tu n'es plus seul tout en sachant fort bien que rien n'est survenu pour rendre cela possible. Le processus se poursuit néanmoins enrobé pour ainsi dire de son absurdité. (2)

L'entendeur est pris dans le piège du jeu fictif, piège dont

(1) *ibid.*, p. 94

(2) Compagnie, p. 85.

il reconnaît sans doute le processus "enrobé... de son absurdité" tout en étant obligé de s'y soumettre.

L'expression "enrobé de son absurdité" vaut la peine d'être examinée de plus près car elle nous apprend davantage à propos du piège. On y met en valeur l'existence d'une couche mensongère - ou bien "absurde" dans la mesure où le mensonge s'y étale à l'excès - qui voile le moi véritable quêté par le sujet. Celui-ci ne peut pas s'empêcher de prendre les "pièces d'habillement" flatteuses pour le moi authentique, malgré toutes les preuves du contraire. Il n'y a pas de chaleur humaine dans l'image que l'entendeur se fait de lui-même; il n'y a qu'un tas de vêtements "absurdes", dont tout ce qui est visible est un manteau et des brodequins :

Tu t'appuies sur un long bâton.  
 Tes mains reposent sur le pommeau  
 et sur elles ta tête. Tes yeux  
 s'ils venaient à s'ouvrir verraient  
 d'abord au loin dans les derniers  
 rayons les pans de ton manteau et  
 les tiges de tes brodequins enfoncées  
 dans le sable. (1)

L'entendeur, craignant sans doute l'aliénation profonde de sa situation, fait mine de reconnaître sous ce grand manteau un "quelqu'un" de vivant. Il souhaite d'y retrouver un visage et un corps familiers qui pourraient satisfaire son besoin de compagnie. Mais le piège ne fait en réalité que prolonger la menace d'aliénation, car il réussit dans tous les cas à vider l'image représentée de toute présence humaine. Cela n'empêche pas néanmoins que l'entendeur ne persiste dans sa quête pour s'identifier avec son autre. En fait, celui-ci en vient même à en tirer une sorte de satisfaction perverse. Même l'échec, semble dire l'entendeur, tient

(1) *ibid.*, p. 75.

compagnie : "Mieux vaut l'espoir charlatan qu'aucun.... Jusqu'à ce que le coeur se prenne à languir.... Mieux vaut un coeur languissant qu'aucun. Jusqu'à ce qu'il se prenne à crever". (1)

Quels que soient les effets de la démarche imaginaire de l'entendeur, il reste que l'ensemble de ses actions est déterminé selon le principe de la fiction, dont le piège et le mensonge sont les avant-coureurs. En employant le mot "fiction" nous ne nous référons pas à l'acception générale du terme qui fait de lui le revers de la réalité. La fiction comme nous l'entendons relève de la situation dans laquelle l'individu travaille pour connaître sa relation à la réalité. La fiction englobe ici la suite de transformations qui ont lieu dans l'espace intersubjectif; elle oriente les manières variées dont le moi entre en contact avec son autre. Une telle définition de la fiction nous conduit à l'hypothèse que nous, les lecteurs des textes fictifs, entrons nous aussi dans une "ligne de fiction" et devons subir par conséquent les transformations de notre être subjectif. Pour être plus précis, tout comme l'entendeur devant la voix et l'enfant devant le miroir, le lecteur de l'oeuvre fictive, une fois confronté avec le texte écrit, entre dans une relation d'aliénation qui dirige son activité imaginaire.

Prenant comme point de départ l'aventure de l'entendeur dans Compagnie, il est possible d'envisager la démarche de la lecture de cette façon. Le lecteur se trouvant en face d'un texte discontinu - et les multiples arrêts, lacunes et répétitions de Compagnie témoignent de cette discontinuité - est

(1) *ibid.*, pp. 33, 34.



amené à réfléchir pendant les pauses du récit sur sa propre position. Il en vient à se représenter en train de lire, à former une image de lui-même qui prend effectivement le relais des personnages du récit. C'est à ce moment que la scansion du moi et de l'autre se produit : le lecteur projette alors devant lui plusieurs images des visages et des corps possibles, s'identifiant plus ou moins pleinement avec ces personnage provisoires. C'est par ce jeu du "comme si" que le lecteur entre dans la loi de la fiction. Le lecteur se voit pris dans le piège de la fiction : il est incité à reconnaître sa personne dans les sosies qu'on dresse devant lui, sans que cela atténue le sentiment d'aliénation qu'il ressent en son sein. Ainsi, l'activité de la lecture devient un processus solitaire et aliénant dans lequel on colle des images "autres" à la place du moi, ce qui fait d'elle une activité foncièrement leurrée.

Jusqu'ici l'examen s'est borné à considérer le rapport d'aliénation qui relie le moi à son autre dans l'acte de lire. Il a été établi que le rapport moi/autre délimite le champ des expériences fantasmatiques que Lacan range sous la rubrique de l'Imaginaire. Il faudra désormais introduire dans l'examen de la lecture la dimension du langage, car si la lecture déclenche une série de fantasmes au sein du sujet, elle ne le fait qu'à travers le langage du texte. Pour ce qui est de l'entendeur de la voix dans Compagnie, il sera question de voir ce qui arrive chez le sujet au moment où la voix se fait parole, où le système du langage vient s'installer entre l'entendeur et son autre. Cette tâche sera facilitée par des références au deuxième registre de la triade lacanienne, à celui du Symbolique.

Le processus qui transforme les éclatements brusques

de la voix en paroles et en phrases dépend en premier lieu de l'introduction d'un système logique. Ce système, il va sans dire, n'arrive pas en un coup de foudre. Il est d'ores et déjà fixé en une langue qui constitue la base de la communication sociale, et que tous les individus d'une société doivent apprendre. La transformation dont il s'agit ici a lieu en effet chez l'individu, qui apprend peu à peu à reconnaître cette langue et à l'utiliser. Compagnie raconte cette maturation chez l'entendeur; elle esquisse son insertion dans l'univers du langage. La première étape de ce processus est marquée par un effort de systématisation devant la pléthore des expériences fantasmatiques. Remarquons à cet égard la tentative de l'entendeur pour régler les images de montagne sur une gamme temporelle :

/ Tu / braques les yeux par-delà la mer  
à en avoir mal. Tu les fermes le temps  
de compter jusqu'à cent puis les rouvres  
et braques à nouveau. Jusqu'à ce qu'à  
la fin elles soient là. (1)

Le régime qu'il impose à la succession d'images - il les fait revenir à intervalles réguliers - lui permet de construire autour de lui un univers systématique, plus prévisible et moins menaçant. Ainsi l'entendeur est-il à même de se protéger contre les "soubresauts informulables" qui l'assaillent en réponse au comportement capricieux de la voix. Il lui serait dès lors possible de prévoir les conditions sous lesquelles une image pleine, plus apte à lui tenir compagnie, viendrait s'installer.

Cet effort de systématisation semble atteindre en fin de compte la nature même de la voix émise. Les éclats de la voix, par exemple, sont réduits à un "ton terne" beaucoup

(1) *ibid.*, pp. 32, 33.

plus facile à repérer, qui révèle "l'absence de mobilité. Moins de variété dans la faiblesse". (1) La voix possède alors une

amplitude idéale pour une audition commode. Avec le souci ni d'offenser l'oreille par trop de volume ni par l'excès contraire de l'obliger à se tendre. Combien plus apte à tenir compagnie serait un tel organe que celui au départ hâtivement imaginé. (2)

La voix est réduite à une forme bien définie et prévisible; elle est rendue "d'un commerce plus agréable", (3) et la compagnie, prétend-on, finit par s'améliorer.

L'introduction d'une organisation logique dans l'univers de l'entendeur signale le premier moment de la communication par le langage. Le deuxième moment advient lorsque l'image de son autre est recouverte par un signe verbal. Ce procédé sert à solidifier l'image de l'autre en une forme distinctive et permanente, bref en un nom. L'entendeur lui-même n'est pas exempt de ce processus, et on lui attache le nom propre H : "H. Aspiré. Hache. Toi Hache tu es sur le dos dans le noir". (4) La possession du nom sert, outre qu'à affermir l'identité du sujet dans un signe permanent, à définir son rapport avec l'univers réel ou imaginaire selon le système syntaxique qui relie les noms entre eux. Ainsi, l'espace intersubjectif reliant le moi et son autre ferait partie désormais de l'organisation logique qu'est le langage. La communication serait bien réglée; il n'y aura plus de déception, ni plus d'incertitude : "Plus question de sur-

(1) *ibid.*, p. 46.

(2) *ibid.*, p. 46.

(3) *ibid.*, p. 45.

(4) *ibid.*, p. 42.

prendre des choses pas pour lui" (1); enfin, plus de risques pour la compagnie.

Traduite en termes psychanalytiques, cette situation marque l'insertion du sujet dans l'ordre symbolique. Le Symbolique, qui délimite d'après Lacan le domaine du signifiant, déplace l'Imaginaire lorsque la relation reliant le moi et son autre est stabilisée sous la forme du signe verbal. Vu du point de vue du développement psychique de l'enfant, le nombre grandissant d'identités qui s'attachent à l'autre - ce qui est dû en majeure partie à un plus grand nombre des rôles sociaux adoptés par l'enfant - finit par rendre la restitution de l'autre presque impossible. Le signifiant entre alors en scène - le signifiant relève ici de la forme concrète du mot, du mot prononcé ou écrit - pour remplacer l'image de l'autre au moment où elle se perd. C'est là l'avènement de l'ordre symbolique : les fantasmes irréguliers du stade de l'Imaginaire cèdent au poids qui s'empare du sujet sous la forme du signifiant. Ce signifiant, toutefois, ne nous donne accès au sujet qu'en apparence. Car il est important de noter qu'il vient désigner le sujet là où celui-ci n'est plus. Autrement dit, le signifiant prépare le terrain où le sujet peut s'étaler en son absence même : on voit la position que le sujet aurait à prendre s'il se laisserait immobiliser. Nous verrons que cette situation annoncera des conséquences importantes pour l'entendeur de la voix et le lecteur du texte.

L'aliénation provenant de l'ordre imaginaire cède la place à ce que Lacan appelle le procédé de "séparation", mot qui résume l'effet double que le signifiant exercera sur le

(1) *ibid.*, p. 42.

sujet. La séparation signifie en premier lieu le mouvement d'éloignement qui rend absente une entité naguère présente; et ensuite l'aptitude de cette entité pour se détacher de son entourage et se dessiner sous une forme nette. Lacan exprime le double sens de la séparation par un jeu de mots intéressant: "Separare, séparer, ici se termine en se parer, s'engendrer soi-même", et puis : "Ici, c'est de sa partition que le sujet procède à sa parturition". (1)

Le passage de l'entendeur vers le lieu de la séparation s'annonce lorsque le chemin où il s'imagine se promener devient la suite des lettres de l'alphabet :

Nulle part en particulier sur le chemin de A à Z. Ou pour plus de vraisemblance le chemin de Ballyogan. Ce cher vieux vicinal. Quelque part sur le chemin de Ballyogan ou nulle part en particulier. Quelque part entre A et Z sur le chemin de Ballyogan. (2)

L'entendeur se situe "quelque part", mais "nulle part en particulier", dans l'ordre du signifiant. Ainsi, on peut désigner avec précision les lieux où l'entendeur s'est rendu ou se rendra - de A à Z - mais sa position actuelle reste inconnue.

Le langage, en tant qu'il se compose d'une suite de signifiants, fournit à l'entendeur des points de repère où il promet de se révéler, mais où il reste nécessairement absent. Il est significatif que l'entendeur se trouve un peu à l'écart du chemin de A à Z, reposant "[̄t̄] ête baissée dans [̄ses̄] additions au bord du fossé". (3) Et lorsqu'il continue son chemin, il ne se déplace pas dans la

(1) Ecrits, p. 843.

(2) Compagnie, p. 30.

(3) ibid., p. 30.

direction A - Z, mais procède perpendiculairement à celle-ci :

Tout droit sur Stepside. Mais brusquement vous coupez à travers la haie et disparaissiez clopin-clopant vers l'est à travers champs. (1)

L'axe des signifiants A - Z représente une sorte de degré zéro du trajet de l'entendeur; il marque le lieu pour ainsi dire virtuel à partir duquel l'entendeur s'absente.

Il s'ensuit donc que la possession d'un nom ne résout en rien le problème de la compagnie; par contre, il conduit l'entendeur à une nouvelle impasse où le nom ne sert qu'à compliquer, à rendre plus ambiguë, la compagnie. Ainsi réfléchit-on :

Est-ce souhaitable? Non. Y gagnerait-il en tant que compagnie? Non. Alors qu'il ne s'appelle plus H. Qu'il soit à nouveau tel que toujours. Sans nom. Tu. (2)

En s'offrant le nom propre, "H", l'entendeur est entré dans les relations complexes qui caractérisent la phase de la séparation. En premier lieu, le nom sert à distinguer l'entendeur des éléments qui l'entourent, c'est-à-dire à raffermir son existence indépendante. Ensuite, sous l'étiquette du signe "H", il pourrait se ranger sur la gamme des lettres de l'alphabet - sur un point parmi les autres vingt-six allant de A à Z - ce qui lui permettrait de définir logiquement, voire alphabétiquement, son rapport au monde extérieur. Mais si l'entendeur sera dès lors apte à apprivoiser la compagnie, celle-ci finira par sonner d'autant plus creux. La raison en est que l'entrée en scène du

(1) *ibid.*, pp. 30, 31.

(2) *ibid.*, pp. 42, 43.

système des signifiants dépend en première instance de l'occultation de l'entendeur, et toute compagnie qui s'établit sur un mouvement préalable de disparition est vraiment une compagnie fausse. Ainsi l'entendeur cherche-t-il à reconstituer à l'endroit du signifiant le moi refoulé; il doit lutter contre le signifiant, et pénétrer dans les failles de sa façade dans le but de découvrir les traces du moi absent. Et c'est là que le piège l'attend.

Que l'entendeur soit en même temps le sujet refoulé sous l'action du signifiant, et le sujet entreprenant le travail de restitution, nous révèle à quel point l'entendeur jouit d'une position ambiguë dans Compagnie. L'avènement de l'ordre du langage, loin de désamorcer la tension au sein de l'entendeur, entre le moi et son autre, ne fait que préserver cette même tension en la cadrant sous la forme spécifique du signifiant. Et pour aller encore plus loin, la suite diachronique des mots semble transposer sur un plan horizontal - comme les mots écrits sur la page - ce qui se produit en effet verticalement dans les substitutions successives des images de l'autre. Ainsi, dans le corpus de règles qui gouverne la succession des mots - que Compagnie esquisse dans la ligne allant de A à Z - s'expriment les transformations au sein du sujet déclenchées par ses aventures fantasmatiques. Le langage systématise, voire institutionnalise, le jeu de scansions, d'identifications et de refoulements qui se poursuit lors du contact intersubjectif, sans pour autant réduire la puissance bouleversante du jeu. Le langage fournit plutôt à ce jeu un espace, une scène, dans lequel il peut s'étaler au maximum.

Les paroles auxquelles l'entendeur de Compagnie a affaire constituent l'armature physique du piège. Elles se révèlent

être l'organisation même du piège, et cela par le chemin que voici : les paroles se présentent au sujet comme le véhicule au moyen duquel il peut s'interroger sur son propre être; la question étant prononcée, la réponse qui lui revient n'est au fond que la question répétée à l'infini. Ainsi le sujet est-il pris au dépourvu; en attendant que se manifeste la vérité de son existence, le sujet voit se dresser devant lui la façade du langage. L'entendeur subit la force intégrale du piège lorsque, petit enfant en compagnie de sa mère, il adresse à celle-ci la question révélatrice :

Levant les yeux au ciel d'azur et  
ensuite au visage de ta mère tu  
romps le silence en lui demandant  
s'il n'est pas en réalité beaucoup plus  
éloigné qu'il n'en a l'air. Le ciel  
s'entend. Le ciel d'azur. Ne rece-  
vant pas de réponse tu reformules  
mentalement ta question et une centaine  
de pas plus loin lèves à nouveau les  
yeux à son visage et lui demande s'il  
n'a pas l'air beaucoup moins éloigné  
qu'il ne l'est en réalité. Pour une  
raison que tu n'as jamais pu t'expliquer  
cette question dut l'exaspérer. Car  
elle envoya valser ta petite main et  
te fit une réponse blessante inoubliable. (1)

La formulation de la question ne répond en rien à la volonté du parleur; son intention est en fait subjuguée par la loi du signifiant qui lui est étrangère. La sensation déchirante qui en résulte chez l'entendeur n'est pas différente de celle que nous avons repérée chez Malone dans Malone meurt. Ici, comme là, c'est la réaction spontanée et involontaire qui constitue la véritable réponse à la question posée tout innocemment; s'il en est ainsi, l'intervalle obscur entre la question et la réponse inattendue promet de nous révéler

(1) *ibid.*, pp. 12, 13.



le mécanisme qui relie le langage à la vérité de l'être interrogateur. Percer à jour la logique de ce mécanisme, tel semble être la tâche que Compagnie nous invite à entreprendre lorsqu'elle dit : "Fermer les yeux dans le noir et essayer de l'imaginer". (1) Pour le lecteur-interprète auquel ces paroles sont adressées, les enjeux sont grands. Il faut aller plus loin qu'un simple démontage du piège, il s'agit plutôt de deviner sous le piège l'espace où la logique du langage s'aligne sur une logique possible de l'inconscient.

A la lumière de telles considérations, la question de la lecture du texte fictif se pose à nouveau. Il s'avère que la situation de l'entendeur devant le leurre du langage - situation de duperie du fait que le langage déforme la question primordiale du sujet en obligeant celle-ci à prendre une forme étrangère; duperie aussi en ce que le langage désigne le sujet à l'endroit où celui-ci s'est d'ores et déjà occulté, laissant donc entrevoir sous sa structure syntaxique une figure creuse, une promesse de compagnie devenue mensonge - cette situation qui s'établit autour de l'entendeur nous donne une image frappante de l'activité de la lecture. Le lecteur qui s'engage dans le leurre de la fiction poursuit son aventure non seulement dans le texte écrit, mais aussi effectivement contre lui. Le lecteur se heurte à une écriture pour ainsi dire réfractaire, où il voit avec une ébauche de désespoir la refonte radicale de sa question primordiale. Voilà qui fait piège : le lecteur qui cherche dans le cadre du texte la réponse à

(1) *ibid.*, p. 25.

sa question ignore en fait que cette réponse est contenue dans son propre geste de surprise. Le langage du texte constitue le support physique du piège, à travers lequel se déroule le "rite" de méconnaissance qu'est la lecture.

Le piège que devient le langage, qu'il s'écrive sur la page ou qu'il s'énonce par la voix, suscite une série de bouleversements qui jouent au niveau de l'inconscient. Le piège donne l'illusion d'une identité assurée, mais il n'amène en réalité qu'à un plus grand bouleversement du sujet dès qu'il cherche à dresser une image vraie de lui-même. En termes du schéma lacanien, l'ordre symbolique met en place une couche de signifiants qui donne l'illusion de permanence, mais sous le vernis du mot réapparaissent par moments les mouvements primitifs qui ont caractérisés la phase de l'Imaginaire. L'ordre symbolique porte donc en lui les conditions de son désamorçage, lequel se produit dans Compagnie lorsque l'entendeur ranime son jeu "imaginaire" :

Ainsi, las de la voix et de son  
entendeur à part soi il imagine.  
Mais avec un peu plus d'imagination  
il se voit avoir imaginé faux....  
De la voix donc nulle lumière à  
attendre sur la nature de l'endroit  
où gît notre vieil entendeur. Dans  
le noir immensurable. (1)

Le langage, qui aurait servi à systématiser la relation entre l'entendeur et l'autre en vue d'une amélioration de la compagnie, est démonté de l'intérieur. Car "avec un peu plus d'imagination", (2) l'entendeur ravive ses expériences imaginaires supprimées par les mots, il se réinstalle dans

(1) *ibid.*, pp. 44, 45.

(2) *ibid.*, p. 44

un noir sans bornes, sujet à nouveau aux "informulables soubresauts de l'esprit". (1) Les éléments de l'ordre imaginaire ne se laissent pas recouvrir ici par l'ordre du signifiant; ils éclatent par moments dans les interstices du langage, faisant sauter la couche illusoire mise en place par le Symbolique.

Une rotation continue peut être envisagée entre l'Imaginaire et le Symbolique qui ne cesse de fondre et de refondre le rapport entre l'entendeur et la voix. Cette rotation, où l'espoir d'une compagnie assurée est miné par l'effet perturbateur de la fiction, se présente à nous comme le mécanisme directeur de Compagnie. Imaginaire et Symbolique se prennent le relais pour maintenir, et pour orienter, le travail de l'entendeur ainsi que celui du lecteur. Dans Compagnie la tension entre les deux ordres lacaniens trouve son incarnation matérielle dans le corps de l'entendeur, en particulier dans la série de mouvements singulièrement agités produit par son corps. Il suffit de citer en exemple la main qui s'ouvre et se ferme : "Les doigts qui lentement se replient. Ou se redressent si repliés au départ" (P. 26), ou l'oeil se fermant et s'ouvrant de sorte que la prunelle est tour à tour "Voilée. Dénudée. Voilée à nouveau. Dénudée à nouveau" (P. 26), ou bien l'entendeur en train de ramper sur le sol : "Rampe et tombe. Rampe à nouveau et à nouveau tombe" (P. 64).

Le corps de l'entendeur est le lieu d'une réaction en chaîne, où la série de transformations psychiques chez le sujet s'expriment sur le plan biologique. Julia Kristeva fait valoir le rôle du corps en tant qu'espace privilégié

(1) *ibid.*, p. 29.

de l'évolution du sujet dans un univers symbolique :

C'est dans cet espace précis, corporel, biologique, mais déjà social qu'agit une négativité non symbolisée ... / qui\_7 pose un objet comme séparé du corps propre, et, au moment même de cette séparation, le fixe comme absent : comme signe. (1)

Cet espace, d'après Kristeva, encadre une lutte continue entre "pulsion" et "stase", qui par moments consolide le sujet et par moments le met "en procès". (2) L'entendeur de Compagnie, dans la mesure où son corps est traversé par des "pulsions" et des "stases", subit à la surface de son corps, sous forme des cicatrices laissées sur la peau, les effets irréversibles de cette lutte continue. Ainsi voit-on s'inscrire, à la suite des mouvements de la main, les lignes de la paume : "Creux offert remplissant tout le champ. Les lignes", (3) comme se dessine la prunelle de l'oeil derrière les mouvements répétés de la paupière.

Pour revenir au schéma de Lacan, la dialectique qui s'institue entre l'Imaginaire et le Symbolique permet d'esquisser le troisième terme qui complète la triade lacanienne. Ce terme est le Réel. Il n'est pas de notre ressort de trouver une définition précise de ce mot; en fait Jameson indique que le statut que Lacan accorde à ce terme est fort ambigu, le rendant susceptible de multiples interprétations. Par exemple, la psychanalyse le définirait par l'histoire du sujet, le marxisme par l'histoire tout

(1) J. Kristeva, Polylogue, (Editions du Seuil : Paris, 1977), p. 67.

(2) A propos de la pulsion et de la stase, voir Polylogue, pp. 55-68.

(3) *ibid.*, p. 26.

court. (1) Il s'agit plutôt pour nos fins d'examiner comment la triade Imaginaire/Symbolique/ Réel pourrait nous aider à aborder le problème central de Compagnie, à savoir l'organisation du rapport entre le moi, l'autre et le mot. Par cette voie le rôle central du Réel s'éclaircira non pas au préalable mais à travers l'aventure de l'entendeur représentée dans Compagnie.

Revenons pour commencer à l'image de la main, où les mouvements successifs des doigts semblent annoncer une structure ternaire tout particulière. La main effectue deux mouvements en succession : elle s'ouvre en dépliant ses doigts, puis elle les replie pour faire un poing. De ces deux mouvements naît un troisième, de caractère plus énigmatique, qui fait apparaître régulièrement le creux de la main et ses lignes. Or, le troisième moment de ce rythme ternaire diffère d'une façon marquée des deux premiers en ce qu'il fait valoir un lieu vide, un "l'écrou offert remplissait tout le champ". En outre, ce vide dessine les traces d'une action déjà complétée : celle de faire un poing. Ce troisième moment amène donc un acte singulier qui crée un espace vide tout en y inscrivant les marques d'un geste absent. On peut dire que c'est un acte qui efface une situation antérieure tout en esquissant les conditions sous lesquelles elle peut être récupérée. Le jeu d'occultation et de dévoilement qui s'y produit est typique, nous semble-t-il, de la zone du Réel.

La figure triadique est mise davantage en évidence dans l'emploi qu'on fait des pronoms dans Compagnie. Il est

(1) F. Jameson, "Imaginary and Symbolic in Lacan : Marxism, Psychoanalytic Criticism, and the Problem of the Subject," (Yale French Studies No. 55/6, 1977). Voir pp. 383, 384.

éclairant de suivre la discussion sur l'emploi des pronoms personnels "tu", "il", et "une troisième" :

L'emploi de la deuxième personne est le fait de la voix. Celui de la troisième celui de l'autre. Si lui pouvait parler à qui et de qui parle la voix il y aurait une troisième. Mais il ne le peut pas. Il ne le fera pas. Tu ne le peux pas. Tu ne le feras pas. (1)

Ce passage mérite d'être scruté de près. Que la deuxième personne, le "tu", soit "le fait de la voix" veut dire qu'elle est un produit de la communication ébauchée ici. La voix crée ainsi son propre destinataire, le "tu", qui maintient la suite de la communication. Quant à la troisième personne, on introduit le "il" pour reconnaître la présence de l'autre. Le "il" devient alors le véhicule par moyen duquel l'entendeur peut se représenter sa propre réception de la voix. En se concevant comme agent autonome de la communication, l'entendeur dresse devant lui l'image de l'autre, auquel le pronom "il" vient s'attacher. Enfin, explique-t-on, si le "il" pouvait prendre la parole à son compte, un troisième agent, celui que désignerait le pronom "je", entrerait en scène. Pourtant, il s'avère que le "il" n'a pas de voix; aussi le "je" est-il obligé de rester à l'écart.

La figure triangulaire qui ressort de ce jeu de pronoms possède deux "sommets" bien nets, alors que le troisième est éclipsé. Or les choses se passent comme si le but ultime de la voix était de combler cette faille qui rompt la continuité du triangle. Ce qui motive au fond la conduite de la voix, c'est le désir d'extraire de l'entendeur le mot qui manque : le "je". La voix veut le pousser à dire :

(1) Compagnie, pp. 8, 9.

Oui je me rappelle.... A murmurer,  
 Oui je me rappelle. Quelle contri-  
 bution à la compagnie ce serait. Une  
 voix à la première personne du singulier  
 murmurant de loin en loin, Oui je me  
 rappelle. (1)

C'est dans ce dessein que la voix raconte à l'entendeur ses aventures d'enfance, en lui attachant des noms propres. C'est pour lui extraire un "je" en guise de réponse que la voix lui adresse la parole avec acharnement. Elle travaille en réalité pour lui dresser un piège, pour qu'il s'oublie un moment et prononce le mot "je". L'entendeur, toutefois, résiste aux efforts de la voix en la prévenant que le "je" ne viendra jamais le recouvrir : "Car la première personne du singulier et incidemment à plus forte raison du pluriel n'ont jamais figuré dans ton vocabulaire". (2)

L'aventure qui se déroule autour de cette première personne du singulier est caractéristique de l'opération du piège dans Compagnie. Comme telle, elle nous permet de reprendre en compte le mécanisme de la fiction pour autant qu'elle détermine l'acte de lecture. La fiction construit son piège selon une structure triangulaire, dont une partie s'ouvre afin d'y attirer le lecteur naïf, et de l'inciter à établir une fausse identification avec le "je". La tension qui en résulte entre le lecteur et le texte se développe au "sommet" refoulé du triangle; ainsi ne serait-ce qu'en entrant dans ce "sommet" que nous pouvons comprendre les complexités de la lecture fictive.

Le jeu des noms propres, M et W, nous rapproche encore plus de la région lacunaire au coeur de la fiction. Au

(1) *ibid.*, p. 20.

(2) *ibid.*, pp. 85, 86.

premier abord la répartition des noms suit à peu près les trois moments de la structure ternaire :

[R] epris par le besoin de compagnie  
il s'engage à appeler l'entendeur M  
tout au moins. Pour faciliter le  
repérage. Soi-même d'un autre caractère.  
W. Imaginant le tout soi-même compris  
pour se tenir compagnie. Dans le même noir  
que M aux dernières nouvelles. (1)

On donne à l'entendeur le nom M, pour qu'il soit reconnu plus facilement. Ensuite, celui qui fait le repérage prend le nom W. Enfin, est décrit, sans qu'il reçoive de nom spécifique, celui qui imagine le tout "soi-même compris". Remarquons que les trois phases de nomination se répètent d'une façon cyclique car, ayant atteint la troisième phase, le sujet se retrouve à nouveau "dans le même noir que M". On nous présente l'image d'un sujet qui parcourt successivement les trois points du triangle, à la quête semble-t-il du "je" refoulé qui fonctionne en effet comme centre de gravité du système entier.

Si nous fixons notre attention uniquement sur cette troisième phase du cycle, celle où le sujet "[imagine] le tout, soi-même compris", il devient évident qu'elle enferme en elle un processus essentiellement actif. Le sujet s'y livre à une démarche réflexive éternellement reprise, qui consiste à imaginer soi-même dans l'acte d'imaginer. C'est une démarche circulaire en ce qu'il se retourne sans cesse sur lui-même, de sorte qu'il prend à tout moment donné une position excentrique par rapport à son moi. Le sujet se meut selon la formule : "Imaginant imaginé imaginant le tout pour se tenir compagnie". (2)

(1) *ibid.*, p. 58.

(2) *ibid.*, p. 63.



Les transformations qui s'exécutent au domaine du Réel se poursuivent à une vitesse vertigineuse. Nous sommes bien loin du stade de l'Imaginaire, où le rapport du moi à son autre se concevait selon le modèle du simple reflet dans le miroir, et où le processus d'identification et d'aliénation suivait un trajet pour ainsi dire unidimensionnel. A présent la relation intersubjective se dynamise : le moi et l'autre, enlacés, tournent en rond comme dans une danse - l'épisode de Sam et Watt dans Watt vient à l'esprit ici- et parcourent dans cette posture un espace élargi dont il reste à illuminer la forme et l'étendue.

Compagnie évoque cette "danse" entre le moi et son autre, entre les côtés "imaginant" et "imaginé", en ces termes :

Inventeur de la voix et de l'entendeur et de soi-même. Inventeur de soi-même pour se tenir compagnie. En rester là. Il parle de soi comme d'un autre. Il dit en parlant de soi, Il parle de soi comme d'un autre. Il s' imagine soi-même aussi pour se tenir compagnie. En rester là. (1)

Le rythme du passage cité, dont le caractère musical est renforcé par le refrain "En rester là", concerte une série de représentations du moi et de l'autre. En outre, on remarque que l'accent tombe de plus en plus sur l'image de l'autre. Dans la progression : "Il parle de soi comme d'un autre. Il dit en parlant de soi, Il parle de soi comme d'un autre", (2) la figure de l'autre semble, en s'éloignant, se rapprocher du plan focal, ce qui lui permet de préciser davantage ses contours. L'autre en vient donc à dominer la

(1) *ibid.*, p. 33.

(2) Voir le passage qu'on vient de citer.

scène : "Dans le même noir ou dans un autre un autre imaginant le tout pour se tenir compagnie". (1)

A peine l'image de l'autre commence-t-elle à se raffermir, que la musique change et la vue se brouille :

Parole apparemment claire à première vue. Mais sous l'oeil qui s'y attarde elle se trouble. Même plus l'oeil s'y attarde plus elle se trouble. Jusqu'à ce que l'oeil se ferme et dégagee d'autant la tête peut s'enquérir, Que cela veut-il dire? Que cela veut-il dire qui à première vue paraissait clair? (2)

Un moment de réflexion fait vaciller l'image et le noir se réinstalle : "Comme se fermerait la fenêtre d'une pièce sombre et vide". (3) Ce noir n'est pourtant pas une ombre informe; car du fond du noir semble émerger un dessein, une structure. C'est la question insistante de "Que cela veut-il dire?" qui, à force de maintes répétitions, vient remplir le noir et lui donner une forme. On débouche ici sur une sorte de forme syntaxique du noir : l'image de l'autre, d'ailleurs fort illusoire, a disparu pour rétablir pleinement le rapport du moi au mot. Le mot énoncé sert maintenant du seul point d'appui sur lequel le moi peut ancrer son être. Ainsi, dans cette deuxième tour de la danse à laquelle nous sommes arrivés, le moi se constitue selon le modèle que lui propose le langage; il assume alors le rôle d'auteur de la question à propos de sa propre existence, il se fait ainsi : "Inventeur de soi-même pour se tenir compagnie". (4)

La musique s'arrête, puis se reprend "allegro". La

(1) *ibid.*, p. 29.

(2) *ibid.*, p. 29.

(3) *ibid.*, p. 29.

(4) *ibid.*, p. 33.

troisième phase de la danse prend le moi au dépourvu, puisque, se fiant à tort à la stabilité du langage, il s'étonne de ce que la question se met à se disloquer. Le moi chancelle au bord de l'énoncé interrogatif, qui menace à présent de l'engloutir :

Car pourquoi où? Pourquoi dans un autre noir ou dans le même? Et qui le demande? Et qui demande, Qui le demande? Et répond, Celui qui qu'il soit qui imagine le tout.... Qui demande en fin de compte, Qui demande? Et en fin de compte répond comme ci-dessus. (1)

Le remaniement continu de la question finit par disséminer le moi. Il n'y a dès lors "Nulle part à trouver. Nulle part à chercher. L'impensable ultime. Innommable. Toute dernière personne. Je. Vite motus". (2) Toutefois, la disparition du sujet n'est pas totale, car le mot porte toujours les restes pulsionnels du sujet occulté. Le sujet vit toujours donc dans les traces qui se sont inscrites dans le langage lors de sa perte. Ainsi, l'unité précaire du sujet étant brisée, les charges pulsionnelles que le lien moi/autre a refoulées dès le départ surgissent à nouveau et se collent au langage. Il émerge donc dans le langage "l'1\_7ueurs d'agonisant encore et tressaillements. Informulables soubresauts de l'esprit. Inapaisables". (3)

La structure ternaire qui s'élabore ici, et il faut insister sur ce point, ne se clôture pas : le trajet de la danse ne reconduit pas le sujet au point de départ, mais le dépose tout ébloui à une certaine distance de celui-ci.

(1) *ibid.*, p. 31.

(2) *ibid.*, p. 31.

(3) *ibid.*, p. 29.

La distance entre le point de départ et celui d'arrivée se reproduit à chaque tour de la danse, de la même manière que le sommet manqué du triangle - site du "je" refoulé - se reproduit régulièrement dans la communication. Ce qui fait l'intérêt de la danse, c'est la fonction singulièrement temporelle qu'elle introduit dans notre modèle triangulaire. La figure triangulaire qui ressort de la démarche de la communication - celle qui relie le moi, l'autre et le mot - fait revenir à intervalles réguliers dans son sommet refoulé le moment originel, le geste primordial, de cette communication : "C'est la gestualité préverbale, dit Kristeva, qui marque les opérations préalables à la position des termes statiques qui sont les terme-symboles de la langue et de sa syntaxe". (1) La temporalité dont il s'agit est celle que trace le désir pulsionnel du sujet.

Toutefois, cette ouverture originelle doit, pour pouvoir mener à terme son opération productrice et transformatrice, disposer d'un support matériel s'étalant sur le plan spatial. Ainsi peut-on parler de la fissure du triangle comme d'une région, d'un espace à l'intérieur duquel se déroule le jeu d'occultation et de dévoilement. C'est le lieu où le sujet vacille, se perd et puis se reconstitue. La psychanalyse concentre dans cette zone ses instruments analytiques afin de découvrir l'organisation particulière, ou la topologie, de l'inconscient. (2) En représentant l'organisation de

(1) Polylogue, p. 66.

(2) Notons la définition que nous en donne J. Kristeva, dans Le langage, cet inconnu, (Editions du Seuil : France, 1981), p. 272 : "Topologie : étude mathématique des espaces et des formes; par extension, ici, étude de la configuration de l'espace discursif du sujet par rapport à l'autre et au discours".

l'inconscient selon des relations spatiales, la psychanalyse fait le premier pas pour rapprocher l'inconscient et la sphère de la langue, surtout la langue écrite.

Tenter de définir cette faille structurale par les notions de temps et d'espace ne fait que souligner son ambiguïté inhérente. C'est une ambiguïté qui peut s'exprimer par la question que voici : est-il possible de construire l'"échafaudage" de la communication sur un vide inarticulé, tout en conservant dans ce vide son statut de cause première? Au sein de ce paradoxe réside la problématique de l'origine, laquelle, si son fonctionnement était une fois pour toutes dévoilé, briserait toutes les méconnaissances qui engouffrent le sujet. On pourrait songer alors au démontage du piège, et par là à la révélation du sujet tel qu'il est. On n'aurait qu'à plonger dans ce trésor secret pour démystifier la vérité de notre être, pour percer à jour le réel. Il n'en est pas ainsi, toutefois, car tout comme l'entendeur dont la vue diminue à mesure qu'il braque les yeux, l'analyste éventuel s'égaré dans la recherche du secret à mesure qu'il s'efforce de l'illuminer de l'intérieur.

Lacan, suivant Freud, esquive l'impasse analytique en se référant à une notion expédiente qui réunirait, au moins à un niveau superficiel, les côtés temporel et spatial. Ainsi désigne-t-il au sein du vide analytique l'existence d'une trouvaille :

Ce qui se produit dans cette béance, au sens plein du terme se produire, se présente comme la trouvaille .... Trouvaille qui est en même temps solution - pas forcément achevée, mais, si incomplète qu'elle soit, elle a ce je-ne-sais-quoi qui nous touche...., ce par quoi le sujet se sent dépassé, par quoi il en trouve à la fois plus et moins

qu'il n'en attendait. (1)

Nous proposons que le concept de trouvaille nous permettra de résoudre le problème énigmatique que nous pose la lecture. L'entreprise double de production et de repérage de cette trouvaille nous fournit un modèle de base pour poursuivre la lecture en tant qu'acte appartenant au réel. Ce sera en se servant de ce modèle, particulièrement en ce qu'elle met en relief un acte à la fois à la portée du sujet et susceptible de le dépasser, que le problème de la lecture sera poursuivi dans Compagnie.

(1) J. Lacan, Le séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. (Editions du Seuil : Paris, 1973), p. 27.

3. La lecture.

L'idée que la lecture est une trouvaille, c'est-à-dire qu'elle est un acte qui s'accomplit dans le réel, et qui produit un effet réel, gagne en force dans la seconde moitié de Compagnie, surtout lorsqu'on nous présente l'entendeur en train de ramper. L'entendeur ne gît plus sur le dos dans le noir; désormais il agit, il parcourt une succession de formes qu'il dessine avec son corps sur un fond plat :

Genou main genou main deux. Un pied. Jusqu'à ce qu'au bout mettons de cinq il tombe.... Un deux trois quatre un. Genou main genou main deux. Six. Ainsi de suite. En ligne droite autant que faire se peut. Jusqu'au moment où n'ayant pas rencontré d'obstacle penaud il rebrousse chemin. De zéro à nouveau. (1)

L'entendeur est soucieux de régler ses mouvements selon un ordre strict, car un excès de laisser aller le plongerait à nouveau dans les "[i]nformulables soubresauts de l'esprit" si nuisibles à la compagnie. (2)

Un examen plus minutieux de cette reptation révèle que les mouvements successifs de l'entendeur correspondent aux trois sommets du triangle, dont l'un occulté :

Rampe et tombe. Gît. Souffle les yeux fermés dans le noir. Se remet. Physiquement et de la déception d'avoir encore rampé pour rien. (3)

Le cycle ternaire comprend deux actions bien nettes, celles de ramper et de tomber. La troisième, pendant laquelle l'entendeur gît comme naguère dans le noir, écoutant son souffle, représente le lieu de dislocation du triangle.

(1) Compagnie, pp. 67, 68.

(2) *ibid.*, p. 29.

(3) *ibid.*, pp. 75, 76.

C'est la faille inéluctable qui ouvre sur le domaine de l'inconscient. L'entendeur y subit quelques moments de perturbation, il éprouve la scission au sein de son être, mais se remet aussitôt, car "peu à peu dans son coeur d'écroulé le besoin de compagnie renaît". (1) Il continue alors son mouvement de reptation.

Le cycle se répète en passant par les mêmes trois points, dont le troisième en particulier entraîne un risque profond pour le sujet et la compagnie qu'il recherche. Le risque toujours renouvelé fait valoir les enjeux considérables de l'entreprise de l'entendeur, surtout parce que le flot de la communication menace à ces moments de s'arrêter. La présence renouvelée du risque devant l'entendeur est le fait du leurre de la fiction. C'est le leurre qui étaye le risque, qui fait que celui-ci n'advient pas au hasard comme on pourrait s'y attendre, mais s'incorpore en réalité dans un système global ayant une logique particulière. L'entendeur prend conscience du leurre aux moments où il gît immobile, contemplant ses "rampades". (2) Il se demande : "Pourquoi ramper à la fin? Pourquoi ne pas simplement gésir les yeux fermés dans le noir et renoncer à tout?". (3) Il s'avise que quelque chose d'obscur, d'insistant, détermine son destin, et que toute initiative de sa part sera en vain :

Ainsi dans le noir tantôt accroupi  
tantôt sur le dos tu peines en  
vain.... Si bien que de détente  
occasionnelle qu'il était l'allon-  
gement devient habituel et pour  
finir la règle. (4)

(1) *ibid.*, p. 76.

(2) C'est le mot employé dans le texte de Beckett.

(3) *ibid.*, p. 76.

(4) *ibid.*, p. 87.



Le leurre opère de façon que l'entendeur continue à ramper; il continue à se faire dupe, malgré sa lucidité croissante au sujet du leurre. Sous l'égide du leurre, nous dit-on, "le processus se poursuit néanmoins enrobé pour ainsi dire de son absurdité". (1)

Que le sort de l'entendeur, prototype du lecteur, soit réglé sur le jeu de la fiction a déjà été établi au début de ce chapitre. Au stade si l'on veut évolué auquel nous sommes arrivés, il nous importe de savoir tout d'abord ce que c'est que la trouvaille qui émane de la reptation représentée ici, puis par quelle voie l'acte de ramper conduit-il à la trouvaille, et enfin, ce qui touche directement à la lecture, quel est le rapport entre cette trouvaille, conçue comme produit réel, et la lecture de fiction.

Commençons par aborder la deuxième question, car les différents mouvements de la reptation sont nettement représentés dans Compagnie. Il est possible de diviser la reptation en deux mouvements complémentaires, dont l'un procède semble-t-il sur le plan horizontal et l'autre sur le plan vertical. Le premier consiste à mettre une main devant l'autre, un genou devant l'autre, dans l'intention supposée de se lancer en avant. Il est significatif que l'entendeur ne chemine dans aucun sens, puisque, ayant ébauché les premiers pas il "rebrousse chemin" et repart "/ de / zéro à nouveau". (2) Le thème du leurre est fort évident ici : le sujet fait un grand effort pour parvenir à un but irréalisable, et quoique conscient de sa folie, persiste dans ses actions inutiles. On commente là-dessus, un peu pathétiquement : "C'est là

(1) *ibid.*, p. 85.

(2) *ibid.*, p. 68.

l'amble du rampant et de toutes ses manières d'aller sans doute la moins courante". (1)

Le mouvement que nous appelons vertical comprend la substitution, effectuée sur place, d'une posture à une autre. Cette démarche répond censément au problème que l'entendeur se pose en ces termes : "Laquelle de toutes les postures imaginables a le plus à offrir en matière de compagnie". (2) Ainsi se met-il à quatre pattes, puis à croupetons, puis étendu sur le dos, et tout cela dans l'intention de chercher la meilleure compagnie. La superposition des différentes attitudes du corps les unes aux autres rappelle un travail de substitution d'un autre ordre : celui qui consistait à représenter des images successives du moi en tant qu'autre, dans le but prétendu de parvenir à une identification pleine avec le moi. La suite des postures correspond donc à la progression par étapes de l'imagination - dont la formule "imaginant imaginé imaginant" exprime le caractère circulaire - vers le lieu de la vérité du moi, où le "je" refoulé peut se découvrir enfin.

La reptation de l'entendeur se compose d'une alternance de mouvements horizontaux et verticaux, qu'on décrit par cette séquence : "Mais pour le moment qu'il rampe. Rampe et tombe. Rampe à nouveau et à nouveau tombe". (3) Or, la rotation de ces mouvements complémentaires donne lieu, à intervalles réguliers, et dans l'espace qui s'ouvre entre deux rampades, à une hésitation momentanée. Cette lacune est le moment où l'entendeur respire dans le silence, où l'ima-

(1) *ibid.*, p. 67.

(2) *ibid.*, pp. 34, 35.

(3) *ibid.*, p. 64.

gination anime son être. La lacune, se faisant l'épicentre si l'on veut de la reptation, délimite en effet le lieu de l'émergence de la trouvaille, à laquelle Compagnie donne le nom de "fable" :

Maintenant sur le dos tu reprends  
ta fable au point où l'acte d'allon-  
gement y a coupé court. Et persistes  
jusqu'à l'opération inverse coupe  
court à nouveau. (1)

La fable naît de l'interruption dans la reptation, ce qui ne veut pas dire que la fable est la négation du mouvement reptilien. Au contraire, la fable procède comme une inscription à l'envers de celui-ci. Il est possible sous ce jour de voir une progression dialectiquement organisée entre les côtés horizontaux et verticaux de la reptation, et le hiatus qui les sépare, scène de la fable.

Cette dialectique peut être décrite de la façon suivante : l'entendeur entre en scène comme récepteur du récit énoncé par la voix; cet acte de réception prend les caractéristiques d'une action physique, d'une reptation, dont les mouvements sont décrits en détail. On nous la représente comme un acte produit et repérable dans le réel, qui a donc la capacité de transformer ce réel, d'y instaurer un nouvel ordre de choses, une nouvelle fable. L'entendeur produit par là la fable de son acte de recevoir la voix, superposant un deuxième récit au récit que lui raconte la voix.

Quant au travail de lecture, l'acte même de lire une fiction amène le lecteur à composer un récit autre, qui sera tout à fait différent du récit qu'enferme le texte. Ce nouveau récit, la psychanalyse le prend en charge, l'utilisant à son tour comme matière de sa lecture à elle. Le

(1) *ibid.*, pp. 86, 87.

Galliot, citant Pierssens, explique en quoi consiste ce récit au deuxième degré, qu'il appelle une écriture autre :

La lecture, écrit Pierssens, est une fonction du sujet, à laquelle le sujet ne doit pas se dérober; fonction où cherche à se satisfaire un (autre) désir, et qui " ce faisant devient écriture, où plus rien ne se reconnaît de l'écriture phantasmatiquement première". (1)

Ainsi ce récit second est-il celui du désir inconscient. Il inscrit le trajet que fait le sujet qui se constitue et se dissémine à travers le texte de la fiction. La notion d'écriture est appropriée dans ce cas parce qu'elle renforce l'idée que le désir laisse des empreintes dans le réel; c'est l'empreinte "gestuelle", pour reprendre l'expression de Kristeva, qui est produite par l'acte de lecture, mais qui renvoie cependant aux conditions, prélinguistiques et fantasmatiques, qui fondent la communication intersubjective dont cette lecture fait partie.

La trouvaille qui émerge de la lecture de Compagnie est précisément cette écriture de désir où se concrétise le point de rencontre du mot et de l'inconscient. La psychanalyse aborde l'intersection qui se dessine entre l'inconscient et le système du signifiant en faisant usage de la distinction de métaphore et métonymie. Ici, la linguistique et la psychanalyse trouvent du terrain d'entente : la métaphore naît des rapports de substitution ou de similarité, ce qui fait qu'elle correspond au terme freudien de condensation; la métonymie, issue des rapports de contiguïté, rappelle le déplacement. La métaphore fait apparaître, à l'endroit où

(1) J. Le Calliot, Psychanalyse et langages littéraires : théorie et pratique, (Editions Fernand Nathan : France, 1977), p. 209.  
Il cite l'article de M. Pierssens, "Questions sur le signifiant", (Sub-stance, 1974), p. 28.

un mot se substitue à un autre, l'image brouillée du sujet et lui restitue, au moins partiellement, son unité corpulente. La métonymie par contre joue sur la chaîne linéaire de mots, et plus spécifiquement sur l'ellipse qui émerge dans le passage d'un mot à l'autre. Ces ellipses traduisent un "manque à être" toujours renouvelé : c'est une fonction du désir, irréalisable d'ailleurs, d'atteindre le lieu du "je". (1)

Or, il est intéressant de noter que les mouvements verticaux et horizontaux de l'entendeur s'accordent à la métaphore et à la métonymie respectivement, si bien qu'on peut décrire l'entendeur comme une véritable machine rhétorique dans tous les sens du terme. C'est-à-dire la reptation, en ce qu'elle se compose des opérations métaphoriques et métonymiques, devient une sorte de discours pris au moment même de son articulation. A un autre niveau, la métaphore et la métonymie nous permettent d'amplifier davantage notre modèle de la lecture du fait qu'elles y apportent une organisation rhétorique. La lecture institue un langage qui s'appuie sur une logique autant linguistique que pulsionnelle. C'est ce qui permet au langage issu de la lecture de se dérouler parallèlement à celui du texte lu. La lecture de Compagnie se poursuivra "/\_j\_ jusqu'à ce qu'enfin tu entendes comme quoi les mots touchent à leur fin. Avec chaque mot inane plus près du dernier. Et avec eux la fable". (2) La lecture prend fin lorsque s'arrêtent simultanément les mots écrits sur la page et l'écriture autre que trace le désir

(1) Nous suivons l'explication du Galliot et al, Psychanalyse et langages littéraires. Voir surtout les pages 199 à 201 pour la définition psychanalytique de métaphore et de métonymie.

(2) Compagnie, p. 87.

du sujet qui lit.

Il convient à ce stade de faire quelques pas en arrière et de rappeler que la lecture est en premier lieu une relation intersubjective entre le moi et son autre à travers le langage, et ensuite que cette relation prend la forme d'un acte transformateur, et par là producteur. En outre, la lecture est déterminée par la structure de la fiction, dont les composants jouent à un niveau inconscient. Les éléments constitutifs de la lecture sont réunis dans un épisode qui me semble central dans Compagnie, celui qui raconte le voyage entrepris par l'entendeur dans la neige. Tout d'abord, est représenté l'entendeur debout à la porte, se prêtant à partir :

Tu te vois à l'instant de cette  
dernière sortie adossé à la porte  
les yeux fermés en attendant de  
te donner le départ. (1)

Les premiers mots "tu te vois" soulignent le rapport moi/l'autre qui va diriger le "voyage" de lecture. Voyant et étant vu, l'entendeur se met en voyage, "Enfin te voilà parti par les blancs pâturages", tout comme le lecteur aborde son trajet de la lecture à travers les pages blanches du livre. Ayant fixé sa destination, "tu mets le cap comme toujours tout droit sur la brèche dans la haie d'épines qui en marque la limite à l'ouest" (2), l'entendeur se met à marcher en laissant dans la neige derrière lui les empreintes de ses pas. Cette scène évoque d'une manière frappante le procédé de la lecture : l'acte de lire laisse les traces du désir inassimilé, non neutralisé, lesquelles inscrivent sur la toile du réel une écriture autre.

(1) *ibid.*, p. 48.

(2) *ibid.*, p. 48.

L'épisode ne s'arrête pas là pourtant. Il faudra remarquer la conduite du promeneur lorsqu'il s'arrête à mi-chemin de la brèche :

Cette ligne droite. Tu regardes en arrière comme tu ne le pouvais alors et vois tes traces. Une grande parabole. Dans le non-sens des aiguilles. (1)

Voilà qu'il confronte ses propres empreintes : la relation du moi à l'autre se joue dès lors à travers les traces de son écriture, à travers l'inscription noire sur blanc. C'est à ce moment-là que le leurre de la fiction se révèle : le promeneur-lecteur découvre tout d'un coup que ce qui lui semblait une ligne droite est en réalité une grande parabole. Le but conscient du sujet est dépassé; ses actes sont réglés sur un ensemble d'opérations inconscientes mises en place par la fiction.

La notion d'excès est mise en vedette ici. La démarche du promeneur excède en effet le trajet qu'il s'est proposé, comme celle du lecteur échappe à toute orientation consciente. Il en reste toujours une part inassimilable, irréductible et par conséquent troublante. C'est ce surplus de force énergétique qui donne forme à cette ligne parabolique, ou plus précisément, qui fait dévier la ligne droite vers la forme parabolique. L'épisode du promeneur traite de ce thème d'excès, le représentant sur le plan spatial et temporel :

Jusque-là depuis l'abord des pâturages il te faut normalement de dix-huit cents à deux mille pas selon ton humeur et l'état du terrain. Mais ce dernier matin-là il t'en faudra beaucoup plus. Beaucoup beaucoup plus. (2)  
 /\_P\_/ our les mêmes cent mètres où

(1) *ibid.*, p. 52.

(2) *ibid.*, pp. 48, 49.

tu réalisais autrefois un temps de  
trois à quatre minutes il t'en faut  
maintenant entre quinze et vingt. (1)

La mise en jeu d'un excès sape la structure particulière que le langage impose à la lecture. On y fait intervenir sans cesse un élément d'insuffisance ou de débordement, ce qui transforme les structures pleines envisagées dans un premier temps en structures déformées. L'excès détermine par là la façon dont se disloque le triangle sous-jacent à Compagnie; il fait naître "la brèche dans la haie d'épines" (2) qui rompt la continuité de la structure, et qui donne libre jeu aux flux et aux reflux du désir.

L'excès met en jeu un dépassement de limites qui résiste à tout effort pour l'isoler ou le contenir dans une représentation fixe. Toute représentation qu'on dresse à cet égard manque nécessairement son objet. Le dépassement ne peut être pensé que dans l'acte même qui le fonde, que dans l'acte "raté" qui ne peut être enrayé. Shoshana Felman, se référant au schéma de Lacan, dit qu'il n'est pas tout à fait juste de parler alors d'excès, ou de manque,

mais plutôt de l'acte de manquer  
("ratage", manquement, mis-fire,  
"le collimateur ne fonctionne pas")  
.... "Un réel, écrit Lacan explici-  
tement, sera désormais.... situé  
comme ce que le sujet est condamné  
à manquer, mais que ce manquement  
même révèle". (3)

Felman suggère ici que la trouvaille issue de l'acte de manquer n'apparaît que si nous participons à l'épanouissement

(1) *ibid.*, p. 51.

(2) *ibid.*, p. 48.

(3) S. Felman, Le scandale du corps parlant, (Editions du Seuil : Paris, 1980), p. 113.



de ce "ratage", que si nous nous abandonnons à cette transformation de notre être.

Compagnie représente, pour nous les lecteurs, les avatars de cet acte de manquer pendant que nous nous livrons à l'acte réel de lire le texte. Le lecteur remarque à divers niveaux - par exemple, dans l'histoire de l'entendeur, dans le langage du récit et dans l'écriture sur la page - le débordement continu auquel il est sujet. C'est là que réside le sens de l'oeuvre, si l'on peut parler de sens unitaire dans ce contexte. Ainsi, dans le passage qui suit :

Quelles visions dans le noir de  
lumière! Qui s'exclame ainsi?  
Qui demande qui s'exclame,  
Quelles visions dans le noir sans  
ombre de lumière et d'ombre!  
Encore un autre encore? Imagi-  
nant le tout pour se tenir compagnie, (1)

la multiplication des indices affectifs - points d'exclamation et d'interrogation - et l'intensité avec laquelle la voix exprime son inquiétude opèrent pour construire une sorte de théâtre dans lequel le lecteur est le personnage principal, non pas en tant qu'individu libre et autonome, mais en tant que subjectivité en état de changement perpétuel.

Pourtant, en s'approchant de l'oeuvre autant comme analyste que comme lecteur, nous voulons repérer dans cet acte de débordement un ensemble de relations structurelles et analysables. Car si la lecture de Compagnie se caractérise comme acte de disloquer une relation triangulaire, il n'en est pas moins vrai que cette dislocation se répète de façon prévisible et se produit à l'intérieur d'un cadre structurel plus ou moins fixe. Ou peut-être devrait-on

(1) Compagnie, p. 83.

parler plutôt d'une tendance à la structuration, puisque cette structure se défait nécessairement avant d'atteindre une forme complète. En tout cas il est possible de deviner, par une stratégie dite asymptotique, les coordonnées de cette structure aléatoire. C'est ce que nous avons fait lorsque nous avons traité de la notion de piège dans Compagnie, dont la structure sert de support à tous les dépassements, lacunes et fissures qui s'y jouent. En examinant les grandes lignes de ce piège, nous avons esquissé la loi de la fiction qui dirige l'acte aléatoire de la lecture.

En somme, celui qui se livre à l'acte de lire une fiction est pris dans une progression dialectique, dans laquelle alternent des tendances synthétiques et des mouvements de désagrégation. Compagnie plonge le lecteur-analyste dans une situation où sa quête des modèles explicatifs se réalise et se perd sans cesse; l'analyste se fait ainsi le double du lecteur-entendeur qui est contraint d'alterner des images pleines et des images partielles de lui-même. La dialectique qui se développe autour de l'acte de la lecture est nulle part plus évidente que dans la succession de figures triangulaires représentées dans une des dernières scènes de Compagnie. Cette scène esquisse un premier triangle composé d'une lampe électrique, d'une montre, et de l'entendeur, où la lumière de la lampe tombe sur la montre dont le mouvement de la trotteuse est ardemment observé par l'entendeur. A ce premier triangle se superpose un deuxième, dont les sommets se caractérisent de cette façon : le soleil se lève et éclaire tous les objets qui constituent le premier triangle. Les rayons du soleil sont reflétés vers le troisième sommet, où nous nous attendons à trouver

un agent récepteur de la lumière. (1) Toutefois, ce sommet est vide, et nous les lecteurs sont appelés à nous y installer. Ainsi le lecteur en vient-il à remplacer l'image de l'entendeur; il entre dans le jeu de la fiction qui veut qu'il soit à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'oeuvre, à la fois l'objet du regard et l'observateur.

Ici, Compagnie ne trace que la première transformation. Rien n'empêche que la superposition des triangles se déroule à l'infini, entraînant par là de multiples métamorphoses du sujet. L'épisode raconté ci-dessus nous laisse entrevoir l'existence d'un certain patron, qui se répéterait chez le sujet, même après qu'il a déposé le livre. C'est un patron qui fait apparaître à intervalles réguliers l'image du moi, mais seulement le temps qu'il faut pour la dissoudre : "L'aube te découvre dans cette posture toujours". (2)

Compagnie n'est en fin de compte que le moment instigateur de cette démarche qui va autant en arrière qu'en avant; elle est fondatrice de cette communication intersubjective que nous appelons lecture de la fiction, et qui se définit par cette formule célèbre de Lacan : "Communication" où l'émetteur .... reçoit du récepteur son propre message sous une forme inversée". (3)

(1) Voir Compagnie, pp. 79-83.

(2) ibid., pp. 82, 83.

(3) Ecrits, p. 41.

## CONCLUSION.

Il convient de rappeler que le problème à la base de cette étude a deux versants. En premier lieu nous avons voulu essayer de différentes solutions à la question des limites de l'oeuvre littéraire. Ces limites, on l'a déjà souligné, ne concernent pas les limites superficielles de l'objet littéraire, mais relèvent de l'échelle des significations possibles produites par l'oeuvre. La question se posait donc de savoir comment, et pourquoi, l'oeuvre se montre apte à produire certaines significations et à en exclure d'autres. Il nous était nécessaire, en outre, de restreindre le champ d'interrogation; ainsi, sur cet arrière-fond d'une large étendue, avons-nous décidé d'examiner le procédé de signification au carrefour du "texte" et de la "voix". La question est devenue alors la suivante : quel est le rapport entre le langage littéraire conçu comme système, et le message qu'on nous adresse par l'intermédiaire de ce langage? Autrement dit, comment penser le rapport de ce qui est énoncé "littéralement" - les mots, les phrases, l'organisation formelle de l'oeuvre - avec l'intention ou avec le désir qui a produit cet énoncé? Les trois parties de notre étude se sont approchées de cette relation selon des optiques différentes.

Tandis que nous poursuivions directement la question des limites de l'oeuvre, une autre question, non moins importante, sous-tendait la discussion principale. Cette autre question, c'est le second versant du problème à la base de notre étude. Il s'agit de comprendre la véritable relation entre le critique littéraire et l'oeuvre qu'il veut interpréter, analyser ou évaluer. C'est là évidemment un champ

de recherche qui nous éloigne de l'interprétation des oeuvres spécifiques, et qui nous ramène plutôt vers les problèmes généraux de méthodologie dans la critique littéraire. Une série de questions nous vient à l'esprit à cet égard, comme par exemple celles-ci : Est-il légitime de valoriser certaines approches méthodologiques au dépens des autres? Faut-il que le critique sache et explique sa méthode avant d'aborder son étude? Est-il toujours possible d'indiquer d'avance l'itinéraire que va prendre l'étude littéraire, ou existe-t-il parfois une partie du travail qui, comme Malone en fait l'expérience devant ses écrits, échappe au programme qu'on a soigneusement préparé? Toutes ces questions peuvent être ramenées, pour les fins de l'étude présente, à un choix entre une "analytique" et une "herméneutique". Nous devons choisir entre d'un côté une approche qui situerait l'analyste en dehors, voire au dessus, de l'objet d'analyse, ce qui lui permet de prendre une vue "objective" de l'oeuvre; et de l'autre côté une approche qui exigerait la participation active de la part du critique à la création du sens littéraire, de sorte qu'il entre dans une sorte de dialogue continu avec l'oeuvre.

C'est à cette question méthodologique qu'il faut consacrer les quelques pages qui suivent, après l'avoir mise de côté pendant toute la discussion qui précède. Ce retard n'est pas toutefois sans motif, car nous avons voulu qu'une solution ressorte d'elle-même de nos interprétations des oeuvres de Beckett. Il nous semble que les trois analyses qu'on vient de terminer nous mènent en effet vers la question méthodologique qui nous concerne ici. Nous suggérons que le rapport entre critique et oeuvre littéraire en général, et entre nous-mêmes et les trois oeuvres de Beckett en

particulier, a sa racine dans l'interaction voix-texte dont nous avons traité en détail dans Watt, Malone meurt et Compagnie. Nous remarquons dans ceux-ci une progression très intéressante. D'abord, on a traité des efforts que fait Watt pour traduire ses expériences profondes en un langage dit littéraire; puis, on a vu en quoi consiste le travail de composer une narration; et enfin, l'intérêt a été porté sur l'acte même de lire un texte littéraire. En étant arrivé là, il ne restait qu'un pas à faire pour aborder le domaine de la critique littéraire. Car celle-ci résulte, semble-t-il, d'une sorte d'union de la deuxième et de la troisième situations esquissées ci-dessus. La critique littéraire, pour autant qu'elle constitue une lecture qui se narre, nous situe à mi-chemin entre Malone le narrateur et le personnage de l'entendeur dans Compagnie.

Puisque notre position méthodologique s'avère être coextensive au rapport général entre le sujet et le langage du texte, il s'ensuit que le conflit entre une "analytique" et une "herméneutique" devrait être résolu à partir des analyses précédentes, et non pas indépendamment de celles-ci. C'est comme si les analyses qui précèdent deviennent à leur tour un nouveau récit, ou "texte", et doivent donc être soumises à une seconde analyse. De cette façon nous aboutissons à une méthodologie construite après-coup pour ainsi dire, à une méthodologie considérée comme bilan plutôt que comme programme.

A l'objection qu'on pourrait nous adresser de nous éloigner trop de l'oeuvre de Beckett, nous répondons que cette interrogation sur la méthode interprétative a justement ses racines dans les oeuvres étudiées. Car la relation qui existe entre l'interprète et les fictions de Beckett est

en fin de compte un développement logique de la condition fondamentale où se trouvent les narrateurs et les personnages de Beckett. Nous voyons dans l'un et l'autre cas le fonctionnement du système tripartite reliant le sujet, le mot et l'autre. Il est vrai que nous avons l'air de nous écarter par cette voie de ce qu'on pourrait nommer vaguement le grand courant de la critique beckettienne, mais l'écart n'est pas aussi radical qu'on pourrait le penser. Cette critique a toujours reconnu, pour parler d'une manière générale, que Beckett s'intéresse à la quête de signification menée par l'individu dans un univers étranger. George Szanto parle peut-être au nom d'un grand nombre de critiques lorsqu'il explique ainsi la vision de Beckett :

The world consists of what is and  
the manner in which it is known....  
This conception of the relation  
between man and the world is relevant  
to each man - to the ordinary man  
and to the man highly sensitive to  
the world about him.... In the fictions  
/ of Beckett / the narrators are made  
to view their worlds so as to define  
themselves. (1)

Il dit en effet qu'en connaissant le monde, l'individu se connaît. Ou bien, ce qui revient au même, en lisant le texte le lecteur se lit. Or, ce qui distingue notre approche de cette critique dont Szanto sert de représentant, c'est que nous voulons y ajouter la dimension du langage, et esquisser par la suite les modifications qu'apporte cette nouvelle dimension à l'individu, à l'univers, et aux rapports établis entre eux. Le langage comme nous l'entendons ici rend plus dynamiques les procédés de la signification; il présente

(1) G. Szanto, Narrative Consciousness : Structure and Perception in the Fiction of Kafka, Beckett and Robbe-Grillet, p. 12.

ceux-ci comme une sorte de travail toujours repris, comme une opération concrète pour ainsi dire. Sans la participation du langage, le monde ne peut être qu'un grand miroir immobile, renvoyant toujours des images figées.

Cela dit, il faudrait résumer brièvement les procédés rhétoriques que nous avons dégagés des trois oeuvres sous discussion, afin de voir quel sens ils pourraient conférer à notre travail d'interprétation en général. L'étude sur Watt a suivi l'aventure d'un personnage qui d'abord cherche le véritable sens de la vie, et tente ensuite de raconter sa quête. L'individu subit en effet un retour à l'expérience du premier contact avec le monde, c'est-à-dire un retour à la phase primordiale du développement social de l'enfant. Nous traçons les efforts de celui-ci pour régler ses relations avec les objets et les êtres (il découvre ici le "jeu"), et pour venir au bout du fonctionnement du langage (l'"ironie"). Les procédés rhétoriques qui ressortent de cette aventure délimitent justement la zone où les pressions et les contraintes sont au maximum, où le rapport entre le moi, le monde et l'autre est au point de rupture.

Dans Malone meurt on nous présente la situation insolite où le sujet vit son passage vers la mort imminente, en même temps qu'il décrit son expérience dans une histoire narrative. Un parallèle émerge donc entre, d'une part, la position du moi s'acheminant vers la mort, et d'autre part la position du moi, conçu comme effet de la parole, dans la construction narrative. Dans cette perspective, la rhétorique nous donne un fondement structural sur lequel le moi peut s'exprimer dans l'un et l'autre domaine, c'est-à-dire dans la vie et dans le langage. Une caractéristique importante de cette rhétorique est sa résistance à tout effort



qui vise à l'incorporer dans un travail organisé et conscient. Car de même que Malone ne peut pas savoir quand la mort arrive, de même il est incapable de diriger le sort du moi dans la narration. La rhétorique se situe donc à la limite de l'acte conscient; elle se dirige vers une région où la vie et la narration sont déterminées par des lois dites inconscientes. On fait ici le premier pas vers une rhétorique de l'inconscient.

La rhétorique de Compagnie commence là où celle de Malone meurt se termine. Alors que dans cette oeuvre-ci le sujet et le langage se constituent dans un seul acte, dans un événement unique, Compagnie met en scène deux actes inconciliables qui entrent paradoxalement en communication. Ces deux actes qui, ensemble, constituent le procédé de la lecture littéraire, sont respectivement l'émission et la réception de la parole. La rhétorique enregistre les tournants de la communication qui se déroule ici; elle indique la façon dont le rapport sujet-langage se transforme au cours des étapes variées de la communication; enfin, elle révèle les procédés de consolidation et de dispersion qui jouent aussi bien au sein du moi que dans les éléments du langage. En somme, pour autant que Compagnie dramatise l'activité de la lecture, elle situe les composants de cette lecture dans l'espace du "réel", c'est-à-dire dans un espace où les effets de la lecture sont ressentis sous une forme concrète et irréductible. La rhétorique de l'inconscient ne relève pas ici d'une région obscure et insondable; elle dirige plutôt la production des actes et des effets réels dans la lecture. En outre, elle révèle comment ces actes et ces effets sont une fonction du désir inconscient. La rhétorique brode ici une sorte de tapisserie où se dessinent

toutes les productions réelles du désir inconscient.

La rhétorique est, on l'a déjà dit, la clé de l'interprétation littéraire puisqu'elle nous donne accès à ce qui est implicite dans la littérature. Or nous voulons montrer que ce domaine implicite s'est emparé au cours de nos trois études d'un sens particulier, et que ce sens s'appuie sur le concept de l'inconscient tel que la psychanalyse lacanienne l'entend. Avant de résumer le rôle que joue cet inconscient, il est intéressant de remarquer que la récupération du sens dont il s'agit ici aille à l'encontre de la position méthodologique que nous avons prise au début de l'étude. Nous nous sommes proposé lors de notre introduction de défaire les réseaux de sens que l'oeuvre littéraire ne cesse de rassembler autour d'elle. Ce travail de désassemblage nous semblait indispensable pour pouvoir mettre à jour la production de la signification dans la littérature. Il nous semblait que ce n'était qu'en regardant sous le vernis des sens spécifiques que l'on pouvait dégager les mécanismes de signification qui produisent ces sens. En d'autres termes, ce n'était qu'en sacrifiant le particulier que la loi générale a pu être mise à nu. C'était pour cette raison que les "limites" de l'oeuvre littéraire ont été ouvertes, que la coquille protectrice de son sens a été fissurée. Nous avons voulu que l'oeuvre littéraire s'ouvre pour étaler devant nous son véritable mode de fonctionnement.

Maintenant que ce trajet allant du sens à la signification s'est épuisé dans plusieurs modèles rhétoriques, ayant chacun un fondement théorique différent, nous sommes en droit de demander quel est le sens de notre démarche. Que veut-il dire au juste de dévoiler les procédés de signification? Quel sens pourrait-on attribuer à la multitude de

modèles rhétoriques qui sont apparus ici. Nous pensons qu'il nous est possible d'entrevoir, d'après l'interprétation large que nous avons faite de la rhétorique, ce que pourrait être le sens à la base de notre travail.

La psychanalyse tente de situer ce sens dans un lieu précis, qui ne se trouve ni dans le cadre du texte ni dans l'intelligence du sujet, mais quelque part entre eux. Ce lieu, qui est nommé l'inconscient, ne dessine pas un espace bien délimité; il prend plutôt la forme d'un discours insolite, d'un discours qui manifeste le côté structural de la langue en même temps qu'il possède la force énergétique de la parole. Le discours inconscient est en fait la clé de tout ce qui est caché ou implicite dans l'oeuvre littéraire. Jean Bellemin-Noël souligne le caractère saillant de ce phénomène :

[T]out texte est travaillé par un discours inconscient; il est possible de décrire ce travail qui s'effectue dans le texte; cette description n'a pas pour objet une traduction, mais la reconnaissance d'un fonctionnement oblique du texte comme force engagée dans l'oeuvre d'écriture. (1)

Or, ce qui nous intéresse dans ce discours inconscient, c'est qu'il réunit dans une seule rhétorique les phénomènes du langage et les procédés de la subjectivité qui accompagnent ce langage. On a déjà vu dans notre étude de Compagnie qu'il existe une équivalence entre la structure du langage littéraire et l'ensemble des changements affectifs et cognitifs que suscite l'acte de lire. Et cette équivalence, ou mieux cette homologie, entre sujet et langage, est d'une importance

(1) J. Bellemin-Noël, Vers l'inconscient du texte, (Presses Universitaires de France : France, 1979), p. 191.

capitale dans la théorie de Lacan, qui propose que l'inconscient est structuré comme un langage. (1) On cite souvent, comme illustration exemplaire de cette dernière proposition, le fait que la métaphore et la métonymie semblent reproduire "linguistiquement" les fonctions de condensation et de déplacement que Freud a découvertes dans le rêve. Le résultat de tout cela est qu'un modèle rhétorique de la lecture, et à plus forte raison de l'interprétation littéraire, est dès lors possible. En concevant une telle rhétorique, nous partons de cette proposition d'Ellie Ragland-Sullivan : la littérature, dit-elle, "operates a magnetic pull on the reader because it is an allegory of the psyche's fundamental structure" (P. 381). (2) Cette démarche est considérée comme proprement littéraire en raison de sa puissance transformatrice par rapport au lecteur. Celui-ci est dès le début pleinement engagé dans la rhétorique qui se poursuit lors de l'acte singulier qu'est la lecture. C'est ce qui fait dans notre opinion la valeur d'une oeuvre littéraire : tandis que le langage de tous les jours s'accommode à un but ou à un besoin conscients, que le locuteur saurait expliciter sans peine, la littérature, quant à elle, échappe à toute détermination par le sujet en incorporant celui-ci dans l'espace d'une rhétorique de l'inconscient. C'est ainsi que la littérature nous rapprocherait de la vérité de notre être.

Comment aborder donc cette rhétorique en tant qu'elle porte sur le travail de la critique littéraire? Ce qui fait

(1) Voir à ce propos Le séminaire livre XI : les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, pp. 23-24.

(2) E. Ragland-Sullivan, "The magnetism between reader and text : prolegomena to a lacanian poetics" in Poetics, 13 (1984) pp. 381 - 406.

problème ici c'est que la critique a un caractère double : à mesure que le critique tente de dévoiler et de traduire ce qui passerait pour le discours inconscient d'un texte particulier, il émerge un second discours inconscient que le critique produit à son insu. Ainsi, au travail démystificateur et raisonnable que celui-ci mène à bien devant les énigmes de l'oeuvre littéraire, à son discours "analytique", vient s'opposer un discours où le moi de l'analyste est continuellement mis en question. Ce dernier discours, il faut remarquer, n'est pas au fond une création volontaire de l'analyste; il dirige plutôt le travail de l'analyste, ou plus précisément, il définit le trajet inconscient que doit suivre son moi pendant le travail.

Pour revenir au choix qu'il faut faire entre une "analytique" et une "herméneutique", il est clair que la première comporte une part considérable d'erreur, malgré ses prétentions à la vérité. Pourtant, on aura tort, malgré ces limitations, de renoncer au travail analytique. Il vaut mieux à notre avis essayer de marier cette fiction si déroutante à l'analyse, et de suivre ainsi une espèce d'interprétation plus contournée. Nous envisageons ainsi une démarche interprétative qui suit les grandes lignes d'une "analytique", mais qui range celle-ci à l'intérieur d'un domaine spéculaire. Le modèle psychanalytique nous permet, semble-t-il, d'effectuer ce genre d'interprétation car il traite des données objectives dans la littérature sans négliger le rôle qu'y jouent les fictions du moi-analyste. Maud Mannoni exprime bien l'opération d'une telle interprétation, en nous donnant cette description de la psychanalyse dans un contexte clinique :

La démarche d'un analyste.... serait  
de pouvoir se réinventer avec un  
patient que notre culture situe

comme "différent" de nous. Se réinventer : cela veut dire trouver avec cet autre.... des mots à l'aide de quoi parler.... (1)

Pour autant que le travail du critique consiste à dévoiler un "implicite", lequel n'est rien d'autre que le discours d'un second "implicite", le chemin de la critique littéraire est foncièrement herméneutique. Le fait que cette herméneutique procède en construisant des modèles rhétoriques - qui sont autant de tentatives pour traduire le discours inconscient en un ensemble de règles et de structures - ce fait ne modifie pas le but herméneutique de notre entreprise. Il signifie simplement que l'herméneutique doit procéder en faisant détour vers l'analytique, laquelle est incorporée comme un moment essentiel du mouvement herméneutique global. Nous voulons bien que notre interprétation des oeuvres de Beckett fasse partie de ce mouvement indirect, quoiqu'il nous semble nécessaire que ce mouvement ait une direction, un sens spécifique. La théorie et la pratique de la psychanalyse, en particulier dans ses versions les plus récentes, nous donnent une stratégie efficace pour remplir les deux conditions ci-mentionnées, à savoir la nécessité d'ouvrir les limites de la signification, et celle d'imposer un sens à cette ouverture. La psychanalyse annonce par cette voie une approche dialectique dans l'interprétation de la littérature. Celle-ci tracerait le lieu où un discours théorique - recherche de structures pleines et cohérentes - alterne avec l'histoire privée du moi de l'interprète, qui raconte fictivement pour ainsi dire le piège que lui tend

(1) M. Mannoni, La théorie comme fiction, (Editions du Seuil : Paris, 1979), p. 12.

le langage littéraire.

BIBLIOGRAPHIE (1)

1. Sur Beckett.

- \* Beckett, S. Compagnie. Les Editions de Minuit :  
France, 1980.
- \* Beckett, S. Malone meurt. Les Editions de Minuit :  
France, 1951.
- \* Beckett, S. Watt. Les Editions de Minuit : France,  
1968.
- Bernal, O. Langage et fiction dans le roman de Beckett.  
Editions Gallimard : France, 1969.
- \* Coe, S. Beckett. Oliver and Boyd : London, 1964.
- Fanizza, F. "The Word and Silence in Samuel Beckett's  
The Unnamable". In Twentieth Century Interpretations  
of Molloy, Malone Dies and The Unnamable. Ed. O'Hara.  
Prentice-Hall : U.S.A., 1970, pp. 71 - 81.
- Hill, L. "Reading Beckett's Reminders". In French  
Studies, 38, no. 2 (1984), pp. 173 - 186.
- Janvier, L. "Style in the Trilogy". In Twentieth  
Century Interpretations of Molloy, Malone Dies and  
The Unnamable. Ed. O'Hara. Prentice-Hall : U.S.A.,  
1970, pp. 82 - 90.
- Read, D. "Artistic Theory in the work of Samuel Beckett".  
In Journal of Beckett Studies, no.8 (1982), pp. 7 - 22.
- \* Szanto, G. H. Narrative Consciousness : Structure and  
Perception in the Fiction of Kafka, Beckett and  
Robbe-Grillet. Univ. of Texas Press : U.S.A., 1972.

(1) Les ouvrages cités sont divisés en trois parties : les études sur Beckett, sur la forme narrative en général, et sur les problèmes philosophiques ou psychanalytiques. Les ouvrages qui ont été cités directement dans le texte sont indiqués par une astérisque.



\* Tagliaferri, A. Beckett et la surdétermination littéraire.

Trad.N. Fama. Payot : Paris, 1977.

Toyama, Y. "Malone, the unoriginal centre". In Journal of

Beckett Studies, no. 9 (1984), pp. 89 - 99.

2. Sur la forme narrative.

- \* Bakhtine, M. Esthétique et théorie du roman. Trad. D. Olivier. Editions Gallimard : France, 1978.
- \* Baudelaire, C. "De l'essence du rire". In Oeuvres. La Pléiade : France, 1935, pp. 975 - 993.
- Benveniste, E. Problèmes de linguistique générale. Editions Gallimard : France, 1966.
- Blanchard, M. Description, Sign, Self, Desire. Mouton Publishers : England, 1980.
- \* Blanchot, M. L'entretien infini. Editions Gallimard : France, 1969.
- \* Blanchot, M. L'espace littéraire. Editions Gallimard : France, 1955.
- \* Booth, W. The Rhetoric of Fiction. Univ. of Chicago Press : U.S.A., 1961.
- \* De Man, P. Allegories of Reading : Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust. Yale Univ. Press : U.S.A., 1979.
- \* De Man, P. Blindness and Insight : Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. 2nd edition. 1971; rpt. Methuen & Co. : London, 1983.
- Gans, E. The Origin of Language. Univ. of California Press : U.S.A., 1981.
- Genette, G. Figures I. Editions du Seuil : France, 1966.
- \* Genette, G. Figures II. Editions du Seuil : France, 1969.
- \* Genette, G. Figures III. Editions du Seuil : France, 1972.
- Krysinski, W. Carrefours de signes. Mouton éditeur : Le Hague, 1981.

- \* Lefebve, M. J. Structure du discours de la poésie et du récit. Editions de la Baconnière : Suisse, 1971.
- \* Lotman, I. La structure du texte artistique. Trad. H. Meschonnic. Editions Gallimard : France, 1973.
- \* Muecke, D. The Compass of Irony. Methuen & Co. : London, 1969.
- Pascal, R. The Dual Voice. Manchester Univ. Press : U.K., 1977.
- Sartre, J. P. Qu'est-ce que la littérature? Editions Gallimard : France, 1948.
- \* Stanzel, F. A Theory of Narrative. Trad. C. Goedoche. Cambridge Univ. Press : England, 1984.
- Volosinov, V. Marxism and the Philosophy of Language. Trad. L. Matejka. Seminar Press : U.S.A., 1973.

3. Sur la philosophie et la psychanalyse.

- \* Bellemin-Noël, J. Vers l'inconscient du texte. Presses Universitaires de France : France, 1979.
- Descombes, V. Le même et l'autre : quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978). Les Editions de Minuit : France, 1979.
- \* Felman, S. Le scandale du corps parlant. Editions du Seuil : France, 1980.
- \* Foucault, M. L'archéologie du savoir. Editions Gallimard : France, 1969.
- \* Freud, S. Essais de Psychanalyse. Trad. S. Jankélévitch. Petite Bibliothèque Payot : France, 1968.
- \* Freud, S. The Interpretation of Dreams. Trad. J. Stachey. George Allen and Unwin : London, 1954.
- Freud, S. Introduction à la psychanalyse. Trad. S. Jankélévitch. Petite Bibliothèque Payot : France, 1969.
- \* Grooten, J. and Steenbergen, G. J. New Encyclopedia of Philosophy. Philosophical Library of New York : U.S.A., 1972.
- \* Jameson, F. "Imaginary and Symbolic in Lacan : Marxism, Psychoanalytic Criticism, and the Problem of the Subject". In Yale French Studies, no. 55-56 (1977), pp. 338 - 408.
- \* Kristeva, J. Le langage, cet inconnu : Une initiation à la linguistique. Editions du Seuil : France, 1981.
- \* Kristeva, J. Polylogue. Editions du Seuil : France, 1977.
- \* Lacan, J. Ecrits. Editions du Seuil : France, 1966.
- \* Lacan, J. Le séminaire, livre I : Les écrits techniques de Freud. Editions du Seuil : France, 1975.

- \* Lacan, J. Le séminaire, livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Editions du Seuil : France, 1973.
- \* Lalande A. Vocabulaire technique et critique de la philosophie. Presses Universitaires de France : France, 1962.
- \* Le Galliot, J. et al. Psychanalyse et langages littéraires. Editions Fernand Nathan : France, 1977.
- \* Mannoni, M. La théorie comme fiction. Editions du Seuil : France, 1979.
- Pierssens, M. "Questions sur le signifiant". In Sub-stance, 1974.
- \* Ragland-Sullivan, E. "The Magnetism Between Reader and Text : Prolegomena to a Lacanian Poetics". In Poetics, 13 (1984), pp. 381 - 406.
- Ray, W. Literary Meaning : From Phenomenology to Deconstruction. Basil Blackwell : England, 1984.
- \* Ricoeur, P. De l'interprétation : essai sur Freud. Editions du Seuil : France, 1965.
- \* Ricoeur, P. Le conflit des interprétations. Editions du Seuil : France, 1969.