

SOCIOTEXTE

Revue de sociologie de l'Afrique littéraire

ISSN 2518-816X

NUMERO n°06

Août 2020

ORGANISATION

Directeur de publication : Madame **Virginie KONANDRI**, **Professeur titulaire** de Littérature comparée, Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Directeur de la rédaction : Monsieur **David K. N'GORAN**, **Professeur titulaire** de littérature comparée, diplômé de Science politique, Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Secrétariat de la rédaction : Monsieur **Koné KLOHINWELE**, **Maître de Conférences**, études africaines anglophones à l'Université Félix Houphouët-Boigny, (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Comité scientifique

- Prof. ADOM Marie-Clémence (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. AKINDES Francis (Université Alassane Ouattara, Bouaké, RCI)
- Prof. BERNARD Mouralis (Université de Cergy-Pontoise, France)
- Prof. BERNARD de Meyer (Université du Kwazulu natal, Afrique du sud)
- Prof. COULIBALY Adama (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. DIANDUE Bi-Kacou †(Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. FONKOUA Romuald (Université de Paris IV, Sorbonne nouvelle, France)
- Prof. HALEN Pierre (Université de Metz, France)
- Dr. AKASSE Clement (Howard University, Washington DC, USA)
- Prof. KONANDRI A. Virginie (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. KOUAKOU Jean-Marie (Université, Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. MAGUEYE Kasse (Université Cheik Anta Diop, Dakar, Sénégal)
- Prof. MEKE Meite (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. Sissao Alain, (Université de Ouagadougou, Burkina Faso)
- Prof. SORO Musa David (Université Alassane Ouattara, Bouake, RCI)
- Prof. ISAAC Bazié, (Université du Québec à Montréal, Canada)

Membres de la rédaction :

- Prof. COULIBALY Daouda (Université Alassane Ouattara, Bouaké, Anglais)
- Prof. Lezou Aimée Danielle (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres Modernes)
- Prof. N'GORAN K. David (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres modernes)
- Prof. Soko Constant (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Sociologie)
- Dr. YEO Lacina (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Allemand)
- Dr. Koné KLOHINWELE (Université Félix Houphouët-Boigny, Anglais).
- Dr Atta Nicaise Kobenan, (Université Félix Houphouët-Boigny, Lettres modernes)

- Dr Kouakou Séraphin (Université Félix Houphouët-Boigny, Lettres modernes)
- Dr Imorou Abdoulaye (Université du Kwazulu Natal, études françaises)
- Dr Soumahoro Sindou (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Anglais)
- M. Dobra Aimé (Université Félix Houphouët-Boigny, Doctorant, Lettres modernes)
- M. Gbazalé Raymond (Université Félix Houphouët-Boigny, Doctorant, Lettres modernes).

SOMMAIRE

NASSALANG Jean Denis, Université Cheick Anta Diop, Dakar, Sénégal.

Narrer l'inconcevable ou la poétique du tourbillon dans L'Innommable de Samuel Beckett
[5-19]

ZADI Esther Gisèle Epse GOUAMENE, Université Peleforo GON COULIBALY, Korhogo. Côte d'Ivoire.

L'atténuation comme procédé énonciatif et discursif dans la littérature africaine : Une valorisation de l'acte Illocutoire. [20-26]

Aby Emmanuel AKADJÉ, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire

Encodage rythmique : de la danse à la chorégraphie dans Wandi Bla ! de Konan Roger Langui. [27-38]

TATI Martin Kami, Lycée municipal II, Koumassi, Abidjan, Côte d'Ivoire.

Saisir le factuel dans Demain J'aurai Vingt Ans d'Alain Mabanckou. [39-46]

DJE Monkoha Pacôme Kevin, Université Felix Houphouët Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire.

L'intermédialité dans Babyface et Monsieur Ki de Koffi Kwahulé. [47-55]

KOUADIO Germain Kouassi, Institut National de la Jeunesse et des Sports, Abidjan, Côte d'Ivoire.

Portée sémantique et statut déictique des noms propres baoulé. [56-64]

KOULAÏ Armand, Université Felix Houphouët Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire.

La royauté abouré ; quand un pouvoir coutumier devient acteur de développement local à Bonoua (sud-est de la côte d'ivoire). [65-73]

COOVI Gilbert et COOVI Marvin Ekdado Sèblo Université d'Abomey Calavi, Benin.

Union conjugale entre légalité et légitimité au Bénin : Enjeux et Perceptions des communautés rurales autour du mariage forcé. [74-85]

DAAVO Cossi Zéphirin, Ministère du tourisme, de la culture et des arts du Bénin.
Agbanyahi ou le défilé des richesses à Abomey : une expression particulière de la grandeur du pouvoir royal. [86-96]

KOMBIENI Didier, Université de Parakou, Bénin.
Dream contradicted by destiny: a critical reading through Janie's Love Story, In Their eyes were watching God, by Zora Neale Hurston. [97-106]

N'GORAN David K., Université Felix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire.
Comprendre la Covid-19 par ses représentations locales. Le cas de la Côte D'ivoire : une société « Composite ». [107-115]

FOFANA Yacouba, Université Alassane Ouattara, Bouaké, Côte d'Ivoire.
Nouvelles écritures romanesques et pratiques anti-génériques : une lecture de La séparation et la mort à venir de l'être humain guide sa vie de Charles Nokan. [116-128]

TIBIRI Dieudonné, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou, Burkina Faso.
La Francophonie littéraire entre Espace, Ecriture, Langue d'écriture et Culture : quelle identité pour l'écrivain burkinabè francophone ? [129-140]

BOHOUSSOU Amino Véronique, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, RCI
Les Interjections comme discours de la brièveté dans Le Glas De L'infortune De Regina Yaou
[141-149]

TIAHO Lamoussa, Université Joseph KI- ZERBO, Burkina Faso.
Médias du Nord, Médias du Sud : de l'« imagologie médiatique » à la reconstruction de l'image du continent africain. [150-161]

NDUWAYO Pierre, Ecole normale supérieure Burundi.
Les innovations scripturaires dans Cœur de femme d'Adamou Kantagba [162-187]

NARRER L'INCONCEVABLE OU LA POETIQUE DU TOURBILLON DANS *L'INNOMMABLE*, 1953, DE SAMUEL BECKETT

Jean Denis NASSALANG

Maître-Assistant

Université Cheikh Anta Diop, Dakar (Sénégal).

Résumé : Cet article se veut une contribution aux réflexions sur *L'Innommable* de Samuel Beckett. Auteur épris de beauté artistique, son œuvre suscite un intérêt certain pour ses bribes de paroles qui s'entremêlent dans un récit qui s'interroge constamment. Les besoins de son temps impulsent une dynamique narrative qui rebute la cohérence des formes classiques pour asseoir une poétique de la dérive, du fourvoiement et de la douleur. Ce récit hermétique puise au viatique des crises qui ont déstabilisé la vie de l'auteur, le monde et au besoin de renouveau esthétique qui caractérise le nouveau roman.

Mots clés : Désagrégation - Errance - Fourvoiement - Innommable - Monde - Narrateur – Récit.

Abstract: This article is intended to be a contribution to reflections on Samuel Beckett's *L'Innommable*. Author in love with artistic beauty, his work arouses a certain interest for his snippets of words which intertwine in a story which is constantly questioned. The needs of his time stimulate a narrative dynamic that rejects the coherence of classical forms to establish a poetics of drift, misguidance and pain. This hermetic story draws on the viatics of the crises that have destabilized the life of the author, the world and the need for aesthetic renewal that characterizes the new novel.

Key words: Disaggregation - Wandering - Misleading - Unspeakable - World - Narrator - Story.

INTRODUCTION

En superposant la conscience de l'écriture à la conscience déchirée de l'après seconde guerre mondiale, Samuel Beckett signe, dans son œuvre, la naissance d'une écriture qui s'interroge et se cherche en marge des sentiers déjà explorés. Le dessein consistant à vouloir analyser ou nommer une réalité non appréhensible, nous fait pressentir que l'ambition de l'auteur repose sur une volonté d'explorer de nouvelles formes artistiques consubstantielles au déchainement de la dignité humaine. Cette expression du « désordre des lumières peut-être une illusion [...], incompréhensible inquiétude », (S. Beckett, 1953, p. 14) ayant impulsé certaines analyses critiques qui ont davantage insisté sur cette « écriture de l'échec » qui alimente cette fiction ; alors qu'il y a une floraison de rapports que l'on pourrait établir entre les œuvres de Samuel Beckett et ses lectures philosophiques et littéraires antérieures. C'est dans cette dynamique que notre réflexion se veut une contribution à la compréhension du terreau d'idées que constitue ce roman. En choisissant comme titre, « Narrer l'inconcevable ou la poétique du tourbillon dans *L'Innommable* », nous voulons contribuer à la saisie de certains faits de vie individuelle et sociale qui motivent le déni des formes classiques du texte. Sans nous livrer à des examens psychanalytiques de la fiction, nous voulons interroger l'œuvre pour en découvrir les trésors du désir de renouvellement esthétique, de la méditation sur la condition humaine, de la mémoire individuelle éprouvée par la souffrance ; sinon, qu'est-ce qui ferait l'importance de décrire des situations innommables ? Pourquoi s'attacher à la peinture de ces réalités et à quelle fin ?

Notre approche se veut aussi heuristique que sociocritique ; c'est-à-dire qu'en partant du texte, nous voulons comprendre les fondements de cette écriture si conflictuelle qu'elle rebute le lecteur. Pour mener à bien cette réflexion, dans un premier temps, nous chercherons à comprendre les causes ayant prévalu à cette forme d'art, avant de nous intéresser à leur prise en charge par le récit de *L'Innommable*.

1/ LES EXPRESSIONS DE LA DECHEANCE

Interroger la fiction de Samuel Beckett revient à tenter de comprendre les méandres d'une pensée doublement affectée par la réalité ambiante. Les difficultés personnelles combinées au mal du siècle ont sensiblement contribué à l'apanage d'une écriture en dérégulation que nous lisons dans *L'Innommable*. Comme un mécanisme en désagrégation, la parole se brouille, la cohérence du raisonnement s'émiette, livrant un récit qui se révulse, se fracture et devient quasi incontrôlable. Francine Dugaste-Porte (2001, p. 129) dira que « Le texte tend à transcrire le désordre juste des mouvements sans stylisation ni classification apparente. » En fait, suite aux événements bouleversants liés à la guerre avec ses multiples horreurs, la personnalité de l'auteur – comme celle de l'écrasante majorité de l'humanité - est affectée par cette situation qui a perturbé le cours harmonieux de la vie. Ces situations indues corrompent les idéologies et les formes de la fiction. L'espace comme le temps prennent ainsi des couleurs et des formes qui témoignent de leur instabilité et de leur indépendance. Autrement dit, l'homme qui se croyait maître de ces éléments, se sent écartelé entre la dureté de la réalité et la peur du lendemain. Les personnages chargés de refléter cette harmonie sociale doutent devant la réalité à exprimer et ne peuvent la signaler qu'à travers une vision confuse. Ces remous conceptuels nés du délabrement du décor bousculent toutes les dimensions et figurines pour situer les individus dans un climat de tension qui fragilise leur psychologie.

1.1 UNE ANALOGIE DE L'ENFER¹

Bien que la guerre mondiale soit finie, un mauvais vent de pessimisme et de découragement attisé par une série d'événements douloureux souffle encore sur les milieux intellectuels et littéraires. C'est le temps de la décadence. La société, la psychologie, la philosophie et toutes les formes d'art sont affectés par le sentiment de tristesse et de déclin propre à la fin du conflit. Tout ce qui avait un nom perd sa substance et choie dans la consternation généralisée. Pour exprimer ces angoisses, Northrop Frye (1984, p. 245) assimile cette amertume des années subséquentes à la guerre au déluge vécu par les premières générations de la création. Ce monde qui vacille et tangué comme « L'arche de Noé qui flotte sur un monde englouti et qui vient reposer sur le sommet d'une montagne gigantesque germe d'un monde nouveau contenant toute la vie des hommes et des animaux, complète le premier grand cycle de l'existence humaine. » Ce bateau ivre impulse un sursaut narratif qui déçoit les normes architecturales de la fiction classique pour en proposer des formes innovantes. Cette description du point noir autour duquel gravite le regard du personnage devient une source irradiante de productivité. Les données floues et partielles s'arrogent désormais la primeur des discours et « il faut écouter, guetter les murmures des silences d'autrefois, se tenir prêt pour la prochaine tranche, sous peine de s'attirer des foudres supplémentaires. » (S. Beckett, 1953, p. 130).

¹ Ce titre nous l'avons emprunté aux propos du personnage lui-même qui assimile son cadre à une prison féérique. Il donne l'impression de Noé, enfermé dans son arche pour survivre aux fléaux dévastateurs du déluge. Sans l'avouer lui-même, ses conditions de vie renvoient aussi à une représentation apocalyptique du monde. *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 14.

Cette fragmentation cristallise la mission de toute l'œuvre d'art contemporain ; en ce sens que le projet de toute écriture repose sur le désir des auteurs de proposer une vision du monde. À chaque réalité correspond une esthétique qui déçoit les règles antérieures dans le dessein d'être fidèle aux circonstances du moment. Mais, ce conflit de générations suppose une intertextualité qui se fait en absorbant et en dénaturant en même temps les autres formes de l'espace intertextuel. Samuel Beckett, pour son compte, s'investit dans une forme en kaléidoscope qui reprend les techniques classiques pour les brouiller davantage et montrer ainsi leur incapacité à dire la situation ambiante. Cette narration aux allures tourbillonnaires lui permet de signifier le tumulte ou dans une certaine mesure le fourvoisement universel. S'inspirant du dialogisme bakhtinien, Julia Kristéva (1969, p. 113) souligne que « dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent ».

En interrogeant ce cadre dans lequel se meut cette voix, nous comprenons que l'espace de la dérive c'est l'immanence du monde selon la sensibilité du locuteur. Le mouvement d'errance de Malone ou de Molloy autour du cercle mal délimité porte le sujet parlant à l'expérience de l'inhumanité d'une spatialité pure qui, elle, est sans histoire vraisemblable. Autrement dit, le milieu où se déroule la scène est un espace amorphe, informel ; figure emblématique et analogique de l'univers désagrégé. C'est un espace d'affects délimité davantage par les émotions du je-narrant, que par sa propriété. Les matériaux évoqués signalent des symptômes ; car la guerre a ravagé l'espace, brisé les axes, les trames, les profondeurs, elle a tout confondu en un magma devant lequel l'homme ne peut plus que s'"aplatir". C'est un espace de distances approximatives et non de mesures que donne à lire la fiction :

Mais on oublie. [...] sa longue ombre le suivra à travers le désert, c'est le désert, première nouvelle, Worm verra le jour dans le désert, le jour du désert [...] vous parlez d'une affaire, oh ce n'est pas forcément le Sahara, il y en a d'autres, c'est l'ozone qui compte, il aura besoin d'ozone dans les premiers temps, hé oui, dans les derniers aussi, ça stérilise. (S. Beckett, 1953, p. 130-131).

Le narrateur est d'autant plus convaincu qu'« il n'y a donc pas d'espoir » (S. Beckett, 1953, p. 130), de comprendre les relations qui s'établissent entre Worm et le maître, qu'il ne saurait mesurer les dimensions de l'espace où se meuvent ces deux personnages mythiques. Qu'il soit question du désert du Sahara qu'il évoque ou de la couche d'ozone dont il parle, aucune information fiable ne saurait émaner de cette analyse, puisque tous les deux espaces stérilisent ses facultés. Perçus dans l'imaginaire social comme lieu de l'épreuve ou de la mort, le désert donne au lecteur les possibilités d'interpréter cette écriture de la perte et du manque ; alors que l'ozone ouvre les perspectives du mythe, du rêve et du cauchemar. La perception y est faite de symptômes et d'estimations, plutôt que de mesures certifiées et de propriétés. C'est pourquoi, ce qui occupe l'environnement immédiat, ce sont les intensités, les vents et les bruits, les forces en mouvement et les qualités tactiles et/ou sonores. Analysant la nouvelle configuration de l'espace dans les œuvres néo romanesques, Daniel Klébaner (1978, p. 104) écrit ceci :

L'espace de la dérive ne se divise pas, ne se balise pas, ne se cadastre pas. Ce n'est pas l'espace des géomètres ni celui des cartographes. L'espace de la dérive ne comporte ni points de repères, ni zones sacrées, ni centre ni périphérie, ni de différences d'intensité ou de profondeur de champ. [...] L'espace de la dérive n'emprisonne aucune âme, ne porte aucune marque, empreinte ou sceau d'un dieu.

Le premier souci de l'auteur n'est que probablement orienté vers une représentation des horreurs à travers la fragmentation du décor, mais il est peut-être assez audacieux de dissocier

ces clichés agencés de manière abrupte d'un ahurissement d'une conscience perturbée par la crise ambiante. L'espace fragmenté et mal dompté peut ouvrir à une interprétation de la psychose et/ou de la phobie. Les personnages semblent réduits en état de logomachie justifiant leur torpeur et leur déboire. La nature s'obscurcit et fournit un spectacle de la débâcle que ne peut mesurer le personnage. Celui-ci choit dans une fébrilité qui lui ôte tout pouvoir de contrôle et de maîtrise des données qui se présentent à lui. Face aux images horribles qui ont marquées ce temps de désenchantement, le monologue aphasique devient l'écho poétique le plus probant pour traduire les balbutiements ainsi survenus. Par cette technique d'écriture, Beckett révèle que « l'essence de la littérature est précisément [...] de calculer l'incalculable, c'est-à-dire d'agencer des mises en forme pour dire ce qui resterait indicible ou muet, en l'ouvrant à la destination [...] à la fois guidée mais toujours imprévisible, d'un lecteur dont la liberté de lecture réarrange toujours le sens inépuisable du texte »².

Le cadre flottant devient porteur des stigmates d'une conscience heurtée et perturbée dans son fonctionnement. Tout se décompose, « fourré dans un fourré, ou tournant en rond, [...], des bafouillages » (S. Beckett, 1953, p.186); ce qui justifie les désirs flottants du personnage. Les vagues contours des objets, la vision mouvante et fragmentaire désorganise la position du sujet. Du coup, il perd de quelques crans ses prérogatives de guide et d'organisateur de la fiction qu'il compose. Mais si son égarement résulte des conditions de sa perception, celle-ci se trouve fondamentalement entravée par le mode même d'apparition de l'espace qui tout au long du roman forme une masse compacte impénétrable de laquelle plus rien ne se détache et au milieu de laquelle le personnage est immergé. Cette obturation de l'espace apparaît en particulier comme l'œuvre de la gravitation incessante des astres autour du trou noir que le locuteur souhaite nommer, des ténèbres ou des précipitations – ce qui nous induirait à confirmer l'intuition de Gaston Bachelard (1942, p. 09) selon laquelle « l'être voué à l'eau est un être en vertige ».

À convoquer quelques éléments biographiques, la fiction de *L'Innommable* apparaît comme un palliatif au vertige, à la démence. L'auteur, foncièrement heurté par certains événements qui ont traversé son existence, a failli sombrer dans la dépression mentale. En ce sens, la prolixité littéraire que nous remarquons en cette période témoigne du bavardage littéraire comme contrepartie à la psychose. Cette féconde logomachie fonctionne comme une cure thérapeutique qui « vaut mieux, [...] comme s'il pouvait le savoir, ou sans autre motif que celui fourni par leur ignorance de ce qu'il fallait faire, s'il fallait boucher les trous ou les laisser se boucher seuls, c'est comme de la merde, voilà enfin, voilà enfin le mot juste [...] » (S. Beckett, 1953, p. 129).

Cette problématique des trous qu'il faut probablement oblitérer donne sens à la fiction tout en interpellant aussi bien l'auteur que le lecteur. Face à ce décrépît des conditions existentielles, quelle place doit occuper l'art et particulièrement le roman ? Doit-il oui ou non faire table rase des conceptions classiques ? Dans la prise en compte de l'histoire humaine, quelle fonction doit assumer la littérature ? Disons que dans le texte de Beckett, on sent ce besoin inaltérable de situer la littérature dans sa dimension évolutionniste. Le monde, comme la vision humaine progresse dans un sens qui ne saurait occulter les progrès de l'art. Consubstantielle à cette réflexion, le narrateur se dote de nouveaux outils que les formes antérieures ne sauraient exprimer à bon escient. Le roman, à l'image des autres genres, se

² RABATE Dominique, « Entretien avec Dominique Rabaté », *Revue Prétexte* [En ligne], consulté le 26 février 2020, URL : http://pretexte.perso.neuf.fr/ExSiteInternet/Pretexte/revue/entretiens/discussions_thematiques/Joman/discussions/dominique-rabate.htm

remodèle tout en prenant en considération les nouvelles méthodes inspirées de la science ou des autres arts. C'est ainsi que l'architecture classique du texte connaît des perturbations qui assimilent le texte à un montage mal ordonné de clichés référents au désordre ambiant et/ ou aux scènes de la vie. L'agencement des actions et des scènes ainsi survenues ne peuvent se traduire que dans des formes repensées et en adéquation avec l'époque, l'histoire sociale, politique et littéraire. Il y a une lecture politique du roman qui détermine en partie l'évolution fictionnelle. Avec cette esthétique déroutante, Beckett parvient à « la meilleure écriture d'après-guerre possible, la seule qui, étant consécutive à Auschwitz, garde vivantes les horreurs de l'événement tout en s'abstenant de les nommer ou de les décrire. » (A. de La Motte, 2004, p. 18)

Il faut souligner que la composition de *L'Innommable* doit beaucoup à la période de souffrance traversée par Samuel Beckett, pendant ces années de guerre, à son engagement dans la Résistance, à l'arrestation et l'assassinat de plusieurs de ses amis, à l'exode vécu avec Suzanne, à la révélation de l'abomination des camps de concentration dont on trouve des échos dans ses textes, au choc produit par son séjour à l'hôpital de Saint Lô, à la vision cauchemardesque d'une ville dévastée par la guerre, peuplée d'handicapés, de pauvres, de mourants, ... À ce spectacle, il faut ajouter les pénibles retrouvailles enfin en 1946 avec sa maman perdue de vue depuis quasiment six ans. Celle-ci est à présent vieille de 74 ans, affaiblissement diminué et présentant les premiers symptômes de la maladie de Parkinson qui allait l'emporter en 1950. S'y ajoute la souffrance de son frère Franck qui décèdera d'un cancer des poumons en septembre 1954. Toutes ces situations douloureuses et face auxquelles tout être humain éprouve ses faiblesses, situent Samuel Beckett au bord du gouffre. Cette prise de conscience de la fragilité humaine qui l'accable durant les derniers instants passés dans la chambre de sa mère en 1946 nous semble être le point culminant d'une lente et douloureuse maturation littéraire. Ces diverses formes de déception semblent justifier son écriture de la faiblesse et de l'impuissance. L'on retient de cette analyse que l'écriture de Samuel Beckett se présente comme une remise en cause des fastes de l'existence humaine à travers un langage confus. En mettant dans la bouche de ses personnages un langage partial et incoercible, l'auteur a contribué sensiblement à neutraliser les formes classiques du roman. Son œuvre comprime et/ou dilacère sans cesse la parole, installant le lecteur dans une incommunicabilité symptomatique d'une écriture pathologique du langage humain. Elle conçoit ainsi dans ses interstices, les peurs, les aspirations et les aberrations de la condition humaine. Les nouvelles formes d'écriture signifient l'être dans « sa dernière bêtise, il n'aurait qu'à se laisser aller, il disparaîtrait, il ne saurait rien non plus, nous serions là tous les deux, chacun à son insu, à l'insu l'un de l'autre, c'est un beau rêve que je viens de faire là, un excellent rêve. » (S. Beckett, 1953, p. 150).

En un mot, l'écriture de Samuel Beckett renvoie à une densité conceptuelle et dévoile les failles de l'humanité. Ayant vécu dans une période trouble, l'architecture de ses œuvres se présente comme un lieu de confrontation entre les tendres ambitions humaines et le caractère rugueux de la réalité. Son art, en créant une incommunicabilité et l'insolite de l'intrigue, exprime une quête de la beauté, de l'ordre des choses et des mots à dire. Ce qui anime l'auteur,

C'est l'accablement devant la lourdeur du monde, l'impression d'être dépassé par le monde, d'être complètement incapable de lui faire face. C'est le malheur, le sentiment d'avoir été abandonné, petit et abandonné, sentiment tellement fort qu'il peut engendrer la perte des repères, la perte de l'identité, et finalement l'aliénation totale, avec la capture

par des idéologies de ressentiment. [...]. C'est [...] la société industrielle de masse qui produit la désolation.³

Ce décrépît des cadres universels incline à la création de personnages aux contours physiques indéfinis, à l'esprit fébrile qui doute de tout et doit composer ses phrases à partir d'un langage polysémique et incontrôlable.

1.2. UN HEROS DESEQUILIBRE

Dans leur intention d'explorer un style d'écriture susceptible de prendre en compte les échos bouleversants qu'offre l'univers contemporain, les nouveaux romanciers n'ont pas hésité à dépersonnaliser le héros. Chargé de conduire le lecteur à une saisie assez précise de la volonté de l'auteur, celui-ci devient un être souffrant, victime de plusieurs agressions qui le désarçonnent. Il perd certaines prérogatives qui déterminaient sa quiétude mentale et physique. Jadis facile à repérer dès les premières occurrences, le personnage se noie dans une multitude de détails qui écartèlent sa primauté sur le monde qu'il est censé diriger. Il devient « Un être sans contours, indéfinissable, insaisissable, et invisible, un je anonyme qui est tout et qui n'est rien » (N. Sarraute, 1953, p. 61). Être en détresse à cause des agressions qu'il subit, il perd les compétences nécessaires à la cohérence informative. Incapable de conduire un discours rigoureux, il se débîne constamment. La raison étant qu' : « ici tout se tait et que les murs sont épais, et comment je fais, sans me sentir une oreille, sans me sentir une tête, ni un corps, ni une âme, comment je fais, pourquoi faire, mais pour ne rien faire. » (S. Beckett, 1953, p. 166).

Ces suppositions ne visent pas un examen de conscience comme il serait question dans le roman réaliste, mais elles signifient la décadence d'intégrité et de propos du personnage. Autrement dit, ce questionnement n'ouvre pas la voie à une maturation profonde du sujet parlant, mais il signale la dégénérescence de l'univers qui s'écroule sur lui sans lui offrir la possibilité de s'expliquer. Le narrateur, à l'image de l'homme vivant en société, se sent décentré de sa propre existence qu'il peine à contrôler. À ce niveau, l'analyse que fait Maurice Blanchot (1995, p. 318) à propos du poète par rapport aux événements qu'il vit s'avère pertinente pour qualifier l'œuvre et la condition de Samuel Beckett :

Le poète comme appartenant à l'insatisfaction de l'exil, toujours hors de lui-même, hors de son lieu natal, appartenant à l'étranger, à ce qui est le dehors sans intimité et sans limites, cet écart que Hölderlin nomme, dans sa folie, quand il y voit l'espace infini du rythme. Cet exil qu'est le poème fait du poète l'errant, le toujours égaré, celui qui est privé de la présence ferme et du séjour véritable.

Victime lui-même d'événements tragiques qui l'ont poussé au bord de la folie, Samuel Beckett peint généralement des personnages enclins à la perte devant l'hostilité du monde, de leurs voisins. Ils vivent généralement des situations qui les enchainent pour les conduire à une destinée inconfortable. Ils sont des décérébrés hantés par le vide du trou prompt à les secouer. Le milieu humain qu'il peint vit des élucubrations, des tensions liées à des espérances vaines; image héroïco-doloriste d'« Un Beckett qui médite la mort et la finitude, la dérélition des corps malades, l'attente vaine du divin et la dérision de toute entreprise en direction des autres. Un Beckett convaincu qu'en dehors de l'obstination des mots, il n'y a que le noir et le vide. » (A. Badiou, 2006, p. 9).

³Leslie Kaplan, « Une forme particulière de penser » [En ligne], consulté le 28 février 2020, URL : <http://remue.net/spip.,> article 2603.

Il est vrai que ce phénomène n'a pas vu le jour avec les nouveaux romanciers ou avec Samuel Beckett ; mais la sclérose des qualités du personnage s'est accélérée avec eux. Depuis Gustave Flaubert avec son fameux réalisme de point de vue, on sent sonner le glas d'une compréhension assez simple du personnage. Dans *L'Innommable* de Samuel Beckett, la complexité de l'œuvre relève pour une large part de l'impossibilité du locuteur à s'identifier et à dompter la réalité qu'il raconte. Les éléments qu'il évoque fluctuent en forme sérielle ; ce qui donne lieu à une écriture du tourbillon ou de l'indiscernable qui se présente comme l'un de « ces vastes sujets à propos desquels il est possible de broser quasiment une histoire de la littérature » (D. Hüe, 1992, p.43). Les situations sont si confuses qu'elles engendrent un climat de perdition qui fourvoie tout aussi bien le héros lui-même que le lecteur. Le personnage se considère comme un sujet jouissant de sentiments et de sensations qu'il ne peut analyser ou canaliser pour donner lieu à une cohérence :

[...] l'endroit, si seulement je pouvais me sentir un endroit, j'ai essayé, je vais essayer, ça n'a jamais été le mien, cette mer sous ma fenêtre, et le canot, tu te rappelles le canot, et le fleuve, et la baie, je savais bien que j'avais des souvenirs, dommage qu'ils ne soient pas sur moi, et les étoiles et les fanaux, et les feux de bouées, et la montagne en feu, c'était à l'époque où je ne me refusais rien, les autres en profitaient, ils mourraient comme des mouches, [...]. (S. Beckett, 1953, p. 186).

Ces phrases incohérentes témoignent d'un flux mental incoercible. Elles semblent produites en marge d'un saine raisonnement. À poursuivre notre examen des éléments paratextuels, nous comprenons que c'est notre être intérieur qui devient une sphère innommable, car la lucidité et le langage qui devraient permettre cette nomination dépérissent et consomment des écarts qui échappent à son essence. En ces instants perturbés que traverse la communauté, le moi n'est plus définissable. Il n'est ni haïssable, ni adorable ; mais simplement innommable, incompréhensible. La raison étant que notre conscience vient de subir le poids de l'histoire qui lui a imposé ses limites. Dans cette logique, le narrateur, comme « les personnages qui l'entourent privés d'existence propre, ne sont plus que des visions, rêves, cauchemars, illusions, reflets, modalités ou dépendances de ce je » (N. Sarraute, 1953, p. 62). Autrement dit, l'homme moderne découvre avec amertume le discrédit de ses facultés incapables de se départir de la barbarie et de l'horreur. Nous venons d'écorcher la beauté du monde par nos empreintes mesquines et fallacieuses qui ont conduit à la guerre et au désastre dans plusieurs aspects de la vie. Cette déconstruction des bases fondamentales nous est révélée, dans les fictions, par la peinture de personnages essoufflés et amers dans leurs rapports avec les autres. Le locuteur devient une voix agissante, un sujet anonyme balbutiant des mots variés qui ne lui offrent plus l'opportunité de dire le monde ou de définir ses relations. En atteste ce soliloque :

Je n'ai besoin de rien savoir sur moi. Ici tout est clair. Non tout n'est pas clair. Mais il faut que le discours se fasse. Alors on invente des obscurités. C'est de la rhétorique. Qu'ont-elles donc de si étrange, ces lumières auxquelles je ne demande de rien signifier, presque de déplacé ? (S. Beckett, 1953, p. 12).

À considérer ces propos abscons, le lecteur fait face à une multitude d'aveux qui sont sans cesse réfutés par le locuteur lui-même. Tout se désagrège autour de lui au point qu'il ne peut trouver les mots nécessaires à son expression. La déchéance de sa psychologie est si accrue qu'il ne jouit plus des facultés primaires lui permettant d'accorder son discours aux réalités qu'il souhaite dire. Le narrateur handicape la compréhension immédiate de son récit en doutant des conditions qu'il fait dans ce milieu où il vit. Fautes de mots univoques, son discours erre et retarde plus ou moins systématiquement la distribution de l'information en la dispersant. Il dit à la fois une chose et son contraire. Et pour se disculper, il ajoute souvent : « J'espère que j'aurai

l'occasion de revenir sur cette question » (S. Beckett, 1953, p. 12). Par les truchements de la suspension, du manque et de la dispersion, le locuteur dérègle fortement la transmission de l'information. Ces incertitudes n'ont pas pour objectif premier de priver le lecteur d'un élément relatif à l'histoire, de donner à celle-ci un aspect inductif qui peut et doit, à la limite, rendre problématique la possibilité de la comprendre, mais de suspendre, pour une durée plus ou moins déterminée, la compréhension et l'interprétation de certains événements de la fiction, de faire dépendre leur cohésion des réseaux indiciels dessinés dans le texte. Le détail ne constitue plus, dans cette dynamique, un élément ornemental ou superficiel, mais participe pleinement à l'ordre, à la structure et à l'efficacité du récit ; la lisibilité du schéma narratif reposant largement sur sa reconnaissance. Pour évoquer ces meurtrissures idéologiques qui justifient cette narration délabrée, Jean-Yves Jouannais (2003, p. 46) préfère le terme idiotie. Ainsi, note-t-il que

L'idiotie devient [...] le mode de l'épopée moderne, épopée intenable parce que les savoirs s'y dilapident tandis que s'y épuisent les illusions. L'écrivain, aux côtés de ses personnages, assume l'abandon de toute noblesse puisqu'il n'y a plus de lumières en vue. Par l'ouverture et la souplesse qu'elle lui permet, l'idiotie se révèle être, non pas une soustraction en termes de compréhension du monde, mais une multiplication des points de vue sur les fondements de l'activité humaine.

La contestation drastique des principes classiques du roman se manifeste donc dans le texte moderne par l'usure de certaines caractéristiques sur lesquelles reposait la cohérence interne de la fiction. Les notions ayant prévalu à la création d'un personnage omnipotent et capable de conduire sa pensée sont désacralisées dans le but de traduire le fourvoiement de la raison humaine qui n'a pas su éviter la guerre avec ses conséquences meurtrières. L'écriture témoigne d'une conscience accrue de la difficulté à ressasser les événements ainsi survenus ou à leur donner un sens obvie et monolithique. La fiction met en évidence la désolation née de la profonde incommensurabilité entre le vécu chaotique et l'ordonnement de l'écriture. À maintes reprises, le locuteur clame son incapacité à ordonner ses idées pour produire une réflexion cohérente. Sa pensée constate les choses sans pour autant être en mesure de les qualifier ou de les nommer ; ainsi il avoue que « ce n'est pas mon tour de savoir quoi, de savoir qui je suis, où je suis, et comment faire pour ne plus l'être, ne plus y être, ça se tient, pour être un autre, non, le même, je ne sais pas, m'en aller en vie » (S. Beckett, 1953, p. 207). Ce déséquilibre du personnage en scène relève, de ce fait, d'un travail en adéquation avec le milieu ambiant. Épris d'un certain nombre de souffrances qui ont altéré les conditions de vie, les intellectuels proposent un modèle de l'humain aux idées éparpillées et incomplètes qui échappent à toute saisie, engageant le je-lisant dans une dynamique de réécriture du texte :

L'errance du lecteur résulte essentiellement de trois qualités de la narration : la première de ces qualités, c'est la dimension lacunaire qui la caractérise souvent ; la deuxième, c'est la tendance à la dispersion, à la fragmentation de l'information dans le texte ; la troisième, c'est la tonalité hypothétique prononcée qui marque l'énonciation. (L. Barthélémy, 2011, p. 456).

L'écriture du désenchantement, nous fait comprendre qu'il s'est créé dans l'univers fictif un champ mal nivelé, un territoire accidenté multipliant des pratiques (inter)textuelles qui font du texte lui-même un espace en mouvement. Les techniques de brouillage identitaire et la logique de dérivation qui président à l'écriture de l'œuvre en font une stratégie incontournable de toute poésie de la divagation : « Quand on examine sa situation actuelle, on est tenté de se dire qu'elle illustre à merveille le mot de Stendhal : « le génie du soupçon est venu au monde ». Nous sommes entrés dans l'ère du soupçon » (N. Sarraute, 1953, p. 63). Car quelle qu'en soit la forme, immédiate ou discrète, ponctuelle ou générique, les relations internes au texte sapent

et escamotent la linéarité du récit par le subterfuge de la résonance et de la circulation, le transformant ainsi en un espace sillonné, parcouru dans toutes les directions par des échos qui sont autant de lignes de sens variables et incomplètes, un espace carrefour. Elle lui donne l'aspect d'un cadre liquéfié, à l'identité mal orchestré, avec des reformulations différentielles ; bref, il s'agit de mouvements de déterritorialisation du récit. Le narrateur affirme la déstructuration de son intégrité en ces termes :

Ce ne serait pas forcément une entorse à l'ordre qui règne ici. Car si je suis en mesure de calculer à quelques pouces près l'orbite de Malone, en admettant qu'il passe à trois pieds de moi, ce qui n'est pas sûr, par contre je ne possède sur le parcours de l'autre qu'une notion des plus confuses, vu l'impossibilité où je suis, non seulement de mesurer le temps, ce qui suffit déjà à empêcher tout calcul à ce sujet, mais aussi de comparer leurs vitesses de déplacement respectives. (S. Beckett, 1953, p. 20).

L'incapacité du narrateur à fournir au lecteur une saisie assez convaincante de son apparence et de sa personnalité sape la cohérence du récit et ouvre à des contradictions qui bouleversent la linéarité de la narration.

2. LE RECIT : ENTRE FOISONNEMENT ET EBULLITION VERBALE

Dans *L'innommable*, Samuel Beckett explore les limites de la pensée, du corps comme du langage humain en tentant de faire écho à cette période sombre qui influence son écriture, sans jamais la nommer distinctement. L'écriture devient, à cet effet, une gigantesque entreprise qui consiste à se frotter aux vocables et aux dispositions cognitives qui régulent le sens des mots pour y graver des scènes intimes et/ou des faits divers ayant marqué le cours du monde. Dans ce dessein, l'auteur « finit par développer [...] des stratégies du silence qui se présentent, cependant, chez lui, comme des stratégies du *mal dire*, stratégies qui, en suspendant une parole qui défaille, instaurent un nouveau langage capable d'aller au-delà du dicible et de toucher à l'indicible » (A. de La Motte, 2004, p. 188). La narration, dans sa divagation et en multipliant les figures du déchirement, porte le témoignage de la grande lutte du bien et du mal par le conflit irréconciliable de la raison et de la déraison.

2.1. LA DERELICTION VERBALE

Le cri de détresse de l'homme qui ne trouve pas de réponse à ses problèmes fait l'intérêt des approches de *L'Innommable*. Le délire verbal qui secoue l'être de cette voix inconsolable, nous permet de mettre l'accent non plus seulement sur la fameuse « fidélité à l'échec » ou la souffrance de la condition humaine, mais avant tout sur un projet esthétique, voir métaphysique décelable dans l'écriture de Beckett. À l'image d'un malade qui a tellement hurlé vers le divin sans résultats, cette œuvre donne un aperçu du poids des mots et de la valeur de l'existence. Les mots ayant consommé leur divorce avec la réalité qu'ils sont censés qualifier, ne peuvent plus fléchir les cœurs pour construire une civilisation équitable. Le verbe perd son pouvoir créateur pour devenir un cocon vide, suggérant « des cris déchirants, des murmures inarticulés, à inventer au fur et à mesure, à improviser, tout en gémissant », (S. Beckett, 1953, p. 200). Le locuteur se livre dans une écriture verbale qui associe dans une même phrase des éléments hétéroclites, substitue un terme à un autre qui n'est pas forcément adéquat. Parfois les distorsions de la narration ne se limitent pas à la pratique de l'antiphrase : « il s'agit plus souvent soit d'inverser ou de permuter des rapports soit de contester ou de disqualifier globalement des modes et des structures d'argumentation ou de raisonnement plutôt que de prendre simplement le contraire d'un mot » (Ph. Hamon, 1996, p. 23). Le narrateur abandonne constamment le fil

narratif principal de son discours pour se livrer à des digressions qui font parfois perdre la logique du récit :

Je m'en fous de ce que je viens de dire. C'est maintenant que je vais parler de moi, pour la première fois. J'ai cru bien faire en m'adjoignant ces souffre-douleur. Je me suis trompé. Ils n'ont pas souffert mes douleurs, leurs douleurs ne sont rien, à côté des miennes, rien qu'une petite partie des miennes, celles dont je croyais pouvoir me détacher, pour la contempler. (S. Beckett, 1953, p. 28).

Le langage oscille entre foisonnement et répétition de détails ou de réalité subrepticement tournée en ridicule par le locuteur lui-même. Des vocables similaires sont juxtaposés pour fabriquer ce que Dominique Rabaté (1991, p. 24) nomme les « ratiocinations beckettiennes ». Déstabilisé par une obsession du vide, de la souffrance et de la mort, le personnage ne cesse de multiplier des phrases creuses et quasi insignifiantes. Celles-ci évoquent davantage la schizophrénie du locuteur que sa volonté d'expliquer le cadre dans lequel il vit. Les effets de rupture se multiplient à l'aide de signes de ponctuation. Nous avons un discours segmenté révélant les incohérences internes des propos. Jean Ricardou (1972, 96) dira que « pour qualifier ce travail de l'écrivain (qui, dans son détail ou son ensemble, me fait toujours penser au titre de ce chapitre du cours de mathématiques intitulé : « Arrangements, permutations, combinaisons »), il existe un mot lui convenant admirablement [...], c'est celui de bricolage. »

L'ingéniosité textuelle chez Beckett repose essentiellement sur des mécanismes consistant à introduire des schèmes qui impliquent de nouveaux modes de lecture qui font éclater la linéarité et la clarté du texte. Chaque vocable fait écho à d'autres réalités et devient *ipso facto* une référence textuelle, le lieu d'une alternative que l'interlocuteur doit bien examiner avant de poursuivre sa lecture en ne voyant pas là qu'un fragment anodin comme un autre. Dans le désir de comprendre le délire verbal qui soutient cette écriture, chaque propos doit être analysé comme faisant partie intégrante de la syntagmatique du discours. Dans ce bavardage, plusieurs situations s'entrecroisent, se relaient sans signaler leur origine en opérant une sorte d'anamnèse intellectuelle où la référence intertextuelle apparaît comme floue. Il est intéressant de signaler que cette quête de réconciliation impossible entre le corps, l'univers, les autres et l'esprit du locuteur nous fait penser au héros de *Portrait d'un inconnu*, 1948, de Nathalie Sarraute. Fonctionnant comme un leitmotiv propre aux œuvres de cette période marquée par le nouveau roman, la déliquescence des qualités physiques et verbales du personnage peut faire l'objet d'une étude intertextuelle. Qu'il s'agisse de *La Jalousie*, 1957, d'Alain Robbe-Grillet ou d'autres œuvres de Nathalie Sarraute, le souci principal des écrivains est de faire le portrait d'un inconnu dont la blessure psychologique empêche de produire un discours cohérent. Les héros en scène essaient d'être et de s'orienter dans un univers insaisissable et indompté. Leurs actes comme leurs paroles défient constamment toute linéarité pour s'obscurcir en enchevêtrant des scènes qui rappellent d'autres fictions. L'univers du roman jugule inconsciemment des postures, des scènes fortuites, des réminiscences, à un « élément paradigmatique « déplacé », et issu d'une syntagmatique oubliée. C'est simultanément qu'opèrent ces deux processus dans la lecture – et dans la parole – intertextuelle, étoilant le texte de bifurcations qui en ouvrent peu à peu l'espace sémantique. » (L. Jenny, 1976, p. 266)

Ce tumulte inscrit dans la fiction de *L'Innommable* révèle les volontés d'un locuteur enclin à l'exploration d'une coulée verbale devenue à présent murmure boueux de mots insatisfaisants et inaudibles ; ce qui met en avant les difficultés de continuité et de cohésion dans l'expression. Le lecteur fait face à un amas de phrases émises sans liens entre elles. L'énonciation ébranle

aussi bien le rapport entre les contenus qu'il « entraîne des difficultés de lecture » (J. Piat, 2011, p. 259).

Animé d'un instinct intérieur qui lui fait sentir qu'il « ne peut pas parler, ne peux pas penser, et qui doit parler, donc penser peut-être un peu, ne le peux seulement par rapport à moi qui suis ici, à ici où je suis, mais le peux un peu, suffisamment, je ne sais pas comment », (S. Beckett, 1953, p. 24), le personnage s'inquiète des flétrissures qui suscitent en lui un caractère éminemment conflictuel. Comme un être paranoïaque, il suppose : « D'où viennent ces mots qui me sortent par la bouche et que signifient-ils, non, en ne disant rien. » (S. Beckett, 1953, p. 139). L'incongruence des propos laisse dans le texte des traces indélébiles, des constantes formelles qui jouent la partition d'un impératif de lecture et gouverne, de manière particulière, le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire ou de philosophique. Ces discordes prennent souvent « la forme d'une aberration à un ou plusieurs niveaux de l'acte de communication : elle peut être lexicale, syntaxique, sémantique, mais toujours elle est sentie comme la déformation d'une norme ou une incompatibilité par rapport au contexte. Donc une non-grammaticalité au sens large du terme » (M. Riffaterre 1980, p. 05)

En somme, la désarticulation des structures éthico-formelles fruit « de la cervelle liquéfiée », (S. Beckett, 1953, p. 11) du je-narrateur alimente une effusion de paroles dans le dessein d'exprimer « la valorisation actuelle du détail [qui] est interprétée comme le résultat de la désagrégation de l'idéalisme métaphysique et de la domination patriarcale caractéristiques de la culture occidentale » (N. Schor, 1994, p. 33). Et dans sa fiction, Samuel Beckett fait constamment allusion à une frénésie d'écriture, ce qui renvoie à une envie irrépressible, un besoin quasi-vital d'écrire pour se purger et qualifier l'étonnante coulée verbale de mots. Cette écriture de la frénésie verbale donne libre cours à la pensée pour révéler des dimensions ombrageuses de la personnalité humaine. Ce murmure silencieux redouble celui d'une période marquée par le silence du monde et la perte de repères puisqu'« il ne reste même plus assez de sens pour pouvoir nommer ce qui nous afflige » (T. Eagleton, 2009, p. 84).

2.2. LES ENTORSES A LA NARRATION

La fragilité de la condition humaine qui s'est révélée suite aux multiples déboires constatés dans le domaine social, politique et économique a motivé une écriture de la fêlure psychologique du narrateur. Autrement dit, pour rendre compte de la déstabilisation des structures, le personnage du texte est devenu une construction de plusieurs systèmes descriptifs mal agencés. La fiction vacille constamment en quête d'un sens susceptible de traduire en des termes intelligibles, la dégénérescence des structures. Pour reprendre les expressions de Philippe Hamon, elle devient « le lieu d'une cohérence logique et idéologique [...] un lieu anaphorique et cataphorique (résumer/annoncer)» (Ph. Hamon, 1993, p. 107-108). La composition du texte adopte de ce fait comme ressort de son écriture, la multiplicité des voix, le narrateur se trouvant placé dans une situation de type pseudo-psychanalytique qui doit tirer « Toujours les mêmes ficelles, depuis qu'ils se sont mis dans la tête que mon existence n'est qu'une question de temps. Je crois que j'ai des absences, qu'il y a des phrases entières qui sautent, non, pas entières. J'ai peut-être raté le fin mot de l'histoire. » (S. Beckett, 1953, p. 134-135) ; ou comme l'exprime Élise Noetinger, (2000, p. 53) « Que cette folle narration soit ou non celle d'une hallucination masochiste proférée à haute voix, la tendance matérielle reste la même : la bouche est agressée par le sel corrosif dans une tentative de révolte verbale ! »

Comparable à un homme heurté dans tous les aspects de son être, le locuteur déroule l'écriture d'une seule et même séance interminable, s'efforçant de dire en termes plus ou moins convaincants le mouvement d'une voix qui parle, le débat d'un être avec son corps, ses

semblables et sa parole. Le personnage-narrateur pose des actes peu logiques et profère des paroles obscurément perceptibles, qui frisent une catastrophe mentale. Il a l'air d'un abruti qui se complait dans un bavardage interminable ; une hystérie qui le dépersonnalise, voire une décompensation psychotique. Ainsi, l'expérience que fait le lecteur en examinant le texte de Samuel Beckett s'avère fortement marquée par l'hésitation, le doute et le flottement interprétatif. Dans cet univers où la crise affecte toutes les valeurs, le propos des différents locuteurs comme l'acte de lecture deviennent peu conventionnels ; chacun se demande :

Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant, appeler ça aller, appeler ça de l'avant. Se peut-il qu'un jour, premier pas va, j'y sois simplement resté, où, au lieu de sortir, selon une vieille habitude, passer jour et nuit aussi loin que possible de chez moi, ce n'était pas loin. Cela a pu commencer ainsi. (S. Beckett, 1953, p. 7).

La fiction commence par nous affoler à travers cet *incipit* abrupt qui se refuse toute attache à la réalité comme le feraient les œuvres classiques. C'est sur un fond sombre sans attaches extérieures, pour reprendre les expressions de Flaubert, que démarre et se poursuit la trame dans une série de cascades que le lecteur peine à maîtriser. Ses attentes sont constamment déjouées et ses assurances confrontées à un assemblage de débris éparpillés qu'il doit veiller à réunir autour d'une ossature qu'il nommera le sujet de l'œuvre. Le lecteur se heurte à un récit organisé autour de sens incomplets qui semblent de prime abord compromettre la bonne interprétation. Il doit dès lors affronter ce magma, démêler ce que le narrateur prend plaisir à embrouiller, rassembler par son parcours erratique les éléments épars à partir desquels peut être envisagée une constitution approximative de la signification de l'œuvre. Cette stratégie sciemment mise en œuvre pour signaler la flétrissure des consciences en scène a le mérite de susciter « une lecture plus intense et plus dynamique, une lecture plus fortement désirante » (L. Barthélémy, 2011, p. 456). L'incohérence des questions, ainsi que l'inachèvement des phrases émises par les différents locuteurs comme principe esthétique témoigne de la nécessité d'un univers psychologique à bâtir l'importance conférée aux ellipses et aux interrogations absurdes dans le texte. À l'image de son référent sociétal, le personnage éprouve un dégoût insurmontable devant les événements de la vie. La seule vérité qui lui semble immuable est que le monde ne lui donne plus la possibilité de le dompter et de l'expliquer à bon escient. Cette désarticulation des cadres qui situe le locuteur hors des sphères de décision induit à la création d'un espace de tension qui proscrit toute logique narrative. Narrer devient un thème essentiel, une épreuve où s'affirme un haut degré de perplexité cognitive et interprétative : « c'est comme dans une chanson », (S. Beckett, 1953, p. 151) avec des « couplets », (S. Beckett, 1953, p. 151) et « un refrain » (S. Beckett, 1953, p. 151) ;

Car en voilà un autre qui arrive, relancer son collègue, le faire sortir, revenir à lui, aux siens, à coup de menaces, de promesses, d'histoires de berceau, cerceau, puceau, pourceau, sang et eau, peau et os, tombeau, dans le genre de celle-ci faire sortir son collègue, comme celle-ci moi, c'est ça, c'est ça, du petit nègre, et qui finit, sa vie finie, non, avant, mais vous avez compris, [...] c'est un rêve sans fin, il s'agit seulement de dormir, et encore, c'est comme dans la chanson. (S. Beckett, 1953, p. 151).

La guerre s'étant achevée dans un climat de peur, il y a des gestes et des actes obsessionnels qui sonnent comme des rituels magiques, des ensembles délirants qui sont placés dans la lumière profane ; dans une culture où s'est effacée depuis si longtemps la présence du sacré, où l'on retrouve un acharnement morbide à célébrer la violence, les horreurs. Abordant cette propension humaine vers des actes manqués, Michel Foucault (2015, p. 127), note :

Toute une moitié du monde éthique verse ainsi dans le domaine de la déraison et lui apporte un immense contenu concret d'érotisme, de profanations de rites et de magies, de savoirs illuminés, secrètement investis par les lois du cœur. Au moment même où elle se libère assez pour devenir objet et perception, la déraison se trouve prise dans tout ce système de servitudes concrètes.

Ce culte de la mièvrerie, du fourvoiement intellectuel et sentimental explique une écriture de l'errance qui peut être envisagée sous les figures temporelles de la répétition et de la mobilité. Le récit, fruit de ce déséquilibre psychologique, consomme des aberrations qui inquiètent en premier le locuteur. Ainsi se demande-t-il « comment je fais, ce n'est pas clair, il manque quelque chose pour que ce soit clair, je vais chercher, je vais chercher ce qui manque, pour que tout soit clair, je suis toujours en train de chercher, quelque chose, c'est fastidieux [...] » (S. Beckett, 1953, 166). La description beckettienne, qui est en grande partie déterminée par le fonctionnement de la métaphore, s'organise en réseaux, à l'intérieur desquels chaque vocable est susceptible d'ouvrir de nouveaux espaces de déploiement, des perspectives de relance éthico-formelles, de créer des bifurcations interminables, des engrenages analogiques. La description du vide – qui donne davantage l'image du néant humain, de la fin des temps – croît par associations et/ou par contaminations verbales, par complémentarités jamais assouvies. Elle croît en exploitant les mécanismes et les ressources propres à la désarticulation du langage moderne, en particulier la capacité qu'ont les vocables de se déployer en sens multiples. Cette formulation problématique du sens donne naissance à de riches réflexions, puisque le locuteur se « joue de l'inconfort et du malaise qu'il suscite et reflète à la fois, inconfort qui est l'un de leurs charmes, une des sources certainement du plaisir masochiste que nous y trouvons – ce qui n'est pas le moindre de leurs paradoxes. » (D. Rabaté, 1999, p. 78)

Le phénomène le plus sensible dans les œuvres du nouveau roman se trouve être cette puissance de contamination dont jouissent les descriptions sur la narration. En effet, le descriptif donne une place essentielle au détail et à l'élément évoqué, tout en détournant la narration de sa trajectoire rectiligne. Il faut un temps consacré à la peinture du lieu ou de l'objet décrit qui parfois déjoue la vitesse d'évolution de la narration. Le lecteur a l'impression de suivre un fil ondulé ou d'arpenter un chemin sinueux et mal éclairé selon les circonstances présentes dans le texte. Le descriptif semble toujours s'imposer en retardant la progression ou tout simplement en y introduisant des embrayeurs qui dénaturent la linéarité du récit. Dans les textes de Samuel Beckett c'est la pléthore d'objets décrits qui généralement agace le lecteur. Il s'agit probablement d'un legs réaliste, mais l'envahissement virtuellement infini de la description exacerbe la logique évolutive de la narration et lui impose une dynamique novatrice que le lecteur est obligé de considérer dans la constitution du texte. À la logique classique de narration se substitue un ressassement généralement mal agencé de faits et gestes qui bifurquent et disséminent la cohérence textuelle. Ce manque de clarté et de rectitude devient « une question profonde » (M. Blanchot, 1969, p.21) dans l'examen de l'œuvre : « ce que je cherche, non ce que j'entends, ça me revient, tout me revient, je cherche, j'entends dire que je cherche, ce que ça peut bien être, ce que j'entends, ça me revient, et d'où ça peut bien venir, jusqu'à moi, puisqu'ici tout se tait, et que les murs sont épais. » (S. Beckett, 1953, p. 165-166)

Ce fourmillement d'informations dans la nouvelle création esthétique ne renforce pas les compétences du locuteur, au contraire, il révèle les complications de la sensibilité humaine. Constamment, le narrateur dissout le fil conducteur de sa pensée pour épouser un autre discours qu'il fait vite d'abandonner. Or, comme le mentionne Julien Piat (2011, p. 188), « la multiplication des inserts et des ajouts dans une phrase interrompt, voire empêche, la construction progressive de l'information ». Ces subterfuges permettent d'exprimer les tergiversations et les incohérences d'un monde imparfait et qui vient de traverser une horreur.

À n'en pas douter, cette pléthore de choses décrites participe donc activement à la déclinaison du potentiel moral du personnage. C'est une stratégie permettant aux auteurs contemporains de signifier l'éraflure psychologique des héros qui ne parviennent plus à distinguer le détail des réalités essentielles. Autrement dit, à quoi ont servi les idées fondamentales sur lesquelles l'humanité avait bâti sa civilisation ? Tous ces subterfuges permettent d'exposer la platitude du monde et l'inconsistance de la pensée fourvoyée par tant de fléaux inhérents à la dureté de la condition humaine. Ainsi, à la différence du jeu de dissimulation qui régissait dans le texte réaliste classique les rapports du descriptif et du narratif, la fiction moderne consomme un divorce entre ces deux entités ; lequel divorce permet aux auteurs de signaler les fêlures de la conscience narratrice et l'absurdité de la vie. Le projet est mûrement pensé par les écrivains pour signifier la précarité de l'identité en scène. La nature pleinement descriptive de l'écriture contribue donc, dans une large mesure, à faire de l'interprétation des textes de Beckett une expérience de dérive. Il s'agit d'ébranler les formes classiques pour introduire entre leurs linéaments des micro-séquences « perçues avec vacillation et par intermittence » (S. Beckett, 1953, p. 12), exhibant la déstabilisation des convictions et certitudes humaines. Il faut inscrire au cœur de la fiction toutes les tensions et l'ambiguïté de l'écriture qui désormais se refuse de perpétuer des formes classiques. La progression du texte s'organise ainsi autour de ruptures et de reprises de la narration. Narrer chez Beckett équivaut à s'arranger avec ce qui s'effondre ou s'étiole pour lui donner forme et/ou en définir le sens. Quant à l'herméneutique, c'est l'expérience du lecteur qui lui permet d'aborder le fait littéraire en rapport avec le besoin constant de renouveau intellectuel et scriptural.

CONCLUSION

La césure inhérente à l'incohérence qui s'est progressivement installée entre l'homme, son semblable, les objets et l'univers dans lequel ils vivent a fait l'objet de fructueuses réflexions dans les textes néo romanesques. Samuel Beckett propose, dans *L'Innommable*, une méditation axée sur les images innommables, signes de la condition humaine désemparée et encline à une diffuse propension du discrédit des valeurs ontologiques, de l'écriture. Ce non-lieu irréel souvent comparé à l'enfer ou encore associé à la période d'après-guerre, dans laquelle tout est difforme et indéterminé influence « les personnages beckettien qui végètent [...] sans attaches, dans un no man's land inconnaissable, incarneraient [...] l'homme victime d'Auschwitz » (A. de La Motte, 2004, p. 186). Les multiples formes de tortures psychiques vécues ont sensiblement désarticulé les facultés et cautionné une sourde angoisse que traduit le fourvoiement des locuteurs. Ces identités précaires sont prisonnières dans des cercles qui se resserrent continuellement autour d'elles. Heurtées ainsi dans leur être, elles produisent des discours épars et difficilement conciliables.

BIBLIOGRAPHIE

- ARENDDT Hannah, 2005, « Le système totalitaire », dans *Les Origines du totalitarisme*, Paris, Seuil.
- BADIOU, Alain, 2006, *Beckett : L'incroyable désir*, Paris, Hachette Littératures.
- BACHELARD, Gaston, 1942, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Editions José Corti.
- BARTHELEMY, Lambert, 2011, *Fictions contemporaines de l'errance : Peter Handke, Cormac McCarthy, Claude Simon*, Paris, Garner.
- BECKETT, Samuel, 1953, *L'Innommable*, Paris, Minuit.
- BLANCHOT, Maurice, 1995, *L'espace littéraire*, 1988, Paris, Gallimard, Coll. "Essai".
- BLANCHOT, Maurice, 1969, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard.

- CLEMENT, Bruno, 1994, *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil.
- DE LA MOTTE, Annette, 2004, *Au-delà du mot. Une écriture du silence dans la littérature française du vingtième siècle*, Münster, LIT Verlag Münster.
- DUGASTE-PORTE, Francine, 2001, *Le Nouveau roman : une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan.
- EAGLETON, Terry, 2009, « Beckett politique? », trad. Luc Benoît, *Actuel Marx*, Paris, Presses universitaires de France, n° 45, p. 80-87.
- FOUCAULT, Michel, 2015, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade.
- FRYE, Northrop, 1969, *Anatomie de la critique*, trad. Guy Durand, Paris, Gallimard.
- FRYE, Northrop, 1984, *Le grand code : La Bible et la littérature*, Paris, Seuil.
- HAMON, Philippe, 1993, *Du descriptif*, Paris, Hachette.
- HAMON, Philippe, 1996, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette.
- HÛE, Denis, 1992, « Errer en vérité », *Elseneur*, n° 7, Caen, Presses universitaires de Caen.
- JENNY, Laurent, 1976, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27.
- JOUANNAIS, Jean-Yves, 2003, *L'idiotie. Art, vie, politique - méthode*, Paris, Beaux-Arts Éditions.
- KAPLAN, Leslie, « Une forme particulière de penser » [En ligne], consulté le 28 février 2020, URL : <http://remue.net/spip,artice2603>
- KLEBANER, Daniel, 1978, *Poétique de la dérive*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin ».
- KRISTEVA, Julia, 1969, *Sêmeiôtiké : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- NOETINGER, Élise, 2000, *L'imaginaire de la blessure. Étude comparée du « Renégat ou un esprit confus » d'Albert Camus, de Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline, de Light in August de William Faulkner, et de The Snows of Kilimanjaro d'Ernest Hemingway*, Amsterdam, Rodopi B.V.
- PIAT, Julien, 2011, *L'expérimentation syntaxique dans l'écriture du nouveau roman (Beckett, Pinget, Simon). Contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950*, Paris, Champion, « Bibliothèque de grammaire et de linguistique ».
- RABATE, Dominique, 2008, « L'hypothèse du récit », dans Dominique Moncond'huy et Henri Scepi (dir.), *Les genres de travers. Littérature et transgénérité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 243-254.
- RABATE, Dominique, 2006, « Le récit au XX^{ème} siècle », dans Michel Prigent (dir.), *Histoire de la France littéraire. Modernités XIX-XX*, Paris, Presses universitaires de France, p. 113 -138.
- RABATE, Dominique, 1999, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti.
- RABATE, Dominique, 1991, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti.
- RABATE, Dominique, « Entretien avec Dominique Rabaté », *Revue Prétexte* [En ligne], consulté le 26 février 2020, URL : <http://pretexte.perso.neuf.SiteInternetPretexte/revue/entretiens/discussions/thematiques/Joman/discussions/dominique-rabate.htm>.
- RABATEL, Alain, 2001, « Les représentations de la parole intérieure. Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue », *Langue française*, n° 132, p. 72- 95.
- RICARDOU, Jean & Françoise van Rossum-Guyon, 1972, « Claude Simon, la fiction mot à mot », in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, tome 2, Paris, U.G.E., coll. 10/18.
- RIFFATERRE, Michael, 1980, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 25, pp. 4 -18.
- SARRAUTE, Nathalie, 1953, *L'Ère du soupçon*, Essai sur le roman, Paris, Gallimard.
- SCHOR, Noami, 1994, *Lectures du détail*, Paris, Nathan, Coll. « Le texte à l'œuvre ».