Modalités po(ï)étiques de configuration textuelle

le cas de *Molloy* de Samuel Beckett

Carla Taban

FAUX TITRE

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Modalités po(ï)étiques de configuration textuelle

le cas de *Molloy* de Samuel Beckett

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

FAUX TITRE

332

Etudes de langue et littérature françaises
publiées sous la direction de

Keith Busby, M.J. Freeman,
Sjef Houppermans et Paul Pelckmans

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Modalités po(ï)étiques de configuration textuelle

le cas de *Molloy* de Samuel Beckett

Carla Taban

Rodopi

AMSTERDAM - NEW YORK, NY 2009

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Maquette couverture: Pier Post.

The paper on which this book is printed meets the requirements of
'ISO 9706: 1994, Information and documentation - Paper for documents -
Requirements for permanence'.

Le papier sur lequel le présent ouvrage est imprimé remplit les prescriptions
de 'ISO 9706: 1994, Information et documentation - Papier pour documents -
Prescriptions pour la permanence'.

ISBN: 978-90-420-2587-5
© Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY 2009
Printed in The Netherlands

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

A mes parents

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Remerciements

Ce livre représente l'aboutissement du projet de recherche que j'ai entrepris pendant mon programme de doctorat à l'Université de Toronto. Je tiens à remercier les trois professeurs de mon comité de thèse qui m'ont toujours encouragée dans mon travail. A Brian T. Fitch j'exprime ma gratitude pour ses questions, observations et objections qui m'ont poussée à développer ma propre réflexion. A John Flemming je suis reconnaissante de ses conseils de rédaction et de sa disponibilité. A Pascal Michelucci je sais gré de sa lecture attentive et de ses suggestions stylistiques.

A Rinku Lamba, Sophie Bourgault et Robert Sparling je dois l'écoute éveillée, la conversation informée et les bienfaits de l'amitié.

Des bourses octroyées pendant plusieurs années m'ont permis de poursuivre ce projet : The Vivienne Poy Chancellor's Fellowship in the Humanities and Social Sciences, Ontario Graduate Scholarship, Connaught School of Graduate Studies Scholarship, The Jukka-Pekka Saraste Graduate Fellowship in the Humanities, University of Toronto Open Fellowship et Global Supplementary Grant Open Society Institute.

Je remercie le plus chaleureusement ma mère et mon père de leur appui constant et inconditionné. Je leur dédie en signe d'affection et de respect ce livre.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Table des matières

Introduction 13

Chapitre 1
La critique beckettienne et les « jeux de mots » de *Molloy* 25
1.1. Aperçu des approches critiques qui régissent la réception de *Molloy* 25
1.2. *Molloy* : « jeux de mots » et « expansion(s) du langage » 29
1.3. Modalités de fonctionnement poétique identifiées jusqu'à présent dans *Molloy* 37
1.3.1. Modalités poétiques qui portent sur des unités sub-lexicales 38
1.3.2. Modalités poétiques qui portent sur des unités lexicales simples 41
1.3.3. Modalités poétiques qui portent sur des unités lexicales en collocation libre (niveau phrastique et transphrastique) 50
1.3.4. Modalités poétiques qui portent sur des unités lexicales en collocation obligatoire (clichés, expressions figées et idiotismes) 59
1.3.5. Remarques concluantes sur les modalités poétiques identifiées jusqu'à présent dans *Molloy* 64

Chapitre 2
Po(ï)éticité et intra-textualité dans *Molloy* 67
2.1. Introduction 67
2.2. L'intra-textualité restreinte : « Les verts et les pas mûrs » ... 68
2.3. L'intra-textualité étendue 85
2.3.1. « Agoniser aux crochets de quelqu'un » 88
2.3.2. « Dans toute sa hideur » 102
2.4. Conclusion 114

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Chapitre 3
***Molloy* et la po(ï)éticité métaphorique** 115
3.1. Introduction 115
3.2. La critique beckettienne et la métaphore dans *Molloy* 115
3.2.1. Métaphores linguistiques à fonction poétique 116
3.2.2. Métaphores conceptuelles à fonction poïétique 120
3.2.3. Limites des approches critiques en 3.2.1. et 3.2.2. 123
3.3. Métaphores linguistico-conceptuelles à fonction po(ï)étique dans *Molloy* 125
3.3.1. Les isotopies de la VÉGÉTATION et de la MER : deux modèles de fonctionnement métaphorique 125
3.3.2. Constitution des isotopies de la VÉGÉTATION et de la MER 126
3.3.2.1. L'isotopie de la VÉGÉTATION 126
3.3.2.2. L'isotopie de la MER 128
3.3.3. Linguisticité et conceptualité de la métaphore 131
3.3.3.1. « C'est mon chapeau que je fleurissais » 131
3.3.3.2. « La route était en vagues » 138
3.3.4. Variété du fonctionnement métaphorique 145
3.3.4.1. « Une nuit d'écoute » dans le jardin de Lousse 146
3.3.4.2. « Quelque temps au bord de la mer » 154
3.3.5. Métaphoricité intra-isotopique : l'isotopie de la MER 163
3.3.5.1. *Molloy-1* 164
3.3.5.2. *Molloy-2* 172
3.3.6. Métaphoricité inter-isotopique : les isotopies de la VÉGÉTATION et de la MER 188
3.4. Conclusion 192

Chapitre 4
***Molloy/Molloy* : (auto-)traduction et po(ï)éticité intra-inter-textuelle** 197
4.1. Introduction 197
4.2. *Molloy/Molloy* : genèse, publication, (auto-)traduction 198
4.3. Avant-textes publiés et fragmentaires du *Molloy* anglais ... 200
4.4. La critique beckettienne et les études comparativo-contrastives de *Molloy/Molloy* 201
4.5. La po(ï)éticité intra-inter-textuelle de *Molloy*/*Molloy* 211
4.5.1. La « figure » po(ï)étique du *Molloy* français contre le « fond » du *Molloy* anglais 212

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

4.5.1.1. Po(ï)éticité intra-textuelle : perspective unilingue 215
4.5.1.2. Po(ï)éticité intra-textuelle : perspective bilingue 225
4.5.2. La « figure » po(ï)étique du *Molloy* anglais contre le « fond » du *Molloy* français 232
4.5.3. La configuration po(ï)étique intra-inter-textuelle de *Molloy/Molloy* 245
4.5.4. (Auto-)traduction et po(ï)éticité : du *Molloy* français (M1) au *Molloy* anglais (M2) en passant par l'extrait de *Transition Fifty* (TF) 249
3.5.4.1. Quel fragment source pour TF ? 251
3.5.4.2. L'(auto-)traduction po(ï)étique comme dynamique inter-linguistique et intra-inter-textuelle 254
4.6. Conclusion 264

Chapitre 5
Auto-textualité et inter-textualité po(ï)étiques dans *Molloy* .. 265
5.1. Introduction 265
5.2. Perspectives critiques 266
5.2.1. Études sur l'auto-textualité de *Molloy* 266
5.2.2. Études sur l'inter-textualité de *Molloy* 267
5.2.3. De l'inter-textualité eidétique à l'inter-textualité sémiotique 271
5.2.4. L'auto-inter-textualité 274
5.3. Quelques modalités po(ï)étiques de configuration auto- et inter-textuelle dans *Molloy* 276
5.3.1. L'auto-textualité comme modalité de confirmation des dimensions signifiantes de l'hypertexte 281
5.3.2. Auto-inter-textualité ou auto-/inter-textualité ? 286
5.3.3. Fusion inter-textuelle et niveaux d'inter-textualité ... 290
5.3.4. Auto-/inter-textualité, traduction et (auto-)traduction . 296
5.3.5. Inter-textualité : compatibilité po(ï)étique et incompatibilité eidétique 301
5.3.6. Auto-/inter-textualité cumulée 302
5.4. Conclusion 309

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Conclusions générales 313

Annexes 327
Annexe 1 : Versions finales française et anglaise correspondant à Samuel Beckett, « Two Fragments », *Transition Fifty*, no. 6, octobre 1950 (pp. 103-106), pp. 103-105 327
Annexe 2 : Samuel Beckett, « Two Fragments », *Transition Fifty*, no. 6, octobre 1950 (pp. 103-106), pp. 103-105 et versions finales française et anglaise correspondantes 339
Annexe 3 : Ouvrages listés dans l'ordre alphabétique des auteurs, dont Beckett prend des notes dans son *« Dream » Notebook* 345

Bibliographie d'ouvrages cités 349

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Introduction

La présente étude de cas du *Molloy* français n'offre pas de nouvelle interprétation de ce texte. Elle essaie plutôt de comprendre comment cet écrit beckettien est configuré pour qu'il puisse donner occasion – depuis sa publication en édition princeps chez Minuit en 1951 – à tant de lectures différentes, contradictoires même, dont il appuie néanmoins, sinon totalement, au moins partiellement, une bonne partie[1]. Cet ouvrage et l'approche méthodologique qu'il utilise pour préciser quelques-unes des raisons responsables de la multiplicité signifiante de *Molloy* sont susceptibles de se révéler pertinents pour l'ensemble du corpus beckettien, dans la mesure où tous les textes de l'auteur, dès les premiers écrits de jeunesse jusqu'aux derniers écrits de vieillesse, suscitent des grilles d'interprétation légitimement plurielles.

L'hypothèse heuristique qui découle de l'interrogation initiale de notre étude est double. Premièrement, elle suppose que *Molloy* peut être lu si diversement parce que le texte est configuré d'une certaine manière – qu'il s'agit justement de cerner. Secondement, elle conjecture que cette manière particulière de configuration dépend nécessairement du fait que ce roman est un artefact langagier. Le présupposé fondamental des pages qui suivent s'énonce donc ainsi : la pluralité signifiante de *Molloy* est conditionnée par l'exploitation du médium

[1] De fort nombreux articles, chapitres de livre et même toute une monographie prennent *Molloy* comme objet d'étude depuis 1951, en en offrant des interprétations multiples et variées. La monographie qui porte exclusivement sur *Molloy* apparaît plus de trente ans après l'édition princeps du texte : il s'agit du livre de Michael She ringham, *Molloy*, Londres, Grant & Cutler Ltd., coll. « Critical Guides to French Texts », 1985. Cette tardive exception mise à part, toutes les autres monographies qui parlent de *Molloy* se penchent sur les trois textes de la « trilogie » de Beckett (*Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable*).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

linguistique du texte et plus précisément par la manipulation des possibilités contextuelles de signification de la langue française[2]. Selon ce présupposé, le travail *poétique* effectué sur le « matériau » de *Molloy*, d'une part, et le travail *poïétique* de mise en place d'une structure textuelle multiplement signifiante, d'autre part, sont les deux facettes d'un seul et unique processus qu'on désignera par le terme synthétique de *po(ï)éticité*.

La po(ï)éticité de *Molloy*, dont cet ouvrage circonscrira plusieurs modalités d'opération, se laisse mieux saisir si on la rapporte à la notion d'« œuvre ouverte » élaborée par Umberto Eco. Eco maintient qu'en tant que « continuelle possibilité d'ouvertures » et « réserve inépuisable de significations », une œuvre peut être « bien *ouverte*, mais dans le cadre d'un *champ* de relations. Comme dans l'univers einsteinien, le refus d'une expérience [lire : d'une signification] privilégiée n'implique pas le chaos des relations, mais la règle qui permet leur organisation ». Dans le cas de *Molloy*, comme dans celui de l'« œuvre ouverte », il s'agit dès lors de découvrir et de « goûter la référence indéfinie et la manière dont cet indéfini est suggéré, la précision du mécanisme qui invite à l'imprécision ». Ce « mécanisme » fort précis qui génère des significations multiples, opère, selon Eco, « *dans* le langage, *par* le langage et *sur* le langage », ce qui en fait un dispositif essentiellement langagier[3]. C'est ce « mécanisme » que nous avons appelé po(ï)éticité et c'est lui qui représente notre objet d'étude. Autrement dit, nous comptons distinguer du « chaos des relations » signifiantes qui semble d'emblée caractériser l'« œuvre ouverte » qu'est *Molloy* certaines « règles » de configuration po(ï)étique qui sont passées inaperçues jusqu'à présent, mais qui sont susceptibles de s'appli-

[2] Tout au long de cet ouvrage nous utilisons le terme « contexte » et ses dérivés dans le sens que leur assigne Oswald Ducrot : « nous appelons ici *contexte*, en suivant la terminologie traditionnelle, l'entourage *linguistique* d'un élément (d'une unité pho nique dans un mot, d'un mot dans une phrase, d'une phrase dans un texte). […] Cer tains linguistes appellent *contexte* ce que nous nommons *situation* […] et fabriquent *cotexte* pour désigner le traditionnel contexte » (Oswald Ducrot et Jean Marie Schaef fer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1999, p. 764, souligné dans le texte). Le « contexte » de Ducrot et le nôtre que certains appelleraient « cotexte » est donc essentiellement linguistique, voire textuel et non situationnel/référentiel.

[3] Voir Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bé zieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Seuil, 1965, pp. 23, 34, 53, 216, souligné chaque fois dans le texte.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

quer au corpus beckettien dans sa totalité et mener ainsi à une reconsidération de l'entreprise textuelle de l'auteur.

Pour circonscrire la po(ï)éticité de *Molloy* – c'est-à-dire le « mécanisme » textuel qui, opérant « dans le langage, par le langage et sur le langage », met en place une configuration verbale à significations plurielles –, nous prendrons comme point de départ plusieurs procédés langagiers présents dans ce roman, procédés que les chercheurs beckettiens n'ont pas manqué de remarquer, mais qu'ils regardent le plus souvent comme de simples manières de dire *poétiques*, comme des « jeux de mots » à fonction humoristique, ironique ou bien dé-familiarisante, sans toutefois en reconnaître la portée *poïétique*, textuellement structurante.

Nous réévaluerons donc à fond le rôle textuel de ce qu'on convient d'appeler les jeux de mots de *Molloy* pour démontrer que ce rôle n'est ni uniquement, ni premièrement ludique. Si la plupart des ouvrages critiques qui examinent plus ou moins systématiquement les soi-disant blagues des écrits beckettiens, en général, et de *Molloy*, en particulier, ne réussissent pas à en cerner la spécificité opérationnelle, c'est en grande mesure parce que le seul cadre de référence qu'ils utilisent à ce dessein est celui du français et/ou de l'anglais contemporain – selon qu'on travaille sur le(s) texte(s) en français et/ou en anglais. Or ce cadre, tout en étant nécessaire, n'est pas suffisant, car les classifications des procédés langagiers – qu'on finit presque invariablement par proposer en adoptant une telle démarche – ne disent que fort peu sur le fonctionnement signifiant précis des modalités linguistico-textuelles identifiées et elles ne disent pratiquement rien sur la façon dont celles-ci contribuent à la mise en place de l'écrit qui les comprend. La po(ï)éticité des « jeux de mots » de *Molloy* ne se laisse pas découvrir quand ceux-ci sont déconnectés de leurs environnements textuels, mais seulement quand on commence à demander pourquoi un « jeu » particulier, et non pas un autre, est configuré d'une manière particulière, et non pas d'une autre, à un endroit particulier du texte, et non pas à un autre.

Les pages qui suivent adoptent une méthode contextualisante d'étude des présumés jeux de mots de *Molloy*, en les analysant par rapport aux environnements textuels de dimension variée où ils apparaissent. Ce type de démarche intégrative permettra de reconnaître le fait que les « plaisanteries » molloyesques et moraniennes ne sont pas de phénomènes textuels ponctuels, accidentels ou isolés, mais des mé-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

canismes de génération, différenciation et multiplication de significations qui ont une raison d'être configuratrice. Les nombreuses possibilités signifiantes que ces « plaisanteries » ouvrent – par la manière dont elles sont inscrites dans leurs contextes restreints (syntagme, proposition, phrase, paragraphe, alinéa, passage) – sont élaborées de façon conséquente et consistante à plusieurs niveaux : à travers l'ensemble du *Molloy* français (intra-textuellement) ; en relation avec le *Molloy* anglais (intra-inter-textuellement) ; par rapport à des écrits beckettiens pré-*Molloy*, indifféremment de leur langue de composition et de leur genre littéraire (auto-textuellement) ; et finalement par l'intermédiaire des textes d'autres auteurs, antérieurs à *Molloy* (inter-textuellement).

Grâce à la méthode contextualisante, les « jeux de mots » du *Molloy* français se révéleront être des dispositifs structurants qui opèrent simultanément sur deux plans. Le premier plan concerne l'organisation interne de ce roman particulier à une échelle micro- et macrotextuelle. Le deuxième plan concerne l'inscription directe et concrète de ce texte, à travers des « jeux de mots » particuliers, dans le corpus autographe et polyglotte de Beckett, d'une part, et dans un plus large corpus littéraire et philosophique allographe et polyglotte, d'autre part. En employant une métaphore descriptive, on peut dire que les « blagues » de *Molloy* représentent en effet les pierres angulaires d'une complexe « architexture[4] » qui n'est pas le résultat d'un effet de lecture, mais celui d'un mode d'écriture qui se laisse reconstituer grâce aux traces textuelles qu'il produit.

Limiter notre étude de cas à ce qu'on a l'habitude de considérer le premier « volet » d'une « trilogie » (constituée de *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable*) peut sembler un geste réducteur et arbitraire, dans la mesure où, en isolant cet élément de l'ensemble dont il fait vraisemblablement partie, on encourt le risque de ne pas le comprendre à sa juste valeur[5]. Cependant, l'ensemble constitué par la « trilogie » beckettienne est moins soudé qu'on n'a coutume de le croire. En français, les trois textes n'ont jamais été réunis dans un seul volume, comme c'est le cas de certaines éditions anglaises, allemandes et italiennes, par exemple. Ces éditions sont elles-mêmes souvent sous-titrées « Trois romans » ou « Romans », et non « Trilogie », ce

[4] Nous empruntons ce terme à Janet Paterson, *Anne Hébert : Architexture romanesque*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1985.

[5] Le terme « valeur » est utilisé ici dans son acception saussurienne.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

qui confère à chacun des textes son autonomie et l'individualité nécessaire à un traitement indépendant[6]. Beckett lui-même aurait proposé le sous-titre « Trois romans » pour l'édition en volume de *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable* en anglais, n'ayant apparemment jamais approuvé le terme de « trilogie[7] ». Quoi qu'il en soit, la richesse des données concernant la particularité de texturation po(ï)étique de *Molloy* est telle qu'elle exige, à elle seule, une étude qui la prenne exclusivement en compte.

Le choix de *Molloy* est justifié aussi par le fait qu'il s'agit du premier texte beckettien en prose, de dimensions romanesques, rédigé en français, qui reçoit l'approbation de son auteur[8]. Beckett écrit en français avant 1951 – des poèmes, des essais, une pièce de théâtre, quatre nouvelles et même un roman[9] –, mais il ne fait publier avant cette date, de tous ses textes fictifs en prose, que deux nouvelles : *La Fin*, dont seule une moitié apparaît en 1946[10], et *L'Expulsé* qui paraît

[6] Les éditions recueillies américaines et allemandes sont toujours sous titrées « Three novels » et « Drei Romane » respectivement ; les éditions italiennes oscillent entre « Romanzi » et « Trilogia », tandis que les éditions britanniques portent toujours le sous titre « (A) Trilogy ».

[7] L'article « *The Unnamable* » du *The Grove Companion to Samuel Beckett* précise : « The third of the postwar French novels, it was collected under SB's suggested title *Three Novels* by Grove Press (1958) and Olympia (1959) in its Traveller's Companion series, # 71 (subtitled, without consultation, "A Trilogy"), as in the Calder Boyars edition (1960) ». Une note similaire se retrouve à l'article « *Malone Dies* ». Voir C. J. Ackerley et S. E. Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett. A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*, New York, Grove Press, 2004, pp. 596 et 341 respectivement.

[8] *Molloy* est composé en six mois (du début mai au début novembre) en 1947. La recherche d'un éditeur commence tout de suite le texte achevé, mais ce n'est qu'en 1950 que Jérôme Lindon des Éditions de Minuit accepte de le publier. Voir James Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, New York, Simon & Schuster, 1996, pp. 340 342 et les notes afférentes (surtout la note 95), p. 691.

[9] Le livre de Ruby Cohn, *A Beckett Canon*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2001 offre un aperçu chronologique de l'œuvre de Beckett qui retrace aussi l'histoire de la production et de la publication des textes de l'auteur. En ce qui concerne les textes fictifs en prose, Beckett écrit avant *Molloy* les nouvelles *La Fin, L'Expulsé*, *Premier amour* et *Le Calmant* et le roman *Le Voyage de Mercier et Camier au tour du pot dans les bosquets de Bondy*.

[10] « The first half of *La Fin*, entitled *Suite*, was published in French in *Les Temps modernes* (July 1946) with Beckett expecting that review to print the remainder, which he had not yet completed » (Cohn, *A Beckett Canon*, p. 128). La deuxième partie de *La Fin* n'a jamais été publiée dans cette revue.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

intégralement en 1947[11]. Avec la publication de *Molloy*, non seulement Beckett est-il reconnu, mais il se reconnaît comme un écrivain accompli de langue française, ce qui est d'autant plus signifiant que l'auteur est réputé faire scrupuleusement attention aux moindres aspects de l'expression verbale.

On considère souvent que *Molloy* et les deux romans qui le suivent marquent, avec l'achèvement de la transition (temporaire) de l'anglais au français (comme langue première de composition), une nouvelle étape dans la création beckettienne. Le stade de l'« anti-roman », illustré par *Dream of Fair to Middling Women*, *Murphy* et *Watt*, serait dépassé et celui de l'« a-roman » serait atteint avec *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable*[12]. Suite à ce mouvement, le fonctionnement signifiant des textes de l'auteur changerait radicalement. Carla Locatelli précise ainsi, par rapport aux « a-romans » de l'écrivain, que « virtually no evocation of context [lire : extra-textual reference] is produced or allowed. Meanings are exact (definitional) and fictional : they are the meanings produced by words extraneous to any context except the narrative one[13] ». L'enjeu de la prose de Beckett à partir de *Molloy* ne se situerait plus, dès lors, au niveau des significations *référentielles* encodées et transmises, mais à celui des modalités *linguistico-contextuelles* – que nous avons baptisées po(ï)étiques – d'encodage et de transmission.

D'un point de vue théorique donc, l'intérêt des « a-romans » beckettiens – et, parmi eux, de *Molloy* – a été déjà reconnu comme se rattachant aux modalités po(ï)étiques génératrices de significations et configuratrices de texte qu'ils exploitent. D'un point de vue pratique, il n'existe toutefois pas de travail systématique qui détaille la particularité opératrice *multiplement contextuelle* – à la fois intra-, intra-inter-, auto- et inter-textuelle – de ces modalités. Le présent ouvrage cherche à corriger ce décalage entre théorie et praxis littéraire dans le champ des études beckettiennes. Il circonscrit de près, à partir de *Molloy*, plusieurs modalités po(ï)étiques, non seulement dans le but de

[11] La version de 1947 de *L'Expulsé*, publiée dans la revue *Fontaine*, tome X, dé cembre 1946 janvier 1947, pp. 685 708, peut être considérée comme étant provisoire, dans la mesure où elle subira des changements en vue de la republication en volume, à côté de *Le Calmant*, *La Fin* et treize *Textes pour rien* en 1955. Voir Cohn, *A Beckett Canon*, p. 141.

[12] Voir Carla Locatelli, *Unwording the World. Samuel Beckett's Prose Works af ter the Nobel Prize*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990, p. 62.

[13] Locatelli, *Unwording the World*, p. 64.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

fournir une base empirique aux intuitions théoriques concernant les enjeux signifiants des « a-romans » de l'auteur, mais aussi dans le but d'en nuancer et développer la portée. En tant que premier « a-roman » publié de Beckett et en tant que premier écrit en prose, en français, de longues dimensions que l'auteur reconnaît et confirme comme tel, le cas du *Molloy* français devient fort intéressant, parce qu'il doit être en mesure de donner accès, à travers sa po(ï)éticité, à quelques-uns des mécanismes qui président au passage de l'« anti-roman » à l'« a-roman » beckettien.

La présente étude de cas porte principalement sur le *Molloy* français, dans la mesure elle pose que le texte est tel qu'il est parce qu'il est écrit en français et que, conséquemment, dans une autre langue on ne lit pas tout à fait le même texte. Le français de *Molloy* est responsable de la génération et de la structuration du tissu textuel, si bien qu'identifier la spécificité de ce français mène automatiquement à la reconnaissance des modalités po(ï)étiques qui configurent le texte. Si un des moyens nécessaires, mais non suffisants, pour mettre en évidence ce que le français de *Molloy* a de particulier est de le comparer au français commun[14] et l'en distinguer, il n'est pas moins vrai que l'anglais du *Molloy* anglais, l'allemand du *Molloy* allemand et l'italien du *Molloy* italien arrivent eux-mêmes à éclaircir certains de ses aspects[15]. Théoriquement des traductions du même écrit, les versions an-

[14] Le français commun est celui décrit par les dictionnaires, les grammaires et les études linguistiques.

[15] Bien que le *Molloy* anglais, publié pour la première fois en 1955, crédite deux traducteurs Patrick Bowles et Beckett lui même , l'implication de l'auteur dans le travail collaboratif de traduction est telle que l'autorité de ce texte, comme celle de la version française, lui revient pratiquement en entier. Voir Ackerley et Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett*, p. 72 et Knowlson, *Damned to Fame*, pp. 354, 356 et 363. La portée de l'autorité beckettienne sur le *Molloy* anglais est donc indis cutable. Mais Beckett est impliqué aussi dans une moindre mesure, il est vrai dans les traductions allemande et italienne de *Molloy*, ainsi que cela ressort de sa corres pondance avec Erich Franzen, le traducteur allemand de ce texte (voir Samuel Beckett et Erich Franzen, « Samuel Beckett & Erich Franzen : Correspondence on Translating *Molloy* », *Babel*, no. 3, printemps 1984, pp. 21 35) et du fait que Beckett vérifie la traduction de *Molloy* en italien : « Then, in late June [1957], he checked the Italian translation of *Molloy* which he found "excellent on the whole, but with a good few mistakes". (SB to TM, 3 July 1957 [TDC]) » (Knowlson, *Damned to Fame*, note 103, p. 703). La chronologie de la première publication de *Molloy* en allemand, anglais et italien est la suivante : Samuel Beckett, *Molloy : Roman*, traduit du français par Erich Franzen, Frankfort sur le Main, Suhrkamp, 1954 ; Samuel Beckett, *Molloy : A Novel*, traduit du français par Patrick Bowles en collaboration avec l'auteur, Paris, Olympia

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

glaise, allemande et italienne du *Molloy* français entretiennent des rapports fort différents avec le texte source, rapports qui aident à mieux cerner la po(ï)éticité de celui-ci. Nous utiliserons donc ces versions dans ce but, tout en essayant parallèlement de comprendre la façon dont la po(ï)éticité du *Molloy* français est transposée en anglais, lors d'un processus qui inaugure la deuxième direction, franco-anglaise, selon laquelle se réalise la pratique conséquente d'(auto-)traduction dont le corpus presque entièrement bilingue de Beckett est le résultat[16].

Nous avons dit que l'objet d'investigation de la présente étude de cas est constitué par la po(ï)éticité de *Molloy* – que nous comptons mettre en évidence à partir de prétendus jeux de mots du texte. Cependant, notre intérêt se dirige aussi vers l'approche méthodologique intégrative qui permet de réévaluer le fonctionnement signifiant et textuel des dispositifs langagiers du roman. Cette corrélation entre les modalités po(ï)étiques de *Molloy* et la méthode contextualisante qui permet de découvrir celles-ci en tant que telles ressort de l'enchaînement des chapitres de cet ouvrage.

Chapitre 1 – « Les critiques et les "jeux de mots" de *Molloy* » – localise notre entreprise dans le champ des études beckettiennes et plus exactement par rapport aux travaux qui se préoccupent de la spécificité linguistico-rhétorico-stylistico-textuelle des écrits narratifs de l'auteur et surtout de *Molloy*. La localisation de notre étude commence avec un succinct passage en revue de l'histoire de la réception de *Molloy* depuis 1951. Elle se poursuit avec la présentation, dans quelque détail, des assises conceptuelles de trois contributions critiques qui abordent de la manière la plus systématique la question des « jeux de mots » de *Molloy*, afin d'en faire ressortir les mérites et les limites. Le restant du chapitre offre un inventaire exhaustif des divers dispositifs langagiers identifiés jusqu'à présent dans ce roman, d'abord pour montrer la variété et la profusion du travail linguistique qu'ils présupposent et ensuite pour faire voir (dans les observations critiques qui accompagnent cette synthèse) que les études qui s'en préoccupent

---

Press, coll. « Merlin », 1955 ; et Samuel Beckett, *Molloy : romanzo*, traduit par Piero Carpi de Resmini, Milan, Sugar editore, 1957.

[16] La première direction, anglo française, de cette pratique est mise en place par la traduction en français de *Murphy*, que Beckett entreprend en collaboration avec Al fred Péron entre 1938 et 1940 et qui est publiée chez Bordas en 1947. Voir Knowlson, *Damned to Fame*, pp. 323 et 328.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

manquent d'en rendre compte convenablement, en raison du fait qu'elles utilisent une approche décontextualisante et taxinomique.

Les quatre chapitres qui suivent recourent, par opposition, à des « microlectures[17] » intégratives de plusieurs (types de) « jeux de mots » de *Molloy*. Ils en proposent des analyses détaillées dans des contextes de plus en plus étendus, pour en défendre et illustrer progressivement plusieurs niveaux de po(ï)éticité – intra-textuelle, intra-inter-textuelle, auto-textuelle et inter-textuelle –, tout en mettant simultanément en lumière l'indispensabilité d'une méthode contextualisante à cerner ces divers niveaux.

Chapitre 2 – « Po(ï)éticité et intra-textualité dans *Molloy* » – étudie, par rapport à leurs environnements intra-textuels restreints et étendus, quelques « jeux de mots » très proéminents qui portent sur des expressions figées, pour la raison principale que la manipulation des idiotismes est souvent considérée comme une des particularités les plus marquantes du « style » beckettien. L'analyse de plusieurs « jeux de mots » idiomatiques non seulement en relation avec les clichés lexicalisés qu'ils transforment, mais aussi par rapport à leurs contextes intra-textuels démontrera qu'il ne s'agit pas, dans ces cas-ci, d'une simple question de « style », mais de véritables modalités po(ï)étiques. L'approche intégrative des idiotismes modifiés fera voir que ceux-ci sont configurés dans le roman de manière à fonctionner à la fois en tant que générateurs de significations multiples et en tant que mécanismes textuellement structurants.

Chapitre 3 – « *Molloy* et la po(ï)éticité métaphorique » – continue à employer la méthode contextualisante initialement mise à l'œuvre au Chapitre 2, en l'appliquant à une modalité po(ï)étique particulière : la métaphore. La métaphore est un sujet de débat parmi les critiques beckettiens, dont certains maintiennent que les textes de l'auteur (*Molloy* y compris) sont complètement dépourvus de langage métaphorique, tandis que d'autres affirment, au contraire, que des métaphores sont constamment filées à travers l'ensemble du corpus beckettien. Le premier groupe de chercheurs considère la métaphore comme un dispositif exclusivement linguistique/rhétorique/poétique, comme un ornement dont on peut très facilement se passer et dont Beckett se passe en effet dans ses textes. Le deuxième groupe reconnaît à la mé-

[17] Ce terme équivaut à celui de « extremely close readings » proposé par Daniela Caselli, *Beckett's Dantes. Intertextuality in the Fiction and Criticism*, Manchester et New York, Manchester University Press, 2005, p. 4.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

taphore seule une dimension poïétique, conceptuelle-structurale. Chapitre 3 montre, à travers une analyse minutieuse de *Molloy*, que les transferts entre domaines sources et cibles – qui gouvernent les opérations métaphoriques du texte – ne sont ni purement linguistiques, ni purement conceptuels-structuraux, mais à la fois linguistiques *et* conceptuels-structuraux. L'usage particulier du français dans *Molloy* i) découvre les métaphores « mortes » lexicalisées dans cette langue, ii) les réactive dans le but d'en générer des significations contextuelles multiples et iii) les exploite à fond afin de configurer le texte. Poéticité et poïéticité convergent dans les métaphores de *Molloy* qui apparaîtront suite à notre examen comme des modalités de différenciation sém(ant)ique et d'organisation textuelle.

Chapitre 4 – « *Molloy/Molloy* : (auto-)traduction et po(ï)éticité intra-inter-textuelle » – entreprend une étude comparative-contrastive des *Molloy* français et anglais (en recourant toutefois aussi, sporadiquement, aux versions allemande et italienne), étude suite à laquelle il sera proposé que l'(auto-)traduction fonctionne elle-même po(ï)étiquement. L'intégration des soi-disant jeux de mots du *Molloy* français non seulement dans leurs environnements intra-textuels restreints et étendus, mais aussi dans leur contexte intra-inter-textuel bilingue mènera à la découverte du fait que la portée configuratrice des « blagues » molloyesques et moraniennes ne s'arrête pas aux limites typographiques du roman français, mais s'étend aussi à la contrepartie anglaise de celui-ci. Les critiques ont déjà remarqué depuis assez longtemps que les (auto-)traductions de Beckett ont souvent l'air d'être « fautives », puisqu'il n'est pas rare que les textes cibles (partiellement ou entièrement) autographes « s'éloignent » des textes sources, semblant ainsi d'emblée les « trahir ». Plus récemment, certains chercheurs ont essayé de nuancer l'idée d'(auto-)traductions beckettiennes « traîtresses », en soulignant le fait que la particularité essentielle des textes (auto-)traduits par l'auteur (soit tout seul, soit en collaboration) ne réside pas dans leur « infidélité » envers le texte source, mais dans la dynamique entre « fidélité » et « infidélité » dont ils sont le locus. Toutefois, la nature précise de cette dynamique n'a jamais encore été, à notre connaissance, suggérée. Chapitre 4 propose qu'elle est po(ï)étique.

Chapitre 5 – « Auto-textualité et inter-textualité po(ï)étiques dans *Molloy* » – étend encore plus le cadre de référence des modalités po(ï)étiques du *Molloy* français, de manière à le faire atteindre des ni-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

veaux auto- et inter-textuels. Cette extension méthodologique permettra de montrer que les dispositifs langagiers du texte contribuent non seulement à sa configuration interne (intra-textuelle) et bilingue (intra-inter-textuelle), mais aussi à le mettre en rapport direct – à travers des « jeux de mots » récurrents concrets – avec d'autres textes, fussent-ils de Beckett ou non. Jusqu'il y a peu de temps, les critiques décrivaient en termes d'« écho », de « répétition narrative » et « réduplication thématique » la consistance auto-textuelle du corpus de l'auteur[18]. Dernièrement on a commencé toutefois à mettre en lumière le phénomène de « migration » des « expressions » et « éléments linguistiques » d'un texte beckettien à l'autre (à d'autres)[19]. Grâce à des recherches génétiques et archivistiques entreprises récemment sur les cahiers de notes de lecture de Beckett, il a été montré que la « migration » auto-textuelle des « jeux de mots » exerce aussi, et même assez souvent, une fonction inter-textuelle, dans la mesure où certains mots, syntagmes et/ou phrases répétés à l'intérieur du corpus beckettien sont en effet « empruntés » à d'autres écrivains. En dépit de la valeur incontestable des études récentes sur l'auto- et l'inter-textualité beckettienne, celles-ci revèlent l'inconvénient majeur qu'elles se préoccupent principalement, voire exclusivement des textes en anglais, en ignorant ainsi la moitié française du corpus. Chapitre 5 commence à corriger cette limitation grâce au *Molloy* français, en développant la portée po(ï)étique – c'est-à-dire différenciatrice de significations et textuellement configuratrice – de l'auto- et l'inter-textualité par rapport à l'(auto-)traduction. Ce chapitre avance aussi quelques nouvelles suggestions concernant l'interaction de l'auto- et l'inter-textualité beckettienne.

Finalement, les conclusions générales de l'ouvrage explicitent les conséquences méthodologiques, théoriques et instrumentales que les analyses entreprises dans les chapitres précédents ont sur une réévaluation de l'entreprise textuelle beckettienne, grâce à une méthode contextualisante, à travers la notion de po(ï)éticité.

[18] Voir les sous titres des deux parties du livre d'Angela B. Moorjani, *Abysmal Games in the Novels of Samuel Beckett*, Chapel Hill, University of North Carolina De partment of Romance Languages, 1982.

[19] Voir Caselli, *Beckett's Dantes*, pp. 61, 63.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

1
La critique beckettienne et les « jeux de mots » de *Molloy*

1.1. Aperçu des approches critiques qui régissent la réception de *Molloy*

Assez tôt dans la réception de *Molloy*, une bonne partie de la critique reconnaît la futilité de vouloir rendre compte de ce texte en en circonscrivant les personnages, l'action ou les cordonnées spatio-temporelles – en un mot, les données rattachables à l'histoire. Ceci dans la mesure où il devient fort clair qu'après avoir résumé le peu de choses qui se passent dans *Molloy*, il en reste beaucoup d'autres (tout aussi essentielles sinon plus importantes que l'histoire) qui n'ont pas été abordées, telles que : la structure particulière de ce texte divisé en deux parties de longueur comparable ; le fait que les deux personnages principaux de *Molloy* sont aussi les narrateurs en charge de leurs récits respectifs ; le « style » de Beckett dans cet écrit ; et les allusions plus ou moins ouvertes à d'autres textes littéraires et philosophiques. La reconnaissance de ces points majeurs qui échappent au simple traitement en termes d'histoire de *Molloy* contribue à l'apparition des approches qui soit identifient et développent, à l'intérieur de chacune de ces catégories, une ou plusieurs problématiques, soit essaient d'élaborer un modèle capable d'intégrer des aspects reliés à plusieurs de ces points.

Le fait que *Molloy* est composé de deux parties – l'une narrée par Molloy, l'autre narrée par Moran – donne occasion à toute une série d'études qui se préoccupent de relever tantôt les similarités, tantôt

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

les différences thématiques, structurales et stylistiques entre les deux « volets » de ce « diptyque[1] ».

D'une part, en ignorant les divergences et en mettant en valeur les similitudes découvertes, on se préoccupe souvent de rendre cohérent le texte : on propose des relations causales et/ou chronologiques entre les histoires respectives de Molloy et Moran, en réduisant les deux personnages-narrateurs à une seule figure[2] ; on extrapole l'importance d'un seul thème – par exemple celui de la quête et/ou de la métamorphose identitaires – au détriment d'autres et on lui confère le statut de principe unificateur du texte[3] ; on attribue le même statut de liant textuel à tel ou tel hypotexte littéraire ou philosophique, le spectre des choix allant de *L'Odyssée*, *La Bible*, *La Divine comédie* ou *A la recherche du temps perdu* aux œuvres philosophiques de Descartes, Geulincx, Leibniz ou Kant[4].

---

[1] C'est John Fletcher, *The Novels of Samuel Beckett*, Londres, Chatto & Windus, 1964, p. 132 qui utilise l'expression « asymmetrical diptych » pour parler de *Molloy*.

[2] Cette figure unique peut être celle de Molloy, celle de Moran ou celle d'une entité hybride anonyme (parfois assimilée à Beckett lui même). Molloy est proposé comme figure unique par Ruby Cohn, *Back to Beckett*, Princeton, Princeton University Press, 1973, pp. 88 91 et Edith Kern, « Moran Molloy : The Hero as Author », in Harold Bloom (éd.), *Samuel Beckett. Modern Critical Views*, New York, Chelsea House Publishers, 1985, pp. 7 16 ; Moran est proposé comme figure unique par Maurice Blanchot, « Où maintenant ? Qui maintenant ? », *La Nouvelle revue française*, 1ère année, tome II, nos. 7 12, juillet décembre 1953, pp. 678 686 ; une entité anonyme est proposée comme figure unique par David Hayman, « *Molloy* or the Quest for Meaninglessness : A Global Interpretation », in Melvin J. Friedman (éd.), *Samuel Beckett Now*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1970, pp. 129 156 et par Angela B. Moorjani, *Abysmal Games in the Novels of Samuel Beckett*, Chapel Hill, University of North Carolina Department of Romance Languages, 1982, pp. 39 43.

[3] Voir à titre d'exemple Fletcher, *The Novels of Samuel Beckett*, chapitre 5 « Molloy and Moran », pp. 119 150 et Ludovic Janvier, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1966, la section « *Molloy* » du chapitre « Du voyage manqué à la chambre mère » dans la partie de l'ouvrage titrée « Description d'un trajet », pp. 48 61.

[4] Michael Sheringham considère que le mythe et la philosophie sont les deux moyens principaux auxquels recourt la critique pour résoudre le dilemme que lui pose la structure binaire, avec ses ressemblances imparfaites, de *Molloy*. Voir Michael Sheringham, *Molloy*, Londres, Grant & Cutler Ltd., coll. « Critical Guides to French Texts », 1985, pp. 10 13. On pourrait s'étonner que la littérature ne soit pas mentionnée par le critique comme moyen inter textuel de rendre cohérent le texte ; mais dans la nomenclature de Sheringham, le « mythe » veut dire aussi « mythe » littéraire. Parmi les nombreuses études qui abordent *Molloy* d'une perspective inter textuelle on peut citer à titre d'exemple les deux suivantes : John Fletcher, « Samuel Beckett and

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

D'autre part, en récupérant les différences entre les deux moitiés de *Molloy* et en affirmant qu'elles ne peuvent pas être ignorées en faveur de leurs ressemblances, on met en évidence l'impossibilité de rendre homogène le texte sans en évacuer délibérément une bonne partie. Ce mouvement, renforcé par le rôle essentiel que le personnage du narrateur et l'activité de raconter jouent dans le texte, réoriente l'intérêt de la critique vers des problèmes touchant à la narration : en prenant comme point de repère le sujet narrant et les circonstances spatio-temporelles de l'acte de narrer, on identifie des séquences narratives et on essaie de proposer des règles qui président à leur enchaînement ; on distingue à l'intérieur de ces séquences des niveaux discursifs et métadiscursifs ; et on offre, pour chacune des deux parties, de diverses modalités de combinaison[5].

L'ampleur du métadiscours détracteur et rétracteur des narrateurs et le discrédit constant qu'ils infligent à leurs récits déterminent une bonne partie de la critique beckettienne à poursuivre la voie formalisatrice des études sur *Molloy* non seulement d'une perspective narratologique, mais aussi d'un point de vue qu'on peut appeler, faute de mieux, « stylistique » ou « rhétorique ». L'objet majeur d'investigation est représenté, dans ce cas, par ce qu'on a l'habitude de nommer le « langage » de *Molloy*, de la « trilogie » ou même de Beckett[6]. Il convient néanmoins de distinguer ici deux directions majeures de

---

the Philosophers », *Comparative Literature*, vol. 17, no. 1, hiver 1965, pp. 43 56 et Florence Godeau, « *Molloy* aux mille tours », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 12, 2002, pp. 71 80.

[5] Voir par exemple Jeanne Rolin Ianziti, « L'Evaluation comme procédé de con struction du récit : le cas de *Molloy* », *Australian Journal of French Studies*, vol. 25, no. 3, 1988, pp. 267 279 ; Jeanne Rolin Janziti, « Le système générateur dans *Molloy* de Samuel Beckett », *Lingua e Stile*, vol. 16, no. 2, avril juin 1981, pp. 255 270 et Dina Sherzer, *Structure de la trilogie de Beckett : Molloy, Malone meurt, L'Innom mable*, La Haye et Paris, Mouton, 1976, chapitre 3 « Molloy », pp. 27 56.

[6] Bernard Pingaud apprécie que « la précarité de l'histoire » dans *Molloy* mène à ce que « l'anecdote compte moins à nos yeux que les mots dans lesquels Molloy, puis Moran essaient vainement de l'enfermer » (Bernard Pingaud, « Le langage irréel », in *Les critiques de notre temps et Beckett*, présentation par Dominique Nores, Paris, Gar nier Frères, 1971 (pp. 161 164), p. 163. L'article a originairement paru sous le titre « Beckett le précurseur », in Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Plon, coll. « 10/18 », 1963, pp. 283 311). Ludovic Janvier, pour sa part, affirme que dans *Molloy* « deux écrivains sont aux prises avec les mots. […] Ils cherchent les mots pour dire leur histoire et l'aventure qu'ils vivent dès lors n'est plus celle qui les concerne, elle est celle du langage. Elle concerne non plus le passé des êtres, mais l'avenir des mots » (Janvier, *Pour Samuel Beckett*, troisième partie « L'à venir des mots », p. 235).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

recherche : l'une, se basant essentiellement sur le riche commentaire métatextuel des deux narrateurs de *Molloy* – qui porte, entre autres, sur des aspects problématisant l'impossibilité de « dire vrai », le rapport non-nécessaire entre les mots et les choses ou le silence –, extrapole ce commentaire tel quel à l'ensemble du texte. Celui-ci finit ainsi par être considéré comme une configuration linguistique d'une grande simplicité, qui atteint l'idéal barthésien du « degré zéro de l'écriture » et devient le modèle parfait d'un travail de réduction maximale du langage à ses minimes possibilités expressives[7].

L'autre tendance de la critique beckettienne qui se penche sur l'étude du « langage » dans *Molloy* prend son point de départ non principalement dans le métadiscours dénigrant des narrateurs, mais dans ce qui a été désigné tantôt comme leur « verve et […] virtuosité » expressive, tantôt comme le « baroquisme » de Beckett[8]. A travers des analyses textuelles de détail, on met en évidence toute une série de modalités de fonctionnement langagier dans *Molloy*, modalités qu'on appelle souvent des « jeux de mots » et qui sont tenues responsables d'une bonne partie des effets comiques, humoristiques et parodiques déclenchés par le texte. Quand ces présumés « jeux de mots » ne sont pas considérés comme étant purement gratuits, mais qu'on les regarde plutôt comme des principes générateurs, voire auto-générateurs du texte, ils servent en tant qu'argument à double tranchant : contre la thèse de la réduction et en faveur de la thèse de l'expansion du « langage » dans *Molloy*. Les critiques pensent cette expansion elle-même de principalement deux façons : d'une part, il s'agit de ce qu'on pourrait appeler une « expansion contenue du langage » qui pose que les multiples et divers procédés poétiques du texte sont des principes qui régissent sa génération structurante. D'autre part, il s'agit de ce qu'on pourrait appeler une « expansion débridée du langage » qui pose que le texte s'autogénère arbitrairement à partir de ses « jeux de mots ».

Puisque la présente étude de cas prend son point de départ à mi-chemin entre les deux manières de concevoir l'« expansion du lan-

[7] Voir Olga Bernal, *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Paris, Gallimard, 1969, surtout le chapitre intitulé « Entre le silence et les mots », pp. 168 196 et Gérard Druzoi, *Beckett*, Paris et Montréal, Bordas, 1972, le chapitre « Une écriture de la pé nurie », pp. 130 142, surtout la section « Vers la neutralité stylistique », pp. 133 135.

[8] Voir Sherzer, *Structure de la trilogie de Beckett*, p. 89 et Jean Jacques Mayoux, « *Molloy* : un événement littéraire, une œuvre », in Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982 (pp. 241 274), p. 269.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

gage » dans *Molloy* qui viennent d'être évoquées, la section suivante sera dédiée à leur description plus détaillée.

1.2. *Molloy* : « jeux de mots » et « expansion(s) du langage »

Les deux travaux les plus systématiques qui abordent *Molloy* de la perspective d'une « expansion contenue du langage » sont ceux de Dina Sherzer et Jeanne-Sarah de Larquier[9].

Dans le troisième chapitre de son livre *Structure de la trilogie de Beckett : « Molloy », « Malone meurt », « L'Innommable »*, Sherzer propose une des analyses les plus intéressantes qui portent sur les modalités de fonctionnement poétique du langage dans *Molloy* et sur leurs possibles implications à d'autres niveaux textuels. En considérant que dans les trois textes beckettiens l'« action » ne concerne pas le seul plan de l'histoire, dans la mesure où « l'acte d'écrire [y] constitue *aussi* une action[10] », Sherzer affirme que ces textes concrétisent un acte de communication entre narrateur et narrataire[11]. Pour décrire cet acte, la critique utilise le modèle de Roman Jakobson où à chacun des six paramètres qui conditionnent obligatoirement tout échange verbal correspond une fonction linguistique[12].

La fonction référentielle se manifesterait ainsi, dans *Molloy*, au niveau du récit (que Sherzer divise en trois sous-niveaux : celui du récit passé, celui du récit antérieur au récit passé et celui du récit présent[13]) et à celui du discours (représenté par les interventions d'ordre

[9] Il s'agit de l'ouvrage déjà cité de Sherzer et de l'article de Jeanne Sarah de Lar quier, « Beckett's *Molloy* : Inscribing *Molloy* in a Metalanguage Story », *French Fo rum*, vol. 29, no. 3, automne 2004, pp. 43 55.

[10] Sherzer, *Structure de la trilogie de Beckett*, p. 15, souligné dans le texte.

[11] Les éléments textuels qui permettent à Sherzer de concevoir les trois romans de Beckett comme des matérialisations d'un acte de communication sont, en tout premier lieu, les nombreuses « adresses au lecteur » qu'on y retrouve. Voir Sherzer, *Structure de la trilogie de Beckett*, p. 17.

[12] Les six paramètres et les fonctions correspondantes du modèle de Jakobson sont : le destinateur et la fonction émotive, le destinataire et la fonction conative, le monde/la réalité et la fonction référentielle, le message et la fonction poétique, le code et la fonction métalinguistique et finalement le canal et la fonction phatique. Voir Sherzer, *Structure de la trilogie de Beckett*, p. 17.

[13] Parmi les exemples de la première partie de *Molloy*, cités par Sherzer, on peut trouver : comme récit passé, le voyage de Molloy vers sa mère ; comme récit antérieur

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

général des deux narrateurs). La fonction métalinguistique opèrerait au niveau du méta-récit et à celui de la méta-narration[14]. Les fonctions conative, émotive et phatique sont regroupées par Sherzer sous une seule rubrique, celle de l'« audition ». Quant à la fonction poétique, celle dont Jakobson précise qu'elle « met en évidence le côté palpable des signes[15] » et qui intéresse le plus du point de vue de notre étude, Sherzer considère qu'elle n'a pas un domaine spécifique de manifestation, mais qu'elle est présente à tous les autres niveaux identifiés.

La fonction poétique – qui a trait à la manière dont s'expriment les deux narrateurs de *Molloy* – signale implicitement, selon Sherzer, leur présence dans le texte et leur activité d'écriture, présence et activité que le méta-récit et la méta-narration abordent explicitement. Après avoir brièvement décrit « quelques-uns des procédés qui montrent le narrateur au travail sur les mots », la critique conclut :

> En lisant *Molloy 1* on ne peut pas ne pas être sollicité, amusé et intéressé par la façon dont s'exprime le narrateur. […] [L]e narrateur s'exhibe en re nouvelant des clichés, en juxtaposant des registres, en jonglant avec des sons, en faisant allusion à d'autres textes. Il n'élabore pas un texte transpa rent, mais un texte opaque, parce que nous sommes chaque fois conscient de sa présence en tant que manipulateur de mots[16].

Le but de Sherzer n'est pas de « faire une étude exhaustive des manifestations de la fonction poétique dans le texte », mais – en pensant le texte « en tant que disposition de fonctions, en tant que structure, en tant qu'action de manipulation du langage » – de montrer que les trois textes de Beckett sont le résultat d'un processus de « déconstruction ». Si dans le récit, le discours, le méta-récit, la méta-narration et l'audi-

---

au récit passé, la méthode de communication de Molloy avec sa mère et comme récit présent, les comptes rendus de Molloy sur sa « situation présente ».

[14] Le méta récit est « une prédication [du narrateur] sur le récit », « formé[e] par les commentaires, les évaluations et les renseignements portant sur le contenu, l'orga nisation du récit », tandis que la méta narration exprime les opinions du narrateur « sur ce que représente pour lui l'action d'écrire en général » (Sherzer, *Structure de la trilogie de Beckett*, p. 19). À notre avis, il faudrait aussi inclure dans la méta narration les réflexions des narrateurs sur les moyens et les objets de l'action d'écrire, de même que leurs opinions sur la littérature.

[15] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Mi nuit, 1963, p. 218, cité par Sherzer, *Structure de la trilogie de Beckett,* p. 20.

[16] Sherzer, *Structure de la trilogie de Beckett*, pp. 42 44. *Molloy 1* se réfère à la première moitié du texte, *Molloy 2* à la deuxième.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

tion le narrateur élabore une « rhétorique du discrédit[17] » qui vise à annihiler son texte, la fonction poétique (qui se manifeste à tous ces niveaux) est constructive, dans la mesure où, grâce à elle, il devient évident que « ce narrateur qui a l'air de bâcler son travail est en fait un remarquable linguiste sensible aux diverses possibilités du langage[18] ».

A part le fait de se constituer dans une de très rares approches systématiques de plusieurs formes de manifestation de la fonction poétique dans *Molloy*, le travail de Sherzer a le mérite incontestable de reconnaître que la portée constructive de cette fonction est pan-textuelle. Toutefois, Sherzer n'entrevoit pas la possibilité essentielle que certains des moyens qui semblent d'emblée discréditer le récit – tels que les passages, apparemment immotivés, d'un niveau textuel à un autre[19], les commentaires dérogatoires des narrateurs ou leurs aveux d'ignorance, par exemple – puissent être en réalité eux-mêmes non

[17] Sherzer, *Structure de la trilogie de Beckett*, p. 86. Sherzer emprunte cette expression à Bernard Pingaud, « Dire c'est inventer », *Quinzaine Littéraire*, no. 67, 1969 (pp. 5 6), p. 5 et en étend la portée (note 5, p. 90) : « En ce qui nous concerne nous entendons le terme "rhétorique" dans le sens plus général d'ensemble de techniques que le narrateur emploie pour discréditer, et qui comprend les éléments que Pingaud mentionne [interruptions, reprises, contradictions, volte face, changement de rythme ou de ton, incises hypertrophiques, ellipses brutales, énumérations faussement exhaustives, répétitions dans le même ordre ou dans l'ordre inverse, abus de la série, hypothèses délirantes et syllogismes méticuleux CT], mais aussi la construction du récit, la présentation des personnages, le méta récit et la méta narration ».

[18] Sherzer, *Structure de la trilogie de Beckett*, p. 89.

[19] Sherzer illustre à travers l'exemple suivant où la phrase soulignée marque l'intervention du discours dans le récit passé le changement immotivé de niveaux textuels : « "Le petit chien suivait bien mal, à la façon des poméraniens, s'arrêtait, faisait de longues girations, laissait tomber, je veux dire abandonnait, puis recommençait un peu plus loin. *La constipation chez les poméraniens est signe de bonne santé.* A un moment donné […] le monsieur revint sur ses pas, prit le petit chien dans ses bras […]." La remarque sur la constipation n'a rien à voir sémantiquement avec le contexte où elle se trouve, ne se rattache pas à ce qui a été dit avant, ou à ce qui est dit après, elle appartient à un registre linguistique différent de celui du contexte puis qu'elle pourrait figurer dans un manuel de médecine par exemple. Elle constitue un renseignement purement gratuit dans le contexte du récit » (Sherzer, *Structure de la trilogie de Beckett*, p. 38, nous soulignons). Bien que du point de vue du récit le renseignement sur la constipation des poméraniens soit gratuit, Sherzer pose qu'au niveau textuel cette phrase a la fonction d'attirer indirectement l'attention sur le narrateur. La question qui se pose de notre perspective est de savoir pourquoi le narrateur choisit d'attirer l'attention sur lui même de cette façon particulière, à cet endroit particulier du texte et non pas d'une autre manière à un autre endroit.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

pas des procédés de « destruction » textuelle, mais des modalités d'opération de la constructive fonction poétique. Sherzer se contente de constater le pan-textualisme de cette fonction, la seule à opérer à tous les niveaux délimités par la critique, sans faire l'hypothèse qu'elle puisse être le facteur qui contribue à l'agencement et même à la génération de tous ces niveaux ; qu'elle puisse être, autrement dit, non seulement une fonction *poétique*, mais – comme nous l'avons déjà dit – une fonction *po(ï)étique*.

Ce type d'hypothèse ne peut être fait qu'en renonçant à une perspective qui isole et décrit des niveaux textuels comme des entités closes sur elles-mêmes et en la remplaçant par un point de vue qui s'intéresse à l'interaction dynamique qui a lieu entre les divers niveaux. En plus, si la fonction poétique est susceptible de rendre compte de cette dynamique et, partant, de la configuration du texte dans son ensemble, il ne suffit pas, en l'abordant, de propager le même isolationnisme et de se limiter à classer, dans de différentes catégories, les formes variées sous lesquelles elle s'exprime dans *Molloy*. Au contraire : sous la pression du texte, ces catégories devront être, d'une part, raffinées, voire particularisées et, d'autre part, regardées elles-mêmes dans leur interaction.

Si le travail de Sherzer sur *Molloy* intéresse en raison des modalités de « jeux de mots » que la critique y identifie, aussi bien que pour le fait d'offrir – à travers l'idée d'une fonction poétique pan-textuelle – un cadre favorable où l'hypothèse de la configuration po(ï)étique de ce texte peut être formulée, l'article de Jeanne-Sarah de Larquier, « Beckett's *Molloy* : Inscribing *Molloy* in a Metalanguage Story », est à son tour important pour deux raisons : d'une part, d'autres types de « jeux de mots », moins facilement repérables, y sont mis en évidence ; d'autre part, la nécessité de trouver une perspective intégrative qui permette de rendre compte de la multitude et de la variété de ces soi-disant « jeux » commence à se faire ressentir.

> In this reading, I attempt to depart from a textual criticism that finds negati vity permeating *Molloy* in order to contend that the narrator's quest for the self is in fact traced by his witty attempt to inscribe himself within the lan guage of his text as well as by his endless positive incentive to enhance the performance of the language that is available to him, in the hope that this language will serve him better[20].

[20] De Larquier, « Beckett's *Molloy* », p. 44.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Pour de Larquier *Molloy* est une histoire métalinguistique, « a metaphor for language, with all it involves, including writing, and the appearance of writing[21] ». Les « ingénieuses » modalités à travers lesquelles le narrateur s'inscrit dans son texte[22] racontent une histoire de quête de soi, mais seulement dans la mesure où celle-ci est conçue comme une quête de soi du narrateur en tant que narrateur, aux prises avec les possibilités « performatives » du langage. Bien que de Larquier ne mentionne pas Roman Jakobson et la fonction poétique qui « met en évidence le côté palpable des signes » – le cadre théorique dans lequel elle opère étant plutôt post-structuraliste – la critique précise néanmoins que le narrateur arrive à raconter une histoire métalinguistique grâce à son

> awareness of the signifier and the signified ; the text repeatedly draws our attention to the former rather than to the later. In considering the signifier (the word, the text, the surface) rather than the meaning (the referee), the narrator takes us out of the story plot, into another story : that of language[23].

De Larquier propose le terme « surfacème » pour désigner « the ultimate surface of the text [which] offers a language of its own in *Molloy*[24] ». Le « surfacème » de la critique n'est pas constitué exclusivement de seuls *signifiants* des unités linguistiques de dimensions variées, comme on pourrait le croire à cause du fait qu'elle parle de « signifier » (angl.). Le « surfacème » de de Larquier se réfère à des

---

[21] De Larquier, « Beckett's *Molloy* », p. 53. Parmi les exemples sur lesquels la critique fonde son idée que *Molloy* est aussi une histoire sur l'écriture et le langage écrit on retrouve : la fascination du narrateur pour les signes diacritiques (« le point noir que j'étais » M, 100 ; « ses allures de trait d'union » M, 107) ; le nom de Molloy personnage qui « seems to be reduced to a bicycle in an undetermined geographical setting » (p. 48) , nom qui ressemble typographiquement, selon la critique, à une bicyclette : M ollo y ; l'objet en argent que Molloy emporte de chez Lousse, qu'il compare à une chèvre de bûcheron et qui symbolise, dit de Larquier, la lettre X. Voir De Larquier, « Beckett's *Molloy* », p. 52 et infra le point 1.3.1. Toutes les références bibliographiques qui donnent l'initiale du titre suivie de l'indication de page (comme M, 100 et M, 107 ci dessus) renvoient à Samuel Beckett, *Molloy* suivi de « *Molloy* : un événement littéraire, une œuvre » par Jean Jacques Mayoux, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982.

[22] Des exemples discutés par de Larquier dans son article il ressort que les modalités que la critique a en vue sont surtout poétiques, bien qu'on y retrouve aussi des modalités métadiscursives.

[23] De Larquier, « Beckett's *Molloy* », p. 51.

[24] De Larquier, « Beckett's *Molloy* », p. 52.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

signes qui attirent l'attention sur eux-mêmes par un travail que le narrateur entreprend aussi bien sur leurs signifiants que sur leurs signifiés. De Larquier suggère que si l'on accepte l'idée que *Molloy* est une métaphore du langage, « we are never short of interpretations, and it [the text] somehow always makes sense[25] ». Le fait que *Molloy* semble devenir totalement transparent à la lumière de la notion d'« histoire métalinguistique » confère à cette notion le même caractère de liant textuel que d'autres critiques beckettiens attribuent à tel thème ou à tel hypotexte littéraire ou philosophique. Conséquemment, le « mythe » du langage en « expansion contenue » (« contenue » parce ce que le texte continue à raconter une « histoire », même si ce n'est plus qu'une histoire sur le langage), ce « mythe » donc, avec la pléthore d'aspects qui s'y rattache et qui l'oppose au « mythe » du langage en réduction, se substitue aux autres « mythes » qui sont appelés à rendre *Molloy* cohérent, en effaçant ainsi au profit de son fonctionnement général la particularité de sa propre mise en place.

Or c'est précisément au niveau de la mise en place de ce nouveau « mythe » du langage en expansion (que cette expansion soit

[25] De Larquier, « Beckett's *Molloy* », p. 53. Voici quelques unes des interpré tations métalinguistiques que propose la critique : « "des boucles complexes et in formes" (80) can be interpreted as the appearance of writing ; "genoux énormes" (82) reminds us of the shape of the letter *m* or even of two consecutive *n*'s. When Molloy says that his leg : "plus raide que jamais, [...] se raccourcissait" (103), he is metapho rically referring to his handwriting, which is also represented by the *y* ending Mol loy's name, a *y* made of one "leg" shorter than the other. "Déplacement vers la droite" (87) and "la lune allait de gauche à droite" (51) remind us of the process of reading. "Le pays de Molloy" (179/180/181) appears three times in the text (180/182) and can be seen as a metaphor for Molloy's own language. Some full sentences appear to be a metaphor for the narrator's discoveries in both his quest for the self and for language : "Car les régions ne finissent pas brusquement, que je sache, mais se fondent insen siblement les unes dans les autres" (87). Here "regions" could mean "languages", as French borrows English words and vice versa. Elsewhere in the text we find what can be interpreted as a teacher's philosophy about the art of speaking : "Apprends à mar cher d'abord, ensuite tu prendras des leçons de notation" (92) ; in other words, learn the words first, then you will learn to make sentences. The following sentence by Molloy : "je ne m'étais pas ménagé les arrêts, mais des arrêts, [...], de courte durée" (87) seems to refer to the first part of the book, which is 124 pages long yet consti tutes only one paragraph that contains only short breaks at the end of every sentence. Molloy's reference to masturbating, using "le pouce et l'index", can also be a meta phor for mental masturbation or language masturbation, especially as a pen would be the next likely thing to be found "entre le pouce et l'index" (77) » (de Larquier, « Beckett's *Molloy* », p. 53). Il faut observer que certaines de ces interprétations sont plus convaincantes que d'autres.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

« contenue » ou « débridée ») – c'est-à-dire au niveau de la précision des modalités spécifiques qui permettent, voire requièrent le passage d'une poétique à une po(ï)étique du texte – que *Molloy* n'a pas encore été exploré dans toutes ses dimensions et que la présente étude se situe.

Si les travaux de Sherzer et de de Larquier entrent dans la catégorie d'approches systématiques qui portent sur les « jeux de mots » de *Molloy* en tant que moyens d'« expansion contenue du langage » (la contenance étant représentée par le caractère « constructif » de la fonction poétique chez Sherzer et par l'« histoire » sur le langage que *Molloy* continue à raconter chez de Larquier), la seconde partie du livre de Brian T. Fitch, *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*[26], est le seul exemple d'un travail méthodique sur les « jeux de mots » de *Molloy* (et de deux autres romans qui le suivent) qui y voit un « reflet de la manière dont le langage se produit tout seul[27] ». Fitch, en parlant du « texte comme jeu », pose que celui-ci « une fois mis en marche […] se génère tout seul[28] » et qu'il prolifère à partir de lui-même.

> Le langage n'[ayant] cesse d'attirer l'attention sur lui même et de se déclarer comme tel, [fait] ressortir sa parfaite gratuité par rapport à tout autre chose que lui même. Son activité est proprement ludique, n'ayant d'autre but, d'autre fin, que ses propres opérations, d'autre source, grâce au processus d'auto génération perpétuelle, que lui même[29].

Bien que du point de vue de la présente étude le texte de *Molloy* ne se génère pas tout seul, mais est, par contre, une configuration verbale à significations plurielles soigneusement construite[30], le travail de Fitch reste capital pour deux raisons. A la différence de la majorité, voire de la quasi-totalité de fort peu nombreux traitements systématiques des « jeux de mots » de *Molloy* (*Malone meurt* et *L'Innommable*) – qui visent essentiellement à regrouper des procédés similaires dans des

[26] Brian T. Fitch, *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*, Paris, Minard, 1977.

[27] Fitch, *Dimensions, structures et textualité*, p. 171.

[28] Fitch, *Dimensions, structures et textualité*, p. 130.

[29] Fitch, *Dimensions, structures et textualité*, p. 172.

[30] La notion qui se rapproche le plus de la manière dont nous concevons le texte de *Molloy* est, comme précisé dans l'Introduction, celle d'« œuvre ouverte » élaborée par Umberto Eco.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

catégories individuelles fermées –, le livre de Fitch fait remarquer qu'« il arrive évidemment que *plusieurs des procédés caractéristiques du fonctionnement du langage s'opèrent simultanément en se complétant ou plutôt en se combinant* pour assurer l'auto-génération du texte[31] ».

Cette remarque est fondamentale dans la mesure où elle se constitue dans un argument en faveur de l'idée que l'analyse des combinaisons simultanées de plusieurs « jeux de mots » dans un passage textuel est susceptible de faire ressortir de nouvelles modalités po(ï)étiques d'agencement du texte. L'observation que certains mots sont soumis à divers endroits du roman à des « jeux » différents[32] est tout aussi importante et cela pour la même raison. Ces deux constats réparent en effet un des défauts majeurs qui caractérisent les approches stylistico-rhétorico-linguistico-textuelles de *Molloy* et qui consiste à décontextualiser les procédés mis en évidence. Cette décontextualisation mène à ce que les uniques cadres de référence auxquels on rapporte les modalités poétiques de *Molloy* soient extra-textuels. (Le plus souvent « ces cadres » ne sont qu'un seul, notamment le français, voire l'anglais commun – selon qu'on traite du *Molloy* français ou du *Molloy* anglais.) Or la portée poïétique (c'est-à-dire structurante, constructrice, configuratrice) des modalités poétiques (c'est-à-dire de ce qu'on a l'habitude d'appeler les « jeux de mots ») de *Molloy* devient visible seulement quand ces modalités sont recontextualisées dans leurs divers environnements textuels : intra-textuel restreint et étendu, intra-inter-textuel bilingue, auto- et inter-textuel.

[31] Fitch, *Dimensions, structures et textualité*, p. 140, nous soulignons.
[32] Fitch, *Dimensions, structures et textualité*, p. 157.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

1.3. Modalités de fonctionnement poétique identifiées jusqu'à présent dans *Molloy*

La présente section synthétise les modalités de fonctionnement poétique (et parfois po(ï)étique) de *Molloy*, telles qu'elles ont été identifiées par la critique beckettienne. Ces descriptions ont des mérites certains, mais – confrontées au texte – elles révèlent aussi des limites, dont la plus grave est, comme il a été déjà dit dans ces pages, qu'elles abordent de manière plutôt isolée des phénomènes dont le texte dicte pratiquement l'interrelation. Le but de cette synthèse qui se veut, autant que possible, exhaustive est de faire ressortir la nécessité d'une approche intégrative et recontextualisante de la configuration po(ï)étique de *Molloy*. En présentant sous une forme taxinomique les divers « jeux de mots » déjà reconnus dans ce texte, elle illustre la façon dont ceux-ci sont habituellement traités, non pas pour soutenir ce type de méthode, mais pour en montrer l'inadéquation.

La synthèse ci-dessous repose en grande mesure sur les assez rares études qui se préoccupent de manière conséquente et systématique de la poéticité de ce texte, mais elle prend également en compte plusieurs des nombreux travaux sur *Molloy* qui n'y touchent qu'en passant. Elle intègre des travaux qui traitent non seulement du *Molloy* français mai aussi du *Molloy* anglais, surtout quand les données mises en évidence pour celui-ci se laissent transférer à celui-là. Le contexte dans lequel sont cités les exemples de cette synthèse appartient aux critiques chez qui ils ont été trouvés. Il en va de même pour la nomenclature de la majorité des classes de modalités poétiques identifiées.

Une bonne partie des modalités poétiques suivantes ont été remarquées par les critiques grâce aux développements discursifs ou métadiscursifs des narrateurs, de sorte qu'une modalité métadiscursive est souvent associée, en guise de renforcement, à une modalité poétique. Puisque du point de vue de notre étude, le métadiscours des narrateurs est à prendre avec caution extrême – quant à son applicabilité à la configuration po(ï)étique qu'est *Molloy* –, la synthèse qui suit évite le plus souvent possible de mélanger les deux types de fonctionnement langagier (poétique et métadiscursif) du texte.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

1.3.1. Modalités poétiques qui portent sur des unités sub-lexicales

On a identifié les unités et/ou dimensions sub-lexicales suivantes comme faisant l'objet d'une opération poétique de soulignement ou de mise en relief :

1) Sons

> The text has its ways to bring our attention even to the smallest phonetic unit. Thus, to alter but one phoneme, even within a proper name (that has no semantic meaning) seems to bear disproportionate consequences for the nar rator who says about his mother : « Je l'appelais Mag, quand je devais lui donner un nom. Et si je l'appelais Mag c'était qu'à mon idée, sans que j'eusse su dire pourquoi, la lettre G abolissait la syllabe ma, et pour ainsi dire crachait dessus, *mieux que toute autre lettre ne l'aurait fait ». Here again, we understand that it is the English sound /a:/ that Molloy does not like and that by adding a g, the /a:/ sound is shortened to the /œ/ sound. We are indirectly lectured on the power of sound effects*[33].

2) Lettres
   Ont été signalés comme des figures lettrées dans *Molloy* :
   i) *A* et *B* dans le *Molloy* français, *A* et *C* dans le *Molloy* anglais, les « deux hommes, impossible de s'y tromper » (M, 9) à la rencontre de qui assiste Molloy[34].
   ii) L'objet en argent en forme de deux *X* « réunis au niveau de l'intersection, par une barre » (M, 84), que Molloy emporte de chez Lousse et qu'il n'arrive ni à identifier, ni à nommer[35].

---

[33] De Larquier, « Beckett's *Molloy* », pp. 21 22, nous soulignons. Selon cette perspective, même le nom « Dan » [dæn], que Molloy décompose de manière à préci ser que « da, dans ma région, veut dire papa » (M, 21), devrait être considéré, à tra vers son rapport à « da » [da:], comme un travail poétique sur les phonèmes.

[34] Voir H. Porter Abbott, *The Fiction of Samuel Beckett : Form and Effect*, Berke ley, University of California Press, 1973, p. 97.

[35] Voir de Larquier, « Beckett's *Molloy* », p. 52. Les critiques ont identifié cet ob jet comme étant un support à couteau parce que Moran joue avec un tel support (M, 157) et que Macmann, création fictive de Malone, personnage narrateur de *Malone meurt* en possède un. Voir Abbott, *The Fiction of Samuel Beckett*, p. 97. Toujours là, Abbott apprécie que A et C sont une contre image du support à couteau de Molloy, non pas parce qu'il s'agirait dans les deux cas de lettres, mais à cause de la « manie de la symétrie » de Molloy (M, 114). Pour l'invocation de cette « manie de la symétrie » voir aussi infra le point 1.3.1.3.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

iii) Le *B* ou le *P* avec lequel Molloy pense que doit commencer le nom de sa ville natale, quand il essaie de se le rappeler (M, 40)[36].

3) Typographie

> When Molloy says that he is manic obsessed, we can transpose this to language and « la manie de la symétrie », which makes us think of *« M ollo y », where the « ollo » not only is symmetric, but also graphically looks like a bicycle, Molloy's main means of transportation. The capital m, though graphically split into two symmetric parts, does not present a symmetry with the letter y, thus Molloy, obsessed, asks us « Que faire de m ? »* (187)[37].

4) Morphèmes

> After showing a collection of absurd letters as meaningful in the language, *the narrator takes the shortest morpheme « y », which, by the way, ends his name, and overuses it, as if to draw our attention to it* : « mais parce que j'y étais. Car j'y étais. Et y étant je n'avais plus besoin d'y aller » (116)[38].

5) Syllabes

> In the light of their [Molloy's and Moran's] relationship, […] the novel's title brings to mind Beckett as the pseudo philologist, the whimsical creator of such names as God ot, Ma g, Da n, Ma hood, and Mac mann, who might well maintain that, stripped of their uncertain suffixes, the roots *mor* and *mol* are identical r and l being interchangeable liquids to the etymologist. In analogy to Moran's assimilation by Molloy, the syllable *mol*, with its

[36] Voir Cohn, *Back to Beckett*, p. 89. On devrait ajouter aux figures lettrées de *Molloy* : 1) les V qui aident Molloy à décrire l'objet en forme de X (M, 84 85) ; 2) le X par lequel Molloy remplace le nom oublié de sa ville (M, 40) ; 3) le V qui remplace un toponyme (le nom d'une ville ou, plus probablement, d'un village) dans la deu xième partie du texte, narrée par Moran (M, 174) ; 4) le nom du dentiste de Jacques, Py, transcription en « y i grec » de la lettre grecque π (d'habitude transcrite en al phabet latin « pi ») (M, 140 141). Cette lettre remplace le nombre irrationnel par ex cellence qui trans paraît aussi dans la première partie de *Molloy* en connexion avec l'objet en forme de deux X. (Cet objet exerce sur Molloy le même effet que la « vraie division » de « vingt deux par sept par exemple » M, 85.)

[37] De Larquier, « Beckett's *Molloy* », p. 52, nous soulignons. La critique se trompe, ce n'est pas Molloy qui demande « Que faire de M ? », mais Moran. (Le « m » minuscule chez de Larquier est une coquille.)

[38] De Larquier, « Beckett's *Molloy* », p. 52, nous soulignons. Le « y » remplace dans la citation donnée par de Larquier la « fôret » où se retrouve Molloy à la fin de la première moitié du texte.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> suggestion of soft and unshaped matter, was, of course, chosen to form the title in preference to the syllable *mor*[39].

Observations :

a) La quasi-majorité des opérations poétiques qui s'exercent sur des unités et/ou dimensions sub-lexicales portent, d'une manière ou d'une autre (essentiellement par division et/ou par substitution), sur des noms propres, qu'il s'agisse d'anthroponymes ou de toponymes.
b) Parfois, pour rendre compte d'une unité (par exemple la syllabe *mol-/mor-*) une autre unité est aussi prise en compte (dans ce cas les phonèmes [l] et [r]).
c) Assez souvent, ces opérations ne sont pas simplement poétiques, mais po(ï)étiques, dans ce sens qu'elles contribuent à la configuration de niveaux textuels supérieurs. (Si Molloy a une bicyclette c'est aussi parce que le milieu de son nom ressemble typographiquement à un vélo, ou vice-versa ; si certains critiques considèrent que Moran devient Molloy, c'est aussi parce que les syllabes qui se trouvent à la base des noms des deux narrateurs-personnages sont, après tout, identiques.)
d) Il découle du point précédent que même si quelques-unes des unités sur lesquelles porte une opération po(ï)étique sont, d'une perspective strictement linguistique, sémantiquement vides, c'est-à-dire qu'elles n'ont pas de sens en elles-mêmes (comme c'est le cas des phonèmes ou des lettres), ces unités acquièrent une valeur signifiante, une « signifiance », dans la configuration langagière particulière qu'est *Molloy*.
e) Cette « signifiance » peut mais ne doit pas nécessairement être sémantique. (Sont à contraster les propos respectifs de de Larquier sur la paire phonétique [a:]-[æ] et de Kern sur la paire phonétique [l]-[r].)
f) Il arrive qu'au niveau de la même unité on identifie plusieurs opérations à l'œuvre, de sorte que cette unité se retrouve non pas avec une « signifiance » textuelle, mais avec plusieurs. Ainsi en va-t-il du nom propre « Molloy » : en tant qu'objet d'une opération graphique, cette unité devient « M-ollo-Y » et sa valeur signifiante est établie par rapport à l'élément textuel « la bicyclette de Molloy » ; en tant qu'objet d'une opération étymologique, « Molloy »

[39] Kern, « Moran Molloy : The Hero as Author », p. 12.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

devient « mol- + -oy » et sa valeur signifiante est établie à travers deux rapports : l'un avec l'élément intra-textuel « Moran » devenu « mor- + -an », l'autre avec l'élément extra-textuel/linguistique « mol- », racine latine qui signifierait « mou, informe ».

1.3.2. Modalités poétiques qui portent sur des unités lexicales simples

On a identifié les catégories d'unités lexicales simples et leurs aspects suivants comme étant soumis à des opérations poétiques :

1) Noms propres
   i) Homophones et doubles sens

> « *Lousse* » = « louse » (angl.) ; « *Youdi* » = « you » + « id »[40] ; « *Youdi* » = « you die »[41] ; « *Youdi* » = « you dis » ; « *Edith* » = « eh, dites » ; « *Moran* » = « moron » (angl.)[42]
>
> [D]oes *Youdi* echo Hebrew *Yahweh*, or German *Jude*, or English *you* with a French diminutive ending ?
>
> [Molloy meets] a fading charmer called *Lousse*, which is appropriate consi dering her wealthy but *louche* way of life[43].

   ii) Morpho-sémantisme et phonétisme étymologiques

> The stem « mol », common to *Molloy* and Malone (and to Malone's fiction Moll), may bear some relation to moly, the magic with which Ulysses outwitted Circe (since fiction, too, is magic), and some to the Latin stem « mol » meaning soft, for these fictions have a fluid, malleable quality.
>
> Molloy and his mother call each other *Da n* and *Ma g* ; the stems « Da » and « Ma » suggest archetypal parents […].

---

[40] Ruby Cohn, *Samuel Beckett : The Comic Gamut*, New Brunswick et New Jer sey, Rutgers University Press, 1962, p. 130, nous soulignons.

[41] Rubin Rabinovitz, *Innovation in Samuel Beckett's Fiction*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1992, p. 49, nous soulignons.

[42] De Larquier, « Beckett's *Molloy* », p. 48, nous soulignons.

[43] A. Alvarez, *Beckett*, Glasgow, Fontana/Collins, 1978, pp. 55, 52, souligné dans le texte.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> *Teddy* [the dog of Sophie Loy Lousse] is the diminutive of Theodore, which contains the Greek « theo », meaning god.
>
> *Sophie* is Greek wisdom, *Loy* old French for law, and Irish for spade. In deed, a good deal is made of the spade with which Lousse or Loy buries Teddy […]. *Lousse* is an anagram of « soul » and the French reflexive pro noun *se*.
>
> *Moran* shares Molloy's name stem, except for a liquid consonant which is interchangeable in many languages.
>
> *Gaber*, the messenger, is old French for « to mock or ridicule » which is what he does to Moran[44].
>
> *Bally* : Gaelic *baile*, « a town ». […] The principal beauty of Ballyba is a strangled creek, like that of « Blackpool » ; this is « Dublin », from Gaelic *dubh*, « black », and *linn*, « pool »[45].

2) Mots rares

i) Néologismes

> Le baroquisme prend comme en anglais la forme de l'invention des mots, à base des langues savantes, et nous donne ce qui est une invention à plus d'un titre, la bicyclette *acatène* de Molloy.
>
> « Une nuit que je me *trascinais* chez elle », dit Molloy[46].

---

[44] Cohn, *The Comic Gamut*, pp. 130 131, nous soulignons.

[45] C. J. Ackerley et S. E. Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett. A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*, New York, Grove Press, 2004, article « Bally », pp. 36 37. Le « Blackpool » de *Molloy* n'est pas nécessairement ou seulement « Dublin », dans la mesure où il peut être aussi « Blackpool » en Lanca shire, Grande Bretagne.

[46] Mayoux, « *Molloy* : un événement littéraire, une œuvre », p. 270. Pour ce qui est du deuxième exemple, Mayoux remarque lui même le fait qu'il ne s'agit pas à proprement parler d'un néologisme beckettien, dans la mesure où Joyce a adapté de l'italien le même verbe, « trascinare », non pas au français, comme Beckett, mais à l'anglais. Selon Mayoux, Beckett « a dû se remémorer, de l'épisode de "Protée" [de l'*Ulysse* joycien], une phrase qui décrit, comme pour le plaisir des mots, une femme portant un fardeau sur la grève : "she trudges, schlepps, trains, drags, *trascines* her load". Une seule action en quatre langues ». Quant à la bicyclette « acatène », elle n'est pas une invention de *Molloy*, elle a en effet existé à la fin du XIX^{e} siècle et au début du XX^{e}, comme il existe, encore aujourd'hui, ce mot spécialisé qui désigne un type particulier de transmission sans chaîne. Voir *Le Grand Robert de la langue fran çaise*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1986, vol. 1, A Bio, article « Acatène adj. », p. 49. « Acatène » est alors plutôt un archaïsme qu'un néologisme quand appliqué au

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> Lastly, it is worthwhile mentioning neologisms as a way to name anew. Interestingly, we do not find anglicisms in *Molloy* (as in Beckett's previous works that contained anglicisms/gallicisms) ; instead the narrator creates a neologism that works equally well in either language : « épisentiment » (110), « episentiment » (111), a word created by combining the Greek root « epi » with the existing word « sentiment »[47].

ii) Archaïsmes

> Je mis pied à terre pour mieux voir le chaland qui s'approchait… C'était une cargaison de bois et de clous… Le *nocher* appuyait le coude sur le genou, la tête sur la main[48]. (M, 34)

iii) Mots spécialisés

> « *eudémoniste* » (M, 74) ; « *podex* » (M, 226)[49]

3) Mots-clés

Les mots-clés ont ceci de particulier que leur statut po(ï)étique de configurateurs textuels est posé d'emblée sans qu'on leur assigne nécessairement une fonction poétique.

i) Configurateurs structuraux : « bicyclette »

> The most complex of the novels in Beckett's French Irish trilogy is *Molloy*, the *bicyclical tale* of two quest heroes, active seekers after the nameless joys of salvation. The novel is sharply divided into two first person narra tives of equal length. The two wheels of the *bicycle* are connected by a mes senger and steered by divine will[50].

ii) Configurateurs thématiques : « pot » ; « mer »

> In an early passage Molloy, having remarked that his mother was « sourde

---

nom « bicyclette » et c'est un terme spécialisé quand appliqué au nom « transmis sion ».

[47] De Larquier, « Beckett's *Molloy* », pp. 49 50.

[48] Sherzer, *Structure de la trilogie de Beckett*, p. 42 ; l'exemple est commenté ain si : « Ce mot est d'abord un terme poétique vieilli, synonyme de *pilote* ; c'est aussi le mot employé dans un contexte mythologique lorsqu'on parle de Charon, nocher sur le Styx ».

[49] Sheringham, *Molloy*, p. 77. A titre d'information décontextualisée on peut ajou ter à la liste : « cénesthésie » (M, 72), « outrecuidance » (M, 130), « superfétatoire » (M, 135), « viduité » (M, 170), etc.

[50] Hayman, « *Molloy* or the Quest for Meaninglessness », p. 134, nous soulignons.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

comme un pot » (p. 21) immediately follows this up with a run of cloacal references which seems to have been so to speak set off by the ambiguity of the word *pot*[51].

The sea [in the A & C episode at the beginning of *Molloy*] eventually ge nerates the seashore at which Molloy spends time later in the narrative, but the sea reference itself seems to derive from the liquid component in his description of the rolling landscapes[52].

iii) Configurateurs inter-textuels : « épuration » ; « vigiles » ; « moly »

« Car l'épuration qui s'y poursuit est assurée par des techniciens, pour la plupart. Ils ne font que ça, le gros de la population n'y participe pas, préfé rant dormir, toutes choses considérées » (p. 90). The measured language intensifies the fierce irony, but *part of the irony is intertextual : certain key words primarily épuration, but also vigiles, have powerful historical reso nances*. The unsettled period following the liberation of Paris from German occupation has come to be known as the *épuration* because of the backlash against those who have collaborated[53].

Le *moly*, en français comme en anglais, amollit Molloy comme cire (*Mol loy*, 76) et ressemble à Molly (Bloom)[54].

4) Mots communs

I) Morpho-sémantisme (changement simultané de forme et de sens)

i) Répétition de deux lexèmes à racine commune, mais de caté- gorie grammaticale différente

Et comment concevoir la possibilité, quelle que fût leur *teneur* [des jours], de les faire *tenir* dans l'enchaînement si rigoureux d'incidents dont je venais de faire les frais ? (M, 55)

Elle me demanda pour combien de temps je *comptais* m'absenter. Se ren dait elle *compte* que je ne partais pas seul ? (M, 163)

---

[51] Sheringham, *Molloy*, p. 77. Cet exemple peut aussi illustrer ce que les critiques appellent « le renouvellement » ou « la réanimation » des clichés par un processus d'actualisation polysémique, grâce au contexte restreint, d'un des lexèmes (dans ce cas « pot ») qui composent l'expression figée (dans ce cas « être sourde comme un pot »). Voir infra le point 1.3.4.2)i).

[52] David Hayman, « Joyce > Beckett/Joyce », in Bernard Benstock (éd.), *The Seventh of Joyce*, Bloomington, Indiana University Press, 1982 (pp. 37 43), p. 40.

[53] Sheringham, *Molloy*, p. 79, nous soulignons.

[54] Godeau, « *Molloy* aux mille tours », p. 73.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> Et il y avait si *longtemps* que j'étais dehors, par tous les *temps,* que je les distinguais assez bien les uns des autres […][55]. (M, 68)

ii) Répétition des mots à racine commune, de même catégorie grammaticale, avec ajout, suppression, substitution ou accumulation de préfixes

> […] il ne faut pas supposer que j'*optais* pour le moindre mal, et l'*adoptais* […]. (M, 73)

> Mais ce jour là, je le *redoutais* aussi. De sorte que je ne *doutais* plus qu'il vienne, tôt ou tard. (M, 115)

> Car mes testicules à moi, ballottant à mi cuisse au bout d'un maigre cordon, il n'y avait plus rien à en tirer, à telle enseigne que je n'avais plus envie d'en tirer quelque chose, mais j'avais plutôt envie de les voir disparaître, ces témoins *à charge à décharge* de ma longue mise en accusation. […] je m'en serais *chargé* moi même, avec un couteau ou un sécateur, n'était la peur où je grelottais de la douleur physique et des plaies infectées. (M, 46 47)

> Je *vois* encore le plateau, je peux le *revoir* presque à volonté, il était rond, avec un petit bord, pour empêcher les choses de tomber, et recouvert de laque rouge, craquelé par endroits. Il était petit aussi, comme il convenait à un plateau n'ayant à *recevoir* qu'une seule assiette et un morceau de pain[56]. (M, 73)

> Il venait vers nous. Je *fis demi tour* aussitôt […]. Le fermier nous rattrapa comme je l'avais prévu. […] Il me demanda alors où nous avions été. Peut être qu'on lui avait volé un bœuf ou un cochon. *Faire un tour*, répondis je. […] Eh bien, bon *retour*, dit il. Nous *fîmes un grand détour* et reprîmes le chemin du nord[57]. (M, 184 185)

---

[55] Fitch, *Dimensions, structures et textualité*, pp. 133, 157, 158.

[56] Fitch cite aussi (*Dimensions, structures et textualité*, p. 136) le correspondant de cet exemple à « plateau » dans la deuxième partie de *Molloy* (M, 163) en souli gnant, par rapport à lui, non seulement la répétition par ajout de préfixe, mais aussi la répétition polysémique dont il sera question infra au point 1.3.2.4)II)ii).

[57] Tous les exemples cités dans cette catégorie sont de Fitch, *Dimensions, struc tures et textualité*, pp. 134, 136. Le critique parle dans les deux derniers cas de « per mutations systématiques et quasiment exhaustives de mots formés à partir de la même racine » qui sont responsables d'« une transformation continuelle de sens pour réali ser, et parfois épuiser, toute la gamme de potentialités sémantiques » (p. 136). Le troi sième exemple peut illustrer aussi le point 1.3.2.4)I)i) (par la répétition « à charge » « se charger »).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

iii) Répétition des mots à racine commune obscurcie

> […] mes *testicules* […], ces *témoins* à charge à décharge de ma longue mise en accusation[58]. (M, 46)

> *tempêtant* contre le mauvais *temps*[59] (M, 83)

II) Sémantisme

i) Actualisation polysémique d'un mot à occurrence simple

> […] je trouvais les mots qu'il fallait et les *accents* […][60]. (M, 113)

> Je vois de la fumée quelque part. C'est une chose qui ne *m'échappe* jamais, la fumée. (M, 113)

> Le ciel s'abaisse le matin, on n'a pas assez *relevé* ce phénomène. Il s'appro che comme pour voir. A moins que ce ne soit la terre qui *se soulève*, pour se faire approuver, avant de partir[61]. (M, 191)

---

[58] Mayoux, « *Molloy* : un événement littéraire, une œuvre », pp. 269 270 ; l'exem ple est commenté ainsi : « Testicules, bon, en latin (rappel de vieilles coutumes), *tes tes*, témoins. Ah, mais le personnage beckettien n'est il pas toujours coupable : cou pable d'être né ? D'où l'idée d'accusation ayant été amenée par ces "témoins", le rôle qui leur reviendrait de témoins "à charge". Mais le mot revient, malicieusement, à la charge, si j'ose dire : il y a la fonction des testicules, tout autre que judiciaire. Tant pis pour la culpabilité de Molloy : "à décharge", donc ». Ce procédé comporte alors, se lon Mayoux, deux opérations : la répétition étymologique de « testicules » et « té moins » et la répétition synchronique par famille de mots (ou par préfixation) de « à charge » et « à décharge ».

[59] Fitch, *Dimensions, structures et textualité*, p. 157. Le critique remarque qu'il y a dans *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable* de nombreux « jeux » sur le mot « temps ». Intéressé à établir le statut de générateur textuel du mot « inventaire », Fitch y identifie le mot « vent » et précise, par rapport à l'exemple cité, que : « C'est par son intermédiaire ["vent"] qu'*inventaire* avait généré le jeu de mots "tempêtant contre le mauvais temps", où "tempêtant" vient de *vent* à travers *venter*, par affinité sémantique, et "temps" de *vent* par affinité phonétique ». En éliminant l'intermédiaire « inventaire », cet exemple peut être décrit en termes d'une répétition de deux mots à racine commune obscurcie, dont les rapports phonétiques et sémantiques reposent sur une filiation directe.

[60] De Larquier, « Beckett's *Molloy* », p. 51. La critique precise : « Using poly semic words, in which two or more meanings can be understood, points directly to the ambiguity of signifiers […]."Accent" in French can mean accents on letters, like the circumflex accent, but it can also refer to the tone of voice ».

[61] Fitch, *Dimensions, structures et textualité*, pp. 131, 158. Le critique parle du « jeu sur les deux sens, physique et mental » des mots soulignés (p. 138). Le com mentaire qui accompagne le dernier exemple cité précise : « [L]e jeu sur les deux sens

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

ii) Actualisation polysémique d'un mot par répétition

> J'y avais même quelques *connaissances*, parmi les habitants. Quel jour sommes nous ? dis je. Il me précisa le jour sans un instant d'hésitation. Et il venait seulement de *reprendre connaissance* ! (M, 191)

> Un bruit de vidange me ramena à des soucis moins *élevés*. Il se *releva* tout tremblant. […] Tu n'as *touché* à rien, dis je. Il se taisait. J'avais *touché* juste[62]. (M, 161 162)

Observations :

a) Les modalités poétiques identifiées au niveau des unités lexicales simples portent non seulement sur des mots « privilégiés » du texte, tels les noms propres, et sur des sections « spécialisées » du vocabulaire du français – néologismes, archaïsmes ou autres mots rares – mais, en grande mesure, aussi sur des mots communs.
b) Tous les aspects du mot – son image sonore, sa morphologie, son contenu conceptuel et culturel – y sont pris en compte et exploités.
c) Dans le cas des noms communs, les opérations poétiques mises en évidence relèvent le plus souvent d'une perspective synchronique ; toutefois, la répétition de deux mots à étymon identique obscurci – telle qu'illustrée au point 1.3.2.4)I)iii) – met en évidence le fait que ces opérations peuvent être en même temps diachroniques. Dans le cas des noms propres, les modalités mises en évidence relèvent presque toujours (aussi) d'une perspective diachronique (étymologique) ; un tel point de vue intervient parfois même dans l'évaluation des procédés qui portent sur des mots rares et sur des mots-clés.
d) L'élargissement du contexte dans lequel on cite les soi-disant « jeux de mots » de *Molloy* fait voir à certains critiques que ceux-

---

mental et matériel du verbe "*relever*", son deuxième sens (le sens physique dans ce cas) étant suggéré par opposition sémantique avec "*s'abaisser*", est renforcé par sa transformation, lors de sa reprise, par la substitution d'un autre préfixe, ce qui donne "*se soulève*" » (p. 158).

[62] Fitch, *Dimensions, structures et textualité*, pp. 132, 159. Le dernier exemple de cette catégorie est rapproché par le critique du dernier exemple de la catégorie précé dente à travers le mot « inventaire », qui serait un des générateurs textuels de *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable*. « Inventaire » générerait les deux exemples en ques tion qui reposent sur « une opposition entre sens physique et mental » par syno nymie avec le nom « relevé ». L'exemple en 1.3.2.4)II)ii) serait généré par « inven taire » aussi à travers le verbe « taire », dans la mesure où le critique voit dans « in ventaire » une contraction d'« inventer » et de « taire ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

ci sont pratiquement inséparables, puisque la même unité lexicale est soumise simultanément à plusieurs procédés. Ainsi en va-t-il de l'exemple avec les « testicules – témoins » de Molloy, cité une fois par Fitch (pour les rapports morpho-sémantiques « à charge » - « à décharge » - « se charger de », voir supra 1.3.2.4)I)ii)) et une autre fois par Mayoux (pour les rapports morpho-sémantiques « testicules » - « témoins » - « à charge » - « à décharge », voir supra 1.3.2.4)I)iii)). Bien que les deux critiques aient étendu le cadre de discussion de l'exemple, ils l'ont fait dans deux directions différentes : l'une intra-textuelle restreinte, l'autre extra-textuelle, linguistico-diachronique. Il est évident que la compréhension des modalités poétiques opérant au niveau de cet exemple ne peut se passer d'aucun des cadres proposés et qu'elle requiert pratiquement leur interrelation.

e) La répétition sous-tend, à une exception près – à savoir la classe 1.3.2.4)II)i) –, toutes les modalités morpho-sémantiques et sémantiques mises en évidence par rapport aux noms communs ; ainsi joue-t-elle un rôle essentiel dans l'actualisation polysémique des lexèmes et, partant, dans la différenciation de leurs significations contextuelles. Il importe de retenir le fait que cette différenciation a souvent en vue ce qu'on appelle « les sens physique et mental » des unités lexicales.

f) Bien que tous les exemples cités proviennent du *Molloy* français ou s'appliquent aussi bien au *Molloy* français qu'au *Molloy* anglais (c'est le cas des noms propres, par exemple), on a identifié des modalités poétiques qui ne portent pas uniquement sur le français (et l'anglais) : tous les anthroponymes relèvent de la combinaison de plusieurs langues (y sont mentionnés le français, l'anglais, l'irlandais, le latin, le grec, l'allemand, etc.) ; on considère que les néologismes sont eux aussi redevables à d'autres langues que le français et/ou l'anglais (l'italien, le grec) et que des modalités poétiques polyglottes s'exercent même sur certains noms communs (voir les exemples en 1.3.2.4)I)iii)). Pratiquement, chaque fois qu'intervient une perspective étymologique, les opérations identifiées impliquent plusieurs idiomes.

g) « Trasciner » en 1.3.2.2)i) et « moly » en 1.3.2.3)iii) illustrent, à en croire Mayoux et Godeau respectivement, ce qu'on pourrait appeler une inter-textualité lexicale (avec l'hypotexte *Ulysse* de Joyce), tandis que « nocher » en 1.3.2.2)ii) et « épuration », « vi-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

giles » en 1.3.2.3)iii) illustrent, à en croire Sherzer et Sheringham, ce qu'on pourrait appeler une inter-discursivité lexicale (avec la mythologie grecque, dans le premier cas, et avec le discours idéologico-politique de l'après-guerre en France, dans le deuxième cas). Ces unités lexicales simples se voient ainsi attribuer une fonction po(ï)étique inter-textuelle ou inter-discursive. Il en va de même pour certains anthroponymes : on traite comme configurateurs inter-textuels non seulement « les misérables *molys* de la Lousse » (M, 72), mais aussi les *mol*ys que contiendrait le nom de *Mol*loy, tandis que Youdi contribuerait à la co-figuration dans le texte d'au moins trois hypodiscours – celui psychanalytique freudien (« You-id »), celui ancien testamentaire (« Yahweh ») et celui politico-idéologique de la deuxième guerre mondiale (« Jude »)[63].

h) La fonction po(ï)étique des noms propres ne concerne pas seulement la configuration inter-textuelle ou inter-discursive de *Molloy*, mais aussi sa configuration narrative (dans la mesure où l'on parle de la qualité « fluide » et « malléable » de la narration de *Molloy-1*) et thématique (Gaber, en transmettant à Moran l'ordre de Youdi, se moque pratiquement de lui, en agissant ainsi conformément à son nom ; Loy(-Sophie-Lousse) creuse la tombe de Teddy puisqu'elle est, somme toute, (aussi) une « bêche » irlandaise)[64].

---

[63] Tous ces hypotextes et/ou hypodiscours ont servi aux critiques pour étudier *Molloy* : pour l'*Odyssée* homérique dans *Molloy* voir à titre d'exemple l'article déjà cité de Godeau et K. J. Philips, « Beckett's *Molloy* and *The Odyssey* », *The Interna tional Fiction Review*, vol. 1, no. 1, hiver 1984, pp. 19 24 ; pour Freud dans *Molloy* voir J. D. O'Hara, « Freud and the narrative of "Moran" », *Journal of Beckett Studies*, vol. 2, no. 1, automne 1992, pp. 47 63 ; pour l'*Ancien Testament*, voire la *Bible* dans *Molloy*, voir C. J. Ackerley, « Samuel Beckett and the *Bible* : A Guide », *Journal of Beckett Studies*, vol. 9, no. 1, automne 1999, pp. 53 125 ; pour le discours idéologico politique de la deuxième guerre mondiale dans *Molloy* voir Sheringham, *Molloy*, p. 79.

[64] Loy Sophie Lousse n'est pas seulement une « bêche à tourbe » irlandaise (voir Terence Patrick Dolan, *A Dictionary of Hiberno English. The Irish Use of English*, Dublin, Gill & Mac Millan, 1999, article « Loy n. », p. 162), mais aussi une « bêche » ancien française : « Louche n.f. […] de l'ancien français *louce, loce* et *lousse* (dans les dialectes de l'Ouest). […] Nom d'un ustensile de cuisine en forme de grande cuil ler, *louche* a pris dès l'ancien français quelques sens techniques fondés sur une analo gie de forme : il a désigné (fin XIII[e] s.) une bêche (cf. ci dessous *louchet*) et une vrille pour percer les tonneaux (1464), avant d'être repris au XIX[e] s. comme nom d'un outil servant à agrandir les trous déjà commencés » (Alain Rey (dir.), *Dictionnaire histo*

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

1.3.3. Modalités poétiques qui portent sur des unités lexicales en collocation libre (niveau phrastique et transphrastique)

Les différentes modalités poétiques, qui ont été identifiées comme portant sur des unités lexicales en collocation libre, sont les suivantes :

1) Phonétisme
   i) Homophones et doubles sens

> « *c'est ma muse* » (M, 107) = « ça m'amuse » ; « *cette affaire entre ma mère et moi* » (M, 86) = « c'est à faire entre ma mère et moi »[65]

   ii) Homoiotéleute

> Le petit ch*ien* suivait b*ien* mal à la façon des poméran*iens*… (M, 14)
>
> L'attroupement se dissipait déjà, le dang*er* était pass*é*, mais la dame lan c*ée*[66]. (M, 43)

   iii) Reprise du même son (des mêmes sons) ou du même mot (des mêmes mots) dans un contexte restreint

> […] destiné *à m'amollir, à amollir Molloy* […]. (M, 62)
>
> […] mais j'étais content de l'avoir, oui, *assez* content. Merci *assez*, comme me dit un jour un gamin dont j'avais ram*assé* la bille, je ne sais pourquoi, rien ne m'y obligeait, et il aurait sans doute préféré la ram*asser* lui même. Ou peut être ne fallait il pas la ram*asser*[67]. (M, 65)

---

rique de la langue française, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, vol. 1, A L, article « Louche n.f. », p. 1147, nous soulignons).

[65] De Larquier « Beckett's *Molloy* », p. 48.

[66] Sherzer, *Structure de la trilogie de Beckett*, p. 43. Par rapport au *Molloy* anglais, Rabinovitz signale que : « [Beckett] uses rhyme and alliteration to create a eu phonic re echoing : "a little more insistent, a little more resistant (M1 96:23) ; con stant contact with my incontinences (M2 234:15) ; a few flitters of silk fluttering from the stays (M2 235:6)" » (Rabinovitz, *Innovation in Samuel Beckett's Fiction*, p. 69).

[67] Fitch, *Dimensions, structures et textualité*, pp. 138 139. Par rapport au dernier exemple Fitch constate : « Souvent le même son se répète à plusieurs reprises, don nant un effet presque musical ». Pour ce qui est du premier exemple, Cohn remarque la même répétition de sons dans le *Molloy* anglais : « Beckett plays on this sound [mol] in speaking of Lousse's efforts "to mollify Molloy" (M, 59) » (Cohn, *The Co mic Gamut*, p. 130).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> […] moi qui connaissais cependant bien cette *ville*, où j'étais né […]. De sorte que je n'étais pas loin de me demander si j'étais réellement dans la bonne *ville*, celle qui m'avait donné la nuit et qui encore enfermait quelque part ma mère, ou si je n'étais pas tombé, à la suite d'une fausse manœuvre dans une autre *ville* dont j'ignorais jusqu'au nom. Car je ne connaissais que ma *ville* natale […]. Mais j'avais lu […] des récits de voyageurs plus heu reux que moi, où il était question d'autres *villes* aussi belles que la mienne […]. Et cette *ville*, la seule qu'il m'ait été donné de connaître […]. Pardon, monsieur, c'est bien X ici, X étant le nom de ma *ville*. […] Il y avait si longtemps que je vivais loin des mots […] qu'il me suffisait de voir ma *ville* par exemple, puisqu'il s'agit ici de ma *ville*, pour ne pas pouvoir, vous com prenez[68]. (M, 40)

iv) Associations lexicales phonético-sémantiques pan-textuelles

> The text also reads as a river that flows by the association of ideas ; for instance, *we find resonance/reasonance* [my neologism] between the word « Molloy » and words present throughout the text : « *malin* » (69) ; « *mo lys* » (72) ; « *amollir* » (62) ; « *mêlais* » (156) ; « *Bally* » (182) ; « *mordil lais* » (76) ; « *m'allongeais* » (111) ; « *mollement* » (76) ; and, of course, « *Moran* » (133)[69].

2) Sémantisme

i) Nouvelles combinaisons sémantiques

> La route, dure et blanche *balafrait* les tendres pâturages, montait et descen dait […]. (M, 9)

> […] Et le soleil, *se hissant* de plus en plus à l'est, m'avait empoisonné pen dant que je dormais. (M, 24)

> Je finis par la trouver, ma bicyclette, appuyée contre un buisson […] qui en *mangeait* la moitié[70]. (M, 61)

> C'est de lui que j'appris que *Condom* est arrosé par la *Baise*[71]. (M, 192)

---

[68] Sherzer, *Structure de la trilogie de Beckett*, p. 43.

[69] De Larquier, « Beckett's *Molloy* », p. 48, nous soulignons.

[70] Dina Sherzer, « Quelques manifestations du narrateur créateur dans *Molloy* de Samuel Beckett », *Language and Style*, vol. 5, no. 2, printemps 1972 (pp. 115 122), p. 120. Sherzer parle du fait que « les verbes en italique sont employés d'habitude pour des objets animés ; or ici ils servent à qualifier des objets inanimés ».

[71] Cohn, *The Comic Gamut*, p. 133 identifie cet exemple à partir du *Molloy* an glais et le qualifié de « pun ». Le « jeu de mots » n'est pas expliqué par la critique, mais il consiste de toute évidence dans l'usage des toponymes obscènes dans *Molloy*. Toutefois, si « jeu de mots » il y a, ce « jeu » n'est pas nécessairement de *Molloy*,

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

ii) Champs lexico-sémantiques

The narrator tells us : « Cette proposition [...] je mis quelque temps à en pénétrer la signification, et notamment me demeura longtemps obscur *le terme arrimage*, que je ne connaissais pas » (95). This comes along with what could be perceived as a lesson on the *lexical field pertaining to « la marine » : « récifs » ; « esquif » ; « pagaie » ; « brisants » ; « grève » ; « frêle carène » ; « abîmes »* (92)[72].

iii) Métaphores

Cette période de ma vie. Elle me fait penser, quand j'y pense, à *de l'air dans une conduite d'eau*[73]. (M, 71)

iv) Dé-métaphorisations ou littéralisations

Mais malgré *cet élan vers lui de mon âme, au bout de son élastique*, je le voyais mal, à cause de l'obscurité et puis aussi du terrain […][74]. (M, 13)

v) Métaphores filées

Running through his [Beckett's] fiction are *extended metaphors* that use descriptions of the surroundings to represent subtle and elusive concepts. In *Molloy*, for example, Moran visits unfamiliar places, encounters strangers, and finally returns to the place from which he set out. These episodes can be

---

mais peut très bien être celui du français contemporain : il existe en Gascogne, dans le département du Gers une ville qui s'appelle Condom et qui est située sur la Baïse, affluent de la Gironde. Voir Ackerley et Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett*, article « Condom », p. 108.

[72] De Larquier, « Beckett's *Molloy* », p. 46, nous soulignons.

[73] Kevin J. H. Dettmar, « The Figure in Beckett's Carpet : *Molloy* and the Assault on Metaphor », in Lance St. John Butler et Robin Davis (éds.), *Rethinking Beckett*, Londres, MacMillan, 1990 (pp. 68 88), p. 76, nous soulignons. L'exemple est identifié à partir du *Molloy* anglais : « This period of my life. It reminds me, when I think of it, of air in a water pipe » (M, 68).

[74] Dettmar, « The Figure in Beckett's Carpet », p. 75, nous soulignons. L'exemple est identifié à partir du *Molloy* anglais : « But in spite of my soul's leap out to him, at the end of its elastic, I saw him only darkly, because of the dark and then because of the terrain [...] » (M, 9). Selon Dettmar, la littéralisation de « l'élan de l'âme » (« soul's leap ») grâce au contexte restreint d'« élastique » (« elastic ») est accompagnée de la littéralisation de « mal voir » (« saw darkly ») grâce au contexte restreint d'« obscurité » (« because of the dark »).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

seen as figurative descriptions of events that take place during journeys of the exploration in the mind[75].

vi) Oxymorons

Lastly, the use of oxymorons, or the uniting of words with opposite mea nings such as *« éminemment plate »* (76), is a way to explore the hidden possibilities that language has to offer by putting words together which one would not normally think of conjoining[76].

vii) Euphémismes

At other times the narrator refuses to name. For instance, the term « mastur bation » is only implied by : *« entre pouce et index on est autrement mieux »* (77)[77].

viii) Paradoxes

[...] *c'était le seul moyen de progresser, m'arrêter*[78]. (M, 105)

ix) Gradations

Ne pas vouloir dire, *ne pas savoir ce qu'on veut dire*, *ne pas pouvoir ce qu'on croit qu'on veut dire*, et toujours dire ou presque, voilà ce qu'il im porte de ne pas perdre de vue, dans la chaleur de la rédaction[79]. (M, 36)

x) Rétractions ou épanorthoses

Alors je rentrai dans la maison, et j'écrivis, Il est minuit. La pluie fouette les vitres. *Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas*[80]. (M, 239)

---

[75] Rubin Rabinovitz, « Samuel Beckett's Figurative Language », *Comparative Li terature*, vol. 26, no. 3, automne 1985 (pp. 317 330), p. 319, nous soulignons.

[76] De Larquier, « Beckett's *Molloy* », p. 52, nous soulignons.

[77] De Larquier, « Beckett's *Molloy* », p. 49, nous soulignons.

[78] Cohn, *The Comic Gamut*, p. 133, identifie cet exemple à partir du *Molloy* an glais : « the only way to progress, to stop » (M, 103) où un degré plus élevé d'imper sonnalité et donc de généralité est atteint par le fait que le verbe « to stop » n'est pas pronominal comme l'est son équivalent français « s'arrêter ».

[79] Sheringham, *Molloy*, p. 76, nous soulignons.

[80] Brigitte Riéra, « Rétractions », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 7, 1998 (pp. 195 202), p. 199. Riéra emprunte les termes « rétraction » et « épanorthose » de Bruno Clément, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1994, p. 180.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

3) Structure (Syntaxe)

i) Phrases incomplètes

Mais un homme, à plus forte raison moi, *ça ne fait pas exactement partie des caractéristiques d'un chemin, car.* Je veux dire que [...]. (M, 12)

ii) Ellipses signalées typographiquement

[...] je non, je ne peux pas le dire. (M, 23)

Je ne je ne me sentais pas malheureux. (M, 26)

iii) Coordination

- excessive (surtout à l'aide de la conjonction adversative « mais », placée souvent en début de phrase)

Mais le moment vint où [...]. *Mais* au bruit peut être de leurs pas [...]. *Mais* ils se connaissaient [...][81]. (M, 10)

- inattendue

[La] machine [qui mime le progrès de la parole] repart sans plus se désunir, aidée aux moments les plus inattendus par une coordination souvent humo ristique : *car, mais, donc* qui joue à la fois le rôle de lien léger propre à as surer la continuité du procès et de lien trop fort pour ne pas dénoncer son propre usage d'attache logique. « C'est de ce nuage que tombait la pluie à laquelle j'ai fait allusion. Voyez comme tout se tient. Et quant à décider quel quartier du ciel était le moins sombre, ce n'était pas chose facile. *Car* à première vue le ciel paraissait uniformément sombre. *Mais* en me donnant de la peine, *car* dans la vie je me donnais de la peine de temps en temps, j'arrivai à un résultat, c'est à dire que je pris une décision, à ce sujet. Ce qui me permit de reprendre mon chemin, en me disant, Je vais vers le soleil, c'est à dire en principe vers l'est [...] »[82]. (M, 83)

iv) Répétition du même mot ou du même syntagme au début et à la fin d'une phrase : X …… X (en rhétorique ce serait une antépiphore ou un cycle)

L'espace d'un instant j'envisageai de m'installer là, d'en faire mon gîte et mon refuge, *l'espace d'un instant*. (M, 82)

[81] Sheringham, *Molloy*, p. 76, nous soulignons.
[82] Janvier, *Pour Samuel Beckett*, pp. 234 235.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

v) Répétition du même mot ou du même syntagme au début de deux phrases successives : X …… / X …… (en rhétorique ce serait une anaphore)

> Bravo ! criai je, fou de joie. Hourra ! cria mon fils. Comme je déteste cette exclamation ! J'ai failli ne pas pouvoir la noter. Il était aussi content que moi, je crois. *Son cœur* battait sous ma main, et cependant ma main était loin de *son cœur*. *Heureusement* que le sentier descendait. *Heureusement* que j'avais réparé mon chapeau, sans quoi le vent l'aurait emporté. *Heu reusement* qu'il faisait beau, que je n'étais plus seul. *Heureusement, heu reusement*[83]. (M, 214)

vi) Répétition du même mot, voire du même son à la fin d'une phrase et au début de la phrase suivante : …… X / X …… (en rhétorique ce serait une anadiplose)

> Il avait l'air plutôt stup*éfait*. *Effet* peut être de la grande joie qu'il ressen tait[84]. (M, 192)

vii) Répétition des syntagmes à structure identique – notamment de compléments d'objet antéposés – dans des passages tex-tuels restreints

> *Ces détails*, j'eus le temps de *les* enregistrer […]. *Les insultes, les invec tives*, je *les* supporte facilement […]. *Le silence* qui suivit ces aimables pa roles, je *l'*employais à me tourner vers la fenêtre […][85]. (M, 27 28)

---

[83] Fitch, *Dimensions, structures et textualité*, pp. 141 142. Dans le deuxième exemple est illustrée non seulement l'anaphore, mais aussi l'antépiphore (ou le cycle). Fitch remarque aussi l'« effet de rime » entre « fou de joie » et « content que moi, je crois », de même que la « parenté sémantique » entre ces deux syntagmes et « heu reusement ». L'exemple accumule, par conséquent, des modalités phonétiques, sé mantiques et syntaxiques.

[84] Fitch, *Dimensions, structures et textualité*, p. 143. Le critique parle ici « de la simple reprise d'un son, à la manière d'une rime ou d'un refrain ». Diachroniquement, il s'agit d'une anadiplose à proprement parler qui répète la racine verbale « facere » (dans « stupefacere » et « efficere », les étymons de « stupéfait » et « effet »).

[85] Janvier, *Pour Samuel Beckett*, p. 234 commente : « Cette inversion n'est pas seulement ici un procédé de mise en relief, ou même le résultat d'un effort de la va riété dans la construction : il s'agit bien d'une relance de la phrase, et s'il y a ici in sistance, elle est de ces procédés qui servent à pousser le discours en s'appuyant sur un groupe oralement fort et nous font coller à son rythme ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

viii) Répétition des phrases à structure identique dans des passages textuels restreints

> D'ailleurs *je ne venais pas pour* l'écouter. [...] D'ailleurs *je ne venais pas pour* l'argent. [...] Mais *je ne venais pas pour* l'argent[86]. (M, 22 23 24)

ix) Répétition des syntagmes et des phrases à structure identique ou légèrement modifiée à la fois dans des passages textuels restreints et dans le contexte étendu de *Molloy*

> [...] j'entends parfaitement bien, ayant l'ouïe assez fine [...] (M, 27)
> [...] je les entendais très bien, ayant l'oreille assez fine [...] (M, 66)
> [...] j'avais l'oreille assez fine [...] (M, 65)
> J'ai l'oreille d'une grande finesse. (M, 174)

> Cette fois ci, puis encore une je pense, puis c'en sera fini je pense [...] (M, 8)
> [...] cette fois ci, puis encore une autre peut être, puis ce sera tout. (M, 9)
> Oui, crions, cette fois ci, puis encore une peut être[87]. (M, 33)

x) Permutations logico-syntaxiques

> *Car ne rien savoir, ce n'est rien, ne rien vouloir savoir non plus, mais ne rien pouvoir savoir, savoir ne rien pouvoir savoir*, voilà par où passe la paix, dans l'âme du chercheur incurieux. (M, 85)

> Voyons. J'avais quatre façons de mettre ma chemise. *Devant devant à l'en droit, devant devant à l'envers, devant derrière à l'endroit, devant derrière à l'envers*[88]. (M, 232)

4) Création de nouvelles expressions gnomiques sur le modèle d'expressions existantes, par la combinaison des modalités phonétiques, sémantiques et syntaxiques

> Car ne rien savoir, ce n'est rien, ne rien vouloir savoir non plus, mais ne

[86] Sheringham, *Molloy*, p. 76. L'exemple est identifié aussi, à partir du *Molloy* anglais, par Rubin Rabinovitz, « Repetition and Underlying Meanings in Samuel Beckett's Trilogy », in St. John Butler et Davis (éds.), *Rethinking Beckett* (pp. 31 67), pp. 55, 58.

[87] Rabinovitz, « Repetition and Underlying Meanings », pp. 31 33. Rabinovitz identifie ces exemples à partir du texte anglais où la similarité de structure est plus saillante qu'en français.

[88] Fitch, *Dimensions, structures et textualité*, pp. 145, 143.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> rien pouvoir savoir, savoir ne rien pouvoir savoir, voilà par où passe la paix, dans l'âme du chercheur incurieux. (M, 85)
>
> Extraordinaire comme les mathématiques vous aident à vous connaître. (M, 39)
>
> Les précautions, c'est comme les résolutions, à prendre avec précaution[89]. (M, 42)

5) Combinaison de registres

> Et si je me suis toujours conduit *comme un cochon*, la faute n'en est pas à moi, mais à mes supérieurs, qui me corrigeaient seulement sur des points de détail au lieu de me montrer l'essence du système, comme cela se fait dans les grands collèges anglo saxons, et les principes d'où découlent les bonnes manières et la façon de passer, *sans se gourer*, de ceux là à celles ci, et de remonter aux sources à partir d'une posture donnée. Car cela m'aurait per mis, avant d'étaler en public certaines façons de faire relevant de la seule commodité du corps, tels le doigt dans le nez, la main sous les *couilles*, le mouchage sans mouchoir et la *pissade* ambulante, de m'en référer aux pre mières règles d'une théorie raisonnée[90]. (M, 32)

Observations :

a) Les modalités poétiques portant sur des lexèmes en collocation libre continuent à prendre en compte aussi bien leur phonétisme que leur sémantisme ; la dimension morphologique est toutefois remplacée par une dimension syntaxique (ou structurale) qui exploite non plus la forme des mots individuels, mais les combinaisons formelles qui s'instaurent entre des unités lexicales appartenant à la même phrase ou à des phrases successives.

---

[89] Sherzer, *Structure de la trilogie de Beckett*, p. 37. La critique précise : « Séman tiquement, ces expressions expriment des vérités, des constatations générales sur le mode impersonnel ; phonétiquement, des sons y sont répétés ; et syntaxiquement, on y remarque une disposition binaire et l'emploi de la copule ». Sherzer souligne aussi, par rapport au troisième exemple cité, son caractère paradoxal et le fait qu'il semble résumer le champ phonétique de son environnement textuel immédiat (qui abonde en noms en « tion »), tandis que le premier exemple lui rappelle « un apophtegme de Confucius ».

[90] Sherzer, *Structure de la trilogie de Beckett*, pp. 42 43. La critique observe qu'ici « sont juxtaposés un langage rationnel et un langage familier et obscène ». Les chercheurs remarquent souvent la présence d'un vocabulaire obscène et/ou scatolo gique dans *Molloy* surtout parce qu'il apparaît en combinaison avec des registres très différents : langage philosophique, religieux, médical, etc.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

b) La répétition, qui s'est révélée être une modalité poétique de base au niveau morpho-sémantique et sémantique des unités lexicales simples, devient le procédé fondamental sur lequel reposent les différentes possibilités combinatoires, aussi bien phonétiques que structurales, des unités lexicales en collocation libre.
c) Plusieurs des modalités poétiques présentées au point 1.3.3. ont pu être identifiées par les critiques seulement grâce à l'élargissement du contexte d'analyse, de telle manière qu'il comprenne soit plusieurs phrases – voire un fragment textuel (il en va ainsi pour les points 1.3.3.3)iii), v), vii) et viii) ou 1.3.3.2)ii)) –, soit le texte dans son ensemble (les points 1.3.3.1)iv) ou 1.3.3.2)v)).
d) L'élargissement du contexte d'analyse continue aussi à faire ressortir le fait qu'il est fort rare qu'une modalité poétique se manifeste isolément. Dans plusieurs des cas cités (voir les exemples en 1.3.3.3)v) ou 1.3.3.4)), les composantes phonétiques, sémantiques et syntaxiques des unités lexicales en collocation libre sont simultanément exploitées, ce qui se constitue dans un argument contre leur traitement isolé.
e) Il arrive que les critiques identifient ou soulignent dans le même exemple des modalités poétiques différentes mais complémentaires, en fonction du cadre de référence employé. Fitch remarque ainsi, par rapport au premier exemple en 1.3.3.3)x), la conjonction des permutations logiques et syntaxiques dans un « processus d'accumulation répétée[91] », tandis que Shezer y distingue un modèle structural commun aux expressions gnomiques françaises.
f) Comme dans le cas des mots rares en 1.3.2.2), le mélange de registres en 1.3.3.5) ne peut être constaté qu'en le rapportant au « sous-système » représenté par le vocabulaire du français contemporain. Il en va pareil pour la modalité en 1.3.3.4) qui ne peut être remarquée que grâce à la comparaison avec une structure lexicalisée en français (à savoir, celle des expressions gnomiques). En plus, l'identification des différentes combinaisons structurales que peuvent entretenir les unités lexicales en collocation libre est elle-même dépendante du « sous-système » syntaxique du français.
g) Il s'ensuit de quatre derniers points développés ci-dessus, que le cadre de référence joue un rôle primordial dans la découverte et l'évaluation des modalités poétiques de *Molloy*. Bien que certains

[91] Fitch, *Dimensions, structures et textualité*, p. 145.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

critiques prennent l'environnement intra-textuel restreint ou étendu comme cadre de référence des modalités poétiques identifiées, il n'est pas moins vrai que la plupart d'entre eux analysent celles-ci par rapport aux seuls systèmes et sous-systèmes (lexical, phonétique, morphologique, syntaxique) du français contemporain.

1.3.4. Modalités poétiques qui portent sur des unités lexicales en collocation obligatoire (clichés, expressions figées et idiotismes)

Les modalités poétiques identifiées à ce niveau portent sur les dimensions suivantes des clichés, idiotismes et/ou expressions figées :

1) Morpho-sémantisme
   i) Changement de genre

> The narrator might also modify an idiomatic expression and bring the reader's attention to its literal meaning by simply changing it to its masculine form : *« les verts et les pas mûrs »* (113) instead of the expression *« des vertes et des pas mûres »*. (M, 113)

   ii) Négation

> In fact, the narrator has tricks to catch our attention ; expressions may undergo slight changes which force us to reconsider the whole expression. For instance, the unexpected negation in *« on ne faisait pas toujours ce qu'on ne voulait pas »* (44) as a variation of the expression *« on ne fait pas toujours ce qu'on veut*[92] *»*.

   iii) Ajout d'un mot

> Comme Joyce trouve le mot, il [Beckett] trouve la formule toute faite, et lui fait subir une insertion qui la modifie et la renouvelle. *Les ailes de la nécessité*, bon, c'est un cliché. Il devient *« j'y vole chez ma mère sur les ailes de poule de la nécessité »* [(M, 35)]. Ce volatile prosaïque à peine volant introduit son accent d'ironie.

   iv) Contraction de deux expressions figées à travers un mot commun qu'elles partagent

[92] De Larquier, « Beckett's *Molloy* », p. 51, nous soulignons.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Molloy se déplace chez Lousse « *comme une feuille morte à ressorts* » [(M, 69)][93].

Car je n'eus pas plus tôt établi mon plan, dans ma tête, que je rentrai vio lemment dans un chien, je le sus plus tard, et tombai par terre, maladresse d'autant plus impardonnable que le chien, tenu en laisse, ne se trouvait pas sur la chaussée mais sur le trottoir, sagement se traînant aux côtés de sa maî tresse. *Les précautions, c'est comme les résolutions, à prendre avec précau tion.* Cette dame devait croire ne rien laisser au hasard, pour ce qui était de la sécurité de son chien, alors qu'en réalité elle ne faisait que défier la nature tout entière, au même titre que moi avec mes folles prétentions de tirer quel que chose au clair[94]. (M, 42)

v) Substitution d'un mot
- par antonymie

[…] je me rendais chez ma mère *aux crochets de qui j'agonisais*. (M, 28)

[…] je n'étais pas loin de me demander si j'étais réellement dans la bonne ville, celle qui m'avait *donné la nuit* […]. (M, 40)

Et sans récapituler les étapes, les affres, par où je passai avant d'y débou cher, la voici, ma solution dans *toute sa hideur*. (M, 96)

- par synonymie

Il écouta le rapport de son subordonné, puis se mit à m'interroger sur un ton qui, au point de vue de la correction, *laissait de plus en plus à souhaiter*, à mon idée. (M, 27)

[93] Mayoux, « *Molloy* : un événement littéraire, une œuvre », p. 271, nous souli gnons. Dans le dernier exemple cité sont contractées les expressions « (comme une) feuille morte » (langage poétique, voir par exemple la fin de la célèbre *Chanson d'au tomne* de Paul Verlaine) et « feuille à ressort » (langage technique), grâce aux lexème commun de base, le nom « feuille ».

[94] Fitch, *Dimensions, structures et textualité*, pp. 140 141. Le commentaire de cet exemple est important parce qu'il met en évidence, encore une fois, la combinaison de multiples modalités poétiques dans un contexte restreint : « l'allitération et la rime » qui accompagnent « le jeu sur l'expression "*prendre des précautions/résolutions*" » ; la « rime » de « *rien* » et « *chien* » ; et finalement celle de « *maladresse* », « *laisse* » et « *maîtresse* » qui importe « parce que le verbe "*laisser*" revient dans le même membre de phrase que "*chien*", lequel est lui même doublement déterminé : car, en effet, en ce qui concerne "*la sécurité de son chien* ", elle ne "*laisse*" rien au hasard car si elle le tient toujours "*en laisse*", ce n'est pas au hasard ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

- par métaphore

Et il est malheureusement d'autres besoins que celui de *pourrir en paix* […][95]. (M, 101)

vi) Accumulation de procédés

A l'*homo mensura* il faut du *staffage*[96]. (M, 84)

2) Sémantisme

i) Actualisation polysémique, sans répétition, d'un mot en collocation obligatoire

Parmi les exemples les plus heureux [de jeu sur les deux sens, physique et mental] se trouve celui ci : « Et je dus me séparer de mon paille, peu fait pour *tenir tête* à la morte saison […] ». (M, 231)

Ainsi dans le passage suivant, « *au complet* » peut se lire soit « au grand complet » soit « appartenant au costume » : « Les poches, quatre en tout, de

[95] Sherzer, « Quelques manifestations du narrateur créateur dans *Molloy* », pp. 118 119. Les exemples sont cités aussi dans Fitch, *Dimensions, structures et textualité*, p. 134 et (les deux premiers) dans Mayoux, « *Molloy* : un événement littéraire, une œuvre », p. 271. Si l'on s'accorde sur les clichés de départ des quatre premiers exemples (notamment « vivre aux crochets de quelqu'un », « donner le jour », « dans toute sa beauté » et « laisser à désirer »), il n'en va pas de même pour le dernier cas. Fitch (p. 134) et Sherzer (p. 119) donnent pour la « structure superficielle » « pourrir en paix » deux « structures profondes » différentes : « mourir en paix » et « vivre en paix » respectivement. (La terminologie de grammaire générative appartient à Sherzer.)

[96] Sheringham, *Molloy*, p. 77 commente : « This curious maxim combines the Latin tag *homo mensura omnium* ("man the measure of all things") with a neologism formed from the word "staff" presumably in the musical sense of "stave" ». Sont combinés donc ici l'omission d'un mot du cliché latin de départ (à savoir, « omnium », « tout ») et l'ajout d'une phrase (« il faut du staffage ») qui contient apparemment le néologisme (créé par Beckett ?) « staffage », dont le sens serait apparenté à l'usage de « stave » (« portée ») en musique. Mais « staffage » n'est pas nécessairement un néologisme inédit qui apparaît pour la première fois dans *Molloy* ; le mot peut être simplement un emprunt, en français, de l'anglais « staffage », listé dans *Oxford English Dictionary* (Oxford, Oxford University Press, 1978, vol. 10, Sole Sz, p. 764) : « Staffage [Ger. : a pseudo Fr. formation after G. *staffieren* to fit out, garnish, believed to be corruptly ad. OF. *estoffer*, f. *estoffe* STUFF *sb.*]. The accessories of a picture. Also *transf.* and *fig.* ». A titre d'information décontextualisée il faut remarquer qu'il y a d'autres « Latin tags » dans *Molloy* : « sat verbum » (M, 109), « nimis sero » (M, 117), « oratio recta » (M, 119), « minus habens » (M, 177).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

mes vêtements, je les visitai devant le valet et constatai que leur contenu n'était pas *au complet* ». (M, 59)

« […] je reçus un beau couteau à légumes, inoxydable soi disant, mais je ne mis pas longtemps à l'oxyder, et qui s'ouvrait et se refermait *par dessus le marché* […] » [(M, 59)]. Cette phrase est un autre exemple de la réanima tion […] d'un cliché […] le sens de « marché » étant réactivé par la proxi mité de « *légumes* » ou même de « *couteau à légumes* », outil auquel on a recours au retour du marché.

De même « *de mon ressort* », synonyme dans le passage suivant de « de ma compétence », produit les « *petits bonds* » et l'action de « bondir » grâce à l'autre sens de *ressort* : « […] elles étaient davantage de mon *ressort,* que les petits *bonds*. Car même enfant je ne me souviens pas d'avoir *bondi*, ni la rage ni la douleur ne me faisaient *bondir* […] ». (M, 72)

Dans l'exemple suivant […] le texte se produit à partir d'un jeu sur le sens physique et le sens abstrait de « tomber sur quelque chose » : « Quelquefois il est vrai, quand j'avais le bonheur de *tomber sur une route* convenable ment cambrée, ou en tirant profit d'un fossé pas trop profond ou de toute au tre *dénivellation* pouvant servir […]. D'ailleurs il intervenait là, je veux dire quand j'exploitais ainsi *les accidents du terrain* […] »[97]. (M, 104 105)

The metaphorical expression « tomber du ciel » is atypically used ; contrary to what one would expect, it is not used metaphorically or literally, but both metaphorically *and* literally at the same time : « *la pluie et les autres choses qui nous tombent du ciel* » (233). While the narrator sustains the metapho rical meaning, he nonetheless forces us to think literally about things falling from the sky as he sets our brains into the visual mode when first mention ing the rain.

Contemplating the soup that fills the plate in front of him, Moran wonders if he has ever tried such soup before. When Marthe replies that he has tried this soup before, he comments, « *C'est donc moi qui ne suis pas dans mon assiette* » (157) [no translation offered in the English version]. « Assiette » appears here both metaphorically and literally, which is unusual when using this expression[98].

ii) Actualisation polysémique, par répétition, d'un mot en collocation obligatoire

Je n'étais pas dans mon assiette. Elle est profonde, mon *assiette*, une *as*

[97] Fitch, *Dimensions, structures et textualité*, pp. 131, 131 132, 158, 136 137, 139 140.

[98] De Larquier, « Beckett's *Molloy* », pp. 50 51, nous soulignons.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

siette à soupe, et il est rare que je n'y sois pas. C'est pourquoi je le signale[99]. (M, 24)

Observations :

a) Dans le cas des modalités poétiques qui portent sur des unités lexicales en collocation obligatoire, le phonétisme ne semble pas être une dimension opératoire, tandis que la structure et le sémantisme continuent à représenter des aspects sur lesquelles s'exercent des procédés poétiques variés.

b) Ces procédés portent, structurellement, sur une collocation obligatoire lexicalisée qui est soumise à des transformations de base (négation, substitution, ajout, etc.) ; sémantiquement, le procédé dominant est représenté par l'actualisation polysémique d'un mot du cliché, actualisation qui se produit, dans la quasi-majorité des cas présentés, non par répétition mais grâce au contexte restreint.

c) L'actualisation simultanée d'un « sens physique » et d'un « sens mental » ou bien d'un « sens littéral » et d'un « sens métaphorique » est une modalité qui opère aussi au niveau des unités lexicales en collocation obligatoire, tout comme elle opérait à celui des lexèmes simples – voir supra 1.3.2.4)II)– et des lexèmes en collocation libre – voir supra 1.3.3.2)iv).

d) La simple énumération des exemples ci-dessus met en évidence le fait que la même collocation obligatoire peut être soumise, à divers endroits du texte, à des opérations poétiques différentes. C'est le cas de « ne pas être dans son assiette » où « assiette » est actualisée polysémiquement : par répétition, dans *Molloy-1*, et grâce au contexte restreint, dans *Molloy-2*.

e) Il arrive aussi non pas que le même cliché, mais que l'élément central autour duquel se fige plus d'une construction langagière soit soumis à des opérations poétiques variées à divers endroits du texte. « Tomber » dans « tomber sur quelque chose » (*Molloy-1*) et « tomber du ciel » (*Molloy-2*) illustre ce cas de figure.

f) Les deuxième et troisième exemples en 1.3.4.2)i) montrent que dans certains passages textuels les modalités poétiques portant sur les unités lexicales en collocation obligatoire ne se limitent pas à un seul cliché ou à une seule expression, mais portent sur plusieurs constructions figées (dans ce cas il s'agit de « par-dessus le marché » et « au complet »). Il y a alors dans *Molloy* non seule-

[99] Fitch, *Dimensions, structures et textualité*, p. 133.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

ment accumulation de procédés portant sur plusieurs unités lexicales simples ou en collocation libre, mais aussi accumulation de procédés portant sur plusieurs unités lexicales en collocation obligatoire.

g) L'exemple en 1.3.4.1)vi) fait voir que les modalités poétiques qu'on a identifiées dans ce texte peuvent reposer, au niveau des clichés aussi, sur des opérations polyglottes. Cet exemple qui relève de deux domaines spécialisés du lexique du français (celui des idiotismes hérités du latin et celui des mots rares) et de deux langages spécialisés (l'un philosophique, l'autre artistique/esthétique – fût-il musical ou pictural) se constitue lui aussi, par son hybridité même, dans un argument contre une approche décontextualisée des modalités poï(é)tiques de *Molloy*.

1.3.5. Remarques concluantes sur les modalités poétiques identifiées jusqu'à présent dans *Molloy*

Une perspective d'ensemble sur les multiples modalités *poétiques* qui ont été mises en évidence par les critiques dans *Molloy* permet de dégager plusieurs principes de recherche directeurs, susceptibles de mener à une réévaluation et à un renouvellement du traitement de la configuration *po(ï)étique* qu'est ce texte[100].

Molloy n'opère pas avec des modalités poétiques abstraites, mais avec des modalités poétiques qui s'exercent sur des unités sublexicales et lexicales – simples, en collocation libre ou en collocation obligatoire – bien précises. Le texte n'illustre pas une taxinomie de

[100] La synthèse présentée en 1.3. n'épuise pas la totalité des modalités poétiques de *Molloy*, mais la totalité des modalités poétiques identifiées dans ce texte ou exemplifiées grâce à lui. Il y a des travaux qui portent sur la « trilogie » ou sur le « style »/ la « rhétorique » de Beckett et qui identifient d'autres modalités poétiques (voir par exemple Pingaud, « Dire c'est inventer » ou la troisième partie de l'ouvrage de Clément, *L'Œuvre sans qualités*). On peut sans doute entreprendre des études sur *Molloy* dans le but d'y trouver des types de modalités poétiques qui illustrent ceux qu'on a remarqués dans d'autres textes de l'auteur et spécialement dans *Malone meurt* et *L'Innommable*. Néanmoins, le but de la présente étude n'est pas d'inventorier et d'énumérer en les épuisant les modalités poétiques de *Molloy*, dans une taxinomie similaire à celle présentée dans la synthèse ci dessus, mais de montrer qu'une telle approche ne convient pas au texte et de proposer une possible alternative. A ce dessein, les modalités poétiques que la critique beckettienne a déjà identifiées dans ce texte et que ces pages viennent de résumer, sont largement suffisantes.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

modalités poétiques, mais configure des signes linguistiques particuliers de sorte à générer des significations multiples. Dans *Molloy*, l'unité lexicale « opérée » n'est pas négligeable, mais essentielle, dans la mesure où elle dicte l'opération po(ï)étique de différenciation sém(ant)ique et de structuration textuelle dont elle fait l'objet.

Vouloir préciser la spécificité po(ï)étique de *Molloy* en isolant et en exemplifiant, à travers un contexte minimal, des classes de modalités poétiques peut être une entreprise utile, mais elle est insuffisante, dans la mesure où la synthèse ci-dessus fait ressortir que :

1) La même unité (sub-)lexicale peut faire simultanément l'objet – lors de son occurrence (simple ou répétée) dans un passage textuel – de nombreuses modalités poétiques qui portent sur un ou sur plusieurs de ses divers aspects (phonétique, morphologique, sémantique, syntaxique, typographique, etc.). Cette accumulation d'opérations poétiques rattachables à une seule et unique unité (sub-)lexicale rend très difficile leur isolation, d'une part, et, d'autre part, même si une isolation finit par être effectuée, on risque d'illustrer avec le même exemple deux ou plusieurs modalités poétiques qu'on a considérées individuellement, mais qui sont pratiquement interdépendantes dans le texte. Ce genre de démarche arrive sans doute à mettre en évidence la richesse des modalités poétiques à l'œuvre dans *Molloy*, mais elle n'arrive à rendre compte ni de leur dynamique, ni de leur interaction spécifique, ni de leur fonctionnement textuellement configurateur.

2) Un passage textuel peut regorger de modalités poétiques interdépendantes qui ne portent pas nécessairement sur une seule unité (sub-)lexicale, mais sur plusieurs unités qui finissent ainsi par être mises en rapport. Dans ce cas, comme dans le cas précédent, l'isolation des modalités est non seulement difficile, mais aussi artificielle. En plus, il n'est pas absurde de faire l'hypothèse que la portée configuratrice d'un extrait particulièrement riche en modalités poétiques repose non pas sur chacune d'entre elles considérée individuellement, mais justement sur leur combinaison et sur l'agencement des unités qui en font l'objet.

3) Sur une même unité (sub-)lexicale peuvent s'exercer des opérations poétiques similaires ou différentes, à plusieurs endroits du texte. Il en va ainsi pour le verbe « tomber » et son actualisation polysémique dans « tomber sur quelque chose » (M, 104) et « tomber du ciel » (M, 233) ; le nom « assiette » dans les deux actualisations polysémiques de « ne pas être dans son assiette » (M, 24 et M, 157) ; et le

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

verbe « pourrir » et son participe présent à valeur nominale « pourrissant » dans « pourrir en paix » (M, 101) et « Maintenant ils me font chier, les pourrissants, au même titre que les verts et les pas mûrs » (M, 113). Des cas pareils montrent qu'il est impérieusement nécessaire de préciser dans le menu détail les mécanismes contextuels restreints qui permettent, par exemple, l'actualisation polysémique de « tomber » dans les deux collocations obligatoires citées, mais qu'il est tout aussi impérieusement nécessaire de ne pas ignorer que ces mécanismes portent chaque fois précisément sur le verbe « tomber » et non pas sur un autre mot.

Autrement dit, un des cadres de référence auquel il est fondamental de rapporter les unités (sub-)lexicales de *Molloy* et les opérations poétiques qui s'exercent sur elles – pour être en mesure d'en reconnaître la po(ï)éticité – est constitué par l'ensemble des récurrences textuelles et contextualisées de ces unités. Dans *Molloy* une unité « opérée » une fois est susceptible d'être « opérée » plusieurs fois et la conjonction de ces multiples instances opératrices portant sur la même unité (sub-)lexicale est un des moyens qui permet d'en préciser le caractère po(ï)étiquement configurateur. Il ne s'agit pas d'étudier, dans des cas pareils, la fréquence de telle ou telle unité (sub-)lexicale, mettons « tomber », dans *Molloy*, mais de voir comment l'agencement des opérations po(ï)étiques dont elle fait l'objet contribue à la mise en place du texte.

4) Dans *Molloy*, toutes les catégories d'unités (sub-)lexicales du français sont soumises à des opérations po(ï)étiques de nature variée. Les unités « spéciales » – telles que les noms propres, les mots rares ou les idiotismes – ne sont, pour utiliser une terminologie poético-cognitiviste, que les « figures » les plus facilement distinguables contre le « fond » constitué par le texte[101]. Or en regardant de plus près la dynamique entre « figure » et « fond » po(ï)étiques dans *Molloy*, on se rend compte que le texte permet, voire requiert que le « fond » soit lui-même traité en termes de « figure », dans la mesure où de nombreuses et diverses modalités po(ï)étiques s'exercent sur des lexèmes on ne peut plus communs, dont la fonction textuellement configuratrice ne peut plus, dès lors, être ignorée.

[101] Pour l'usage des termes « figure » et « fond » en poétique cognitive, voir Peter Stockwell, *Cognitive Poetics. An Introduction*, Londres et New York, Routledge, 2002, chapitre 2 « Figures and grounds », pp. 13 26.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

2
Po(ï)éticité et intra-textualité dans *Molloy*

2.1. Introduction

« Le renouvellement » ou « la réanimation » des clichés est une des opérations poétiques de *Molloy* que les critiques ne manquent presque jamais de mentionner, en la considérant emblématique parmi les modalités de manipulation du langage par les narrateurs, voire par l'auteur lui-même. Ainsi, Jean-Jacques Mayoux – en enlevant la responsabilité du travail scriptural de la sphère d'influence de ceux-là et la transférant sous l'autorité de celui-ci – va jusqu'à affirmer que pour Beckett, à l'encontre de Joyce, la formule toute faite, le cliché, et non le mot isolé, représentent l'unité linguistique de prédilection sur laquelle s'exerce la fonction poétique :

> Chaque écrivain a son unité de langage et se reconnaît à l'usage qu'il en fait. Chez Joyce, c'est le mot, avec les prodigieuses triturations qu'il lui fait subir dans *Finnegans Wake*. Chez Beckett, c'est le groupe de mots, la for mule[1].

La synthèse du Chapitre 1 fait voir que l'avis de Mayoux est trop catégorique, dans la mesure où d'autres unités lexicales que les « formules » toutes faites et même des unités sub-lexicales subissent de « prodigieuses triturations » dans *Molloy*. Ce qui est néanmoins vrai c'est que la « figure » des clichés « triturés » ressort le plus visiblement contre le « fond » du texte.

Les exemples qui font l'objet du présent chapitre ont été choisis de manière à illustrer la portée *textuellement configuratrice* de

[1] Jean Jacques Mayoux, « *Molloy* : un événement littéraire, une œuvre », in Sa muel Beckett, *Molloy*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982 (pp. 241 274), p. 270.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

deux opérations poétiques morpho-sémantiques qui s'exercent sur des idiotismes, à savoir le changement de genre et la substitution d'un mot par un autre mot. Bien que, dans les deux cas, les environnements intra-textuels restreint et étendu soient pris en compte, le point 2.2. se préoccupe surtout de l'intégration du cliché modifié dans son contexte immédiat, tandis que le point 2.3. s'arrête plus longuement sur le contexte étendu des exemples discutés.

2.2. L'intra-textualité restreinte : « Les verts et les pas mûrs »

Dans son article « Beckett's *Molloy* : Inscribing *Molloy* in a metalanguage story », Jeanne-Sarah de Larquier remarque qu'un des multiples procédés à travers lesquels le narrateur signale sa présence, en qualité de scripteur, dans le texte est la « simple » transformation morpho-sémantique de la locution « des vertes et des pas mûres » en « les verts et les pas mûrs » :

> [T]he narrator might also modify an idiomatic expression and bring the rea der's attention to its literal meaning by simply changing it to its masculine form : « les verts et les pas mûrs » (113) instead of the expression « des ver tes et des pas mûres »[2].

Brian T. Fitch identifie lui aussi ce cliché modifié dans *Molloy* et le commente dans son ouvrage *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett* ainsi :

> Parfois, ce qui se joue c'est le décalage entre le sens populaire d'une ex pression, relevant du langage parlé, et son sens littéral : « Je n'ai jamais eu de tendresse à revendre exactement, mais j'en avais eu quand même ma pe tite quote part, quand j'étais petit, et c'est aux VIEILLARDS qu'elle allait, de préférence. […] Maintenant ILS ME FONT CHIER, les POURRIS SANTS, au même titre que les VERTS et les PAS MÛRS » (M, 128)[3].

Dans les deux cas, les critiques s'accordent à dire que le « jeu de mots » sur l'expression idiomatique « (en dire, en entendre, en voir) des vertes et des pas mûres » contribue à sa littéralisation. L'élargisse-

[2] Jeanne Sarah de Larquier, « Beckett's *Molloy* : Inscribing *Molloy* in a Metalan guage Story », *French Forum*, vol. 29, no. 3, automne 2004 (pp. 43 55), p. 51.

[3] Brian T. Fitch, *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*, Paris, Minard, 1977, p. 131.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

ment du contexte dans lequel cet exemple est cité détermine Fitch à inscrire le processus de littéralisation qui s'y rattache dans une série de processus similaires qui semble inclure aussi les « vieillards », « ils me font chier » et les « pourrissants » (puisque ces mots sont mis en évidence eux-mêmes, par des majuscules, dans la citation).

En élargissant le cadre de référence intra-textuel encore plus et en regardant de plus près la dynamique signifiante qui inscrit la locution par défaut « les verts et les pas mûrs » dans son environnement immédiat et étendu on constate que le terme « littéralisation » ne réussit pas vraiment à rendre compte des mécanismes de génération, différenciation et multiplication de sens qui accompagnent la transformation par changement de genre de ce cliché, ni du rôle qu'il joue dans la configuration du texte.

> Dans cette forêt je fis naturellement un certain nombre de rencontres, où n'en fait on pas, mais sans gravité. Je rencontrai notamment un charbonnier. J'aurais pu l'aimer, je crois, si j'avais eu soixante dix ans de moins. Mais ce n'est pas sûr. Car alors lui aussi aurait été moins vieux d'autant, oh pas tout à fait d'autant, mais de beaucoup. Je n'ai jamais eu de tendresse à revendre exactement, mais j'en avais eu quand même ma petite quote part, quand j'étais petit, et c'est aux vieillards qu'elle allait, de préférence. Et je crois même que j'eus le temps d'en aimer un ou deux, oh pas d'un véritable amour bien sûr, aucun rapport avec la vieille, j'ai encore oublié son nom, Rose, non, enfin vous voyez qui je veux dire, mais quand même, comment dire, tendrement, comme les promis à une meilleure terre. Ah j'étais pré coce, étant petit, et grand je le suis resté. Maintenant ils me font chier, les pourrissants, au même titre que *les verts et les pas mûrs*. Il se précipita sur moi et me supplia de partager sa hutte, croyez moi si vous voulez. (M, 112 113, nous soulignons)

Ce contexte fait voir que l'affirmation selon laquelle le changement de genre féminin --> masculin des deux adjectifs à valeur nominale qui composent la locution « des vertes et des pas mûres », pour engendrer « les verts et les pas mûrs », rend ce cliché littéral n'est pas tout à fait appropriée[4].

On parle probablement de « sens littéral » pour marquer la distinction sémantique entre « (en dire, en entendre, en voir) des vertes et des pas mûres » qui signifie « (dire, entendre, voir) des choses

[4] Il faut remarquer que pour arriver à « les verts et les pas mûrs » de « des vertes et des pas mûres » le changement de genre doit être accompagné par un changement d'article : indéfini > défini.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

très choquantes, incongrues, excessives[5] » et « les verts et les pas mûrs » qui s'applique, dans cet extrait de *Molloy*, non pas à des choses inanimées et abstraites, mais à des animés humains. Le changement de genre est alors accompagné dans « les verts et les pas mûrs » d'un changement sémique : /INANIMÉ/ /ABSTRAIT/ --> /ANIMÉ/ /HUMAIN/. La question qui surgit à ce point est de savoir dans quelle mesure l'appellation des /ANIMÉS/ /HUMAINS/ « les verts et les pas mûrs » est littérale. De toute évidence cette mesure n'est pas absolue, dans ce sens qu'il s'agit ici d'un emploi métaphorique obscurci qui n'est plus reconnu comme tel en raison de son long et fréquent usage. Le processus métaphorique par lequel « les verts et les pas mûrs » arrive à désigner dans cet extrait des /ANIMÉS/ /HUMAINS/ repose sur la translation des termes « vert » et « pas mûr » d'un domaine source VÉGÉTAL à un domaine cible HUMAIN. Ce transfert fonctionne simultanément comme une opération de différenciation de sens, puisque la nouvelle expression se laisse actualiser, grâce à l'environnement intra-textuel restreint où elle est inscrite, de manière polysémique, en y signifiant à la fois « les jeunes gens immatures » (ou « les enfants »), « les gens matures » et « les vieillards robustes » (« en bonne santé » ou « bien portants »). Regardons d'abord comment ces trois significations de la locution par défaut « les verts et les pas mûrs » sont contextuellement différenciées.

Dans le domaine source de la VÉGÉTATION « les verts et les pas mûrs » est une façon de dire redondante et renforçante quand « vert » est synonyme de « pas mûr » et que les deux adjectifs décrivent une plante et surtout un fruit qui n'a pas encore atteint la maturation et dont la couleur est en effet verte. Le rapport synonymique entre « vert » et « pas mûr » est de nature métonymique, dans la mesure où de la couleur du fruit ou de la plante on conjecture, par contiguïté, son immaturité. Le transfert métaphorique de « vert » et de son synonyme « pas mûr » du domaine source VÉGÉTAL au domaine cible HUMAIN est assuré par les sèmes communs /ANIMÉ/ et /IMMATURE/. Dans le domaine cible, « les verts et les pas mûrs » vient ainsi à signifier « les jeunes gens immatures »/« les enfants », signification actualisée dans le passage cité de *Molloy* grâce à la présence, elle-même redondante, de « quand j'étais petit » et « étant petit ». Cette ac-

[5] Voir Sophie Chantreau et Alain Rey, *Dictionnaire des expressions et locutions. Le Trésor des manières de dire anciennes et nouvelles*, Paris, Dictionnaires Le Robert, coll. « Les usuels du Robert », 1989, article « Vert », p. 1158.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

tualisation contribue au renversement du sens global de l'extrait, qui affirme la « tendresse » que le narrateur éprouve envers les « vieillards » quand il « [est] petit » : vieux lui-même, le narrateur non seulement n'aime plus « tendrement » les « vieillards » (« les pourrissants »), qui le « font chier », mais il est ennuyé en égale mesure par « les verts et les pas mûrs », c'est-à-dire, dans cette actualisation particulière de l'expression, par « les jeunes gens immatures »/« les enfants ». Si la signification de départ « Le narrateur enfant aime tendrement les vieillards » n'est que partiellement niée par le fait que « Le narrateur vieux hait les vieillards » (puisque seuls le sujet et le verbe sont ici antonymiques par rapport au sujet et au verbe de départ, le complément d'objet direct restant identique), elle est complètement mise sur la tête par « Le narrateur vieux hait les enfants » (où tous les trois éléments de la situation de départ sont remplacés par leurs opposés).

Tout comme la présence contextuelle de « quand j'étais petit » et « étant petit » permet l'actualisation du sens métaphorique global et redondant de l'expression « les verts et les pas mûrs », la coprésence dans le même environnement intra-textuel immédiat de « précoce » et de « les pourrissants » mène – par le transfert dans le domaine cible HUMAIN d'autres acceptions des termes appartenant au domaine source VÉGÉTAL de cette expression – à la scission de son unité synonymique.

« Précoce », à l'instar de « vert » et de « pas mûr », est une métaphore végétale obscurcie qui repose sur un type de transfert analogue entre domaine source et domaine cible : se référant d'abord à une plante ou à un fruit qui est mûr avant le temps, le mot finit par s'appliquer aux personnes de jeune âge dont le développement (physique ou intellectuel) est prématuré ou très rapide. Dans la présence contextuelle de « précoce », le rapport de synonymie presque parfaite entre « vert » et « pas mûr » est affaibli, de sorte que « vert » peut être actualisé, dans le domaine source HUMAIN, non plus seulement en tant qu'« immature », voire « enfant », mais aussi en tant que son antonyme, à savoir « mature » ou, pour le dire avec une locution, « dans la fleur de l'âge ». « Les pourrissants », à leur tour une métaphore végétale « morte » quand le mot est appliqué aux HUMAINS, contribuent à la mise en texte d'encore une valeur signifiante de « vert » – valeur qui n'est ni synonymique, ni antonymique, de celle de « pas mûr », mais qui est déduite, par métonymie, de celle de « vert »-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

« mature », à savoir « robuste », « en bonne santé », « bien portant ». Sous l'influence de l'opposition avec « les pourrissants », « les verts » arrivent ainsi à désigner aussi, à côté des « jeunes gens immatures » et des « gens matures dans la fleur de l'âge », les « vieillards encore robustes (en bonne santé ou bien portants) ». L'actualisation de cette dernière acception du cliché par défaut est soutenue par l'« étonnante vieillesse, encore verte par endroits » dont le narrateur parle, à son propre égard, une page plus tôt (M, 111).

Tandis que l'actualisation synonymique, voire redondante de « les verts et les pas mûrs » mène au *renversement* total du sens global de ce passage (la situation de départ « Le narrateur enfant aime tendrement les vieillards » devenant « Le narrateur vieux hait les enfants »), l'actualisation antonymique ou simplement différenciatrice de sens de « les verts » et « les pas mûrs » *relativise* les situations de départ et d'arrivée par la modalisation de leurs sujets et de leurs objets directs respectifs. Parler, dans ces conditions, du sens littéral de la locution modifiée est doublement problématique. D'abord, l'expression « les verts et les pas mûrs » n'a pas un seul sens dans ce passage, mais plusieurs, en fonction des rapports sémantiques qui s'établissent, sous l'influence de l'environnement intra-textuel restreint, entre les éléments qui la composent. Ensuite, ces sens ne sont pas littéraux, mais représentent des métaphores obscurcies qui reposent sur le transfert conceptuel et lexical entre un domaine source VÉGÉTAL et un domaine cible HUMAIN.

Les multiples acceptions de « les verts et les pas mûrs » sont générées textuellement par la mise en place d'un réseau métaphorique d'origine VÉGÉTALE dont les nœuds sont représentés par « les verts », « les pas mûrs », « précoce » et « les pourrissants » et dont les rayons sont formés par les rapports sémantiques (synonymiques, antonymiques, métonymiques), morphologiques (il s'agit dans chaque cas soit d'adjectifs, soit d'adjectifs nominalisés) et syntaxiques (la locution conjonctive de coordination « au même titre que » qui lie « les verts et les pas mûrs » aux « pourrissants ») qui s'établissent entre eux. Ce réseau qui opère métaphoriquement dans le domaine cible HUMAIN est situé entre deux réseaux littéraux : l'un VÉGÉTAL qui relie les termes « précoce », « vert », « pas mûr », « pourrissant » dans leur sens littéral, l'autre HUMAIN constitué de « prématuré », « immature », « mature », « jeune », « vieux », « en bonne santé », « en mauvaise santé », etc. L'axe sémantique au long duquel s'organise ce

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

réseau – au même titre que ce passage dans son ensemble – est celui de l'âge. Le développement de cet axe dans un contexte lexico-sémantique végétal est conforme au cadre général établi dès le début du fragment par la « forêt ».

Un autre nœud du réseau métaphorique VÉGÉTAL identifié est l'anthroponyme « Rose ». Le nom « rose » désigne littéralement une fleur et l'arbuste qui la porte, et son usage en tant que nom propre est d'emblée métaphorique. Dans cet extrait, « Rose » se réfère à celle vers laquelle se dirige le « véritable amour » du narrateur, figure qu'il appelle ailleurs dans le texte tantôt Ruth, tantôt Edith (M, 75-78). En dépit de sa mention métadiscursivement frappée de rejet (« la vieille, j'ai encore oublié son nom, Rose, non, enfin vous voyez qui je veux dire »), « Rose » est un noyau essentiel dans la construction de ces quelques lignes. Parmi les éléments du réseau métaphorique VÉGÉTAL, « Rose » entretient un rapport privilégié avec « les verts et les pas mûrs », puisque l'association de « Rose » avec « les verts » relève d'un nouveau réseau sémantique, celui des COULEURS[6]. Ce réseau ne se limite pas seulement à « Rose » et aux « verts », mais englobe aussi les couleurs dont le narrateur parle, une dizaine de lignes avant la mention de sa rencontre avec le charbonnier, lors de la description de son avancement dans la forêt :

> Dire que je trébuchais dans d'impénétrables ténèbres, non, je ne peux pas. Je trébuchais, mais les ténèbres n'étaient pas impénétrables. *Car il régnait une sorte d'ombre bleue, plus que suffisante à mes besoins visuels. Je m'étonnais que cette ombre ne fut verte, plutôt que bleue, mais je la voyais bleue et elle l'était peut être. Le rouge du soleil, se mêlant au vert des feuilles, donnait un résultat bleu*, c'est ainsi que je raisonnais. (M, 112, nous soulignons[7])

Ce réseau CHROMATIQUE qui exerce lui aussi, tout comme le réseau métaphorique VÉGÉTAL, une fonction textuellement configuratrice dans cet extrait, est important dans la mesure où il contribue à

[6] Le mot « rose » apparaît seulement trois fois dans tout *Molloy* : à deux reprises il désigne le nom d'une couleur (voir M, 57 et M, 87) et une fois, notamment dans l'extrait que nous sommes en train d'analyser, il opère comme nomme propre.

[7] Ce passage est susceptible de ne pas passer inaperçu, puisque les règles de combinaison chromatique qu'il décrit font ressortir la différence entre le monde réel, où le bleu est une couleur primaire et le vert une couleur secondaire, et le monde fictif de Molloy dans la forêt, où le vert est une couleur primaire et le bleu une couleur secondaire.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

l'actualisation du cliché « (en dire, en entendre, en voir) des vertes et des pas mûres » avec son sens global « (dire, entendre, voir) des choses très choquantes, incongrues, excessives », par le biais d'une locution synonyme : « (en dire, en entendre, en voir) de toutes les couleurs[8] ». Ainsi, la transformation morpho-sémantique qui engendre le cliché modifié, étant associée dans ce passage à d'autres modalités po(ï)étiques, ne mène pas à l'annulation du sens global de la locution de départ, mais contribue pratiquement à sa décomposition et recomposition. Ce qui finit par être mis en évidence alors, ce sont des mécanismes de génération, différenciation et multiplication de sens qui représentent pratiquement autant de mécanismes de configuration textuelle.

Rapportée à l'axe de l'âge, « Rose » est une figure hybride (tout comme les enfants précoces ou les vieillards verts), car le nom – qui évoque une de ces jeunes filles métaphoriquement « roses » ou, comme dirait Proust, « en fleurs » – est attribué ici à « la vieille » décrépite Ruth/Edith. La rétraction immédiate du nom « Rose » accolé (possiblement aussi par allitération entre « *R*ose » et « *R*uth ») à « la vieille » peut être expliquée d'au moins deux façons : d'une part, par le défaut partiel de mémoire du narrateur (il ne se rappelle pas le nom de « la vieille », mais il se rappelle que ce nom n'est pas « Rose »), d'autre part, par l'incompatibilité sémantique entre le signifié « la vieille » et l'usage métaphorique personnifié du mot « rose ».

« Rose » joue un rôle essentiel dans l'actualisation du cliché transformé (« les verts et les pas mûrs ») avec le sens du cliché original (« des vertes et des pas mûres ») d'une autre manière encore. « Rose » contribue à la relativisation et à la modalisation du sens global de cet extrait (relativisation qui ne porte pas, comme dans le cas des autres nœuds du réseau métaphorique VÉGÉTAL, sur le sujet et l'objet d'une phrase telle que « Le narrateur enfant aime tendrement les vieillards », mais sur son verbe même), dans la mesure où le « véritable amour » – que le narrateur rattache à « Rose » et qui devrait servir à la définition, par antinomie, de sa « tendresse » envers les

[8] Voir Chantreau et Rey, *Dictionnaire des expressions et locutions*, article « Vert », p. 1158. Dans *Mercier et Camier*, rédigé avant *Molloy*, « monsieur Mad den » utilise cette expression : « On m'aimait presque. *Je leur racontais de toutes les couleurs*, sur l'hymen, la vaseline, l'aube de la poisse, la fin des soucis » (Samuel Beckett, *Mercier et Camier*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970, p. 60, nous souligons).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

« vieillards » lorsqu'il était « petit » – se révèle en effet ne pas être antinomique[9].

> Je n'ai jamais eu de tendresse à revendre exactement, *mais j'en avais eu quand même ma petite quote part, quand j'étais petit, et c'est aux vieillards qu'elle allait, de préférence*. Et je crois même que j'eus le temps d'en aimer un ou deux, *oh pas d'un véritable amour bien sûr, aucun rapport avec la vieille, j'ai encore oublié son nom, Rose, non, enfin vous voyez qui je veux dire, mais quand même, comment dire, tendrement*, comme les promis à une meilleure terre. (M, 112 113, nous soulignons)

La « tendresse » « tendrement » orientée ici vers les « vieillards » et opposée au « véritable amour » assure le contact direct de ce fragment avec le passage textuel qui raconte l'histoire de Ruth/Edith, passage où la « tendresse » n'est plus opposée au « véritable amour », mais est utilisée précisément comme l'élément spécifique qui aide à définir celui-ci au-delà de tout « doute » :

> *Nos rapports n'étaient pas sans tendresse, elle me coupait d'une main tremblotante les ongles des pieds et moi je lui frottais la croupe avec du baume Bengué*. Notre idylle fut de courte durée. Pauvre Edith, je hâtai sa fin peut être. Enfin ce fut elle qui prit les devants, dans le terrain vague, en pas sant sa main sur ma braguette. Plus précisément, moi j'étais courbé sur un tas d'ordures, espérant y trouver de quoi me dégoûter d'avoir faim, et elle, m'abordant par derrière, passa sa canne entre mes jambes et entreprit d'en flatter mes parties. Elle me donnait de l'argent après chaque partie, à moi qui aurais accepté de connaître l'amour, et de l'approfondir, à titre béné vole. Ce n'était pas une femme pratique. J'aurais préféré il me semble un orifice moins sec et moins large, cela m'aurait donné une plus haute idée de l'amour je crois. Enfin. Entre pouce et index on est autrement mieux. Mais

[9] La modalisation po(ï)étique des sujets, des objets et de l'action d'« aimer » dans cet extrait est consistante avec la forte concentration de moyens modalisateurs discur sifs et métadiscursifs du passage : l'importance des rencontres du narrateur dans la fo rêt et implicitement celle de sa rencontre avec le charbonnier sont relativisées par l'in cise « où n'en fait on pas [des rencontres] » et par les compléments du nom « sans gravité » et « un *certain* nombre » ; l'action d'aimer (le charbonnier, les « vieillards ») est modalisée par le conditionnel passé « j'aurais pu l'aimer » (qui exprime une possi bilité passée, voire jamais réalisée), le modalisateur épistémique « je crois » repris deux fois et la phrase aléthique « Mais ce n'est pas sûr » ; le « tendre » amour envers les « vieillards » est modalisé par l'adverbe de mode « exactement » et l'incise « com ment dire » ; l'âge et le genre de l'« objet » de l'action d'« aimer » (que ce soit le charbonnier, les vieillards ou la vieille) sont modalisés par le conditionnel passé « [il] aurait été moins vieux d'autant », l'incise « oh, pas tout à fait d'autant » et le complé ment circonstanciel « de préférence ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> l'amour n'a sans doute cure de pareilles contingences. Et ce n'est point peut être lorsqu'on est bien, mais lorsque son membre affolé cherche une paroi où se frotter, et l'onction d'un peu de muqueuse, et n'en rencontrant point ne bat pas en retraite, et conserve sa tuméfaction, c'est alors que naît *le véritable amour* et qu'il s'envole, haut au dessus des questions de basse pointure. *Et lorsqu'on y ajoute un peu de pédicure et de massage, n'ayant rien directement à voir avec l'extase proprement dite, alors j'ai l'impres sion que plus aucun doute n'est permis, à ce sujet.* (M, 76 77, nous souli gnons[10])

La juxtaposition des deux extraits cités – juxtaposition qui ne repose pas sur la simple identité d'un thème (« le véritable amour et la tendresse ») qu'on y développe différemment, voire antinomiquement (« la tendresse fait l'amour véritable » *versus* « la tendresse n'a rien à faire avec l'amour véritable »), mais sur l'identité formelle des unités lexicales « tendresse » et « véritable amour » que les deux fragments différencient sémantiquement – met sans doute en évidence le fait que le narrateur se contredit : il a quand même eu « de la tendresse à revendre » (littéralement, puisqu'il reçoit de l'argent de Ruth/Edith « après chaque partie ») même à « la vieille », et non seulement « aux vieillards », et même quand il n'était pas « petit » (à moins que « petit » dans « quand j'étais petit » ne puisse être actualisé aussi, dans ce contexte, autrement que comme le synonyme d'« enfant »[11]).

---

[10] Ce fragment contient à son tour plusieurs modalités po(ï)étiques surtout phoné tiques et sémantiques dont au moins une a déjà été remarquée par la critique becket tienne (voir le point 1.3.3.2.vii) au Chapitre 1). Puisque cet extrait intéresse à ce mo ment de notre discussion uniquement du point de vue des rapports co figurateurs qu'il entretient avec le passage parallèle contenant le cliché modifié « les verts et les pas mûrs », ne seront abordées ici que les modalités qui font justement ressortir la co figuration de ces deux passages.

[11] Cette possibilité est d'autant plus probable, pour ainsi dire, que « petit » soit ac tualisé avec deux sens différents dans la phrase « Je n'ai jamais eu de tendresse à re vendre exactement, mais j'en avais eu quand même *ma petite quote part*, quand j'étais *petit*, et c'est aux vieillards qu'elle allait, de préférence ». Dans « ma petite quote part », où « petit » s'applique à un /INANIMÉ/, il signifie « inférieur du point de vue de la quantité » ; dans « quand j'étais petit », où il s'applique à un /ANIMÉ/ /HUMAIN/, il semble signifier « quand j'étais enfant ». Une troisième occurrence de « petit » dans ce court passage l'oppose à « grand » (« Ah j'étais précoce, étant *petit*, et *grand* je le suis resté ») : son signifié continue à être /ANIMÉ/ /HUMAIN/ même ici, mais sa valeur lui vient non plus seulement du rapport « petit » « vieillard », mais aussi du rapport « petit » « grand/mature ». A remarquer aussi que la « ten dresse à *revendre* » et « ma petite *quote part* » mettent en place dans cette phrase encore un réseau sémantique, celui de l'ÉCONOMIE/de l'ARGENT qu'on retrouve aussi dans le fragment parallèle cité : « Elle me donnait de l'*argent* après chaque par

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Néanmoins, cette contradiction n'est pas tout d'abord importante parce qu'elle se constitue dans une des nombreuses occasions qui prouvent, quand elles sont analysées d'une perspective pragmatique, le manque de fiabilité du narrateur ; elle importe surtout parce qu'elle révèle que « Rose » est une figure hybride non seulement du point de vue de l'axe de l'âge, mais aussi du point de vue de l'axe du genre. (Le narrateur n'a eu « de tendresse à revendre » qu'aux « vieillards ». Il en a éprouvé cependant envers « Rose ». D'où il résulte que le statut de « vieille » de « Rose » est contaminé par celui de « vieillard ».) Cette hybridité du genre de « Rose » est consistante avec la possible transformation de genre féminin --> masculin de la figure de Ruth/Edith, possibilité explicitement formulée et assez longuement développée par le narrateur lui-même (M, 76-78)[12].

Ce qui est singulièrement essentiel à remarquer du point de vue de notre propos, c'est que la transformation et l'hybridation du genre sexuel de « Rose » sont inscrites dans le texte par des moyens qui aident à la mettre en rapport direct avec le changement de genre grammatical qui préside à la transformation du cliché « des vertes et des pas mûres » en « les verts et les pas mûrs ». La transformation de ce cliché particulier, de cette manière particulière, à cet endroit particulier du texte, n'est pas un simple « jeu de mots ». Ou bien, c'est un « jeu de mots », mais un « jeu » dont la portée n'est pas le seul cliché de départ, mais la configuration d'au moins deux passages textuels parallèles.

Les modalités po(ï)étiques qui opèrent au niveau de la locution modifiée sont implicitement métadiscursives sur deux plans :

---

tie, à moi qui aurais accepté de connaître l'amour, et de l'approfondir, à *titre béné vole*. Ce n'était pas une femme *pratique* ». Les éléments soulignés appartiennent *aussi*, mais *non exclusivement* à un réseau ÉCONOMIQUE, dans la mesure où leur contexte restreint permet leur actualisation polysémique.

[12] Rappelons que même la figure de Loy/Sophie/Lousse est sujette à une possibi lité pareille (M, 74 75) et que par son association à Loy/Sophie/Lousse et à Ruth/ Edith, même la figure de la « mère Mag » est génériquement hybride (M, 78). Qui plus est, dans l'épisode décrivant le séjour du narrateur chez Lousse épisode lors duquel toutes ces confusions génériques sont discursivement tenues pour possibles , le narrateur fait lui même l'objet d'une hybridation de genre (qui ne va toutefois plus dans la direction féminin > masculin, mais dans la direction contraire masculin > féminin), en apparaissant, suite à sa contiguïté avec une chemise de nuit « rose », comme une figure potentiellement féminine : « je flott[ais] dans une chemise de nuit étrangère, et de femme probablement, car elle était rose et transparente et garnie de rubans, de fronces et de dentelles » (M, 57).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

d'une part, elles illustrent et, partant, problématisent la question générale de la constitution du sens dans le langage (Qu'est-ce que « les verts et les pas mûrs » signifie dans ce passage et comment ces significations sont-elles mises en place ?) ; d'autre part, elles mettent en évidence et problématisent des principes configurateurs du texte (Pourquoi parle-t-on de « les verts et les pas mûrs » dans cet extrait ? Pourquoi y appelle-t-on Ruth/Edith « Rose » ?).

A l'intérieur de la configuration po(ï)étique qu'est *Molloy*, la transformation de « des vertes et des pas mûres » en « les verts et les pas mûrs » est motivée non pas sémantiquement, mais sémiotiquement : les deux côtés du signe – son aspect formel et son aspect conceptuel – sont exploités simultanément de telle manière à l'intégrer multiplement dans le tissu textuel. Et dans ce complexe travail d'intégration, le sens du cliché de départ, « (dire, entendre, voir) des choses très choquantes, incongrues, excessives », n'est pas éludé en faveur d'un sens littéral, mais actualisé aussi bien à travers la mise en texte d'un réseau sémantique des COULEURS, que par la conjonction des épisodes de « tendresse » et de « véritable amour » – avec leur ambiguïté quant au genre, à l'âge et à l'identité des protagonistes et avec leur côté pécuniaire – avec l'épisode de la rencontre « sans gravité » du narrateur avec le charbonnier – qui déclenche les souvenirs amoureux de celui-là et qui finit par l'assassinat de celui-ci –, des épisodes qui représentent sans aucun doute, du point de vue de l'histoire, les moments les plus « choquants, incongrus et excessifs » de cette première partie de *Molloy*.

L'ampleur du travail textuel dont l'expression « les verts et les pas mûrs » fait l'objet ne peut donc pas être circonscrite en la rapportant au seul cliché « des vertes et des pas mûres ». Le cadre de référence de la circonscription de ce travail doit comprendre à la fois deux « systèmes » : celui du vocabulaire du français contemporain (où « des vertes et des pas mûres » est lexicalisé) et celui de *Molloy* (où « les verts et les pas mûrs » entretient des rapports sémiotiques de nature variée avec i) les éléments de la phrase dont cette expression fait partie, ii) l'environnement intra-textuel immédiat de celle-ci et iii) son environnement intra-textuel étendu).

En plus, le travail po(ï)étique sur « les verts et les pas mûrs », n'étant que difficilement et artificiellement isolable des procédés po(ï)étiques qui s'exercent sur d'autres unités lexicales appartenant au contexte restreint de cette locution par défaut (telles que « petit –

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

grand », « Rose », « vieux – vieillard – vieille », « tendresse – tendrement », etc.), ceux-ci doivent être eux-mêmes analysés dans leur particularité. Ainsi, un regard plus détaillé encore sur la « tendresse » et l'aimer « tendrement » qui représentent, somme toute, le noyau sémantique et thématique autour duquel s'organise tout cet extrait, fait voir que non seulement le français contemporain, mais aussi l'ensemble des systèmes synchroniques successifs qui constituent, d'une perspective diachronique, l'histoire du français, forment un des cadres de référence de *Molloy*.

La « tendresse » dont le narrateur enfant aime « tendrement » les « vieillards » contribue, comme il a été montré, à travers sa configuration po(ï)étique avec « Rose/Ruth/Edith » et « véritable amour », à l'actualisation contextuelle de « les verts et les pas murs » comme « des vertes et des pas mûres ». Cette « tendresse » semble signifier d'emblée, dans ce passage, « affection », « attachement » et elle s'y applique, en tant que dérivé de « tendre »-« affectueux », au domaine des sentiments humains. Ce domaine est d'ailleurs le seul où le lexème « tendresse » peut être actualisé en français contemporain.

Toujours est-il que la configuration de tout ce passage autour de l'axe de l'âge et surtout la manière dont « tendresse » y est introduit – « Je n'ai jamais eu de *tendresse* à revendre exactement, mais j'en avais eu quand même ma petite quote-part, quand j'étais petit, et c'est aux vieillards qu'elle allait, de préférence » –[13] permet, voire requiert l'actualisation de « tendresse » non seulement dans son sens contemporain d'« affection »/« attachement », mais aussi avec son sens ancien d'« enfance »[14]. La « tendresse-enfance », dérivée de « tendre »-« jeune »[15], engendre, par métonymie, la « tendresse » du narrateur enfant envers les « vieillards » : si le narrateur a de la « tendresse-affection » « à revendre » seulement quand il est « petit », voire « enfant » c'est aussi parce que ce sentiment est lexicalement dépendant de la diachronique « tendresse-enfance ». Celle-ci se laisse ran-

[13] Cette « manière » a en vue l'expression « quand j'étais petit » en tant qu'unique exception à la restriction « Je n'ai jamais eu de tendresse à revendre exactement », aussi bien que les modalités po(ï)étiques différenciatrices de significations dont « petit » fait l'objet dans cette phrase et dans ce passage.

[14] Voir Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, vol. 2, M Z, article « Tendre adj. », p. 2099.

[15] Les seules réalisations de « tendre » « jeune » en français contemporain sont les syntagmes « âge tendre » et « tendre enfance ». Voir Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. 2, M Z, article « Tendre adj. », p. 2099.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

ger, selon l'axe de l'âge, à côté de « précoce » (jeune/enfant mais mature) et de « les verts et les pas mûrs » (jeune/enfant et immature), dans leur acception métaphorique obscurcie. Dans leur acception littérale, les éléments du réseau VÉGÉTAL qui opère dans ce fragment et surtout le nœud « les verts et les pas mûrs » contribuent à l'actualisation d'un autre sens ancien de « tendresse » : « ce qui se laisse facilement entamer, mollesse, fraîcheur » et qui est dérivé de « tendre »- « frais, mou, qui se laisse facilement entamer[16] ».

Il importe de remarquer que toutes ces acceptions synchroniques ou diachroniques de « tendre » et « tendresse » qui sont inscrites simultanément dans cet extrait sont aussi configurées, individuellement ou en combinaison, ailleurs dans le texte, souvent en rapport avec un ou plusieurs des éléments, des réseaux ou des axes signifiants qui opèrent dans ce fragment et dont l'expression « les verts et les pas mûrs » fait toujours partie dans une de ses possibles actualisations[17].

---

[16] Voir Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. 2, M Z, article « Tendre adj. », p. 2099.

[17] Le tableau ci dessous enregistre les quatre instances textuelles de *Molloy* où sont réalisées les trois acceptions synchroniques et/ou diachroniques de « tendre » et de ses dérivés qui ont été mises en évidence dans le passage textuel contentant le cliché modifié « les verts et les pas mûrs ». Dans l'exemple en 1., « tendre » « mou/frais/qui se laisse facilement entamer » est configuré à côté d'un terme du domaine source VÉGÉTAL : « pâturages ». L'« âge le plus tendre » en 2. actualise l'une de deux seules collocations possibles de « tendre » « jeune/enfant » en français contemporain. L'autre collocation possible, « tendre enfance », est implicite en 3. L'exemple en 3. est fort intéressant parce que l'environnement restreint de « tendre » permet l'actualisation de l'adjectif non seulement comme « tendre » « jeune/enfant », mais aussi comme « tendre » « mou/frais/qui se laisse facilement entamer » (puisque c'est la « tendresse jeunesse mollesse » de Jacques qui permet au narrateur Moran de lui « inculquer » « la leçon » faustienne « Sollst entbehren »). Même « tendrement » en 4. garde des attaches sém(ant)iques avec « tendre » « jeune/enfant » grâce au contexte restreint de la lexie « enfant ». En plus, l'adverbe y est co figuré avec « chier », cette fois ci dans son sens littéral et non plus métaphoriquement (en tant qu'antonyme d'« aimer tendrement » comme dans « ils me font chier »). En dépit du fait que les cases nettement délimitées du tableau pourraient faire croire que les différentes acceptions de « tendre » « tendresse » « tendrement » inscrites dans *Molloy* se laissent clairement dissocier, ce n'est point le cas. En fait, le texte œuvre dans au moins deux des quatre exemples cités (à savoir ceux en 3. et 4.) à différencier, multiplier et accumuler les significations contextuelles de « tendre » « tendrement ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Observons encore l'occurrence, dans ces lignes, de « tendre » et « (avec) tendresse » dans l'adverbe modal « tendrement » : « […] j'eus le temps d'en aimer un ou deux [vieillards], oh pas d'un véritable amour bien sûr, […] mais quand même, comment dire, *tendrement, comme les promis à une meilleure terre* ». Il s'agit dans le cas de la précision qui suit « tendrement », comme dans le cas de « les verts et les pas mûrs », d'une modalité poï(é)tique morpho-sémantique qui porte sur des unités lexicales en collocation obligatoire, mais qui consiste cette fois-ci non dans le changement de genre, mais dans la contraction de deux expressions figées, sur la base d'un élément commun : sont contractés grâce au participe passé du verbe « promettre » les clichés « être promis à un meilleur avenir/sort/destin » et « terre promise ».

Cette deuxième locution par défaut qu'on retrouve dans ce court passage et qui devrait servir à l'explicitation de ce que veut dire « aimer tendrement » a elle-même besoin d'explicitation puisque le procédé de contraction qui se trouve à sa base la voue d'emblée à l'ambiguïté et, partant, à plusieurs actualisations simultanées possibles. Ainsi, ce qui apparaît d'abord comme un moyen de précision du sens de « tendrement » n'est en fait qu'un mécanisme de différenciation et multiplication de ses sens. Déjà la syntaxe de la phrase ci-dessous permet d'actualiser « comme les promis à une meilleure terre » de deux manières :

> Et je crois même que j'eus le temps d'en aimer un ou deux, oh pas d'un véritable amour bien sûr, aucun rapport avec la vieille, j'ai encore oublié son nom, Rose, non, enfin vous voyez qui je veux dire, mais quand même, com

	Molloy-1	*Molloy-2*
« tendre » « mou/ frais/qui se laisse facilement entamer »	1. « La route, dure et blanche, balafrait *les tendres pâturages*, montait et descendait au gré des vallonnements. » (M, 9)	
« tendre » « jeune/enfant »	2. « Que je sois hérissé de boutons, depuis *l'âge le plus tendre*, la belle affaire ! » (M, 109)	3. « Sollst entbehren, voilà la leçon que je voulais lui inculquer, pendant qu'*il était jeune et tendre*. » (M, 149)
« tendre » « affectueux »		4. « As-tu chié, mon *enfant* ? dis-je *tendrement*. » (M, 161)

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> ment dire, *tendrement, comme les promis à une meilleure terre*. (M, 112 113, nous soulignons)

Aimer « tendrement » peut dire ici à la fois « aimer comme on aime les promis à une meilleure terre » et « aimer comme aiment les promis à une meilleure terre ». L'indécidabilité entre la fonction de sujet et celle de complément d'objet direct de « les promis à une meilleure terre » est consistante avec le renversement et la relativisation/modalisation des autres sujets et compléments d'objet direct reliés, dans ce fragment, par l'action d'aimer soit « tendrement » soit d'un « véritable amour ».

Quant à savoir ce que sont ces « promis à une meilleure terre » qu'on aime ou qui aiment « tendrement », plusieurs possibilités sont envisageables, en fonction des acceptions contextualisables des unités lexicales en collocation obligatoire de départ – « terre promise » et « (être) promis à un meilleur avenir/sort/destin » – qui ont été fusionnées. Cette fusion repose non seulement sur la communauté formelle du verbe « promettre » – qui s'applique dans le premier cas à une chose /INANIMÉ/, la « terre », et dans le deuxième cas à des /ANIMÉS/ /HUMAINS/ –, mais aussi sur un sémantisme commun qui implique un engagement passé dont l'accomplissement est placé dans l'avenir. La généralité de ces deux sèmes, /ENGAGEMENT PASSÉ/ et /ACCOMPLISSEMENT FUTUR/, de même que la possibilité d'activer par rapport à l'/INANIMÉ/ « terre » à la fois les sèmes /CONCRET/ et /ABSTRAIT/ permettent la réalisation des « promis à une meilleure terre » de façon multiple dans le passage en question, selon les relations sémantiques qu'ils peuvent entretenir avec des éléments appartenant au contexte restreint ou étendu de *Molloy*.

Ainsi « les promis à une meilleure terre » ne sont pas seulement les « vieillards » ou les « pourrissants » – auquel cas la « meilleure terre (promise) » peut fonctionner i) soit comme un euphémisme métaphorique de la mort ; ii) soit comme une métaphore du discours religieux, voire mythologique qui s'applique au concept abstrait d'un /ESPACE/ générique équivalent à celui de « paradis » ou de « champs élyséens » ; iii) soit comme une référence inter-textuelle biblique à l'histoire de Moïse –, mais aussi les « petits », les « précoces » ou « les verts et les pas mûrs » – auquel cas la « meilleure terre (promise) » peut être actualisée d'au moins deux façons : comme le substitut d'« avenir »/« destin »/« sort » (auquel cas le sème /ESPACE/ qui s'applique à la « terre » est remplacé par le sème /TEMPS/), d'une

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

part, ou bien comme « terre fertile[18] », d'autre part. Cette dernière actualisation est soutenue par la présence contextuelle du réseau métaphorique VÉGÉTAL obscurci en termes duquel sont traités les /ANIMÉS/ /HUMAINS/ de cet extrait. Cette promesse d'une « terre fertile » se laisse elle-même doublement réaliser : métaphoriquement, comme l'équivalent /CONCRET/ de l'/ESPACE/ générique /ABSTRAIT/ cité ci-dessus et métonymiquement, comme ce qui « fertilise » les « Rose »-s, « les précoces » et « les verts et les pas mûrs » et qui est « fertilisé » par les « pourrissants ».

D'emblée, la contraction de « terre promise » et d'« être promis à un meilleur avenir/sort/destin » dans « les promis à une meilleure terre » semble vouer la nouvelle expression à un emploi essentiellement métaphorique et abstrait. Toutefois, le contexte du réseau VÉGÉTAL dont « les verts et les pas mûrs » fait partie permet la concrétisation de cette dernière occurrence du lexème « terre » dans *Molloy-1* et du cliché de départ « terre promise » qui peuvent ainsi être réalisés soit littéralement, soit par re-métaphorisation. Ce qui mérite d'être remarqué, c'est qu'il y a dans le texte assez de données qui permettent l'intégration de chacune de ces possibilités d'actualisation dans des réseaux co-signifiants plus larges. Le déroulement même de l'épisode avec le charbonnier, qui est inauguré dans cet extrait, en représente une, dans la mesure où à la fin de cette séquence le charbonnier finit par être assassiné, en accomplissant ainsi son destin (rôle/programme) textuel inscrit dès le début de la scène dans plusieurs des acceptions contextuellement actualisables de l'idiotisme par défaut « les promis à une meilleure terre ».

A la fin de cette discussion sur la transformation morpho-sémantique de « des vertes et des pas mûres » dans « les verts et les pas mûrs » on peut dire que l'opération po(ï)étique de changement de genre qui opère au niveau de cet idiotisme n'est en effet que l'élément le plus saillant d'un ensemble de modalités po(ï)étique qui configurent le texte par différenciation et d'accumulation de significations. Réseaux sémantiques et axes de construction ; sens propres et métaphoriques, synchroniques et diachroniques, synonymiques et antonymiques ; répétitions formellement identiques ou par famille de mots ; constructions syntaxiques et contractions morpho-sémantiques voilà

[18] Voir Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. 2, M Z, article « Promettre v. », p. 1647.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

autant de procédés qui sous-tendent la configuration textuelle de ce court passage et que seule la recontextualisation indispensable de « les verts et les pas mûrs » est capable de mettre en évidence. Insistons encore une fois sur le fait que la fonction po(ï)étique du cliché modifié ne peut pas être précisée en détachant cette locution de son entourage, mais uniquement en l'intégrant dans ses multiples cadres de référence.

Si l'isolement de « les verts et les pas mûrs » détermine les critiques à affirmer que le texte réinstaure le sens littéral de l'idiotisme de départ (« des vertes et des pas mûres »), la recontextualisation de l'expression fait voir, d'une part, que cette littéralité est problématique (dans ce double sens i) qu'elle repose sur des composantes lexicales – « les verts », « les pas mûrs » – utilisées métaphoriquement et ii) qu'elle n'est pas *une* littéralité, mais *plusieurs* métaphoricités) et, d'autre part, que le texte ne renonce pas au sens métaphorique global du cliché d'origine (« (dire, entendre, voir) des choses très choquantes, incongrues, excessives »), mais qu'il trouve et met en œuvre d'autres modalités qui permettent son actualisation. En plus, le travail po(ï)étique mené sur ce cliché considère celui-ci non seulement comme un tout, mais aussi au niveau individuel de ses éléments constitutifs, ce qui le rend extrêmement complexe et, partant, impropre à une approche qui ne s'arrête qu'à un seul de ses aspects.

Il faut observer que la complexité de ce travail est doublée par un riche (méta)discours détracteur du narrateur, mais que ce sont précisément les éléments soulignés négativement (comme « Rose ») ou modalisés épistémiquement (comme « vieux – vieillard – vieille » ou « tendresse – tendrement ») qui jouent un rôle primordial dans la configuration du texte. Les commentaires métadiscursifs du narrateur sont donc à prendre avec caution extrême quant à leur applicabilité à la configuration po(ï)étique qu'est *Molloy*, le narrateur ne représentant qu'un des dispositifs textuels qui contribuent à la mise en place de celle-ci. La fonction des propos dénigrants du narrateur dans le processus po(ï)étiquement configurateur du texte, telle qu'elle ressort de notre discussion, semble être non pas tant de contredire et réfuter tout ce qui est dit, mais plutôt de signaler des « nœuds » textuels particulièrement importants qui laissent voir la manière dont *Molloy* est construit. Ainsi, ce qui apparaît de prime abord comme une « rhétorique du discrédit », comme une poétique de la rétraction, de la négation et du « mal dire », comme une manifestation de l'impuissance expres-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

sive se révèle être en effet, quand scruté de très près, une po(ï)étique différenciatrice de significations et configuratrice de texte.

Finalement, ce qui ressort de notre analyse, c'est que les principes configurateurs de *Molloy* qui exploitent des mécanismes de génération, multiplication et différenciation de sens en français n'opèrent pas au niveau des significations toutes faites des mots et des expressions (figées ou non), mais à celui de leur constitution, variation, accumulation et structuration contextuelle.

2.3. L'intra-textualité étendue

Une deuxième modalité de « renouvellement » des clichés, que les critiques mentionnent souvent, est le remplacement d'une unité lexicale en collocation obligatoire par un autre mot. La plupart des exemples de ce genre qu'on a identifiés dans *Molloy* se laissent rattacher à ce qu'on peut appeler une substitution antonymique.

Dina Sherzer n'est pas la seule à observer que dans *Molloy-1*, des formules figées telles que « *vivre* aux crochets de quelqu'un », « donner *le jour* » ou « dans toute *sa beauté* » – dont il faut remarquer que le degré de fixation lexicale est différent – sont transformées par la substitution des mots soulignés, de sorte à engendrer les expressions suivantes : « *agoniser* aux crochets de quelqu'un » (« […] je me rendais chez ma mère, *aux crochets de qui j'agonisais* » M, 27-28), « donner *la nuit* » (« […] je n'étais pas loin de me demander si j'étais réellement dans la bonne ville, *celle qui m'avait donné la nuit* […] » M, 40) et « dans toute *sa hideur* » (« Et sans récapituler les étapes, les affres, par où je passai avant d'y déboucher, la voici, ma solution, *dans toute sa hideur* » M, 96)[19].

En commentant ce genre d'exemples Sherzer ne leur attribue pas une simple fonction poétique – de mise en évidence du « côté palpable des signes » –, mais apprécie qu'ils contribuent aussi à la mise en place d'une vision « pessimiste » du monde :

[19] Voir Dina Sherzer, *Structure de la trilogie de Beckett : Molloy, Malone meurt, L'Innommable*, La Haye et Paris, Mouton, 1976, p. 42, mais aussi Fitch, *Dimensions, structures et textualité*, p. 134 et Ludovic Janvier, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1966, p. 185.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> Le narrateur […] ne renouvelle pas des clichés, en choisissant des mots au hasard. Au contraire. Il utilise des mots qui ont un sens négatif et il exprime ainsi une conception tout à fait pessimiste de la vie, la beauté devient la hi deur, vivre devient agoniser […][20].

Cette observation est importante parce qu'elle se constitue dans un argument en faveur de la nécessité de reconsidérer la pertinence de parler de travail *poétique* dans le cas de *Molloy* et de reconnaître qu'il s'agit plutôt d'un travail *po(ï)étique*, dans la mesure où sur lui reposent des modalités de configuration textuelle (modalités dont Sherzer, en parlant d'une « vision pessimiste de la vie », distingue un niveau thématique). Dans ce sens, nous admettons très volontiers avec la critique que le narrateur ne choisit pas ses mots au hasard (et ceci non seulement quand il transforme des façons de dire consacrées). Néanmoins, nous admettons moins volontiers que l'unique raison de ses choix, dans les trois exemples cités, soit celle d'exprimer une « Weltanschauung » négative et que, partant, seule la configuration du texte à un niveau sémantique global soit en jeu ici.

Il est sûr que le remplacement de « vivre » par « agoniser », de « jour » par « nuit » et de « beauté » par « hideur » a comme résultat la création des séries sémantiques qui apparaissent d'emblée antinomiques – d'autant plus que seul l'élément négatif de ces séries est, dans chacune des instances en question, exprimé textuellement, l'élément positif (sur lequel repose l'antonymie et qui est représenté par le cliché de départ) restant toujours implicite. Si le traitement isolé de ces exemples mène à la conclusion qu'ils expriment une « conception tout à fait pessimiste de la vie », conception dont les mots « agonie », « nuit » et « hideur » sont vraisemblablement responsables, une analyse plus détaillée – qui prend en compte les rapports langagièrement et textuellement systématiques que ces expressions entretiennent – fait voir que leur fonctionnement est plus complexe qu'on ne le croit, d'une part, et qu'il n'est pas forcément sémantiquement négatif ou « pessimiste », d'autre part.

Rapportées au français moderne, seule l'opposition « jour » - « nuit » est directement et neutralement antinomique, tandis que les oppositions « vivre » - « agoniser » et « beauté » - « hideur » ne sont pas des antonymes de dictionnaire (« vivre » - « mourir » et « beauté »

[20] Sherzer, *Structure de la trilogie de Beckett*, note 8, p. 54.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

- « laideur » le seraient par contre)[21]. Le rapport « vivre » - « agoniser » répare l'anomalie qui oppose conventionnellement en français « vivre » à « mourir », deux verbes dont la valeur aspectuelle est différente : « vivre » est imperfectif pendant que « mourir » est perfectif. Le narrateur de *Molloy-1* aurait d'ailleurs pu mal dire « ma mère, aux crochets de qui *je mourais* », mais « ma mère, aux crochets de qui *je me mourais* » aurait été une variante moins marquée que celle qu'il choisit. « Agoniser » est alors le résultat d'une opération doublement poétique : d'une part, en tant qu'élément inédit de l'ensemble « agoniser aux crochets de quelqu'un », d'autre part, en tant qu'antonyme peu habituel de « vivre » qu'il remplace dans la locution figée. Il en va analogiquement de la paire « beauté » - « hideur » : en tant que « laideur extrême », le superlatif absolu « hideur » représente à la fois une occurrence peu ordinaire dans l'expression « dans toute sa hideur » et un antonyme exceptionnellement « fort » (c'est-à-dire, marqué) de la lexie « beauté » à laquelle il s'y substitue.

Rapportées à *Molloy*, les trois expressions en discussion convertissent le travail poétique – que nous venons de décrire en confrontant ces expressions au cadre constitué par le vocabulaire du français contemporain – dans un travail po(ï)étique de mise en texte. Cette fois-ci, à l'encontre de l'exemple discuté au point 2.2., ce n'est pas tout d'abord le contexte restreint des clichés transformés qui aide à identifier leur portée po(ï)étique, mais le contexte étendu représenté par le texte dans son ensemble. Néanmoins, l'environnement intratextuel immédiat de ces locutions par défaut est lui-même important, puisqu'il contribue – par la présence d'autres opérations po(ï)étiques ou par des commentaires (méta)discursifs – sinon au repérage de la fonction po(ï)étique de ces clichés, au moins à leur consolidation en tant que modalités poétiques. Dans ce qui suit seront discutés, en raison de leur « double poéticité », les deux idiotismes par défaut « agoniser aux crochets de quelqu'un » et « dans toute sa hideur ».

[21] Voir *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1972, articles « Beauté n. f. », pp. 155 156 et « Vivre v. », pp. 1914 1915.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

2.3.1. « Agoniser aux crochets de quelqu'un »

> Je suis un craintif, toute ma vie j'ai vécu dans la crainte, celle d'être battu. Les insultes, les invectives, je les supporte facilement, mais aux coups je n'ai jamais pu m'habituer. C'est drôle. Même les crachats me font encore de la peine. Mais qu'on soit un peu doux avec moi, je veux dire qu'on se re tienne de me brutaliser, et il est rare que je n'arrive pas à donner satisfac tion, en fin de compte. Or le commissaire se contentait de me menacer d'une règle cylindrique, de sorte qu'il eut l'avantage d'apprendre, peu à peu, que je n'avais pas de papiers dans le sens où ce mot avait un sens pour lui, ni occupation, ni domicile, que mon nom de famille m'échappait pour le moment et que *je me rendais chez ma mère, aux crochets de qui j'agonisais*. Pour ce qui était de l'adresse de cette dernière, je l'ignorais, mais savais très bien m'y rendre, même dans l'obscurité. (M, 27 28, nous soulignons[22])

L'environnement intra-textuel restreint de l'expression qui substitue « agoniser » à « vivre », donné par la citation ci-dessus, fait voir que bien d'éléments qui l'entourent font à leur tour l'objet de procédés po(ï)étiques variés. La phrase, dont « je me rendais chez ma mère, aux crochets de qui j'agonisais » fait partie, est construite, dans son ensemble, sur un principe similaire à celui qui régit la modification du cliché. Si celui-ci prend comme point de départ et de repère une construction figée du français (« vivre aux crochets de quelqu'un »), celle-là repose sur une situation de communication standard – (le début de) l'interrogatoire de police – qui est elle-même « figée », dans ce sens que chacune de ses concrétisations est censée se conformer au même scénario performatif constitué de questions (de l'interrogateur) et de réponses (de l'interrogé) qui visent à établir l'identité de l'interrogé grâce aux paramètres « nom de famille », « domicile » et « occupation »[23]. En plus, les actualisations individuelles de ce scénario performatif standard sont fort susceptibles sinon d'une parfaite identité (lexicale, morphologique, syntaxique, etc.), au moins d'un degré de variation très peu élevé[24].

---

[22] Dans cet extrait de *Molloy 1* le narrateur se retrouve au poste de police pour s'être reposé de manière indécente sur sa bicyclette (voir M, 25).

[23] Cette situation de communication est aussi caractérisée par le rapport d'autorité qui s'établit entre l'interrogateur et l'interrogé, rapport qui peut s'actualiser aussi sous la forme de la menace (et même de l'agression) physique. Le fragment cité met d'ail leurs en place cette possibilité.

[24] Plusieurs critiques de *Molloy* ont remarqué que certains passages du texte dé jouent, dévoilent, ironisent et même rejettent les conventions du roman policier. Ce serait en fait le cas pour toute la deuxième partie du texte qui raconte la quête enquête

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Aussi bien le cliché transformé, que la phrase où il apparaît, se fondent alors sur les résultats d'un même processus de conventionnalisation d'usages linguistiques, processus qui ne diffère en fin de compte, dans les deux cas (de la locution « vivre aux crochets de quelqu'un » et de la situation de communication « (le début de) l'interrogatoire de police »), qu'au regard de sa portée. Car même une expression toute faite comme « vivre aux crochets de quelqu'un » n'est pas une simple lexicalisation, mais est elle-même la conventionnalisation, sinon d'une situation de communication particulière, au moins d'un cadre d'usage particulier[25].

La similitude de construction de la locution modifiée et de la phrase qui l'intègre va même plus loin : tout comme le dialogue rapporté entre le narrateur et le commissaire de police est « non conventionnel » – il dévie du scénario performatif sous-jacent par le fait que l'interrogé ne fournit pas les renseignements demandés, de sorte que le commissaire « eut l'avantage » de ne pratiquement rien apprendre, ou de n'apprendre que fort peu –, est « non conventionnelle » aussi l'inscription textuelle du cliché « vivre aux crochets de quelqu'un » (comme « agoniser aux crochets de quelqu'un »). La seule chose que le commissaire apprend cependant du narrateur dans ces quelques lignes est que celui-ci se rend chez sa mère et c'est par rapport à ce seul renseignement positif, à cette seule réponse performativement conventionnelle que se manifeste l'inconventionnalité lexicale et d'usage du cliché transformé. Linguistiquement, la soustraction à la conventionnalité, qu'elle soit performative ou lexico-fonctionnelle, est exprimée par de diverses modalités de négation : morpho-syntaxiques (« je *n'*avais *pas* de papiers […], *ni* occupation, *ni* domicile ») et lexi-

---

de Moran à la recherche de Molloy et qui ne rappellerait ces conventions que pour mieux les renier, puisque le sujet à (en)quêter est presque inconnu, comme l'est par ailleurs aussi le but de l'(en)quête et celui du rapport dont Moran est chargé. Voir à titre d'exemple les études de Julie Campbell, « Moran as Secret Agent », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 12, 2002, pp. 81 92 et H. Porter Abbott, *The Fiction of Samuel Beckett : Form and Effect*, Berkeley, University of California Press, 1973, pp. 103 104. Notre discussion sur l'environnement intra textuel restreint et étendu de la locution par défaut « agoniser aux crochets de quelqu'un » fait ressortir qu'il y a d'autres niveaux de conventionnalité que ce texte problématise en même temps et au même endroit que la conventionnalité du genre policier et que finalement sa particula rité consiste dans la co figuration de tous ces niveaux.

[25] Ce cadre d'usage particulier concerne l'appartenance de cette locution au re gistre familier du français.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

cales (« mon nom de famille m'*échappait* »[26]), dans le premier cas, sémantiques (l'antinomie implicite « vivre » - « agoniser »), dans le deuxième.

Ce qui est important d'observer, c'est que « soustraction » à la conventionnalité ne veut pas dire rejet, mais relativisation par problématisation de celle-ci. Tout comme les négations (performatives) « je n'avais pas de papiers » et « mon nom de famille m'échappait » ne sont pas absolues, mais modalisées par les précisions « [des papiers] *dans le sens où ce mot avait un sens pour lui* » et « [m'échappait] *pour le moment* »[27], l'antonymie de premier abord entre « vivre » et « agoniser », sur laquelle repose l'apparent rejet de la conventionnalité lexico-fonctionnelle du cliché modifié, est relativisée à son tour ailleurs dans le texte.

Avant d'aborder cet « ailleurs dans le texte » précisons encore quelques autres modalités po(ï)étiques qui opèrent dans cet extrait. La dernière phrase citée – « Pour ce qui était de l'adresse de [ma mère], je l'ignorais, mais savais très bien m'y rendre, même dans l'obscurité » – continue à corriger le renversement de la conventionnalité performative inauguré par la phrase précédente, à travers l'inconventionnalité lexico-fonctionnelle qui y juxtapose, apparemment en les opposant (« je l'ignorais, mais savais »), les antonymes de dictionnaire « ignorer » et « savoir ». « Ignorer » et « savoir » sont en effet des antonymes, mais seulement quand « savoir » se réfère à un « savoir » épistémique et non à un « savoir-faire » pratique. Ainsi, les deux phrases : « X sait la table de multiplication » et « X ignore la table de multiplication » sont acceptables, tandis qu'une phrase telle que « X ignore nager », qui s'opposerait à « X sait nager », est inacceptable. Or le « savoir » du narrateur est, dans cette phrase, un « savoir-faire », ce sens du verbe « savoir » étant actualisé par une structure syntaxique (« savoir + verbe ») et une précision circonstancielle « même dans

[26] La définition de dictionnaire d'« échapper », en tant que verbe intransitif, n'est pas affirmative, mais négative : « ne plus/pas être pris ». *Le Petit Robert* inventorie aussi un usage presque identique d'« échapper » à celui qu'on retrouve dans ce frag ment de *Molloy* : « *Son nom m'échappe*, ma mémoire ne peut le trouver en ce mo ment » (à remarquer de nouveau la définition par négation : « ma mémoire *ne peut* le trouver). Voir *Le Petit Robert*, article « Échapper v. », p. 529.

[27] Remarquons que la modalisation d'« échapper » dans « mon nom m'échappait *pour le moment* » ne fait pratiquement qu'expliciter une partie de l'acception avec laquelle « échapper » est actualisé ici : « ma mémoire ne pouvait trouver mon nom *en ce moment* ». Cf. la note précédente.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

l'obscurité »[28]. Cela n'empêche pourtant pas que la signification de « savoir » épistémique du verbe « savoir » soit elle aussi actualisable ici, grâce à l'environnement immédiat d'« ignorer ».

Le commentaire métadiscursif sur les « sens » du mot « papiers » ne sert alors pas seulement à atténuer la négation « je n'avais pas de papiers, *dans le sens où ce mot avait un sens pour lui* » et à expliciter ainsi la polysémie de ce mot particulier – qui veut dire, pour le commissaire, « papiers d'identité » et, pour le narrateur, à cet endroit particulier du texte, « papier journal » à usage hygiénique (M, 25-26)[29] –, mais aussi à signaler la polysémie simultanément réalisée d'autres mots de l'extrait (comme « savoir » qui y signifie à la fois « savoir » épistémique et « savoir-faire » pratique) et, partant, la polysémie elle-même, en tant que relation sémantique fondamentale de tout idiome, que le texte exploite po(ï)étiquement.

Parmi les autres modalités po(ï)étiques de ce passage il faut aussi mentionner l'allitération « toute ma *v*ie j'ai *v*écu » – qui repose sur une figure étymologique[30] –, allitération d'autant plus importante

[28] Cette précision est elle même le résultat d'un travail poétique qui exploite le cliché « être dans le noir » à travers la synonymie de « noir » et « obscurité ». Ce cliché implicite fait qu'« obscurité » peut être actualisé ici avec son sens littéral de « nuit »/« ténèbres », mais aussi avec son sens métaphorique d'« ignorance » (épisté mique). Cette « ignorance » n'exclut cependant pas le « savoir faire » pratique du narrateur qui, même s'il ne sait pas l'adresse de sa mère, sait très bien se rendre chez elle. Sans développer à ce moment ci l'idée de métaphore linguistico conceptuelle, puisque nous le ferons au Chapitre 3, mentionnons toutefois que la précision « même dans l'obscurité » qui sert à différencier entre « savoir » (épistémique) et « savoir faire » (pratique) sert en même temps à souligner le processus métaphorique à travers lequel le domaine cible de l'ESPRIT est conçu et exprimé en termes du domaine source de la PERCEPTION VISUELLE.

[29] Il n'est peut être pas tout à fait juste de dire qu'à cet endroit du texte « pa pier(s) » veut dire, pour le narrateur, « papier hygiénique » et, pour le commissaire, « papiers d'identité », car « je n'avais pas de papiers, *dans le sens où ce mot avait un sens pour lui* » n'affirme ni le sens que le commissaire donne au mot « papier(s) », ni le sens que le narrateur attribue à ce même mot, l'actualisation de cette phrase dépen dant exclusivement des cadres de référence intra textuels ou extra textuels auxquels on la rapporte.

[30] Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1980, mentionne à l'entrée « Étymologie » (pp. 202 204) la « figure » qui consiste à : « réunir dans une même construction des mots apparentés par l'étymologie (*vivre sa vie*) ou par le sens (*dormez votre sommeil*) […]. C'est ce que la grammaire appelle plus souvent complément interne, mode de soulignement du lexème, pléonasme, mais non périssologie ». « Toute ma vie j'ai vécu » *repose* sur une figure étymologique modèle qui est citée comme exemple dans les traités de rhé

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

qu'elle porte sur l'élément manquant, substitué par « agoniser » dans l'expression « ma mère, aux crochets de qui j'*agonisais* », notamment le verbe « vivre » (et le nom « vie »). Ainsi, ce que le texte semble perdre, d'une part, avec la transformation d'un cliché par substitution, il le récupère à renchérir, d'autre part, avec la redondance phonétique et sémantique de « vie » et « vivre ». Cette redondance est à son tour enchâssée dans une répétition par famille de mots : « Je suis un *craintif*, toute *ma vie j'ai vécu* dans la *crainte*, celle d'être battu » qui explicite pratiquement le rapport de dérivation morphologique et sémantique qui relie « craintif » à « crainte ». Dans l'explicitation sémantique de ce rapport, « toute ma vie j'ai vécu » joue un rôle primordial en tant qu'expression textuelle du sème /DURATIF/ qui est presque obligatoire à la définition de « craintif » : « Craintif, -ive adj. (*de crainte*). Qui est sujet à la crainte (occasionnellement, *ou, surtout, habituellement*)[31] ». Le même sème /DURATIF/ est explicité dans la phrase suivante – où se poursuit le développement sémantique de la « crainte » comme « crainte […] d'être battu » – de manière plus directe encore : « aux coups, *je n'ai jamais pu m'habituer* ».

En effet, le discours du narrateur sur le fait d'être « craintif », discours qui précède de justesse la relation de son dialogue avec le commissaire, n'est pas tant voué à expliquer son sentiment de « crainte », mais plutôt à définir le mot « craintif » et les mots qu'on utilise pour définir le mot « craintif »[32] :

---

torique, mais *elle n'est pas* à proprement parler une telle figure dans la mesure où « toute ma vie » est dans ce passage de *Molloy* non pas le complément interne de « vivre », mais son complément circonstanciel de temps. Comme il deviendra évident tout de suite, cette modification d'une figure étymologique fort usuelle, voire même figée par la transformation de son complément interne en complément circonstanciel de temps, est motivée po(ï)étiquement dans cet extrait.

[31] *Le Petit Robert*, article « Craintif, ive adj. », p. 375.

[32] Il faut observer que ce discours sur les mots est déclenché par l'usage particulier de « crainte » dans la locution conjonctivale « de crainte que », elle même un syntagme non seulement lexicalisé, mais grammaticalisé : « J'ai si peu l'habitude qu'on me demande quelque chose que lorsqu'on me demande quelque chose je mets du temps à savoir quoi. Et le tort que j'ai, c'est qu'au lieu de réfléchir tranquillement à ce que je viens d'entendre, et que j'entends parfaitement bien, ayant l'ouïe assez fine, malgré sa vétusté, je me dépêche de répondre n'importe quoi, *de crainte probablement que* mon silence ne porte à son comble la colère de mon interlocuteur. Je suis un craintif […] » (M, 27 28). A remarquer : i) Le travail po(ï)étique qui s'exerce même sur une « simple » locution conjonctivale par l'ajout d'un mot entre les lexèmes qui la composent, ajout qui relativise le caractère figé de cet « outil » syntaxique et re sémantise son unité de base, le nom « crainte ». ii) La difficulté d'isoler des passages de

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> Je suis un craintif, toute ma vie j'ai vécu dans la crainte, celle d'être battu. Les insultes, les invectives, je les supporte facilement, mais aux coups je n'ai jamais pu m'habituer. C'est drôle. Même les crachats me font encore de la peine. Mais qu'on soit un peu doux avec moi, je veux dire qu'on se re tienne de me brutaliser, et il est rare que je n'arrive pas à donner satisfac tion, en fin de compte. Or le commissaire se contentait de me menacer d'une règle cylindrique […]. (M, 27 28)

Ainsi, une fois l'adjectif « craintif » défini presque lexicographiquement par rapport au nom « crainte » et au sème /DURATIF/, la poursuite du texte est assurée par l'intégration de ce nom dans un usage lexicalisé : « dans la crainte de »[33]. Le type de « crainte » établi, « crainte d'être battu »/« crainte des coups », donc « crainte » d'agression physique, c'est le sème /AGRESSION (CONTACT) PHYSIQUE/ qui est élaboré soit par opposition antonymique – avec « les insultes, les invectives » (qui sont des /AGRESSIONS VERBALES/) –, soit par une exemplification qui reste en soi et pour soi incompréhensible : « Même les crachats me font encore de la peine ». Ce que « les crachats » ont en commun, du point de vue du français, avec « les coups » c'est précisément le sème /CONTACT PHYSIQUE/. Cette phrase est un point tournant dans le développement sémantique de ces quelques lignes, puisque l'agression/le contact physique des « crachats » ne provoque plus de la « crainte », mais fait de la « peine ».

« Les crachats » – terme intermédiaire entre « les coups » (violence physique qui provoque de la crainte) et « les insultes, les invectives » (violence verbale qui provoque de la peine) – sont actualisables ici, grâce au contexte, aussi bien dans leur sens littéral (« salive ») que dans un sens figuré similaire à celui de la locution « cracher des injures ». (L'image des postillons qui sont « crachés » en même temps que les injures constitue probablement la base conceptuelle qui sous-tend la différenciation métonymique des sens littéral (concret) et figuré (abstrait) des « crachats »[34].) L'actualisation simul-

---

Molloy 1, dans la mesure où, une fois un extrait isolé, son analyse de détail met en évidence le fait que certaines modalités po(ï)étiques identifiées agissent bien au delà des artificielles limites méthodologiques qu'on s'impose.

[33] Le seul autre usage lexicalisé de « crainte » est la locution conjonctivale finale « de crainte que » qui joue elle même un rôle important dans la configuration de ces quelques lignes. Voir la note précédente.

[34] Les « crachats » reviennent dans *Molloy* sous la forme du verbe « cracher » trois fois : deux fois dans *Molloy 1* lors de l'épisode où Molloy explique pourquoi il appelle sa mère Mag (M, 21) et au moment où, au bord du canal, Molloy voit un cha

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

tanée des sèmes /(VIOLENCE) PHYSIQUE/ et /(VIOLENCE) VERBALE/ dans « les crachats » est reprise dans la phrase suivante par le verbe « brutaliser », qui implique uniquement l'/AGRESSION PHYSIQUE/ en tant que synonyme de « battre », mais qui en tant que synonyme de « rudoyer », « maltraiter », « malmener » peut impliquer à la fois l'/AGRESSION PHYSIQUE/ et l'/AGRESSION VERBALE/. Les deux sèmes individuellement réalisés par « les crachats » – l'un à travers son sens littéral, l'autre à travers son sens figuré – sont ainsi réunis dans certains sens littéraux de « brutaliser ».

> Même les crachats me font encore de la peine. Mais qu'on soit un peu doux avec moi, je veux dire qu'on se retienne de me brutaliser, et il est rare que je n'arrive pas à donner satisfaction, en fin de compte.

L'expression « qu'on soit un peu doux avec moi », que « brutaliser » est supposé expliciter et désambiguïser par opposition, peut être en effet réalisée, à cause de cette explicitation même (« je veux dire »), dans au moins deux acceptions : l'une que le narrateur choisit, à savoir « qu'on ne me heurte/blesse pas, qu'on soit gentil avec moi » (c'est-à-dire « qu'on ne me fasse pas de violence physique et/ou verbale »), l'autre qu'il rejette par ce même choix, à savoir « qu'on soit faible envers moi ». Mais si le choix du narrateur est sémantiquement restrictif en ce qui le concerne, au niveau du texte il fonctionne pratiquement comme une modalité d'élargissement des possibilités signifiantes et d'actualisation de « doux ». Encore une fois, ce qui semble être d'emblée une poétique de la négation, de l'opposition, de l'antinomie et une (méta)discursivité sur l'impuissance expressive se révèle être en réalité une po(ï)étique de la multiplication différenciatrice de sens.

Nous avons dit plus haut que même l'opposition « vivre » - « agoniser » n'est pas absolue, comme la transformation du cliché « *vivre* aux crochets de quelqu'un » dans « *agoniser* aux crochets de quelqu'un » pourrait le laisser croire. La relativité de cette antinomie devient manifeste si – en renonçant à traiter de manière textuellement isolée la locution modifiée en question et à la rapporter ainsi au seul cadre de référence du français contemporain – on l'intègre dans son

---

land s'approcher (M, 34) et une fois dans *Molloy 2*, lorsque Moran se promène dans son jardin, fumant le cigare reçu du père Ambroise (M, 166). Lors de ces occurrences plusieurs des acceptions littérales et figurées du verbe « cracher » sont actualisables.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

environnement intra-textuel restreint et surtout dans l'environnement étendu représenté par le texte dans son ensemble.

Il y a dans la deuxième partie de *Molloy*, partie dont Moran est le narrateur, un passage que la critique beckettienne a très souvent remarqué, commenté et, dans le meilleur des cas, cité comme par la suite. (Dans le pire des cas, malheureusement majoritaires, on ne parle que de la troisième phrase ci-dessous ou bien même pas de cette phrase entière, mais seulement de sa proposition subordonnée.)

> La colère me poussait quelquefois à de légers écarts de langage. Je ne pou vais les regretter. *Il me semblait que tout langage est un écart de langage.* Je les confessais naturellement. Il fallait bien que je me noircisse un peu. (M, 158, nous soulignons)

Ces considérations de Moran – dont on ne saisit, quand on les présente dans ce format, qu'assez mal, voire pas du tout le rapport avec l'expression « ma mère, aux crochets de qui j'agonisais » – ont particulièrement attiré l'attention des critiques et ceci pour des raisons évidentes : elles sont métadiscursives et semblent exprimer la conception de Moran, voire de Beckett lui-même sur le langage, conception selon laquelle « tout langage est un écart de langage ». Cet « écart de langage » qu'est « tout langage » a été compris bien différemment. Certains y ont vu un dévoilement de l'arbitraire du signe linguistique, du manque de motivation qui caractérise le rapport du signifiant au signifié et de ceux-ci au référent, autrement dit une critique de la non-naturalité du langage, de sa conventionnalité et, partant, de son incapacité d'exprimer de manière adéquate quoi que ce soit[35].

Bruno Clément, pour sa part, dans son ouvrage sur la rhétorique de Beckett, utilise les mots de Moran pour élaborer sur la base de la notion d'« écart » qui s'y retrouve un « art poétique » becket-

[35] « Language is preexistent, being a convention and not personal […]. The result is that the narrator is unable to articulate the uniqueness of every situation, which is what must be understood when we hear Moran say : "tout langage est un écart de langage" (158) » (De Larquier, « Beckett's *Molloy* », p. 45). « Qu'il puisse être un tel fossé entre la signification perçue par l'auditeur et le fondement que le locuteur veut donner à son langage (Moran : « Il me semblait que tout langage est un écart de lan gage ») explique la rage avec laquelle l'innommable envisage le massacre des mots qu'on lui fournit et dont il sait qu'ils ne lui appartiennent pas » (Gérard Druzoi, *Beckett*, Paris et Montréal, Bordas, 1972, p. 177).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

tien[36]. En remarquant que l'« écart » est affirmé dans ces quelques phrases de *Molloy* à travers « un jeu de mots », une « figure » – elle-même considérée par la rhétorique traditionnelle comme s'« écartant » de « l'expression simple et commune » – Clément pose que « l'écart » est, chez Beckett, « aussi bien le moyen choisi, avec fureur, que la chose à dire ». En plus, l'« écart » beckettien est, selon Clément, multiple, car il s'instaure à plusieurs niveaux : « entre le texte et son commentaire, entre le mot et la chose, entre les mots entre eux, entre la figure et sa dénudation, et, comme toujours, entre le sujet et l'objet[37] ». Grâce aux dires de Moran, que Clément cite dans le même format qui les reproduit ci-dessus, le critique vient à affirmer que :

> L'originalité de la démarche rhétorique de Samuel Beckett ne consiste évi demment pas à choisir, à la place de la figure, « l'expression simple et com mune » (cette méthode reviendrait, pour peu qu'elle soit possible, à se pas ser de la rhétorique, projet démenti expressément par la formule même de Moran) ; elle est plutôt à chercher du côté de l'écart lui même, quels que soient les termes s'écartant l'un de l'autre[38].

Le « jeu de mots » (la « figure ») sur lequel (laquelle) Clément fonde sa notion d'un « art poétique » beckettien de l'« écart » et que le critique n'indique avec précision ni n'explique dans le détail, doit porter sur la répétition du mot « langage » trois fois dans ce court extrait et deux fois dans la construction « écart(s) de langage ». Le passage de « La colère me poussait quelquefois *à de légers écarts de langage* » à « Il me semblait que *tout langage est un écart de langage* » est une gradation hyperbolisante engendrée par l'omission de l'épithète « légers » dans la deuxième phrase, après qu'il a déterminé le syntagme

[36] Comme Clément, Bernart Pingaud lit lui aussi l'« écart » moranien, voire beckettien par rapport à la rhétorique et au style, donc d'une perspective littéraire, et non pas d'un point de vue linguistique. « "Tout langage est un écart de langage", dit en passant Moran. On sait que les stylisticiens définissent précisément le style comme un écart. Il n'y a pas de littérature sans l'affirmation d'une certaine distance, et la littérature à l'état pur, si elle était possible, serait celle qui ferait de cette distance même son sujet, qui ne cesserait de *s'écarter*. Telle est bien l'attitude de Beckett » (Bernard Pingaud, « Le langage irréel », in *Les critiques de notre temps et Beckett*, présentation par Dominique Nores, Paris, Garnier Frères, 1971 (pp. 161 164), p. 164, souligné dans le texte).

[37] Bruno Clément, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1994, pp. 152 153.

[38] Clément, *L'Œuvre sans qualités*, pp. 178 179. Pour la citation en question voir p. 177.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

« écarts de langage » dans la première. En même temps, la généralisation « tout langage est un écart de langage » – « généralisation » dans le sens où elle ne s'applique plus aux « légers écarts de langage » d'un Moran en colère, mais aux « écarts de langage » de tout le monde dans toutes les circonstances – est formulée sur le modèle d'une structure syntaxique fréquemment utilisée pour exprimer des vérités gnomiques, structure qui met en début de phrase le syntagme nominal « Tout (Adj.) – Art. + Nom (Sg.) » et qui est réalisée dans des proverbes tels que : « Toute vérité n'est pas bonne à dire » ou « Toute peine mérite salaire ». Observons encore qu'il s'en faut de très peu que le « jeu de mots » « tout langage est un écart de langage » ne soit tautologique (« tout langage est un langage ») et que l'élément qui évite la tautologie répétitive est précisément l'« écart ». Généralisante, proverbialement vraie et minimalement différente de l'énonciation de l'identité d'une chose avec elle-même, la formule « tout langage est un écart de langage » fait figure de la définition par excellence.

Bruno Clément et la multitude d'autres critiques qui conçoivent diversement la notion moranienne et/ou beckettienne d'« écart » faillent à remarquer que, dans le texte, la réflexion métadiscursive du narrateur sur le langage, sa nature et l'usage qu'il en fait est provoquée par la façon bien particulière dont il emploie une expression particulière dans un contexte particulier.

> Ce fut à peu près à ce moment là que le bruit d'un gong, frappé avec force, remplit la maison. Il était en effet neuf heures. Je me levai, ajustai mes vêtements et descendis précipitamment. Prévenir que la soupe était sur la table, que dis je, qu'elle était en train de se congeler, était toujours pour Marthe une petite victoire et une grande satisfaction. Car habituellement j'étais à table, la serviette déployée sur ma poitrine, émiettant le pain, taquinant le couvert, jouant avec le porte couteau, attendant qu'on me serve, quelques minutes avant l'heure convenue. Je m'attaquai à la soupe. Où est Jacques ? dis je. Elle haussa les épaules. Détestable geste d'esclave. Dites lui de descendre immédiatement, dis je. Devant moi la soupe ne fumait plus. Avait elle jamais fumé ? Elle revint. Il ne veut pas descendre, dit elle. Je posai ma cuiller. Dites moi, Marthe, dis je, quelle est cette préparation ? Elle me la nomma. J'en ai déjà mangé ? dis je. Elle m'assura que oui. C'est donc moi qui ne suis pas dans mon assiette, dis je. Ce trait d'esprit me plut énormément, j'en ris tellement que je me mis à hoqueter. Il fut perdu pour Marthe, qui me regardait avec hébètement. Qu'il descende, dis je enfin. Vous dites ? dit Marthe. Je répétai ma phrase. Elle avait toujours l'air sincèrement perplexe. Nous sommes trois dans ce petit Trianon, dis je, vous, mon fils et enfin moi. Je dis, Qu'il descende. *Mais il est souffrant, dit Marthe. Il serait à l'agonie, dis je, qu'il aurait à descendre. La colère me poussait quelquefois*

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> *à de légers écarts de langage. Je ne pouvais les regretter. Il me semblait que tout langage est un écart de langage. Je les confessais naturellement. Il fallait bien que je me noircisse un peu.* (M, 157 158, nous soulignons)

Le contexte particulier est – du point de vue de l'histoire – celui du dernier repas de Moran chez soi avant de partir en mission, repas lors duquel il apprend que Jacques, qui doit l'accompagner, est malade ; l'expression particulière est « être à l'agonie » ; et l'emploi particulier que le narrateur en fait est d'hyperboliser à travers elle les mots de Marthe : « Mais il [Jacques] est souffrant […] ».

La citation ci-dessus fait voir que c'est tout d'abord le syntagme « être à l'agonie » – définition de dictionnaire du verbe « agoniser » et synonyme hyperbolique d'« être souffrant » dans l'usage proprement et consciemment rhétorique qu'en fait Moran[39] – qui est dénudé, en tant que figure, par les considérations métadiscursives du narrateur sur les « légers écarts de langage » auxquels il est sujet quand il est en colère[40]. Ces considérations signalent donc en tout premier lieu l'usage im-propre d'« être à l'agonie » (« agoniser ») dans cet extrait.

La généralisation de ces considérations – qui mène à la formulation de l'idée que « tout langage est un écart de langage » – est consistante non seulement avec la foule d'autres « légers écarts de langage » du narrateur dans ce paragraphe, mais aussi avec un certain « léger écart de langage » de Molloy dans la première moitié du texte, à savoir celui qui fait un usage insolite du verbe « agoniser » dans le cliché par défaut « agoniser aux crochets de quelqu'un ». Le seul autre « léger écart de langage » souligné métadiscursivement dans ce passage est le « trait d'esprit » du narrateur qui porte sur la locution « ne pas être dans son assiette », locution que Molloy emploie lui aussi et qu'il « signale » à son tour explicitement : « Je n'étais pas dans mon assiette. Elle est profonde, mon assiette, une assiette à soupe, et il est rare que je n'y sois pas. C'est pourquoi je le signale » (M, 24).

La conjonction de tous ces éléments métadiscursivement énoncés – à savoir, « être à l'agonie » (équivalent parfait d'« agoniser » à en croire *Le Petit Robert*), « ne pas être dans son assiette »

[39] Voir *Le Petit Robert*, article « Agoniser v. », p. 33 pour l'équivalence lexicosémantique d'« agoniser » et « être à l'agonie ».

[40] Les « légers écarts de langage » du narrateur sont rhétoriques/stylistiques dans la mesure où ils font la spécificité, voire l'unicité d'un énonciateur particulier (Moran) dans des circonstances bien précises (la colère).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

dans la première partie de *Molloy* et « ne pas être dans son assiette » dans la deuxième partie de *Molloy* – pointe, par la signalisation simul tanée d'un lexème particulier et du phénomène linguistique de la structure figée, vers la transformation par substitution qui engendre « agoniser aux crochets de quelqu'un » à partir de « vivre aux crochets de quelqu'un ».

D'autres éléments textuels contribuent à la co-figuration des deux passages qui contiennent les seules occurrences d'« agoniser » et « agonie » dans tout *Molloy* : la « colère » de Moran et la « colère » que Molloy s'évertue à éviter de provoquer dans ses interlocuteurs (dans ce cas, le commissaire de police) ; la « satisfaction » qu'est pour Marthe le fait d'empêcher que la soupe ne se « congèle » sur la table et la « satisfaction » que Molloy arrive à donner presque toujours quand on ne le « brutalise » pas ; le rapport d'autorité qui relie Molloy au commissaire de police et Marthe à Moran ; l'incompréhension à laquelle aussi bien Molloy que Marthe sont sujets quant aux dires respectifs du commissaire et de Moran[41]. On peut considérer que ces indices sont de nature thématique ; mais ce serait ignorer leur dimension lexico-sémantique et leur portée essentiellement po(ï)étique, dans la mesure où la configuration (inclusivement thématique) du texte repose sur des opérations de génération et de différenciation de significations qui s'exercent sur eux.

Cet extrait de *Molloy-2* a souvent servi à la critique non seulement à reconstruire une conception moranienne ou beckettienne du langage, mais aussi à identifier certains éléments communs aux deux moitiés du texte. Ainsi, c'est ici qu'on a trouvé, sous la forme du porte-couteau avec lequel joue Moran, la « clé » d'interprétation du fameux objet en argent, en forme de X, que Molloy emporte de chez Lousse (M, 84-85) et c'est toujours ici qu'on a retrouvé le « gong » que Molloy entend dans la forêt trois pages avant la fin de son récit (M, 120). Du point de vue de cette étude ces faits sont importants non parce qu'ils semblent éclaircir certains aspects diégétiques de *Molloy-*

[41] Tous ces éléments établissent une analogie configuratrice entre les figures de Molloy et Marthe qui n'a pas été remarquée, nous semble t il, jusqu'à présent, analo gie qui s'ajoute à celles que les critiques ont signalées entre les figures de Molloy et Moran, de Molloy et Jacques et même de Molloy et Teddy. Ce constat ne veut pas suggérer qu'un sens privilégié, voire *le* sens unique du texte soit « caché » dans l'ana logie citée, mais que le texte œuvre délibérément à mettre en place de multiples ré seaux de significations qui permettent non pas une seule mais plusieurs réalisations.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

1, mais parce qu'ils doublent des modalités po(ï)étiques qui portent, aussi bien dans *Molloy-1* que dans *Molloy-2*, sur les mêmes unités lexicales (simples ou en collocation obligatoire).

Ce fragment fonctionne alors simultanément, à plusieurs niveaux textuels, comme « une grosse boule de ficelles enchevêtrées » (M, 194) – pour utiliser une image de Moran – c'est-à-dire comme un noyau po(ï)étique particulièrement « visible » de *Molloy* qui met en relief (ou en abîme) non pas une ou plusieurs significations textuelles, mais les processus de génération et de différenciation de significations sur lesquels repose la configuration du texte. Ce que ce passage « dit », tout en le « montrant », par rapport à *Molloy*, c'est que les modalités po(ï)étiques du texte signifient différemment en fonction de l'environnement intra-textuel restreint et étendu dans lesquelles elles sont intégrées et des cadres de référence auxquels elles sont rapportées.

Quand on la rapporte au vocabulaire du français moderne et qu'on l'intègre au niveau thématique du texte, l'expression « (ma mère) aux crochets de qui j'agonisais » peut en effet être considérée comme exprimant « une conception pessimiste de la vie ». Même en adoptant une approche intégrative et en recadrant cette expression d'abord dans son contexte restreint et ensuite dans son contexte étendu qui comprend la deuxième moitié de *Molloy* – recadrage qui permet l'actualisation du cliché par défaut « agoniser aux crochets de quelqu'un » non pas seulement par rapport à « vivre aux crochets de quelqu'un », mais aussi comme « souffrir aux crochets de quelqu'un » (en raison de l'équivalence textuelle entre « être souffrant » et « être à l'agonie »/« agoniser ») – « le pessimisme » qu'elle signifie thématiquement n'est pas dramatiquement changé, mais seulement affaibli.

Toujours est-il qu'en continuant à considérer le texte d'une perspective sémantique globale, la portée « négative » d'« agoniser/ souffrir aux crochets de quelqu'un » est drastiquement modalisée par le fait que la « souffrance agonique » de Jacques, qui déclenche la colère et les « écarts » linguistiques de Moran, ne s'applique pas, somme toute, aux supplices de la mort, mais à ce qui semble être une simple indisposition digestive. (« Semble être » parce que ce dont Jacques « souffre », voire ce à cause de quoi il « est à l'agonie » est non seulement peu clair dans le texte, mais cela fait à son tour l'objet

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

d'autres opérations po(ï)étiques et de commentaires métadiscursifs sur l'implicite et l'explicite des mots[42].)

Le texte se révèle donc être non seulement, ni tout d'abord une configuration thématique – fût-elle pessimiste, optimiste ou autre – mais une configuration po(ï)étique complexe qui peut être actualisée de multiples façons, tout comme « ma mère, aux crochets de qui j'agonisais » peut être actualisé à la fois comme « ma mère, aux crochets de qui je vivais », « ma mère, aux crochets de qui je souffrais » et « ma mère, aux crochets de qui je n'étais pas bien/j'avais mal au ventre ». Ces actualisations peuvent elles-mêmes être réalisées de plusieurs manières dans la mesure où de « vivre » et « souffrir » à « ne pas être bien/avoir mal au ventre » et « crochets » on a affaire à des unités lexicales qui sont soumises à leur tour à des procédés po(ï)étiques de différenciation de sens dans *Molloy*. (Il suffit de rappeler ici le travail po(ï)étique qui inscrit le syntagme « toute ma vie j'ai vécu » dans le contexte restreint de « ma mère, aux crochets de qui j'agonisais » pour voir qu'il influe aussi sur les possibles acceptions de « souffrir » comme « éprouver une douleur physique » – sémiquement rattachable aux lexèmes « battre », « coups », « crachats » et « brutaliser », les deux derniers marqués /AGRESSION (VIOLENCE) PHYSIQUE/ – ou comme « éprouver une peine morale » – sémiquement rattachable aux lexèmes « peine », « crachats » et « brutaliser », les deux derniers marqués /AGRESSION (VIOLENCE) VERBALE/.)

L'analyse intra-textuellement intégrative d'« agoniser aux crochets de quelqu'un », tout comme celle de « les verts et les pas mûrs », fait voir qu'il s'agit dans le cas de ces expressions de bien plus que de simples « jeux de mots » qui attirent ludiquement l'attention sur « le côté palpable des signes ». Ces idiotismes modifiés res-

[42] « De quoi te plains tu ? dis je. Je ne suis pas bien, dit il. Quelle chose abominable que la jeunesse. Essaie d'être plus explicite, dis je. J'employai à dessein ce terme un peu difficile pour les tout jeunes gens, car je lui en avais expliqué la signification et le mode d'emploi, quelques jours plus tôt. J'avais donc bon espoir qu'il me dirait qu'il ne comprenait pas. Mais c'était un petit malin, à sa manière. […] Essaie de me dire, dis je, avec un peu plus de précision, ce que tu ressens. J'ai mal au ventre, dit il. Mal au ventre ! As tu de la fièvre ? dis je. Je ne sais pas, dit il. Fixe toi, dis je. Il avait l'air de plus en plus abruti » (M, 158 159). On dirait que ce dont/à cause de quoi Jacques « souffre »/« agonise » c'est la « jeunesse » qui le rend incapable non pas de comprendre ce qu'on lui dit (comme c'est le cas avec Molloy « ce pauvre vieillard » M, 42 ou avec Marthe « si vieille, pire que vieille, vieillissante » M, 163), mais de s'exprimer explicitement et précisément au sujet de ce qu'il « ressent ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

sortent de manière très saillante comme « figures » poétiques contre le « fond » du texte tout d'abord en raison des changements qu'ils apportent à des clichés lexicalisés en français contemporain. Toutefois, notre discussion démontre qu'en se demandant pourquoi son attention est attirée de cette manière (poétique) particulière à cet endroit particulier du texte et non pas d'une autre manière à un autre endroit de *Molloy*, le lecteur est amené à reconnaître que ces soi-disant « jeux de mots » poétiques – qui ne représentent, métaphoriquement, que le sommet de l'iceberg textuel et qui sont indissolublement connectés à d'autres « jeux de mots » moins « visibles » – exercent non seulement et non premièrement une fonction ludique de « dé-familiarisation » linguistique[43], mais aussi, voire surtout une double fonction po(ï)étique, à la fois i) génératrice et différenciatrice de significations et ii) configuratrice de texte.

2.3.2. « Dans toute sa hideur »

En ce qui concerne le deuxième exemple que nous avons qualifié de « doublement poétique » et que les critiques citent souvent pour illustrer les transformations morpho-sémantiques des clichés dans *Molloy*, on remarquera que même l'opposition « dans toute sa beauté » – « dans toute sa hideur » (sur laquelle repose la phrase « Et sans récapituler les étapes, les affres, par où je passai avant d'y déboucher, la voici, ma solution, *dans toute sa hideur* » M, 96) n'est pas absolue.

La « solution » que le narrateur décrit comme « hideuse » est celle qu'il trouve au problème que lui pose la répartition des seize pierres dans quatre poches et leur transfert d'une poche à l'autre, de

[43] La notion de « dé familiarisation » (en russe « ostranenie ») a été développée au début du XX^e^ siècle par Victor Chklovski (voir Victor Chklovski, « L'art comme procédé », in Tzvetan Todorov (éd. et trad.), *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, pp. 76 97). La « dé familia risation » de Chklovski (que Todorov traduit en français par « singularisation ») n'est pas à la différence de celle des critiques commentant *Molloy* un procédé ludique sans conséquences pour la configuration du texte, mais le procédé par excellence de l'art : « le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception. L'acte de perception en art est une fin en soi et doit être prolongé ; *l'art est un moyen d'éprouver le devenir de l'objet, ce qui est déjà "devenu" n'importe pas pour l'art* » (p. 83, souligné dans le texte).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

telle manière que toutes les pierres soient sucées par lui, une à une, sans qu'aucune ne soit omise ou sucée deux fois lors d'un cycle complet de circulation. Cette « solution » est « solide », mais « peu élégante » et « hideuse » parce qu'elle sacrifie « le principe de l'arrimage », c'est-à-dire la distribution qui assigne quatre pierres à chacune des quatre poches en début de cycle[44]. Sans discuter en détail les contextes restreint et étendu de cet exemple, on se bornera à quelques observations qui mettront en évidence le caractère relatif de l'opposition po(ï)étique « beau » *versus* « hideux » dans le cadre de référence représenté par *Molloy* et non par le français contemporain.

En décrivant sa « solution » comme étant « peu élégante » et en admettant qu'il doit avoir au problème qu'il s'est posé des solutions « plus élégantes », le narrateur modalise la « hideur » de sa « solution » puisque celle-ci devient le terme de comparaison d'infériorité d'une qualité, l'« élégance », qualité dont elle n'est néanmoins pas totalement dépourvue. Si elle l'était, il serait impossible de la comparer avec d'autres « solutions » en fonction de leur degré d'« élégance ». Il faut reconnaître ou attribuer une « élégance » minimale à une chose pour pouvoir dire qu'elle est « peu élégante » et qu'il y a des choses

[44] « Et pendant que je regardais ainsi mes pierres, en ruminant des martingales toutes aussi défectueuses les unes que les autres, et en écrasant des poignées de sable, de sorte que le sable coulait entre mes doigts et retombait sur la plage, oui, pendant que je tenais ainsi en haleine l'esprit et une partie du corps, un jour soudain il me vint à celui là, dans une lueur, que je pourrais arriver à mes fins sans augmenter le nombre de mes poches, ni réduire celui de mes pierres, mais simplement en sacrifiant le prin cipe de l'arrimage. Cette proposition, qui se mit soudain à chanter au dedans de moi, comme un verset d'Isaïe, ou de Jérémie, je mis quelque temps à en pénétrer la signifi cation, et notamment me demeura longtemps obscur le terme arrimage, que je ne connaissais pas. Mais en fin de compte je crus deviner que le terme arrimage ne pou vait signifier rien d'autre, rien de mieux, que la répartition des seize pierres en quatre groupes de quatre, un groupe dans chaque poche, et que c'était le refus d'envisager une autre répartition que celle ci qui avait faussé tous mes calculs jusqu'alors et rendu le problème insoluble. Et c'est à partir de cette interprétation, qu'elle fut la bonne ou non, que je pus enfin aboutir à une solution, solution certes peu élégante, mais solide, solide. Maintenant, qu'il existât, qu'il existe même toujours, à ce problème d'autres solutions, aussi solides que celle que je vais essayer de décrire, mais plus élégantes, je veux bien le croire, je le crois même fermement. Et je crois aussi qu'avec un peu plus d'entêtement, un peu plus de résistance, j'aurais pu les trouver moi même. Mais j'étais fatigué, fatigué, et je me contentais lâchement de la première solution qui en fût une, à ce problème. *Et sans récapituler les étapes, les affres, par où je passai avant d'y déboucher, la voici, ma solution, dans toute sa hideur* » (M, 95 96, nous souli gnons).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

« plus élégantes » qu'elle. Dans le contexte restreint de *Molloy*, les liens signifiants qui s'établissent entre la « hideur », l'« élégance » et la « solidité » font alors ressortir le fait que « dans toute sa hideur » se rapporte à une autre échelle de valeurs sémantiques du « beau » que celle « commune » en français moderne.

La « beauté » et l'« élégance » sont considérées, du point de vue du vocabulaire du français contemporain, comme partageant les mêmes sèmes obligatoires, donc comme étant des synonymes[45]. Dans *Molloy*, l'antonymie que les deux éléments de cette relation synonymique devraient entretenir avec la « hideur » n'est pratiquement pas une : dans la mesure où la « solution » du narrateur est « hideuse », elle devrait être exclue du champ sémantique du « beau »/de l'« élégant » et assignée au champ sémantique du « laid » (et, à l'intérieur de ce champ, du côté absolu de l'« extrêmement laid ») ; néanmoins, ce qui se passe c'est que tout en étant « hideuse »/« extrêmement laide », la « solution » du narrateur est en même temps « peu élégante »/« peu belle », c'est-à-dire, nécessairement, « *un* peu élégante »/« *un* peu belle ».

A la fois donc « pas du tout belle/élégante » (« hideuse ») et pour autant « (un) peu belle/élégante », la « solution » du narrateur est sémantiquement impossible en français contemporain, si l'on considère que « dans toute sa hideur » s'oppose catégoriquement à « dans toute sa beauté ». En attribuant à toute « laideur », fût-elle « extrême », un minimum d'« élégance »/de « beauté », le contexte restreint du cliché modifié « dans toute sa hideur » rend possible, voire nécessaire son actualisation non pas seulement comme « dans la hideur (l'extrême laideur) qui la caractérise [la solution] entièrement/totalement/exclusivement », mais aussi comme « dans toute la hideur (l'extrême laideur) qui la caractérise [la solution], mais qui ne la caractérise pourtant pas entièrement/exclusivement/totalement ». Parler de « hideur » plutôt que de « beauté » dans ce contexte de *Molloy* est alors la conséquence du fait que la « solution » du narrateur est « hideuse » dans une plus grande mesure (voire dans une beaucoup plus

[45] Parmi les synonymes d'« élégant », *Le Petit Robert* liste, à l'article « Élégant, ante adj. », p. 550, « beau ». Pour les besoins de notre argumentation nous ne prenons pas en considération le fait que même si « élégant » et « beau » partagent les mêmes sèmes obligatoires, ils sont sémantiquement différenciés par des sèmes spécifiques.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

grande mesure) qu'elle n'est « belle », mais non la conséquence du fait que cette « solution » n'est pas du tout « belle »[46].

Après avoir décrit sa « solution » dans « toute sa hideur » et avec beaucoup de détail, le narrateur revient sur ses qualités et la trouve « imparfaite », « moins solide » qu'il ne l'a cru initialement et « inélégante », surtout en ceci qu'elle lui est « pénible physiquement », puisque « la répartition inégale des pierres » dans les quatre poches le déséquilibre et le tiraille dans toutes les directions[47]. L'affirmation du narrateur selon laquelle l'« inélégance [de cette "solution"] rest[e] entière » – même une fois « la chaleur de la découverte » passée (tandis que sa « solidité » initiale se retrouve, à un deuxième regard, affaiblie) – peut apparaître comme une infirmation de tout ce qui vient d'être dit ci-dessus, dans la mesure où Molloy équivaut « peu élégant » à « entièrement (totalement) inélégant », c'est-à-dire à « pas du tout élégant » et non à « pas très élégant[48] ».

Ce serait en effet le cas si le texte fonctionnait seulement au niveau des dires du narrateur. Mais ce n'est pas le cas, justement parce que le texte ne signifie pas seulement au niveau des dires du narrateur, mais aussi à travers ses modalités po(ï)étiques. Or à ce niveau, le contexte restreint de « dans toute sa hideur » permet, voire requiert la différenciation de sens de « hideur » et de « peu élégant » (aussi) de la manière présentée plus haut. En fait, cette différenciation qui est ici po(ï)étique et implicite, sera explicitée et poursuivie par le narrateur

[46] Remarquons en passant qu'attribuer à toute « hideur » un minimum d'« élégance », voire de « beauté » relève d'une conception plutôt « optimiste » que « pessimiste » de la vie.

[47] « Mais ma solution à moi, *toute imparfaite qu'elle était*, j'étais plutôt content de l'avoir trouvée tout seul, oui, assez content. Et si *elle était moins solide que je ne l'avais cru*, dans la première chaleur de la découverte, *son inélégance restait entière. Et elle était surtout inélégante en ceci*, à mon avis, que la répartition inégale des pierres m'était pénible, physiquement. Il est vrai qu'une sorte d'équilibre s'établissait à un moment donné, au début de chaque cycle, à savoir après la troisième sucette et avant la quatrième mais cela ne durait pas longtemps. Et le reste du temps je sentais le poids des pierres qui me tiraillait, tantôt à droite, tantôt à gauche. C'était donc à quelque chose de plus qu'à un principe que je renonçais, en renonçant à l'arrimage, c'était à un besoin physique. Mais sucer les pierres comme je l'ai dit, pas n'importe comment, mais avec méthode, c'était je crois un besoin physique aussi. C'étaient donc deux besoins physiques qui se confrontaient, inconciliables. Ce sont des choses qui arrivent » (M, 99, nous soulignons).

[48] « Peu adv. (*Avec un adj.*) Pas très », *Le Petit Robert*, article « Peu adv. », p. 1287.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

lui-même dans sa reconsidération des qualités de sa « solution ». Et si pour lui « peu élégant » devient « entièrement inélégant » ce n'est là qu'une différenciation de sens discursive qui *s'ajoute* aux autres possibilités de différenciation et d'actualisation de « peu élégant » et de « dans toute sa hideur » qui sont inscrites dans la configuration po(ï)étique du texte. Ainsi, « dans toute sa hideur » peut être actualisé contextuellement au moins des façons suivantes : « dans son peu d'élégance », « dans sa moindre beauté », « dans toute sa solidité », « dans toute son imperfection », « dans sa solidité relative », « dans son inélégance toute entière », « dans sa répartition inégale », « dans sa pénibilité physique », « dans son caractère méthodique » et « dans sa contradiction nécessaire entre deux besoins »[49].

L'ensemble des réalisations intra-textuelles de « hideur » – qui excède son seul rapport antinomique avec « beauté » – ne se limite pas à l'épisode « Molloy à la mer et ses seize pierres à sucer », mais inclut aussi les quatre autres occurrences de « hideur » dans le texte, sous la forme adjectivale « hideux, -euse », une fois dans *Molloy-1* et trois fois dans *Molloy-2*.

Dans *Molloy-1* « hideux » est l'« aspect » du narrateur, tel que Lousse le perçoit et le lui communique et tel que le narrateur le rapporte, en l'intégrant à d'autres « idées ou points de vue ne pouvant [lui] être venus que d'elle[50] ». La « hideur » de l'« aspect » du narrateur n'empêche toutefois pas Lousse de le trouver « sympathique ». Le

[49] Finalement, le narrateur aboutit à une tout autre « solution » que celles qui respectent ou ignorent « le principe de l'arrimage » : « Et la solution à laquelle je finis par me rallier, ce fut de foutre toutes mes pierres en l'air, sauf une, que je gardais tantôt dans une poche, tantôt dans une autre, et que naturellement je ne tardai pas à perdre, ou à jeter, ou à donner, ou à avaler » (M, 100).

[50] « Mais la dame, une madame Loy, autant le dire tout de suite, ou Lousse, je ne sais plus, prénom dans le genre de Sophie, me retint, par mes basques, en disant, à supposer qu'à la dernière fois ce fut la même phrase qu'à la première, monsieur, j'ai besoin de vous. Et voyant à mon expression sans doute, qui me trahit volontiers, que j'avais compris, elle dut se dire, S'il comprend ça, il peut comprendre le reste. Et elle ne se trompait pas, car au bout d'un certain temps je me trouvai en possession de certaines idées ou points de vue ne pouvant m'être venus que d'elle, à savoir qu'ayant tué son chien, je me devais de l'aider à le rapporter chez elle et à l'enterrer, qu'elle ne voulait pas porter plainte rapport à ce que j'avais fait, mais qu'on ne faisait pas toujours ce qu'on ne voulait pas, *que je lui étais sympathique malgré mon aspect hideux* et qu'elle se ferait un plaisir de me secourir, et je ne sais plus quoi encore. Ah oui, il paraissait que moi aussi j'avais besoin d'elle. Elle avait besoin de moi, pour l'aider à faire disparaître son chien, et moi j'avais besoin d'elle pour je ne sais quels motifs » (M, 43 44, nous soulignons).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

rapport sémantique qu'établit « hideux » avec « sympathique » (qui lui est contextuellement opposé) contribue à l'actualisation de la lexie avec le sème /(ASPECT) PHYSIQUE/. L'/(ASPECT) PHYSIQUE/ « hideux », antithétique à l'/(ASPECT) MORAL ou MENTAL/ « sympathique », met en relief le domaine concret de l'apparence des /HUMAINS/ auquel s'applique « hideux » ici. Cet usage relativise la portée négative ou « pessimiste » de « hideux » dans la mesure où l'adjectif ne qualifie pas tous les « aspects » de Molloy, mais seulement son apparence physique.

L'occurrence suivante de « hideux », dans *Molloy-2*, s'applique au « sourire consciencieusement hideux » du « voisin libre penseur » de Moran, qui se paie sa tête en voyant qu'il a raté la messe[51]. « Hideux » est actualisable ici à la fois par rapport à l'/(ASPECT) PHYSIQUE/ d'un /HUMAIN/ – puisque le mot s'applique au « sourire » du voisin, c'est-à-dire à une certaine expression physionomique qui, étant « hideuse », relève plutôt de la grimace que du « sourire » – et par rapport à l'/(ASPECT) MORAL ou MENTAL/ d'un /HUMAIN/. Cette dernière actualisation est mise en place par l'adverbe « consciencieusement » qui suppose une volonté de « hideur », c'est-à-dire de comportement moral railleur, de la part du « voisin ».

Plus intéressant est le fait que cette occurrence de « hideux » dans *Molloy-2* permet d'opérer une distinction entre l'actualisation de la lexie comme « laid » du point de vue de l'/(ASPECT) *MORAL*/ d'un /HUMAIN/ et son actualisation comme « laid » du point de vue de l'/(ASPECT) *MENTAL*/ d'un /HUMAIN/. La moquerie « consciencieusement hideuse » du voisin est à ranger du côté du premier cas de figure. Le deuxième cas est illustré par le fait qu'au moment où Moran mentionne le « sourire » du voisin il ne le voit pas/plus – puisqu'il lui a tourné le dos – et que ce « sourire » est ainsi placé, ensemble avec la « consciencieuse hideur » qui le caractérise, non pas directement sur le visage du « libre penseur », ni, par inférence métonymique, dans la

[51] « Un voisin libre penseur vint à passer. Tiens, fit il, on n'adore pas aujour d'hui ? Il connaissait mes habitudes, mes habitudes dominicales je veux dire. Tout le monde les connaissait et le patron peut être mieux que personne, malgré son éloigne ment. Vous avez l'air tout retourné, dit le voisin. Vous me retournez, dis je, chaque fois que je vous aperçois. *Je rentrai, dans mon dos le sourire consciencieusement hideux*. Je le voyais qui courait chez sa concubine et lui disait, Tu connais ce pauvre con de Moran si tu m'avais vu le posséder ! Il ne savait plus quoi dire ! Il s'est sau vé ! » (M, 132 133, nous soulignons).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

volonté malicieuse de celui-ci de se jouer de Moran, mais explicitement dans l'espace mental du narrateur[52].

C'est toujours dans cet espace que le référent de « hideux » est explicitement placé dans sa prochaine occurrence textuelle. En allant voir le père Ambroise au presbytère pour lui solliciter une communion privée, Moran regarde le « portail de style jésuitique, très beau » de l'église, mais il le trouve « hideux »[53]. La modalisation de l'opposition « beauté » – « hideur », réalisée ici à un niveau discursif, consiste dans la division de l'espace mental de Moran en deux parties : l'une rationnelle où il sait que le portail est « beau », l'autre émotionnelle où il le trouve « hideux ». La susdite opposition est alors modalisée par l'emplacement de ses deux termes dans deux cadres de référence différents : il y a, d'une part, le domaine du cognitif, d'autre part, celui de l'affectif. Le même objet, « le portail » est à la fois « beau » et « hideux », en fonction du cadre de référence auquel il est rapporté. La « hideur » s'applique, dans ce contexte, à un /INANIMÉ/ /CONCRET/, mais elle n'est pas, comme il vient d'être dit, ni inhérente à celui-ci, ni, partant, absolue.

Finalement, la dernière occurrence de « hideux » dans *Molloy* sert à décrire la catégorie de « chaussures noires d'une largeur démesurée, dont le bout monte plus haut que le cou-de-pied », dont l'« homme » en « complet bleu marine » – assassiné par le narrateur lors de son voyage vers Ballyba, pays de Molloy – porte une paire[54].

---

[52] C'est dans cet espace mental que Moran « voit » le voisin rentrer chez lui et continuer à lui « sourire hideusement », c'est à dire à se moquer de lui, par le fait de raconter toute la scène à sa concubine.

[53] « Je dormis un peu. Raccourcissons. En passant devant l'église, quelque chose m'arrêta. *Je regardai le portail, de style jésuitique, très beau. Je le trouvai hideux.* Je pressai le pas jusqu'au presbytère. Monsieur l'abbé dort, dit la servante. J'attendrai, dis je. Est ce urgent ? dit elle. Oui et non, dis je. Elle m'introduisit dans le salon, d'une nudité affreuse » (M, 135, nous soulignons).

[54] « Me voilà face à face avec un homme dont je distinguais mal d'abord le phy sique et les traits, à cause de l'obscurité. Salut l'ami, dit il. Mais peu à peu je me fis une idée du genre d'individu que c'était. Et ma foi il y avait entre ses diverses parties une grande concordance et une grande harmonie, et on pouvait dire de lui qu'il avait le corps de son visage, et inversement. Et si j'avais pu voir son cul, nul doute que je ne l'eusse trouvé digne du reste. Je ne m'attendais pas à trouver quelqu'un dans ce bled, dit il, c'est une veine. Et en m'écartant du feu, qui commençait à flamber, et dont la lumière, n'étant plus interceptée par moi, tomba sur l'intrus, je pus me rendre compte que je ne m'étais pas trompé et que c'était bien le genre d'emmerdeur que j'avais entrevu. Pouvez vous me dire, dit il. Je vais être obligé de le décrire succincte ment, quoique cela soit contraire à mes principes. Il était plutôt petit, mais râblé. Il

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

« Hideux » contribue dans ce contexte restreint à la décomposition du nom « chaussures » selon les sèmes facultatifs /FORME/, /DIMENSION/ et /COULEUR/ et à la conceptualisation de son signifié /INANIMÉ/ et /CONCRET/ en termes de ces trois catégories.

Si les occurrences précédentes de « hideux » dans *Molloy* opèrent des différenciations sémiques et conceptuelles de plus en plus poussées, surtout pour ce qui est de l'application de l'adjectif à un /ANIMÉ/ /HUMAIN/ – au niveau duquel on distingue les sèmes /PHYSIQUE/, /MORAL/, /MENTAL/, /RATIONNEL/ et /ÉMOTIONNEL/ – ici le sème /PHYSIQUE/ est repris par rapport à un /INANIMÉ/ /CONCRET/ et soumis, à son tour, à des distinctions sémico-conceptuelles.

La description des « chaussures » de « l'emmerdeur » est intégrée dans une plus ample description de sa figure, description qui vise à la fois son « physique » et ses « traits », son « corps » et son « visage », des « parties » entre lesquelles le narrateur considère qu'il y a « une grande concordance et une grande harmonie »[55]. Thématiquement, tous ces éléments ne semblent nullement concorder harmonieusement, dans la mesure où leur combinaison engendre une image humaine grotesque, voire franchement laide, de sorte que « l'harmonie concordante » des « parties » du « feutre bleu » (M, 209) ne peut être

---

portait un épais complet bleu marine (veston croisé) d'une coupe affreuse et une paire de ces chaussures noires, d'une largeur démesurée, dont le bout monte plus haut que le cou de pied. *Cette hideuse façon semble être le monopole des chaussures noires.* Vous ne savez pas, dit il. Les bouts frangés d'un cache nez sombre, long de sept pieds au moins, enroulé plusieurs fois autour de son cou, lui pendaient dans le dos. Il était coiffé d'un feutre bleu sombre à petits bords, dans le ruban duquel il avait piqué un hameçon garni d'une mouche de mai artificielle, ce qui faisait on ne peut plus sportif. Vous m'entendez ? dit il. Mais tout ça n'était rien à côté du visage qui ressemblait vaguement, j'ai le regret de le dire, au mien, en moins fin naturellement, même petite moustache ratée, même petits yeux de furet, même paraphimosis du nez, et une bouche mince et rouge, comme congestionnée à force de vouloir chier sa langue. Dites donc ! dit il. Je me retournai vers mon feu » (M, 204 205, nous soulignons).

[55] La présentation de chacune des deux composantes « physique »/« corps », d'une part, et « traits »/« visage », d'autre part, sous la forme de deux ensembles dont chacun inclut quatre éléments le complet, les chaussures, le cache nez et le feutre de l'« emmerdeur », dans le premier cas ; sa moustache, ses yeux, son nez et sa bouche, dans le deuxième cas repose sur l'exploitation du sème hypéronymique /PHYSIQUE/ et des sèmes hyponymiques /FORME/, /DIMENSION/ et /COULEUR/ dans leur rapport avec les sèmes /INANIMÉ/ /CONCRET/ (actualisés dans le domaine des VÊTEMENTS) et /ANIMÉ/ /HUMAIN/ (actualisés dans le domaine PARTIES DU VISAGE).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

comprise que comme une ironie du narrateur. Po(ï)étiquement toutefois, il y a, ce qu'on pourrait appeler avec une métaphore, et de la « concordance », et de « l'harmonie » et ceci dans la manière dont la description du « feutre bleu » est configurée, aussi bien au niveau de l'enchaînement sémantico-syntaxique des unités lexicales qui la mettent en place, qu'à celui du principe général qui semble la régir. De la perspective de ce principe, l'image grotesque du « feutre bleu » relève de la « concordance » mais dans la discordance, de l'« harmonie » mais dans la disharmonie, dans ce sens que cette image est constituée, en tant que tout (c'est-à-dire en tant qu'organisation/structure « concordante et harmonieuse »), par la mise en commun de plusieurs éléments sur la base de leur connotation individuellement négative. Ce qui fait alors l'« harmonie » du « feutre bleu », « harmonie » qui n'est qu'un autre nom de la « beauté »[56], c'est précisément la « hideur » consistante de ses « parties ».

L'analyse des occurrences intra-textuelles de « hideur » et « hideux » met en évidence le fait que ces lexèmes sont actualisables dans chacune des cinq instances discutées de manière différente – c'est-à-dire avec des acceptions qui reposent sur des sèmes distincts, combinés de diverses façons –, de sorte que « hideux » ne veut pas dire tout à fait la même chose à deux endroits de *Molloy*.

Trois des cinq contextes restreints de « hideu/r/x », à savoir ceux où le lexème s'applique soit à des /INANIMÉS/ /CONCRETS/ (le « portail » ; les « chaussures noires ») soit à un /INANIMÉ/ /ABSTRAIT/ (la « solution » du narrateur), sont poï(é)tiquement co-figurés aussi par la co-présence du lexème « beau/té » (que « hideu/r/x » substitue dans la locution modifiée « dans toute sa hideur ») ou de ses synonymes et antonymes (de dictionnaire) : « (in)élégan/ce/t », « (im)perfection/(im)parfait », « démesur/e/é », « concordance », « harmonie ». Ces trois extraits partagent aussi un lexème qui est, dans sa forme adjectivale, un synonyme (de dictionnaire) de « hideux » et un antonyme (de dictionnaire) de « beau », mais dont la forme nominale n'est lexicographiquement, en français moderne, ni synonyme de « hideur », ni antonyme de « beauté ». Il s'agit d'« affreux » et « affres » respectivement.

[56] Voir *Le Petit Robert*, article « Beauté n. f. », p. 155, où le premier synonyme listé est « harmonie ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> Et sans récapituler les étapes, *les affres*, par où je passai avant d'y débou cher, la voici, ma solution, *dans toute sa hideur*. (M, 96, nous soulignons)
>
> Je regardai le portail, de style jésuitique, *très beau*. *Je le trouvai hideux*. Je pressai le pas jusqu'au presbytère. Monsieur l'abbé dort, dit la servante. J'attendrai, dis je. Est ce urgent ? dit elle. Oui et non, dis je. Elle m'intro duisit dans le salon, d'une *nudité affreuse*. (M, 135, nous soulignons)
>
> Il portait un épais complet bleu marine (veston croisé) d'une *coupe affreuse* et une paire de ces chaussures noires, d'une largeur démesurée, dont le bout monte plus haut que le cou de pied. Cette *hideuse façon* semble être le mo nopole des chaussures noires. (M, 205, nous soulignons[57])

Les actualisations de l'adjectif « affreux » dans les deux derniers exemples sont consistantes avec les actualisations respectives de « hideux ». La « coupe affreuse » du « complet », tout comme « la façon hideuse » des « chaussures noires », active les sèmes /INANIMÉ/, /CONCRET/, /PHYSIQUE/, /PIÈCE DE VÊTEMENT/ et /FORME/. La « nudité affreuse » du « salon », tout comme le caractère à la fois « beau » et « hideux » du « portail », continue à distinguer les sèmes /RATIONNEL/ et /ÉMOTIONNEL/ dans le cas du /MENTAL/ d'un /ANIMÉ/ /HUMAIN/.

Si « affres » et « hideur » ne fonctionnent d'emblée (dans le premier exemple cité ci-dessus) de manière po(ï)étiquement comparable que par rapport au registre du français auquel appartiennent ces deux lexies, à savoir la langue littéraire[58], le contexte transversal créé par la synonymie de dictionnaire et l'équivalence d'actualisation des occurrences d'« affreux » et de « hideux » dans *Molloy* suggère la possibilité d'une co-figuration po(ï)étique des deux noms correspondants. Le cadre représenté par ce contexte transversal rend possible l'actualisation de « hideur » de « dans toute sa hideur » avec son sens ancien, voire original d'« effroi »/« horreur » grâce à sa synonymie avec le sens ancien, voire original d'« affres »[59].

Thématiquement, cette actualisation contribue – par l'intensification du sens de « hideux » d'« extrêmement laid » à « effrayant »/

[57] Remarquons la consistance de « hideu/r/x » et d'« affre/s/ux » comme parties du discours : dans le même extrait, il s'agit soit seulement de la forme nominale, soit seulement de la forme adjectivale de ces lexies.

[58] Voir *Le Petit Robert*, article « Affres n. f. », p. 30 et Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. 1, A L, article « Hideux, euse adj. », p. 962.

[59] Voir Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. 1, A L, ar ticles « Affres n. f. », p. 28 et « Hideux, euse adj. », p. 962.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

« horrible » – au renforcement de l'opinion des critiques qui parlent de la « conception pessimiste de la vie » qu'exprimeraient des locutions par défaut telles qu'« agoniser aux crochets de quelqu'un » ou « dans toute sa hideur ».

Po(ï)étiquement, ce qu'il importe de remarquer c'est que la configuration du texte œuvre simultanément à intensifier et à affaiblir le sens de « hideux » et, partant, à intensifier et à affaiblir – en proportion directe – son antonymie avec « beau » (et ses synonymes) et son synonymie avec « affreux ». Dans ce processus qui porte essentiellement et tout d'abord sur les mots et les rapports signifiants qui s'établissent entre eux, *Molloy* élabore son propre « système » où la caractéristique principale des unités lexicales semble être celle de pouvoir s'actualiser à la fois avec un sens et avec son contraire. Toutefois, parler des modalités de différenciation sém(ant)ique du texte uniquement en termes de *coincidentia oppositorum* ne suffit pas, dans la mesure où nous avons montré que ces modalités ne portent ni seulement, ni premièrement, sur les sens « globaux » des lexèmes mais aussi, voire surtout sur la décomposition des significations des mots dans des sèmes et leur recomposition selon des règles de combinaison particulières.

Ainsi, dans le cas de l'actualisation de « hideur » comme « effroi »/« horreur », l'intensification de sens est accompagnée par un changement de sème (et de perspective, si l'on veut) : si la « laideur extrême » s'applique à un objet (ici la « solution » /INANIMÉE/ et /ABSTRAITE/ de Molloy), l'« effroi » ne caractérise plus cet objet, mais son effet sur le sujet. L'« effroi » est nécessairement /ANIMÉ/ et, dans ce cas-ci, il est aussi /HUMAIN/. L'activation du sème /HUMAIN/ dans la « hideur » de la « solution » (activation qui est d'ailleurs explicite dans le texte dans la mesure où l'« inélégance »/la « hideur » de cette « solution » consiste surtout à être « pénible physiquement » *pour* Molloy) est multiplement élaborée dans les quatre autres occurrences de « hideu/r/x ». Chacune de ces occurrences contribue alors de manière spécifique à la modalisation des rapports signifiants que « hideu/r/x » entretient en français moderne avec « beau/té » et « affre/s/ux » et ceci par la différenciation et la réorganisation des sèmes qui peuvent être des sèmes opposés (tels que : /ANIMÉ/ *versus* /INANIMÉ/, /PHYSIQUE/ *versus* /MORAL ou MENTAL/), aussi bien que des sèmes hiérarchiques (tels que l'hypéronyme /MENTAL/ et ses hyponymes /RATIONNEL/ et /ÉMOTIONNEL/).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

La configuration différenciatrice de sèmes et modalisatrice de rapports sém(ant)iques de « hideux, -euse/s » (« solution », « aspect », « sourire », « portail », « chaussures ») – « inélégante » (« solution ») – « imparfaite » (« solution ») – « beau » (« portail ») – « harmonieuses » (« parties ») – « concordantes » (« parties ») – « affreuse » (« solution », « nudité », « coupe ») – « méchant »/« mauvais » (« sourire ») – « sympathique » (« Molloy »), etc. engendre nécessairement des unités signifiantes plus larges, responsables de la mise en texte de plusieurs « conceptions » ou « théories » non seulement ontologiques – qui portent sur le pessimisme ou l'optimisme de la « Weltanschauung » du narrateur –, mais aussi « esthétiques » et « éthiques » – qui portent sur ce qui est « hideux », « beau », « méchant »/« mauvais », « sympathique », etc. et sur ce qu'est la « hideur », la « beauté », la « méchanceté », la « sympathie », etc.

Il convient aussi d'observer que deux des cinq occurrences intra-textuelles de « hideu/r/x » – notamment le « sourire consciencieusement hideux » du voisin et le « hideux » « portail » de l'église – peuvent être regardées comme des considérations superflues du narrateur, des digressions dont on ne voit trop l'importance ni dans le développement de son histoire, ni pour la mise en place de son récit[60]. Po(ï)étiquement, ces occurrences sont toutefois motivées, puisqu'elles poursuivent le travail signifiant sur certaines unités lexicales entamé ailleurs dans le texte.

L'exemple de « hideu/r/x » est très pertinent aussi parce que, bien qu'il soit le plus « visible » sous sa forme nominale (qui apparaît dans le cliché modifié « dans toute sa hideur »), il porte essentiellement sur l'adjectif correspondant. Par sa nature de déterminant, l'adjectif est toujours dépendant de son contexte, notamment du nom auquel il se rattache, de sorte que l'importance du voisinage nominal pour son propre fonctionnement sémantique, morphologique et syntaxique est fondamentale. Ce principe de dépendance contextuelle qui est une évidence pour la catégorie de l'adjectif ne se limite pourtant pas à cette seule partie du discours, mais les caractérise – en plus grande ou petite mesure – toutes. *Molloy* rappelle ce principe qu'on oublie trop souvent et l'exploite po(ï)étiquement.

[60] Voir, Sherzer, *Structure de la trilogie de Beckett*, p. 38.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

2.4. Conclusion

La recontextualisation intra-textuelle de trois idiotismes par défaut – « les verts et les pas mûrs », « agoniser aux crochets de quelqu'un » et « dans toute sa hideur » – démontre le fait que les modalités po(ï)étiques morpho-sémantiques qui portent sur des unités lexicales en collocation obligatoire sont doublement conditionnées dans *Molloy*.

D'une part, le contexte restreint de ces modalités comprend toujours d'autres opérations po(ï)étiques dont au moins une porte (aussi) sur l'unité qui a été modifiée ou qui est inédite dans la locution. Pensons au réseau métaphorique de la VÉGÉTATION qui contient – à côté de « vert » et « mûr » – « forêt », « précoce », « pourrissant » et « Rose » ou bien au réseau sémantique des COULEURS auquel est intégré « vert » et qui permet l'actualisation de « les verts et les pas mûrs » comme « des vertes et des pas mûres » ; pensons à « toute ma vie j'ai vécu » qui porte sur l'unité substituée par « agoniser » ; et pensons finalement à « affreux » qui accompagne « hideux » dans trois de ses occurrences contextuelles et dont la synonymie moderne permet l'actualisation de la synonymie diachronique de « hideur » et d'« affres ».

D'autre part, dans le contexte étendu de *Molloy*, le lexème po(ï)étiquement « opéré » d'une expression figée fait l'objet d'autres modalités po(ï)étiques de différenciation et multiplication de sens, qui sont peut-être moins « visibles » sur le « fond » du texte, mais qui sont tout aussi importantes pour la mise en place de la configuration de *Molloy* que les « figures » saillantes des procédés plus facilement identifiables. Il en résulte ainsi des réseaux intra-textuels d'occurrences lexicales (celui des occurrences de « hideu/r/x », par exemple), dont le texte développe les moindres valeurs signifiantes et ceci non pas de manière isolée, mais en les mettant souvent en rapport avec d'autres réseaux lexicaux (celui d'« affre/s/eux » et de « beau/té », dans le cas cité).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

3
Molloy et la po(ï)éticité métaphorique

3.1. Introduction

Dans les pages qui précèdent il a été question de la métaphore à plusieurs reprises, aussi bien au moment de la présentation des modalités poétiques identifiées par la critique dans *Molloy* qu'à l'occasion de l'analyse recontextualisante des transformations morpho-sémantiques qui portent sur des unités lexicales en collocation obligatoire – et surtout par rapport à la transformation de « des vertes et des pas mûres » en « les verts et les pas mûrs ». La présente discussion a pour but de faire voir que la métaphore contribue largement et constamment, par son fonctionnement po(ï)étique linguistico-cognitif, à la mise en place de la configuration textuelle de *Molloy*.

3.2. La critique beckettienne et la métaphore dans *Molloy*

En jetant un coup d'œil sur le point 1.3. du Chapitre 1 on constate que la métaphore a été reconnue par certains chercheurs comme une modalité textuelle soit poétique, soit poïétique, qui opère de plusieurs façons dans *Molloy* et qui s'exerce principalement sur deux plans : celui des unités lexicales en collocation libre (appartenant à un niveau phrastique, transphrastique ou pan-textuel) et celui des unités lexicales en collocation obligatoire. En ce qui concerne la diversité d'opération, celle-ci a en vue :

1) De nouvelles combinaisons métaphoriques : 1.3.3.2)iii)

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

2) La dé-métaphorisation (ou littéralisation) des expressions méta phoriques : 1.3.3.2)iv)[1]
3) Des métaphores filées : 1.3.3.2)v)
4) La substitution métaphorique d'un lexème en collocation obligatoire : 1.3.4.1)v)
5) L'actualisation polysémique d'un lexème en collocation obligatoire ou d'une collocation obligatoire conçue comme une unité sémantique, dont on réalise simultanément ce qu'on appelle un « sens littéral » et un « sens métaphorique » : 1.3.4.2)i)

En prenant en considération les cinq modalités énumérées ci-dessus, de même que notre analyse de la transformation « des vertes et des pas mûres » --> « les verts et les pas mûrs » au Chapitre 2, on peut synthétiser les données concernant la métaphoricité de *Molloy* qui sont disponibles jusqu'à présent.

3.2.1. Métaphores linguistiques à fonction poétique

Les métaphores identifiées dans le texte varient du point de vue de leur nature et de leur fonctionnement : les opérations en 1), 2), 4) et 5) sont poétiques et considèrent la métaphore comme un phénomène principalement, voire exclusivement linguistique qui porte sur les sens (littéraux et métaphoriques) des lexèmes et qui se caractérise par un

[1] Par rapport à cette modalité (signalée par Kevin J. H. Dettmar, « The Figure in Beckett's Carpet : *Molloy* and the Assault on Metaphor », in Lance St. John Butler et Robin Davis (éds.), *Rethinking Beckett*, Londres, MacMillan, 1990 (pp. 68 88), p. 75), il est peut être juste de dire que, du point de vue du narrateur, des expressions méta phoriques telles que « l'élan de l'âme » ou « mal voir » sont dé métaphorisées et utili sées littéralement dans le contexte restreint « Mais malgré cet élan vers lui de mon âme, au bout de son élastique, je le voyais mal, à cause de l'obscurité et puis aussi du terrain […] » (M, 13) où l'environnement immédiat d'« élastique » concrétise l'im pulsion d'une entité abstraite (l'âme) dans un mouvement de propulsion à causes phy siques (l'élastique) et où « l'obscurité » et « la route en vagues » (M, 10) concrétisent une compréhension partielle ou imparfaite dans une perception visuelle obstruée. Né anmoins, du point de vue du texte, cette affirmation ne peut pas être maintenue, puis que littéralité et métaphoricité ne se substituent pas l'une à l'autre dans cette phrase de *Molloy*, mais sont mises en co présence et se mettent réciproquement en évidence en tant que modes de production de la signification. Le point 2) n'est alors pas différent du point 5) en ce qui concerne son fonctionnement métaphorique, mais seulement en ce qui concerne les éléments sur lesquels s'exerce ce fonctionnement : des unités lexi cales en collocation libre en 2), des unités lexicales en collocation obligatoire en 5).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

usage déviant du français commun. Cette déviance est explicitée : i) lorsqu'on parle de la « nouveauté » de certaines expressions métaphoriques (comme « Cette période de ma vie. Elle me fait penser, quand j'y pense, à de l'air dans une conduite d'eau ») ; ii) quand on identifie, pour les soi-disant « jeux de mots » générant des locutions par défaut, les clichés lexicalisés de départ et les transformations que ceux-ci ont dû subir pour engendrer celles-là (comme dans le cas de « vivre/mourir en paix » qui devient par substitution métaphorique « pourrir en paix ») ; ou iii) qu'on signale la « surprise » provoquée par l'« inusuelle » ou « a-typique » actualisation simultanée des sens littéral *et* métaphorique d'une lexie en collocation libre ou obligatoire[2].

Ces diverses instances de déviance sont fort intéressantes parce que la notion rhétorique, voire stylistique d'« écart » ne les recouvre que partiellement. Seules les métaphores en 1) et 4) seraient susceptibles de se retrouver dans un traité de rhétorique – tel que *Les figures du discours* de Pierre Fontanier[3] – en tant qu'exemples métaphoriques. Elles y seraient considérées comme des figures qui « s'éloign[ent] plus ou moins de ce qui […] eût été l'expression simple et commune [des idées, des pensées ou des sentiments][4] » et qui se laissent facilement substituer, pour cette raison même, par des équivalents littéraux[5].

« Cette période de ma vie. Elle me fait penser, quand j'y pense, à de l'air dans une conduite d'eau » ne serait, de cette perspective, que la contrepartie recherchée/décorative/ornementale, d'une ex-

---

[2] « When Molloy uses phrases which sound metaphorical, *we are surprised* to find out that they are not figural, but literal » (Dettmar, « The Figure in Beckett's Car pet », p. 75, nous soulignons). « The metaphorical expression "tomber du ciel" *is aty pically used* ; *contrary to what one would expect*, it is not used metaphorically or lite rally, but both metaphorically and literally at the same time » ; « "Assiette" appears here ["C'est donc moi qui ne suis pas dans mon assiette" (M, 157)] both metaphori cally and literally, *which is unusual* when using this expression » (Jeanne Sarah de Larquier, « Beckett's *Molloy* : Inscribing *Molloy* in a Metalanguage Story », *French Forum*, vol. 29, no. 3, automne 2004 (pp. 43 55), pp. 50 51, nous soulignons).

[3] Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.

[4] Fontanier, *Les figures du discours*, p. 64.

[5] « Pour la rhétorique, la figure n'est pas essentiellement ce qui s'oppose à l'ex pression commune, mais ce qui s'oppose à l'expression *simple* : […] l'opposition per tinente n'est donc pas *figuré/usuel*, mais *figuré/littéral* : le figuré n'existe qu'en tant qu'il s'oppose au littéral, la figure n'existe qu'autant qu'on peut lui opposer une ex pression littérale » (Gérard Genette, « Introduction », in Fontanier, *Les figures du dis cours* (pp. 5 17), p. 10, souligné dans le texte).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

pression simple et littérale telle que « Je pense à cette période de ma vie, quand j'y pense, *comme* à de l'air dans une conduite d'eau » ou même « Cette période de ma vie *est comme* de l'air dans une conduite d'eau », puisque la métaphore – « trope par *ressemblance* […], présent[ant] une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par *aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie*[6] » – ne se découvre être, quand elle est littéralisée, rien d'autre qu'une comparaison raccourcie.

Aussi bien l'expression métaphorique – qui passe, dans ces conditions, pour un phénomène langagier « de surface » – que l'expression littérale comparative, qui lui correspond vraisemblablement « en profondeur », serviraient à exprimer la similarité, l'analogie ou même l'identité (A *est* B) de deux entités[7]. L'« écart » dont il s'agit dans ce cas mesure le degré de déviance qui sépare une expression métaphorique de sa paraphrase littérale – considérée comme un étalon ou un point zéro stylistique –, à l'aide du test qui substitue celle-ci à celle-là[8].

---

[6] Fontanier, *Les figures du discours*, p. 99, nous soulignons.

[7] C'est précisément avec ce genre de métaphore comparaison qu'opère, implicitement, l'article de Kevin Dettmar cité ci dessus. Le critique considère que la raison pour laquelle : i) *Molloy 1* manque presque complètement de métaphores telles que celles en 1) ; ii) même une bonne partie de celles ci sont dé métaphorisées ; et iii) dans *Molloy 2*, elles se font de plus en plus rares au fur et à mesure que le texte avance, est que les narrateurs refusent d'emblée (Molloy) ou viennent à reconnaître (Moran) la fausseté de vouloir discerner dans l'« embrun des phénomènes » différents de la réalité (M, 151) des ressemblances, analogies ou identités qui les organiseraient dans une « unité » pointant vers un « signifiant transcendantal » (voir Dettmar, « The Figure in Beckett's Carpet », pp. 77, 80). C'est cette conception de la métaphore en tant que comparaison raccourcie qui détermine le critique à poser que les narrateurs de *Molloy* la rejettent, soit en y renonçant, soit en la littéralisant. A part le fait que littéralité et métaphoricité ne s'excluent pas dans ce texte, l'affirmation selon laquelle il y aurait dans *Molloy 1* très peu de métaphores comme celles en 1) est fort discutable. Ce chapitre aura l'occasion de s'attarder sur plusieurs d'entre elles.

[8] La phrase en 1) et les paraphrases que nous en avons données illustrent ce que Max Black appelle « a comparison view of metaphor », tandis que le cliché par défaut en 4) et la locution de départ correspondante sont un bon exemple de ce que toujours lui appelle « a substitution view of metaphor ». Les deux perspectives comparative et substitutive reposent, d'après Black, sur la même conception de base de la métaphore (qui aurait ses origines dans la métaphorologie aristotélicienne), conception selon laquelle la métaphore est un phénomène linguistique sans portée cognitive spécifique, puisqu'elle se laisse toujours paraphraser par une expression littérale, sans qu'aucune perte conceptuelle ne s'ensuive. Black se sert de l'exemple « Richard est un lion » pour expliquer comment la métaphore fonctionne selon une perspective sub

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Dans le cas des modalités en 2) et 5) – où il est question de l'actualisation polysémique, à la fois littérale *et* métaphorique, des expressions telles que « élan de l'âme » et « mal voir » (dans « Mais malgré cet élan vers lui de mon âme, au bout de son élastique, je le voyais mal, à cause de l'obscurité et puis aussi du terrain […] ») ou « tomber du ciel » (dans « Mais quand il tombait de la pluie, et les autres choses qui nous tombent du ciel […] ») – le rapport de déviance entre métaphoricité et littéralité est renversé. Ce que l'on pose comme déviant maintenant, ce n'est plus l'usage métaphorique d'un mot ou d'une expression (figée ou non), mais son usage littéral. Ce qui « surprend », ce qui est perçu comme « a-typique » et « inusité » dans les contextes restreints respectifs de ces exemples, ce ne sont pas les sens métaphoriques d'« élan de l'âme », de « mal voir » ou de « tomber du ciel », mais la possibilité d'actualiser, simultanément avec eux, les sens littéraux de ces métaphores lexicalisés.

Ce fait est important parce qu'il révèle l'in-opérabilité de la notion d'« écart » pour la description du fonctionnement métaphorique de *Molloy*, dans la mesure où le point zéro – qui est supposé servir d'étalon à l'établissement du degré de déviance des usages linguistiques particuliers de ce texte – est variable, étant représenté tantôt par la littéralité, tantôt par la métaphoricité. Les modalités en 2) et 5) font voir que la littéralité et la métaphoricité ne se laissent pas facilement substituer l'une à l'autre dans *Molloy*, mais que les deux modes de signification y sont co-présents et se conditionnent réciproquement.

L'image ci-dessous offre une analogie visuelle de cette situation.[9]

---

stitutive et selon une perspective comparative. Si dans le premier cas, « Richard est un lion » serait paraphrasé par « Richard est courageux », paraphrase qui fait ressortir la substitution du littéral « courageux » par le métaphorique « lion » ; dans le deuxième cas, la paraphrase serait « Richard est comme un lion (pour ce qui est de son cou rage) », paraphrase qui n'exprime pas explicitement les termes entre parenthèses, mais les sous entend seulement, et qui fait voir que la métaphore comparaison affirme quelque chose (le fait d'être « courageux ») non seulement par rapport à Richard le sujet principal, mais aussi par rapport aux lions le sujet secondaire ou subsidiaire (voir Max Black, « Metaphor », in *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*, Ithaca/New York, Cornell University Press, 1968 (pp. 25 47), surtout pp. 30 37).

[9] Cette image, communément appelée « le vase de Rubin », est un exemple clas sique qu'on utilise en psychologie pour illustrer l'interaction changeante entre figure et fond qui caractérise la perception d'un seul et même objet. Elle a été utilisée pour la première fois, à ce dessein, par le phénoménologue danois Edgar Rubin en 1915 (voir

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert



L'interaction des formes blanche et noire permet à chacune d'entre elle de devenir « figure » par rapport au « fond » représenté par l'autre. Contre le « fond » noir, la « figure » blanche acquiert la forme d'un vase. Contre le « fond » blanc, la « figure » noire acquiert la forme de deux visages humains vus de profil et qui se font face. Il en va analogiquement pour la littéralité et la métaphoricité de l'« élan de l'âme », de « mal voir » et de « tomber du ciel » en 2) et 5). Tantôt l'une, tantôt l'autre ressort comme « figure », mais seulement contre le « fond » contextuel représenté par l'autre. L'image ci-dessus ne substitue définitivement ni la « figure » du vase à celle des deux profils, ni la « figure » des deux profils à celle du vase, mais les contient toutes les deux, à tout moment, potentiellement. La configuration textuelle de *Molloy* n'impose ni le sens littéral, ni le sens métaphorique de certaines de ses lexies (simples, en collocation libre ou en collocation obligatoire). Sa propriété consiste, au contraire, à faire interagir les deux possibilités signifiantes et, par le fait de permettre leur actualisation simultanée, à souligner leur interdépendance.

3.2.2. Métaphores conceptuelles à fonction poïétique

Si les critiques qui identifient les modalités métaphoriques en 1), 2), 4) et 5) ne leur reconnaissent qu'une fonction poétique, les métaphores filées en 3) se voient attribuer d'emblée une portée exclusivement poïétique. Les chaînes et réseaux métaphoriques identifiés dans

---

Edgar Rubin, *Visuell wahrgenommene Figuren : Studien in psychologischer Analyse*, traduit du danois par Peter Collet, Kobenhaven, Gyldendalske Boghandel, 1921, fi gure 3, p. 249). L'image est discutée dans la première partie du traité, intitulée « Figur und Grund », dans la section § 5. « Der Fundamentalunterschied zwischen Figur und Grund », pp. 35 46. Notre attention sur cette image a été attirée par Peter Stockwell, *Cognitive Poetics. An Introduction*, Londres et New York, Routledge, 2002, chapitre 2 « Figures and grounds » (pp. 13 26), p. 13.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Molloy seraient constitués par l'association de divers « concepts » et/ou « images » grâce à des « idées transitionnelles »[10]. Néanmoins, leur défaut majeur est d'opérer à un niveau strictement conceptuel et de reposer implicitement sur le présupposé que le passage du mot au « concept »/à l'« idée »/à l'« image » est direct dans ce texte[11]. Autrement

[10] C'est l'article de Rubin Rabinovitz, « Samuel Beckett's Figurative Language », *Contemporary Literature*, vol. 26, no. 3, automne 1985 (pp. 317 330), repris en volume dans Rubin Rabinovitz, *Innovation in Samuel Beckett's Fiction*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1992, chapitre 7 « Beckett's New Figurative Language » (pp. 118 136) nos références renvoient à cette dernière entrée bibliographique , qui développe la notion de métaphores filées dans le corpus beckettien. Par rapport à *Molloy* le critique précise : « The quests of Molloy and Moran, which on a *literal level* are journeys through geographical regions, *figuratively* represent what occurs [1] when these characters move through the world and are transformed by time, [2] when they investigate remote regions of their minds, and [3] when they struggle to formulate accurate accounts of their experiences » (p. 120, nous soulignons et segmentons la phrase en y ajoutant des chiffres). D'une perspective sémantico cognitiviste, les métaphores filées de Rabinovitz se laissent décrire comme l'interaction entre deux domaines, dont l'un (le domaine cible) est conçu et exprimé en termes de l'autre (le domaine source). Le domaine source concret des « descriptions of locale » (p. 119) vise simultanément, selon le critique, trois domaines cibles abstraits : la vie, la pensée et la création (p. 120). Toute une série d'endroits « vaguement similaires » (p. 120) où se réfugient les personnages beckettiens des maisons, des chambres, des grottes, des fossés, des boîtes, etc. figureraient ainsi à la fois [1] un abri contre les intempéries de l'existence, [2] un « interlude » dans le voyage d'exploration intérieure et [3] une évasion temporaire aux rigueurs du processus créateur. Pour ce qui est de la manière dont les réseaux métaphoriques des textes beckettiens sont constitués, Rabinovitz pose qu'une « idée transitionnelle » (explicitée ou non dans le texte), commune à deux métaphores, relie celles ci dans une « chaîne métaphorique ». Quand deux métaphores appartenant à des chaînes distinctes partagent une même idée transitionnelle ces chaînes finissent par être mises en rapport de façon à former un réseau. Parmi les exemples cités par le critique on retrouve la phrase suivante tirée de *Molloy 1* : « Dans sa boîte, dans les grottes, là aussi il y a un prix à payer » (M, 101). Ici, l'implicite idée transitionnelle d'« espace clos » qui caractériserait les deux métaphores « boîte » et « grottes » produirait la chaîne métaphorique

boîte (espace clos) grottes.

Rabinovitz considère que ce genre de configuration métaphorique représente la particularité du « nouveau langage figuratif » forgé par Beckett, langage qui finirait par générer un véritable « système linguistique » (p. 129).

[11] La citation suivante illustre le fait que le nouveau « système linguistique » qui sous tend, d'après Rabinovitz, l'ensemble du corpus beckettien est constitué de *concepts, images* et *idées* et non pas de *mots* : « I have listed, of course, only a few of the metaphors that make up Beckett's *network of images*. The network in its entirety *resembles a language*. Its various components (*metaphorical objects and activities, transitional ideas*) are the *counterparts of linguistic units* such as morphemes, and the rules for connecting them resemble those of a grammatical system. *This is not a deno*

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

dit, tout en ayant le mérite incontestable de suggérer que la configuration poïétique de *Molloy* est largement métaphorique, les métaphores filées ne prennent pas en compte le fait que la translation du mot au « concept »/à l'« idée »/à l'« image » n'est point aisée, ni immédiatement évidente dans ce texte.

Non seulement l'analyse de « les verts et les pas mûrs » a-t-elle montré qu'exactement la même expression peut donner contextuellement accès à plusieurs « concepts » ou « images » métaphoriques (« les enfants », « les gens matures » et « les vieillards robustes », quand le domaine cible visé est /ANIMÉ/ /HUMAIN/, d'une part ; « des choses choquantes, incongrues, excessives », quand le domaine cible visé est /INANIMÉ/ /ABSTRAIT/, d'autre part), mais il arrive que de nombreuses « images » métaphoriques et « idées transitionnelles », qu'on a cru pouvoir reconnaître dans *Molloy* en ignorant complètement leur dimension langagière – telles que les « espaces clos » de la « boîte » et de la « grotte » ou les « images de la mer » –, fassent en effet l'objet de modalités poétiques qui ne les laissent pas poïétiquement inchangées.

Avec les métaphores filées en 3), ce que le fonctionnement métaphorique du texte gagne en poïéticité et conceptualité, il perd en poéticité et linguisticité[12].

---

tative language, however, but rather one specifically adapted to the task of conveying *metaphorical ideas* » (Rabinovitz, *Innovation in Samuel Beckett's Fiction*, p. 129, nous soulignons).

[12] La conséquence du fait que Rabinovitz ignore complètement la dimension poétique des métaphores filées est que ses « images », « idées » et « concepts » métaphoriques sont tellement généraux et non différenciés qu'ils finissent par être discutables quant à leur valeur opératoire. L'« idée transitionnelle » d'« espace clos » qui relie les « boîtes », les « grottes », les « maisons » et possiblement d'autres « refuges » représentés dans le texte permet l'annexion d'un nombre très grand d'éléments textuels dont elle souligne la similarité, mais dont elle n'arrive pas à mettre en évidence la différence. Les « boîtes », « grottes » et « maisons » sont peut être des « espaces clos », mais ils sont « clos » différemment et il est d'autant plus impérieux de reconnaître cette différence que le texte lui même la configure po(ï)étiquement. Qui plus est, non seulement « boîtes », « grottes » et « maisons » sont « closes » chacune de manière particulière, mais leur « cloison » peut subir des transformations comme il arrive à la « cloison » de la « boîte » dans le passage de *Molloy* qui sera discuté au point 3.3.4.1. , si bien qu'il faut discriminer, non seulement les aspects distincts transférés par métaphore à partir de divers domaines sources (« boîtes », « grottes », « maisons »), mais aussi les aspects distincts translatés métaphoriquement à partir du même domaine source, dans ce cas, la « boîte ». La notion avec laquelle opère Rabinovitz pour mettre en évidence les métaphores filées de *Molloy* n'est pas celle de la

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

3.2.3. Limites des approches critiques en 3.2.1. et 3.2.2.

Les études sur la métaphore dans *Molloy* qui mettent en évidence les modalités de 1) à 5) n'arrivent pas vraiment à articuler la poéticité et la poïéticité du fonctionnement métaphorique du texte – c'est-à-dire à faire ressortir son caractère métaphoriquement po(ï)étique – et ceci en raison du fait qu'elles perdent de vue tantôt l'aspect conceptuel, tantôt l'aspect linguistique de la métaphore. L'examen de la transformation morpho-sémantique « des vertes et des pas mûres » --> « les verts et les pas mûrs » au Chapitre 2 a cependant commencé à faire voir que la

---

métaphore comparaison (qu'utilise Dettmar dans l'article cité), mais elle est assez proche de la métaphore interaction. Le critique reconnaît une dimension conceptuelle spécifique à la métaphore quand il affirme que « extended metaphors […] represent subtle and elusive concepts » (Rabinovitz, *Innovation in Samuel Beckett's Fiction*, p. 119), puisqu'il laisse entendre que sans le recours à la métaphore ces concepts se raient difficilement représentables, voire même irreprésentables. Cette reconnaissance rapproche Rabinovitz d'un I. A. Richards ou d'un Max Black qui pensent la méta phore comme un phénomène à portée cognitive particulière *qui n'exprime pas* une si milarité, une analogie ou une identité préexistantes, en se laissant toujours paraphraser par un énoncé littéral, mais qui *crée* une similarité ou une analogie grâce à l'interac tion de deux « sujets » ou « idées ». Cette dimension conceptuellement créative de la métaphore fait qu'elle est essentiellement non paraphrasable, sa paraphrase disant né cessairement autre chose qu'elle même (voir Black, « Metaphor », p. 39). Si la méta phore comparaison est conçue comme un phénomène langagier « superficiel », dis pensable, ornemental, la métaphore interaction est un principe fondamental et du lan gage, et de la cognition. Les métaphores filées de Rabinovitz ne sont cependant pas de « pures » métaphores interactions, dans la mesure où les « idées transitionnelles » du critique reposent exclusivement sur la similarité/l'analogie/l'identité des aspects trans férés des domaines sources aux domaines cibles. Or pour les tenants d'une perspective interactive sur la métaphore il est fondamental de reconnaître le fait que celle ci n'est pas uniquement un phénomène analogique, mais simultanément ce qu'Albert Henri appelle un « phénomène différentiel » (Albert Henri, *Métonymie et métaphore*, Bruxelles, Palais des Académies, 1984, p. 82). I. A. Richards qui établit avec son ouvrage *The Philosophy of Rhetoric* (New York et Londres, Oxford University Press, 1936) et surtout avec les deux derniers chapitres « Metaphor » et « The Command of Metaphor », pp. 87 138 « the ground of the modern conception of metaphor in gene ral, and of the interaction theory in particular » (Miriam Taverniers, *Metaphor and Metaphorology. A Selective Genealogy of Philosophical and Linguistic Conceptions of Metaphor from Aristotle to the 1990s*, Gand, Academia Press, 2002, p. 21) affir me ainsi que : « In general, there are very few metaphors in which disparities between tenor and vehicle are not as much operative as the similarities. Some similarity will commonly be the ostensive ground of the [metaphoric] shift but the peculiar modifica tion of the tenor which the vehicle brings about is even more the work of their unlike ness than of their likeness » (Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, p. 127).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

métaphore est un phénomène textuel qui opère à la fois linguistiquement *et* conceptuellement, poétiquement *et* poïétiquement. Si les expressions métaphoriques en 1), 2), 4) et 5) ne sont pourvues que d'une fonction textuellement configuratrice fort limitée qui concerne le seul contexte restreint de la phrase (ou du bout de phrase) où la modalité métaphorique respective a été identifiée, les métaphores filées en 3) ne se préoccupent que de la manière dont le contexte étendu – représenté par l'ensemble du texte, de la « trilogie » et même du corpus beckettien – est configuré métaphoriquement.

Une perspective contextuellement restreinte sur la métaphore mène au traitement de celle-ci en tant que modalité poétique et phénomène exclusivement linguistique, tandis qu'une perspective contextuellement panoramique mène à son traitement en tant que modalité poïétique et phénomène exclusivement conceptuel. Or pour arriver à cerner la po(ï)éticité de la métaphore dans *Molloy*, on ne peut se dispenser ni de l'environnement intra-textuel restreint, ni de l'environnement intra-textuel étendu, mais on doit prendre en considération la dynamique signifiante qui inscrit la métaphore aussi bien dans l'un que dans l'autre. Même notre analyse de l'expression « les verts et les pas mûrs » est insuffisante à cet égard, puisqu'elle montre uniquement que les interactions métaphoriques auxquelles participe ce syntagme contribuent à la configuration du court passage textuel qui le contient, sans toutefois se préoccuper de la manière dont celles-ci opèrent po(ï)étiquement au niveau de l'ensemble du texte. Une des tâches de ce chapitre est alors de faire ressortir clairment le fait que la portée configuratrice des métaphores de *Molloy* n'est pas locale, mais pantextuelle.

Similairement à la quasi-totalité des opérations poétiques identifiées par la critique dans ce texte, les modalités métaphoriques de 1) à 5) sont isolées non seulement de leurs environnements intra-textuels – tantôt restreint, tantôt étendu –, mais elles sont aussi isolées l'une de l'autre, dans la mesure où on les perçoit comme étant fonctionnellement indépendantes. Or ce n'est pas du tout le cas. Le texte brouille les frontières entre ces catégories, comme il arrive, par exemple, lorsqu'une nouvelle expression métaphorique telle que celles en 1) – qui opère au niveau des lexèmes en collocation libre – se révèle être du même coup une modalité métaphorique qui s'exerce aussi – à l'instar de celles en 5) – sur des lexèmes en collocation obligatoire, en y actualisant simultanément deux sens : littéral et métaphorique.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Ce brouillage des limites distinctes entre les différentes classes de métaphores reconnues jusqu'à présent dans *Molloy* laisse apparaître des interactions métaphoriques complexes et divers niveaux de métaphoricité qui s'interconditionnent mutuellement et dont notre discussion de « les verts et les pas mûrs » n'a fait qu'amorcer l'esquisse lorsqu'elle a mis en évidence la double métaphoricité du domaine source végétal – DS[VÉGÉTAL] (contenant les termes « verts », « pas mûrs », « Rose », « précoce », « pourrissants ») qui vise en même temps non pas un seul, mais deux domaines cibles : l'un humain – DC[HUMAIN] (constitué de « jeune/enfant », « mature », « vieillard », « vieille », etc.), l'autre abstrait – DC[ABSTRAIT] (se référant à des « choses choquantes, incongrues, excessives »).

Alors non seulement la métaphoricité et la littéralité entretiennent, dans ce texte, des rapports dynamiques, analogues à ceux qui s'établissent entre « figure » et « fond » dans « le vase de Rubin », mais des types variés de métaphoricité s'y rendent aussi réciproquement « visibles ».

3.3. Métaphores linguistico-conceptuelles à fonction po(ï)étique dans *Molloy*

Les observations précédentes à l'appui, nous procéderons dans ce qui suit à une reconsidération de la métaphore dans *Molloy* en tant qu'une des principales modalités po(ï)étiques différenciatrices de significations et configuratrices du texte.

3.3.1. Les isotopies de la VÉGÉTATION et de la MER : deux modèles de fonctionnement métaphorique

Nous étudierons plusieurs instances textuelles de *Molloy* – dont les unes sont rattachables à une isotopie de la VÉGÉTATION et les autres à une isotopie de la MER[13] –, puisque plusieurs d'entre elles ont

[13] Nous utilisons la notion d'« isotopie » telle qu'elle a été définie par le Groupe µ : « on dira qu'elle [l'isotopie] est la propriété des ensembles limités d'unités de signification comportant une récurrence identifiable de sèmes identiques et une absence de sèmes exclusifs en position syntaxique de détermination [équivalence, prédication, etc.] » (Groupe µ, *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1977, p.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

déjà attiré l'attention des critiques, sans que leur fonctionnement po(ï)étiquement métaphorique ait toutefois été reconnu. Ces deux isotopies constituent des exemples qui nous permettront de préciser la po(ï)éticité métaphorique de *Molloy* selon les quelques points suivants :

1) Les métaphores de ce texte ont une double nature linguistico-conceptuelle et un double fonctionnement poético-poïétique (po(ï)étique).
2) Les modalités d'interaction métaphorique qui se laissent distinguer à l'intérieur d'une isotopie de *Molloy* ne sont pas identiques, mais relèvent d'une riche variété opérationnelle.
3) Les métaphores intra-isotopiques du texte sont configurées po(ï)étiquement, grâce à des modalités diverses, dans des réseaux métaphoriques à portée pan-textuelle.
4) Le fonctionnement métaphorique d'une isotopie assure son interaction avec d'autres isotopies de *Molloy*, en contribuant ainsi à leur co-figuration dans des réseaux métaphoriques inter-isotopiques.

3.3.2. Constitution des isotopies de la VÉGÉTATION et de la MER

3.3.2.1. L'isotopie de la VÉGÉTATION

Le domaine source VÉGÉTAL qui opère dans la locution par défaut « les verts et les pas mûrs » n'est pas une occurrence isolée dans *Molloy*, mais fait partie d'une isotopie de la VÉGÉTATION qui s'exprime constamment dans le texte. La critique beckettienne a signalé plusieurs éléments de cette isotopie, en les regroupant en nombre restreint et variablement, sans en reconnaître toutefois la portée pan-textuelle.

Les « jardins » à claire-voie de Lousse et de Moran et les « forêts » que les deux narrateurs affirment avoir parcourues lors de leurs voyages respectifs constituent sans doute les composants les plus sail

41). La notion d'« isotopie » est différente de celle de « champ sémantique » : si ce lui ci « envisage les associations en langue » (p. 32), celle là « n'est pas un "déjà là", mais est chaque fois construite, selon des modalités propres, par tel discours particu lier » (p. 38).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

lants de cette isotopie[14]. A part eux, diverses études portant sur ce texte ont également remarqué : la « blanche aubépine » dont Molloy n'aime pas l'odeur (M, 34) et la « verveine citronnelle » dont Moran respire avec plaisir les exhalaisons, le dimanche d'août où, assis sous son « pommier », il reçoit la visite de Gaber (M, 126-127) ; le « mélèze » sous lequel Lousse enterre Teddy et qui est le seul « arbre » que Molloy puisse identifier avec certitude (M, 48) ; le « spic » et les « misérables molys de la Lousse » (M, 63, 72) ; les « racines », « baies », « mûres » et « champignons » (M, 114) dont Molloy se nourrit dans la « forêt » et les « mûres » et « champignons » dont Moran ne s'y nourrit pas (M, 221) ; les « oignons » à la recherche desquels Moran se précipite quand il ne les trouve pas dans le Irish stew préparé par Marthe (M, 139) ; le « dragonnier de Ténériffe » qu'il « compt[e] parmi [s]es intimes » (M, 204), etc[15].

---

[14] Parmi les nombreuses études qui remarquent la répétition des « jardins » et des « forêts » dans *Molloy 1* et *Molloy 2* respectivement, on peut citer : Ruby Cohn, *Back to Beckett*, Princeton, Princeton University Press, 1973, pp. 88 91 ; John Fletcher, *The Novels of Samuel Beckett*, Londres, Chatto & Windus, 1964, pp. 131 132 et C. J. Ac kerley et S. E. Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett. A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*, New York, Grove Press, 2004, entrée « *Molloy* », p. 378.

[15] La plupart de ces éléments sont mentionnés dans Ackerley et Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett*, entrées « Breton, André », p. 74 (pour le « dra gonnier de Ténériffe ») ; « flowering currant », p. 200 (pour le « spic ») ; « haw thorn », pp. 248 249 (pour la « blanche aubépine ») ; « larches », p. 308 (pour le « mélèze ») ; « "Moly" », p. 379 (pour les « molys ») ; « Proust, Marcel », p. 459 (pour les « oignons ») ; « verbena », p. 605 (pour la « verveine citronnelle »). A part le fait que la VÉGÉTATION des « jardins » et des « forêts » se laisse différencier textuellement en « arbres », « arbustes », « bosquets », « branches », « buissons », « feuilles », « fleurs », « gazon », « herbes », « lilas », « liliacées », « pâquerettes », « parterres », « pétales », « plates bandes », « primevères », etc. l'isotopie VÉGÉ TALE contient aussi : les « pâtures » et « pâturages » de la région de Molloy (M, 9, 28, 37 38) et de Ballyba, pays de Molloy, avec leur « chiendent » et une autre « gra minée bleue » nuisible (M, 182) ; le « vaste herbage » de la plaine à travers lequel Molloy ne sait pas comment avancer (M, 123) ; le « petit jardin public », « aux Or meaux », où Jacques repasse sa « botanique » dont il sait beaucoup plus que Moran, qui aime simplement les « végétaux » (M, 135) ; le « maïs » dont Moran nourrit sa poule grise (M, 138) et « la graine » qu'il envoie Jacques chercher sur la route de V (M, 174) ; le « palmier » figuré sur « le Nyassa dix reis de 1901 », un des deux tim bres de Jacques que Moran vérifie dans l'album des originaux et dont il dit qu'« il était vert et représentait une girafe en train de brouter la cime d'un palmier » (M, 164) ; les « légumes » que Moran ne cultive pas (M, 173) ; les « pommes » dont il se nourrit lors de sa poursuite de Molloy (M, 202, 208, 210) ; « la plante née des éjacula

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

A ces divers éléments rattachables à une isotopie de la VÉGÉTATION on a reconnu jusqu'à présent seule une valeur de configurateurs poïétiques (structurels, thématiques, intertextuels ou biographiques[16]), sans que leur dimension po(ï)étique et plus précisément leur po(ï)éticité métaphorique soit systématiquement examinée.

3.3.2.2. L'isotopie de la MER

Pour ce qui est de l'isotopie de la MER, une fonction poétique et/ou poïétique a été attribuée à plusieurs de ses éléments[17]. Jeanne-Sarah de

---

tions des pendus et qui crie quand on la cueille », dont Moran cherche le nom (M, 211) ; l'adresse du bureau de Youdi au « 8 square des Acacias » (M, 228) ; etc.

[16] Pour la fonction structurelle et thématique de certains éléments végétaux de *Molloy* et surtout des récurrents « jardins » et « forêts », voir les études de Cohn et Fletcher citées ci dessus. Deux termes appartenant à l'isotopie de la VÉGÉTATION auxquels on a assigné une fonction intertextuelle sont : « la blanche aubépine » (qui renverrait à Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, voir Nicholas Zurbrugg, *Beckett and Proust*, Totowa/NJ, Barnes and Noble Books, 1988, p. 110) et « le dragonnier de Ténériffe » (qui renverrait à *L'Amour fou* d'André Breton, voir Ackerley et Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett*, entrée « Breton, André », p. 74). Deux ter mes végétaux auxquels on a assigné une fonction biographique sont le « mélèze » et la « verveine citronnelle », qui seraient des images « obsessionnelles » de l'enfance de Beckett, passée à Cooldrinagh, Foxrock (voir Ackerley et Gontarski, *The Grove Com panion to Samuel Beckett*, entrées « larches », p. 308 et « verbena », p. 605, de même que James Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, New York, Si mon & Schuster, 1996, p. 34 et les notes afférentes).

[17] Les termes les plus saillants de l'isotopie de la MER sont sans doute les références explicites à la « mer » : à l'occasion de la rencontre de A et B quand il est précisé qu'« ils se tournèrent vers la mer qui, loin à l'est, au delà des champs, montait haut dans le ciel pâlissant » (M, 10) ; lorsque « afin de noircir encore quelques pages » le narrateur de *Molloy 1* se consacre à l'exposition de son séjour « au bord de la mer » (M, 91) ; au moment où Molloy, quittant le littoral, raconte la reprise du chemin vers sa ville et décrit la position de celle ci par rapport à la mer (« Je regagnai donc l'intérieur, car ma ville n'est pas précisément au bord de la mer, quoi qu'on ait pu dire à ce sujet » M, 102) ; quand, soucieux d'indiquer l'étendue et la variété géographique de sa « région », Molloy affirme que la mer en fait partie (« Car ma région n'était pas que forêt, loin de là. Mais il y avait aussi la plaine, la montagne et la mer, et quelques villes et villages, reliés entre eux par des routes, des chemins » M, 115) ; alors que Moran parle, dans son rapport, de Bally chef lieu de Ballyba, « pays de Molloy » , dont il précise que les habitants étaient d'accord, « à l'instar des habitants d'Isigny, que leur ville était sur la mer. Et ils mettaient Bally sur Mer en tête de leur papier à lettres » (M, 182 183).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Larquier remarque ainsi, par rapport à l'épisode qui décrit le séjour de Molloy « au bord de la mer », que celui-ci représente

> an opportunity to explore new meanings, such as the one on « le principe de l'arrimage ». The narrator tells us : « Cette proposition [...] je mis quelque temps à en pénétrer la signification, et notamment me demeura longtemps obscur le terme arrimage, que je ne connaissais pas » (M, 95). This comes along with what could be perceived as a lesson on the lexical field per taining to « la marine » : « récifs » ; « esquif » ; « pagaie » ; « brisants » ; « grève » ; « frêle carène » ; « abîmes » (M, 92)[18].

Si la critique se contente de constater l'existence d'un champ lexico-sémantique local de la « marine » sans se préoccuper ni de ses modalités opératrices, ni des rapports qu'il entretient avec ses environnements intra-textuels restreint et étendu, David Hayman illustre à travers la conjonction de deux épisodes de *Molloy-1* (à savoir celui de la rencontre de A et B et, de nouveau, celui du séjour de Molloy « au bord de la mer ») ce qu'il appelle le processus d'« auto-génération/ auto-destruction » dont procèderait l'écriture beckettienne.

> [T]he voice of Molloy provides us with many examples of telling *ex nihilo*, of words generating words that are later erased. The following passage shows him in the process of generating the details of a landscape out of the concept of the men A & C, and finally out of the language itself[19]. […] But Molloy goes further […], making the accidents of this passage the essentials of what follows. […] The sea in this citation eventually generates the sea shore at which Molloy spends time later in the narrative, but the sea refe

[18] De Larquier, « Beckett's *Molloy* », p. 46.

[19] Le passage du *Molloy* anglais que Hayman cite à ce moment de son propos cor respond au passage suivant du *Molloy* français : « Puis chacun reprit son chemin, A vers la ville, B à travers des régions qu'il semblait mal connaître, ou pas du tout, car il avançait d'un pas mal assuré et s'arrêtait souvent pour regarder autour de lui, comme celui qui cherche à fixer dans son esprit des points de repère, car un jour, peut être, il lui faudra revenir sur ses pas, on ne sait jamais. Les traîtres collines ou avec effroi il s'engageait, sans doute ne les connaissait il que pour les avoir vues de loin, de la fe nêtre de sa chambre peut être, ou du sommet d'un monument un jour de chagrin où, n'ayant rien de spécial à faire et cherchant dans l'altitude un réconfort, il avait payé ses trois ou six pence et gravi jusqu'à la plate forme l'escalier en colimaçon. De là il devait tout voir, la plaine, la mer et puis ces mêmes collines que d'aucuns appellent montagnes, indigo par endroits dans la lumière du soir, se pressant les unes derrière les autres à perte de vue, traversées par des vallées qu'on ne voit pas mais qu'on de vine, à cause du dégradement des tons et puis à cause d'autres indices intraduisibles en mots et même impensables » (M, 10 11).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> rence itself seems to derive from the liquid component in his description of the rolling landscapes[20].

L'« auto-génération/auto-destruction » dont parle Hayman est un phénomène textuel à portée non plus poétique – comme celui signalé par de Larquier –, mais poï(é)tique, puisque le texte serait mis en place à partir des mots et de leur enchaînement, lors d'une progression où « each phrase calls forth amplification ». Hayman suggère en passant, sans développer cette observation plus qu'il ne le fait dans la citation ci-dessus, que dans ce genre d'avancement par « amplification » du texte à partir de ses mots et phrases, les tropes – qu'il appelle « words for sights » – ont un rôle à jouer[21]. Tout en retenant la suggestion laconique du critique selon laquelle la dynamique textuelle tropologique contribue à la configuration poï(é)tique de *Molloy*, il nous importera d'en circonscrire les modalités métaphoriques.

Finalement, Rubin Rabinovitz qui s'intéresse à l'unique dimension poïétique, voire conceptuelle – et non à la double dimension linguistico-conceptuelle, voire po(ï)étique – de la métaphore dans les textes de Beckett pose que :

> Along with using deserts and wastelands, Beckett sometimes refers to the sea to introduce the idea of emptiness and desolation. […] Some of Beckett's heroes think about drowning or drifting out to sea in a skiff, activities that have associations with losing one's mind or one's life. Other characters live in caves by the sea or visit places with a view of it. These images provide connections with the shelters and elevated places. […] The reference to drowning provides a transition between the sea images and the images of death[22].

Le critique regroupe les « images de la mer » des textes beckettiens sous les cinq rubriques suivantes, en utilisant aussi des références à *Molloy* pour illustrer chacune d'entre elles : i) « endroits élevés avec une vue sur la mer » ; ii) « grottes au bord de la mer » ; iii) « noya-

---

[20] David Hayman, « Joyce > Beckett/Joyce », in Bernard Benstock (éd.), *The Seventh of Joyce*, Bloomington, Indiana University Press (pp. 37 43), p. 40.

[21] Juste après avoir cité *in extenso* l'extrait avec A et B/C, Hayman poursuit son propos ainsi : « Molloy continues, calling forth other *tropes, words for sights*, but this quotation may be enough to make the point […] ». Hayman, « Joyce > Beckett/ Joyce », p. 40, nous soulignons.

[22] Rabinovitz, *Innovation in Samuel Beckett's Fiction*, pp. 126 127.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

des » ; iv) « à la dérive dans un esquif » ; et v) « images générales de la mer[23] ».

Puisque c'est la po(ï)éticité métaphorique du texte qui nous intéresse dans ce chapitre et non la po(ï)éticité générale des isotopies de la VÉGÉTATION et de la MER, les sections suivantes se penchent principalement sur la portée configuratrice de plusieurs métaphores végétales et marines, en ne se préoccupant pas d'autres modalités po(ï)étiques qui se manifestent à l'intérieur de ces deux isotopies que lorsque celles-ci sont inséparables de celle-là.

3.3.3. Liguisticité et conceptualité de la métaphore

3.3.3.1. « C'est mon chapeau que je fleurissais »

Le traitement des humains en termes de végétaux – qui a été mis en évidence par le transfert DS[VÉGÉTAL] --> DC[HUMAIN] à l'œuvre dans l'environnement intra-textuel restreint de « les verts et les pas mûrs » – représente une des modalités caractéristiques du fonctionnement métaphorique de l'isotopie de la VÉGÉTATION dans *Molloy*. La toute première instance de ce transfert apparaît dans le passage suivant où le narrateur de *Molloy-1* enchaîne aux considérations concernant le chapeau de B des digressions sur son propre chapeau :

---

[23] Voir Rabinovitz, *Innovation in Samuel Beckett's Fiction*, notes 16 et 17, p. 135. Dans *Molloy*, ces cinq catégories d'« images de la mer » sont isolées à partir des trois passages suivants (dont les deux premiers se retrouvent dans *Molloy 1* et le dernier dans *Molloy 2*) : i) l'épisode de la rencontre de A et B (M, 9 18), pour « endroits élevés avec une vue sur la mer » ; ii) l'épisode du séjour de Molloy au bord de la mer (M, 91 101), pour « grottes au bord de la mer », « noyades » et « à la dérive dans un esquif ») ; et iii) le paragraphe où Moran parle de l'« incompréhensible esprit, tantôt mer, tantôt phare » (M, 144), pour « images générales de la mer ». A ces « images de la mer » on pourrait ajouter celle que mentionne brièvement Michael Sheringham en l'intégrant à l'« imagerie admirablement diverse, changeante, toujours provisoire, de l'effondrement intérieur et de la désintégration identitaire » dont serait pourvu *Molloy 2* (voir Michael Sheringham, *Molloy*, Londres, Grant & Cutler Ltd., coll. « Critical Guides to French Texts », 1985, p. 66, nous traduisons) : « Et quant à moi, ce passe temps fidèle, je dois dire que je ne pensais plus guère à lui. Mais par moments il me semblait que je n'en étais plus très loin, que je m'en approchais comme la grève de la vague qui s'enfle et blanchit, figure je dois dire peu appropriée à ma situation, qui était plutôt celle de la merde qui attend la chasse d'eau » (M, 221).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> (Il portait un chapeau pointu, à ce qu'il me semblait. J'en fus frappé, il m'en souvient, comme je ne l'aurais pas été par une casquette, par exemple, ou par un melon. […] Mais ce chapeau, c'était un chapeau de ville, suranné mais de ville que le moindre vent emporterait au loin. A moins qu'il ne soit attaché sous le menton, au moyen d'un cordon ou d'un élastique.) J'ôtai mon chapeau et le regardai. Un long lacet le relie, depuis toujours, à ma boutonnière, toujours la même, quelle que soit la saison. Je vis donc tou jours. C'est bon à savoir. La main qui s'était saisie du chapeau et qui le te nait toujours, je l'éloignai autant que possible de moi et lui fis décrire des arcs. Ce faisant je regardai le revers de mon manteau et le vis s'ouvrir et se refermer. Je comprends maintenant pourquoi je ne portais jamais de fleur à la boutonnière, assez ample pourtant pour en recevoir tout un bouquet. Ma boutonnière était réservée à mon chapeau. C'était mon chapeau que je fleu rissais. Mais ce n'est ni de mon chapeau ni de mon manteau que je désire parler à présent, ce serait prématuré. (M, 12, 16 17)

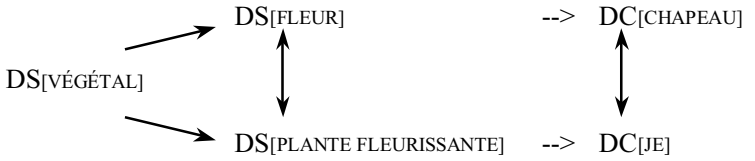
D'emblée, au moins trois lexies de ce fragment peuvent être rattachées à l'isotopie VÉGÉTALE : la famille lexicale « fleur », « (je) fleurissais » et le lexème « bouquet ». Tandis que dans le cas de « fleur » et de « bouquet » le contexte favorise une actualisation du sens littéral, l'avant-dernière phrase citée – « C'était mon chapeau que je fleurissais » – est métaphorique. Indépendamment de tout contexte et en accord avec le sens conventionnalisé du verbe « fleurir » dans son emploi transitif, cette phrase devrait dire plus ou moins la même chose que « J'ornais mon chapeau de fleurs » ou « Je mettais des fleurs à mon chapeau ». Cet usage équivaudrait, dans cette actualisation littérale du transitif « fleurir », à celui beaucoup plus commun et presque lexicalisé de l'expression « fleurir sa boutonnière », dont la réalisation est d'ailleurs favorisée dans ce fragment par la précision « je ne portais jamais de fleur à la boutonnière ». Autrement dit, si « je ne portais jamais de fleur à la boutonnière », c'est-à-dire « je ne fleurissais jamais ma boutonnière », c'est que « je fleurissais mon chapeau », c'est-à-dire « portais une/des fleur(s) à mon chapeau ». Toujours est-il que cette actualisation transitive de « fleurir », la seule possible du point de vue du lexique et de la grammaire du français, n'est que partiellement corroborée par le contexte restreint où apparaît « C'est mon chapeau que je fleurissais ».

Relié par un lacet à sa boutonnière, le « chapeau » du narrateur accomplit non pas tant la fonction de l'objet où l'on met une/des fleur(s), mais plutôt la fonction de cette/ces fleur(s) elle(s)-même. Contextuellement, le rapport « boutonnière » - « chapeau » - « narrateur » se laisse décrire, plus ou moins exactement, par la phrase « Je

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

portais mon chapeau à la boutonnière comme on y porte une/des fleur(s) », phrase qu'on pourrait paraphraser métaphoriquement par « Je fleurissais ma boutonnière de mon chapeau ». Toutefois, le narrateur ne dit pas « Je fleurissais ma boutonnière *de* mon chapeau », il n'utilise pas le « chapeau » comme l'objet indirect de « fleurir », mais comme son objet direct : « C'est mon chapeau *que* je fleurissais ». L'emploi du verbe « fleurir » est indubitablement métaphorique dans cet extrait, mais la métaphore ne concerne de toute évidence pas seulement l'objet direct « chapeau »-« fleur à la boutonnière », mais aussi le sujet « je » qui le « fleurissai[t] ».

Ce qui se passe alors dans ces quelques lignes c'est que les deux « fleurir » – le transitif « orner de fleurs » et l'intransitif « pousser des fleurs » – sont fusionnés métaphoriquement, puisque ce dont « je » « fleurit » sa « boutonnière », ce ne sont pas des fleurs, mais son « chapeau », et que ce « chapeau »-« fleur », tiraillé entre l'objet que l'on orne de fleurs et l'objet dont on orne comme d'une fleur, génère une troisième possibilité signifiante : celle d'un sujet /HUMAIN/ qui « fleurit », qui « pousse » un « chapeau »-« fleur », et qui se voit ainsi conçu et exprimé en termes d'une plante fleurissante. Sont métaphorisés alors simultanément et le sujet et l'objet de « fleurir » suite à la double interaction suivante :



L'usage particulier du verbe « fleurir » dans « C'est mon chapeau que je fleurissais » – usage dont il serait faux de dire qu'il réalise le sens métaphorique du verbe transitif (puisque ce n'est pas le complément indirect qui y est traité en termes végétaux, voire floraux – ainsi que cela arrive dans les emplois métaphoriques du transitif « fleurir » dont « fleurir quelque chose *de rubans* » (*Le Petit Robert*) est un exemple, mais ce « quelque chose » même, c'est-à-dire le complément direct « chapeau »), tout comme il serait faux de dire qu'il réalise le sens métaphorique du verbe intransitif (puisque « fleurir » y apparaît clairement comme un verbe transitif) – cet usage, donc, distingue à l'intérieur de l'isotopie de la VÉGÉTATION, qui fonctionne comme do-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

maine source métaphorique, à travers la différenciation syntaxique d'un sujet qui « fleurit » et de l'objet qui est « fleuri » par lui, le rapport métonymique tout – partie (entre la plante fleurissante et la fleur qu'elle pousse), rapport qui est translaté métaphoriquement à la relation entre le narrateur et son chapeau[24]. Trois isotopies sont impliquées dans ce transfert : la première est VÉGÉTALE, la seconde VESTIMENTAIRE et la troisième HUMAINE, les deux dernières opérant en tant que domaines cibles.

L'interaction métaphorique qui concerne à la fois « je » et son « chapeau » sert alors à la conceptualisation et à l'expression d'une dynamique entre deux entités. En fait, non seulement la métaphore en discussion est une métaphore du rapport, de la dynamique, de l'interaction mais l'extrait dans son ensemble décrit principalement une connexion, à savoir celle entre le « chapeau » et le « manteau » « reliés » l'un à l'autre à travers le « lacet » et la « boutonnière ». L'élément grâce auquel cette connexion VESTIMENTAIRE est mise en évidence est HUMAIN, dans la mesure où le changement d'*état* et de *position* du chapeau – qui n'est plus *statiquement* posé *sur la tête*, mais ôté, éloigné *à bout de bras* et *mu* en arc de cercle –, changement qui se répercute sur le « manteau » dont le « revers » « s'ouvre » et « se ferme », est suscité par la cinétique de la « main », perçu visuellement (« je regardai … je vis ») et saisi intellectuellement (« je comprends »). L'agent HUMAIN avec ses propriétés motrices, perceptives et intellectives fonctionne comme le moyen terme qui fait ressortir la « relation » entre le « chapeau » et le « manteau », « relation » qui tout en étant déterminée par lui, le détermine : « Un long lacet le relie [le chapeau], depuis toujours, à ma boutonnière [la boutonnière de mon manteau], toujours la même, quelle que soit la saison. *Je vis donc toujours*. *C'est bon à savoir* ».

Du point de vue du croisement métaphorique des isotopies VÉGÉTALE, VESTIMENTAIRE et HUMAINE le rôle configurateur de la « boutonnière » est exemplaire. A part la métaphore « C'est mon chapeau que je fleurissais », qui ressort comme « figure » contre le

[24] Cette interaction métaphorique a aussi en vue l'organisation spatiale qui caractérise le rapport métonymique tout partie, dans la mesure où la situation de la fleur à l'extrémité de la tige d'une plante est analogue à la situation du « chapeau » « fleur » du narrateur, localisé à une de ses extrémités : sur la tête (extrémité supérieure en position verticale) ou au bout du bras tendu (extrémité latérale variable en raison des « arcs » que le narrateur fait décrire à son chapeau).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

« fond » de ce fragment en raison, principalement, de son opacité sémantique et de son agrammaticalité, d'autres éléments – parmi lesquels la « boutonnière » – y opèrent po(ï)étiquement. La « boutonnière » représente tout d'abord une « figure » formelle, puisque le lexème est repris trois fois dans ce court passage et, qui plus est, sa première occurrence en fait le terme central autour duquel s'organise une autre répétition, celle de « toujours » : « Un long lacet le relie, depuis *toujours*, à ma *boutonnière*, *toujours* la même, quelle que soit la saison ». Ce « toujours »[25] – qui souligne la continuité du rapport « chapeau » - « manteau » assuré par le « lacet » attaché à la « même boutonnière », continuité soutenue phonétiquement par l'enchaînement de la liquide [l] dans l'allitération « *l*ong *l*acet » et la consonance « *l*e re*l*ie » – est l'opposé du « jamais » de « je ne portais jamais de fleur à la boutonnière », si bien que la « boutonnière » se révèle être signalée non seulement par sa propre réitération, mais aussi par les rapports (dans ce cas, d'antinomie) qui s'établissent entre les contextes immédiats où celle-ci se produit.

Cette « boutonnière » – « réservée » « depuis toujours » et vraisemblablement pour toujours au « chapeau »-« fleur » et qui, par le fait d'être « toujours la même », paraît accomplir une fonction plus importante que le « lacet » dans l'établissement et le maintien de la

[25] « Toujours » est lui même non seulement réitéré quatre fois dans ces quelques lignes, mais aussi différencié comme : i) « totalité du temps considéré » (dans « Un long lacet le relie [le chapeau], depuis *toujours*, à ma boutonnière *toujours* la même, quelle que soit la saison ») et ii) « persistance d'un état jusqu'à un moment donné, présent ou passé » (dans « Je vis donc *toujours*. C'est bon à savoir. La main qui s'était saisie du chapeau et qui le tenait *toujours*, je l'éloignai autant que possible de moi et lui fis décrire des arcs »). A la lumière des différenciations temporelles de « toujours » dans ce fragment, il est fort tentant de spéculer que même « la main qui […] tenait toujours [le chapeau] » a une valeur temporelle de « moment donné » qui récupère le sens original de « main tenant » comme « pendant que l'on tient quelque chose dans sa main », donc la valeur de « temps présent » en tant que « temps perceptuel ». Et la spéculation pourrait être menée encore plus loin dans cette direction avec la phrase suivante, « Ce faisant je regardai le revers de mon manteau et le vis s'ouvrir et se re fermer », où non seulement il est en effet question d'une perception (visuelle) ayant lieu simultanément avec les mouvements en arc de cercle du chapeau main tenu, mais que le « vis » (« voir » au passé simple), qui en est l'expression (à côté de « (je) re gardai ») est formellement identique avec le « vis » (« vivre » au présent) de « Je vis donc toujours ». Ce genre de spéculation, s'il pouvait être corroboré, ferait voir que la confusion des différents temps (de l'histoire, de la narration, de la méta narration, etc.) est, dans *Molloy*, une question de temps verbaux, sans doute, mais aussi une question d'opérations po(ï)étiques à portée plus large que les seuls temps verbaux.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

« relation » entre le « chapeau » et le « manteau »[26] – se laisse attacher d'emblée à l'isotopie VESTIMENTAIRE à laquelle elle appartient littéralement. Toujours est-il que l'association de l'expression « fleur à la boutonnière » avec la métaphore du « chapeau »-« fleur »-« fleuri » finit par signaler le fait que la substitution à la fois littérale et métaphorique « fleur » --> « chapeau » (« à la boutonnière ») est de deuxième ordre, dans la mesure où toute « boutonnière » est usuellement « réservée » non pas à un « chapeau », ni à une « fleur », mais à un bouton. (La substitution de premier ordre est alors celle de « bouton » --> « fleur ».)

A travers ce « bouton » – remplacé « à la boutonnière » par la « fleur », à son tour remplacée par le « chapeau » – et dont la « boutonnière » dérive lexicalement, les isotopies VESTIMENTAIRE, VÉGÉTALE et HUMAINE sont de nouveau mises en interaction grâce à la polysémie de cette lexie qui désigne non seulement une « petite pièce souvent circulaire servant à la décoration des vêtements ou l'assemblage de leurs diverses parties » (isotopie VESTIMENTAIRE), mais aussi une « petite excroissance d'où naissent les branches, feuilles, fruits ou fleurs d'un végétal » (isotopie VÉGÉTALE), de même qu'une « petite tumeur faisant saillie à la surface de la peau » (isotopie HUMAINE)[27].

---

[26] Si la « boutonnière » à travers laquelle le « chapeau » est « toujours relié » (/CONTINUITÉ/) au « manteau » est « toujours la même » (/IDENTITÉ/), il n'en va pas pareil pour le « lacet » qui n'est ni « éternel », ni toujours le même, comme il res sort de cet autre passage de *Molloy 1* : « Mais le valet [de Lousse] m'ayant apporté mes vêtements, dans un papier qu'il déplia devant moi, je constatai que mon chapeau n'y était pas, ce qui me fit dire, Mon chapeau. Et quand il eut compris ce que je vou lais il s'en alla et revint peu de temps après avec mon chapeau. Plus rien ne manquait alors, sinon le lacet pour attacher le chapeau à la boutonnière, mais cela je désespérais de le lui faire comprendre et par conséquent n'en soufflai mot. Un vieux lacet, ça se trouve toujours, ce n'est pas éternel, un lacet, comme le sont les vêtements propre ment dits » (et leurs boutonnières, pourrait on ajouter) (M, 58).

[27] Le texte actualise à d'autres endroits, individuellement, les acceptions VESTI MENTAIRE et HUMAINE de « bouton ». En voici deux exemples : « Il [le valet de Lousse] portait un pantalon blanc, une chemise blanche et un gilet jaune, on aurait dit un daim, avec des boutons dorés, et des sandales. Il est rare que je prenne connais sance avec une telle netteté de ce que portent les gens et je suis heureux de pouvoir vous en faire profiter » (M, 57) et « Ah elle [ma mère] me les a bien passées, la vache, ses indéfectibles saloperies de chromosomes. Que je sois hérissé de boutons, depuis l'âge le plus tendre, la belle affaire ! Le cœur bat, et comment. Que j'aie les uretères non, pas un mot à ce sujet. Et les capsules. Et la vessie. Et l'urètre. Et le gland. Santa Maria » (M, 109).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Il est intéressant de remarquer que ces trois significations du « bouton » de la « boutonnière », qui doublent les trois domaines métaphoriques interagissant dans « C'est mon chapeau que je fleurissais », relèvent exactement du même type de transfert métaphorique qui a été mis en évidence dans ce passage de *Molloy*. Aussi bien au niveau lexical des significations conventionnelles du « bouton »-« boutonnière », significations actualisables contextuellement grâce à la double interaction métaphorique entre « je », « fleurir » et « chapeau », qu'au niveau de cette interaction elle-même, l'isotopie de la VÉGÉTATION fonctionne en tant que domaine source à partir duquel sont translatés des aspects divers vers les deux domaines cibles, l'un VESTIMENTAIRE, l'autre HUMAIN[28]. La « nouvelle expression métaphorique » qu'on retrouve dans l'avant-dernière phrase de l'extrait en discussion est un procédé po(ï)étique qui disloque les sens métaphoriques lexicalisés du transitif et de l'intransitif « fleurir », d'une part, mais qui accomplit ceci en recourant au même genre d'interaction tri-isotopique qui sous-tend les trois significations lexicalisées de « bouton » réalisables dans ce contexte restreint, d'autre part.

Nouvelle métaphoricité et métaphoricité lexicalisée se conditionnent alors réciproquement dans *Molloy*, dont la particularité consiste précisément à configurer po(ï)étiquement ces deux phénomènes, en relativisant de la sorte, comme nous l'avons suggéré au point 3.2.3., la frontière qui est supposée les séparer. Cette relativisation n'est pas un processus exclusivement linguistique, ni exclusivement conceptuel, mais à la fois linguistique *et* conceptuel. La « preuve » la plus convaincante qu'il en va effectivement ainsi est constituée par l'usage non-conventionnel de « fleurir » qui affecte aussi bien la rection du verbe que son sémantisme. Une modification apportée à la rection du verbe a des conséquences sémantiques, voire cognitives (car il n'est pas du tout évident d'emblée ce que « C'est mon chapeau que je fleurissais » veut dire, la signification de cette phrase exigeant la (re-) construction contextuelle), ce qui démontre le fait que dire où finit la part du linguistique et où commence la part du conceptuel, dans le cas d'un processus métaphorique de *Molloy*, est une tâche fort difficile, sinon impossible à accomplir.

[28] Historiquement, le sens VÉGÉTAL de « bouton » précède et génère, par « ana logie », les acceptions VESTIMENTAIRE et HUMAINE du mot. Voir Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, vol. 1, A L, article « Bouton n. m. », p. 275.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

En utilisant la notation courante en métaphorologie cognitive, mais en insistant sur le fait que les métaphores ainsi formalisées sont à la fois cognitives *et* linguistiques, on peut dire qu'on a affaire, dans ce fragment, aux deux métaphores suivantes : LE NARRATEUR EST UNE PLANTE FLEURISSANTE et LE CHAPEAU DU NARRATEUR EST UNE FLEUR. Ces métaphores à source végétale s'ajoutent à celles mises en évidence lors de l'analyse de « les verts et les pas mûrs » qu'on peut regrouper sous l'enseigne générale LES GENS SONT DES PLANTES, mais que le texte différencie en[29] :

- LES ENFANTS SONT DES PLANTES PAS MÛRES ;
- LES ENFANTS PRÉCOCES SONT DES PLANTES MÛRIES PRÉMATUREMENT ;
- LES GENS MATURES SONT DES PLANTES MÛRES ;
- LES VIEILLES GENS SONT DES PLANTES POURISSANTES et
- RUTH/EDITH EST UNE ROSE.

Le fait que l'isotopie de la VÉGÉTATION fonctionne dans chacune des interactions métaphoriques citées en tant que domaine source pourrait faire croire qu'il s'agit ici de la seule manière dont la métaphoricité de cette isotopie s'exprime textuellement. Or ce n'est point le cas, les métaphores végétales de *Molloy* se caractérisant, tout comme les métaphores marines d'ailleurs, par une considérable variété opératrice. Avant de nous pencher sur la variété du fonctionnement métaphorique des isotopies de la VÉGÉTATION et de la MER, voici un deuxième exemple, maritime cette fois-ci, qui illustre l'interaction du linguistique et du conceptuel dans les processus métaphoriques à l'œuvre dans ce texte.

3.3.3.2. « La route était en vagues »

> C'est ainsi que je vis A et B aller lentement l'un vers l'autre, sans se rendre compte de ce qu'ils faisaient. C'était sur une route d'une nudité frappante, je veux dire sans haies ni murs ni bordures d'aucune sorte, à la campagne, car dans d'immenses champs des vaches mâchaient, couchées et debout,

[29] George Lakoff inventorie la métaphore conceptuelle PEOPLE ARE PLANTS dans son index de métaphores conceptuelles disponible en ligne à http://cogsci.berkeley.edu/lakoff/metaphors. Dans George Lakoff et Mark Turner, *More Than Cool Reason : A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, pp. 6, 12 14, 27 28, etc. les auteurs montrent que cette métaphore compte parmi celles qui sont fréquemment utilisées et originalement développées en littérature.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

dans le silence du soir. J'invente peut être un peu, j'embellis peut être, mais dans l'ensemble c'était ainsi. Elles mâchent, puis avalent, puis après une courte pause appellent sans effort la prochaine bouchée. Un tendon du cou remue et les mâchoires recommencent à broyer. Mais c'est peut être là des souvenirs. La route, dure et blanche, balafrait les tendres pâturages, montait et descendait au gré des vallonnements. La ville n'était pas loin. C'étaient deux hommes, impossible de s'y tromper, un petit et un grand. Ils étaient sortis de la ville, d'abord l'un, puis l'autre, et le premier, las ou se rappelant une obligation, était revenu sur ses pas. L'air était frais, car ils avaient leur manteau. Ils se ressemblaient, mais pas plus que les autres. Un grand espace les séparait d'abord. Ils n'auraient pas pu se voir, même en levant la tête et en se cherchant des yeux, à cause de ce grand espace, et puis à cause du val lonnement du terrain, qui faisait que la route était en vagues, peu profondes mais suffisamment, suffisamment. Mais le moment vint ou ensemble ils dé valèrent vers le même creux et c'est dans ce creux qu'ils se rencontrèrent à la fin. Dire qu'ils se connaissaient, non, rien ne permet de l'affirmer. Mais au bruit peut être de leurs pas, ou avertis par quelque obscur instinct, ils le vèrent la tête et s'observèrent, pendant une bonne quinzaine de pas, avant de s'arrêter, l'un contre l'autre. Oui, ils ne se croisèrent point, mais ils firent halte, tout près l'un de l'autre, comme souvent le font, à la campagne, le soir, sur une route déserte, deux promeneurs qui s'ignorent, sans que cela ait rien d'extraordinaire. Mais ils se connaissaient et se reconnaîtront je pense, et se salueront, même au profond de la ville. Ils se tournèrent vers la mer qui, loin à l'est, au delà des champs, montait haut dans le ciel pâlissant, et ils échangèrent quelques paroles. Puis chacun reprit son chemin, A vers la ville, B à travers des régions qu'il semblait mal connaître, ou pas du tout, car il avançait d'un pas mal assuré et s'arrêtait souvent pour regarder autour de lui, comme celui qui cherche à fixer dans son esprit des points de repère, car un jour, peut être, il lui faudra revenir sur ses pas, on ne sait jamais. Les traîtres collines ou avec effroi il s'engageait, sans doute ne les connaissait il que pour les avoir vues de loin, de la fenêtre de sa chambre peut être, ou du sommet d'un monument un jour de chagrin où, n'ayant rien de spécial à faire et cherchant dans l'altitude un réconfort, il avait payé ses trois ou six pence et gravi jusqu'à la plate forme l'escalier en colimaçon. De là il devait tout voir, la plaine, la mer et puis ces mêmes collines que d'aucuns appellent montagnes, indigo par endroits dans la lumière du soir, se pressant les unes derrière les autres à perte de vue, traversées par des vallées qu'on ne voit pas mais qu'on devine, à cause du dégradement des tons et puis à cause d'autres indices intraduisibles en mots et même impensables. Mais on ne les devine pas toutes, même de cette hauteur, et souvent là où on ne voit qu'un seul flanc, qu'une seule crête, en réalité il y en a deux, deux flancs, deux crêtes, séparés par une vallée. Mais ces collines, maintenant il les connaît, c'est à dire qu'il les connaît mieux, et si jamais cela lui arrive de les con templer à nouveau de loin ce sera je pense avec d'autres yeux, et non seule ment cela mais l'intérieur, tout cet espace intérieur qu'on ne voit jamais, le cerveau et le cœur et les autres cavernes où sentiment et pensée tiennent leur sabbat, tout cela bien autrement disposé. (M, 9 11)

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Ce passage constitue le tout début de « l'histoire » de Molloy, où les coordonnées actancielles, spatiales et temporelles du cadre de la représentation sont mises en place par le narrateur. David Hayman maintient que la « mer » est configurée avec d'autres éléments du « paysage à peine ondulé » (M, 17) qui sont décrits dans cet extrait quand il affirme que « the sea reference […] seems to derive from the liquid component in [the narrator's] description of the rolling landscapes[30] ». Le processus de « dérivation » dont parle le critique se laisse préciser comme un ensemble de modalités po(ï)étiques parmi lesquelles celles qui opèrent métaphoriquement retiennent surtout notre attention.

Avant que « la mer » elle-même ne soit nommée comme un des « composants » (M, 17) de ce « paysage », l'isotopie de la MER s'exprime dans le texte à travers la lexie « vagues » dans la « nouvelle combinaison métaphorique » « la route était en vagues » :

> Un grand espace les séparait d'abord. Ils n'auraient pas pu se voir, même en levant la tête et en se cherchant des yeux, à cause de ce grand espace, et puis à cause du vallonnement du terrain, qui faisait que *la route était en vagues*, peu profondes mais suffisamment, suffisamment. Mais le moment vint ou ensemble ils dévalèrent vers le même creux et c'est dans ce creux qu'ils se rencontrèrent à la fin. (M, 9 10, nous soulignons)

La métaphore « la route était en vagues » – qui organise le domaine cible de la route (DC[ROUTE]) et, par la métonymie qui relie « la route » au « terrain », le domaine cible de la terre (DC[TERRE]) selon le domaine source de la mer (DS[MER]) –, d'une part, et l'environnement immédiat de cette métaphore, d'autre part, sont fort intéressants parce qu'ils révèlent le fait que, dès la toute première occurrence de l'isotopie de la MER dans *Molloy*, celle-ci opère métaphoriquement à un double niveau linguistico-conceptuel.

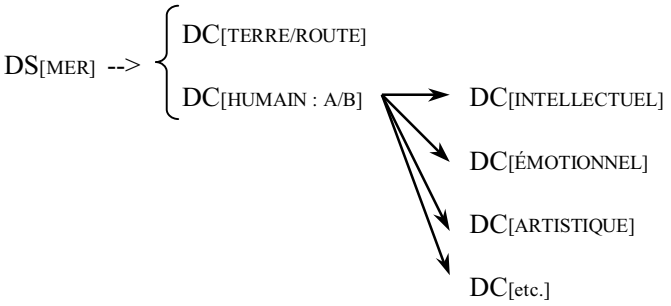
Le voisinage contextuel des lexies « vagues » et « mer » de même que l'interaction métaphorique DS[MER] --> DC[ROUTE/TERRE] mène à l'activation de l'acception marine de « creux » en tant que « profondeur entre deux lames [d'une vague], de la crête à la base » (*Le Petit Robert*) et à sa réalisation, dans ce passage, non seulement comme « creux d'un vallonnement de la route », mais aussi comme « creux d'une vague de la route ». La répétition emphatique de « creux » dans « ensemble ils dévalèrent *vers le même creux* et *c'est*

[30] Hayman, « Joyce > Beckett/Joyce », p. 40.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

dans ce creux qu'ils se rencontrèrent à la fin » souligne ce mot, si bien que la locution « (être) dans le creux d'une vague » finit par être actualisée. DS[MER] vise alors dans ces quelques lignes non seulement DC[TERRE/ROUTE], mais aussi un domaine cible humain abstrait (DC[HUMAIN : A/B]), à l'intérieur duquel la signification de « valeur minimale » de l'idiotisme reconstitué ouvre plusieurs plans d'actualisation possible : intellectuel, émotionnel, artistique, social, etc.

La reconstruction et l'activation contextuelle de la métaphore idiomatique lexicalisée « dans le creux d'une vague » grâce à la nouvelle combinaison métaphorique « la route était en vagues », à travers la communauté de leur domaine source (DS[MER]), est une opération po(ï)étique où « images »/« idées »/« concepts » et mots se conditionnent réciproquement[31]. Le schéma suivant illustre le processus métaphorique à l'œuvre dans ces quelques lignes :



Le fait que DS[MER] participe simultanément à deux processus d'interaction métaphorique contribue à la mise en rapport des deux domaines cibles DC[TERRE/ROUTE] et DC[HUMAIN : A/B] qu'il vise, puisque « paysage » et « personnages » sont conçus et exprimés grâce aux termes appartenant à la même isotopie marine. La MER agit comme le tiers terme qui fait ressortir l'homogénéité du cadre de la représentation mis en place par le narrateur tout au long de ce passage, cadre où les objets, fussent-ils animés (« A et B ») ou non (« la route », le « ter-

[31] On pourrait spéculer que des opérations po(ï)étiques à la fois phonétiques et typographiques s'associent aux modalités métaphoriques de ces trois phrases et portent sur les lexèmes « *v*allonnement(s) », « *v*agues », « dé*v*alèrent *v*ers (le même creux) ». Ces opérations souligneraient par répétition aussi bien le phonème [v] que la lettre V, cette dernière exerçant la fonction d'illustrer typographiquement les « creux » des « vallonnement(s) » et des « vagues ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

rain »), procèdent des mêmes moyens cognitifs et d'expression. Si au tout début de l'extrait cette homogénéité est implicitement suggérée par l'anthropomorphisation du « paysage » (« la route » « d'une nudité frappante » « *balafrait* » les « tendres pâturages ») – ce qui relève d'un transfert métaphorique qui va dans le sens DS[HUMAIN] --> DC[ROUTE/PÂTURAGES], en fin de fragment la translation explicite de l'organisation du « grand espace » extérieur à la « disposition » de l'« espace intérieur » du « cerveau », du « cœur » et des « autres cavernes » se revendique d'un transfert métaphorique qui va en sens inverse : DS[COLLINES/CAVERNES] --> DC[HUMAIN].

L'isotopie de la MER représente la jointure où la réversibilité de l'interaction métaphorique entre « paysage » et « personnages » devient évidente et ceci dans la mesure où la MER fonctionne comme domaine source métaphorique non seulement pour la « route » de « campagne » et pour A et B qui se rencontrent dans un de ses « creux », mais aussi pour les « collines »/« montagnes » que B regarde du « sommet d'un monument un jour de chagrin » et dont l'aménagement réorganise son « espace intérieur ». L'interaction métaphorique des « vallonnement(s) » et des « vagues » lors de la des cription de la « route » continue à opérer aussi lorsque le narrateur décrit les « collines » du point de vue de B. Ici encore, la dynamique métaphorique entre la MER et les « collines » n'est pas seulement conceptuelle – dans le sens où l'alternance des « crêtes » et des « vallées » qui génère une image en « vagues » de la terre serait seule à appuyer la métaphore –, mais aussi linguistique. L'appartenance des « vallées » qui traversent les montagnes/collines et des « vallonnement(s) »-(« vagues ») du terrain/de la route à la même famille lexicale, la lexie polysémique « crête » qui peut être actualisée contextuellement à la fois comme « la crête d'une montagne » et comme « la crête d'une vague » (« crête » antonyme du « creux » où « se rencontrèrent à la fin » A et B), de même que la couleur « indigo » attribuée aux « collines »/« montagnes » soutiennent à leur tour l'interaction métaphorique DS[MER] --> DC[COLLINES/MONTAGNES]. Dans ce fragment alors, LA TERRE/ROUTE EST LA MER tout comme LES COLLINES/MONTAGNES SONT LA MER aussi.

Toujours est-il que cette MER que sont LA TERRE/ROUTE et LES COLLINES/MONTAGNES accentue dans les deux domaines cibles visés des sèmes différents : grande /SURFACE/ et petite /PROFONDEUR/, dans le premier cas (à travers les expressions « im-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

menses champs » et « grand espace », d'une part, et « vagues peu profondes », d'autre part) ; petite /HAUTEUR/ et grande /PERSPECTIVE/, dans le deuxième cas (à travers le commentaire métadiscursif sur les « collines » - « montagnes », d'une part, et l'enchaînement des « collines […] à perte de vue », d'autre part). Cette distinction sémique accomplie grâce au fonctionnement métaphorique de l'isotopie de la MER assure la mise en place et en texte d'un espace représentationnel tridimensionnel qui s'organise selon les axes horizontal (/SURFACE/), vertical (/HAUTEUR/ - /PROFONDEUR/) et de la côte (/PERSPECTIVE/), et qui comprend à la fois le « grand espace » et l'« espace intérieur ».

Ce qu'il importe de remarquer c'est que la triple coordination spatiale du « paysage » extérieur – translatée en fin d'extrait aussi au niveau du « paysage » « intérieur » – ne résulte que grâce à l'interaction de celui-ci avec les « personnages », car ce sont les déplacements de A et B et leurs divers positionnements spatiaux qui arrivent à spécifier et définir les trois axes[32]. Ce que le fonctionnement métaphorique de l'isotopie de la MER de ce passage fait alors ressortir à travers la dynamique lexico-conceptuelle du « paysage » et des « personnages » c'est le caractère relationnel de la configuration de l'espace de la représentation, le fait que cet espace est plutôt une spatialité générée par les rapports qui s'établissent entre les objets représentés.

L'isotopie de la MER est co-figurée dans cet extrait avec d'autres isotopies qui interagissent métaphoriquement et parmi lesquelles les plus saillantes sont celles de la PERCEPTION VISUELLE et de la CONNAISSANCE, opérant comme domaine source et comme domaine cible respectivement. Les sèmes spatiaux qui assurent les transferts métaphoriques DS[MER] --> DC[TERRE/ROUTE], DS[MER] --> DC[HUMAIN : A/B], DS[MER] --> DC[MONTAGNES/COLLINES] et DS[GRAND ESPACE] --> DC[ESPACE INTERIEUR] se trouvent aussi à la base de l'interaction DS[PERCEPTION VISUELLE] --> DC[CONNAISSANCE][33]. La vision (et,

[32] Le fait que A et B « *allaient* lentement l'un vers l'autre […] *sur* une route » fait ressortir le sème /SURFACE/ grâce à un déplacement horizontal ; la rencontre de A et B « *dans* un creux » vers lequel les deux « dévalèrent » met en évidence le sème /PROFONDEUR/ grâce à un déplacement descendant ; la contemplation des collines du « *sommet* d'un monument » dont B aurait « *gravi* » « l'escalier en colimaçon » met en évidence le sème /HAUTEUR/ grâce à un mouvement ascendant ; etc.

[33] Ce sont la grande /SURFACE/ et la petite /PROFONDEUR/ de la TERRE/ ROUTE = MER qui empêchent A et B de se voir, ce qui mène le narrateur à conjecturer que « rien ne permet [d']affirmer » « qu'ils se connaissaient ». Toujours est il

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

par suite métaphorique, la cognition) apparaît alors comme étant conditionnée par le même espace/la même spatialité qu'elle a contribué à configurer[34].

Finalement, la métaphore du « sabbat » que tiennent « sentiment et pensée » *dans* les différentes « cavernes » de l'« espace intérieur » fait ressortir par rapport à celui-ci le sème /CONTENANT/ qui interagit avec le sème /CONTENU/, « intérieur » arrivant ainsi à signifier, grâce au contexte métaphorique où cette lexie apparaît, non seulement « qui est au-dedans » (*Le Petit Robert*), mais aussi « qui a un dedans »[35]. Le conditionnement réciproque du linguistique et du

---

qu'après avoir réduit le « grand espace » qui les « séparait » et après s'être observés et rencontrés dans le « creux » d'une « vague » de la route, il est posé que A et B « se connaissaient » et « se reconnaîtront […] même au profond de la ville ». Ces juxtapositions suggèrent implicitement que VOIR c'est CONNAÎTRE, dans la mesure où le changement de perception visuelle (ne pas voir > s'observer) est accompagné d'un changement cognitif (« Dire qu'ils se connaissaient, non, rien ne permet de l'affirmer » ; « deux promeneurs qui s'ignorent » > « Mais ils se connaissaient et se reconnaîtront je pense […] »). La suite du fragment modalise spatialement cette équation, dans la mesure où VOIR DE LOIN et DE HAUT (les sèmes /HAUTEUR/ et /PERSPECTIVE/ sont activés) les COLLINES/MONTAGNES = MER c'est MAL CONNAÎTRE, tandis que VOIR DE PRÈS c'est CONNAÎTRE MIEUX. L'interdépendance de ces deux modes de VOIR et CONNAÎTRE, spatialement conditionnés, est inscrite dans le texte : B a vu les collines de loin et de haut, puis de près « et si jamais cela lui arrive de les contempler à nouveau de loin ce sera je pense avec d'autres yeux ». Il faut aussi remarquer que la CONNAISSANCE dont parle le narrateur à propos de A et B, tout en étant une fonction de la VISION, n'est cependant pas exclusivement, voire nécessairement visuelle, car non seulement VOIR c'est CONNAÎTRE, mais NE PAS VOIR c'est CONNAÎTRE aussi (cette dernière alternative étant valable dans le cas de l'« espace intérieur »).

[34] Tout le passage étant une « vision » du narrateur (« C'est ainsi que *je vis* A et B aller lentement l'un vers l'autre […] »), les « espaces » qui y sont configurés en sont nécessairement le résultat. Cette « vision », par le fait d'osciller entre imagination et souvenir (« J'invente peut être un peu, j'embellis peut être, mais dans l'ensemble c'était ainsi. […] Mais c'est peut être là des souvenirs »), n'est pas perceptuelle, mais cognitivement perceptuelle, ce qui confère aux « espaces » qu'elle génère le même caractère hétérogène. L'interaction de la VISION et de la COGNITION sur la base des coordonnées spatiales contribue ainsi, dans cet extrait, non seulement à la mise en place d'un espace de la représentation, mais aussi à la figuration du champ de la vision en tant qu'espace configuré à la fois perceptuellement et cognitivement.

[35] La double intériorité /CONTENANT/ /CONTENU/ métaphoriquement mise en évidence par rapport à l'« espace intérieur » caractérise aussi les deux « cavernes » citées comme des endroits où « sentiment et pensée tiennent leur sabbat ». En français contemporain on ne peut parler du « cerveau » et du « cœur » en termes de « cavernes » que par figure, dans la mesure où aucune de deux acceptions courantes de « ca

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

conceptuel dans le fonctionnement métaphorique de *Molloy* devient une fois de plus évident dans cet exemple où les « images » servant à la description de l'« espace intérieur » confèrent au mot « intérieur » une nouvelle signification.

3.3.4. Variété du fonctionnement métaphorique

Tout en permettant d'illustrer le caractère linguistico-cognitif de la po(ï)éticité métaphorique de *Molloy*, les deux exemples précédents peuvent induire la fausse impression que les isotopies de la VÉGÉTATION et de la MER opèrent dans ce texte uniquement comme domaines sources concrets qui contribuent à la conceptualisation et à l'expression des domaines cibles souvent abstraits. La présente section a pour but de montrer que cette impression est en effet fausse et que les métaphores (végétales et marines) de *Molloy* se caractérisent par une considérable variété opératrice dont le trait le plus important est d'enchaîner coup sur coup des métaphores où la même isotopie (fût-ce celle de la VÉGÉTATION ou celle de la MER) exerce tour à tour les

---

verne » n'est synonyme ni de « cerveau », ni de « cœur ». « Le cerveau » et « le cœur » sont des « cavernes » des « cavités » ou des « creux » métonymiquement et ceci d'au moins deux façons. D'une part, en tant que viscères (/CONTENUS/) situés dans les cavités cervicale et thoracique, d'autre part en tant qu'organes qui présentent des ventricules (/CONTENANTS/). L'« espace intérieur » est alors figuré, grâce à la métonymie, comme une contiguïté de « cavités » formées à leur tour d'autres « cavités ». « Cerveau » et « cœur » opèrent non seulement métonymiquement dans ces quelques lignes, mais aussi par usage métaphorique conventionnel en tant que « siège de la pensée, du raisonnement » et « siège des sensations et émotions » (*Le Petit Robert*). La conventionnalité de l'usage métaphorique des deux lexies est néanmoins affaiblie, voire franchement renversée, aussi bien par la topologie de la phrase en discussion où l'enchaînement « cerveau […] cœur […] sentiment […] pensée » n'attribue pas nécessairement « sentiment » à « cœur » ni « pensée » à « cerveau », que par la métaphore du « sabbat » que « tiennent » « sentiment et pensée » dans leurs « cavernes ». Cette métaphore dynamise par le transfert du sème /MOUVEMENT/ de $DS_{[SABBAT]}$ à $DC_{[SENTIMENT/PENSÉE]}$ le statisme des « cavernes » et de leurs « contenus » métaphoriques respectifs, si bien que « sentiment et pensée » dépassent leurs limites spatiales conventionnelles (« le cœur » et « le cerveau »), et interagissent non seulement dans ce qui passe pour leurs « cavernes » (« sièges ») caractéristiques, mais aussi dans d'« autres cavernes » de l'« espace intérieur » qui finit ainsi par être réorganisé. Grâce à cette métaphore, l'« espace intérieur » ressort lui aussi, à l'instar du « grand espace », comme une spatialité, comme la résultante des rapports qui s'établissent entre les objets représentés et les différents endroits qu'ils peuvent occuper.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

rôles de domaine source et de domaine cible métaphoriques. Ce phénomène, qui se laisse schématiser par les « formules »

$DS_{[A]}$ --> $DC_{[VÉGÉTATION]}/DS_{[VÉGÉTATION]}$ --> $DC_{[B]}$

$DS_{[X]}$ --> $DC_{[MER]}/DS_{[MER]}$ --> $DC_{[Y]}$

contribue largement à la différenciation de sens des extraits textuels où il se manifeste, dans la mesure où des domaines sources et cibles qui n'interagissent pas directement (tels que $DS_{[A]}$ et $DC_{[B]}$, d'une part, $DS_{[X]}$ et $DC_{[Y]}$, d'autre part) finissent par être mis en rapport po(ï)étique en raison du fait qu'ils visent et sont visés métaphoriquement par une seule et même isotopie.

3.3.4.1. « Une nuit d'écoute » dans le jardin de Lousse

> Et cette nuit là il n'était pas question de lune, ni d'autre lumière, mais ce fut une nuit d'écoute, une nuit donnée aux menus bruissements et soupirs qui agitent les petits jardins de plaisance la nuit, faits du timide sabbat des feuilles et des pétales et de l'air qui y circule différemment qu'ailleurs, où il y a moins de contrainte, et différemment que pendant le jour qui permet de surveiller et de sévir, et d'autre chose qui n'est pas clair, n'étant ni l'air ni ce qu'il meut. C'est peut être le bruit lointain toujours le même que fait la terre et que les autres bruits cachent, mais pas pour longtemps. Car ils ne rendent pas compte de ce bruit qu'on entend lorsqu'on écoute vraiment, quand tout semble se taire. Et il y avait un autre bruit, celui de ma vie que faisait sienne ce jardin chevauchant la terre des abîmes et des déserts. Oui, il m'arrivait d'oublier non seulement qui j'étais, mais que j'étais, d'oublier d'être. Alors je n'étais plus cette boîte fermée à laquelle je devais de m'être si bien conservé, mais une cloison s'abattait et je me remplissais de racines et de tiges bien sages par exemple, de tuteurs depuis longtemps morts et que bientôt on brûlerait, du campos de la nuit et de l'attente du soleil, et puis du grincement de la planète qui avait bon dos, car elle roulait vers l'hiver, l'hiver la débarrasserait de ces croûtes dérisoires. Ou j'étais de cet hiver le calme précaire, la fonte des neiges qui ne changent rien et les horreurs du recommencement. Mais cela ne m'arrivait pas souvent, la plupart du temps je restais dans ma boîte qui ne connaissait ni saisons ni jardins. Et ça valait mieux. (M, 64 65)

Ce passage – auquel on peut indubitablement attribuer ce que Michael Sheringham appelle, en parlant d'autres extraits de *Molloy*, « [a] great

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

poetic power[36] » – a déjà attiré l'attention des critiques qui lui ont reconnu cependant seule une dimension thématique[37] ou tout au plus poïétique[38] et non une portée po(ï)étique. Pour notre propos, l'intérêt de cet extrait consiste dans le fait qu'il fonctionne métaphoriquement non seulement de manière fort complexe, mais aussi de manière fort « visible » en relation avec l'isotopie de la VÉGÉTATION, ce qui se constitue dans un argument en faveur de notre suggestion selon laquelle même si les processus métaphoriques à l'œuvre dans les environnements intra-textuels restreints de « les verts et les pas mûrs » et « C'est mon chapeau que je fleurissais » sont peu « visibles », ils représentent des modalités po(ï)étiques non pas isolés et accidentelles, mais textuellement interconnectées et constantes.

---

[36] Michael Sheringham, *Molloy*, p. 39.

[37] « Through the words with which Beckett endows Molloy, he attempts to pene trate to depths that have not before been penetrated by words. […] After reading this passage perhaps a hundred of times, I do not pretend to understand it, but I feel it, and I think it is not an uncommon feeling a timeless jar defense against aging and death, contrasted with the vibrant desire for and the ecstatic pain of the rare crumbling of that defense » (Ruby Cohn, *Back to Beckett*, Princeton, Princeton University Press, 1973, p. 85). Ce qui nous importera, c'est de préciser un peu plus clairement ce que cette « profondeur » des mots et les « sentiments » qu'ils provoquent doivent aux mé taphores végétales et aux autres modalités po(ï)étiques (métaphoriques ou non) avec lesquelles celles ci sont co figurées dans le fragment en discussion.

[38] « In Lousse's garden Molloy, enjoying provisional respite from the anxiety induced by [the] thought [of a distinction between the outer world with its natural processes, and *his* world], seems to participate in the cycle of the seasons, the earth's rotation and the alternation of day and night, achieving an oceanic state which has as its counterpart a darker, more apocalyptic but still essentially cosmic dimension of the narrator's sense of his world » (Sheringham, *Molloy*, pp. 38 39, souligné dans le texte). Cette « contrepartie » ou correspondance des deux mondes du narrateur, l'un extérieur, l'autre intérieur, à travers leur « dimension cosmique » commune, bien qu'elle ne soit pas appelée métaphorique par le critique, rappelle les métaphores filées et, avons nous dit, conceptuelles de Rubin Rabinovitz : « running through Beckett's fiction are extended metaphors that use descriptions of locale to represent subtle and elusive concepts, in particular, images of the inner world » (Rabinovitz, *Innovation in Samuel Beckett's Fiction*, p. 119). Rabinovitz pose d'ailleurs que la « boîte » de Mol loy est une des « images métaphoriques » du texte qui visent simultanément trois do maines cibles : DC[VIE], DC[PENSÉE] et DC[CRÉATION]. La « boîte » figurerait ainsi, à la fois, un abri contre les intempéries de l'existence, un « interlude » dans le voyage d'exploration intérieure et une échappée temporaire aux rigueurs du processus créa teur (voir Rabinovitz, *Innovation in Samuel Beckett's Fiction*, p. 120). Si la métapho ricité conceptuelle de ce passage n'est pas passée inaperçue, la manière dont celle ci est conditionnée linguistiquement n'a pas encore été étudiée.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Du point de vue de l'histoire, la manifestation de l'isotopie de la VÉGÉTATION à cet endroit de *Molloy* va de soi, dans la mesure où, passant la nuit dans le jardin de Lousse, le narrateur est susceptible d'utiliser des lexèmes qui s'y rattachent. Thématiquement, la présence de l'isotopie de la VÉGÉTATION se laisse donc facilement motiver. Ce qui ne se laisse toutefois pas expliquer si aisément, c'est le rôle des métaphores végétales et surtout leur fonctionnement.

D'une perspective sémantique globale, le passage cité peut être divisé en deux parties, dont chacune contient des métaphores végétales : l'une qui décrit l'environnement du narrateur, l'autre qui parle de son « non-être ». Pour ce qui est de l'environnement du narrateur, la métaphore du « timide sabbat des *feuilles* et des *pétales* » est introduite comme le premier élément constitutif des « menus bruissements et soupirs qui agitent les petits *jardins de plaisance* la nuit »[39], élément auquel sont ajoutés ultérieurement deux autres : « l'air qui y circule différemment qu'ailleurs » et une « autre chose qui n'est pas clair[e], n'étant ni l'air ni ce qu'il meut », « peut-être le bruit lointain toujours le même que fait la terre ».

Ces trois termes qui sont censés préciser, tout en la différenciant en parties constitutives, la dimension /AUDITIVE/ qui caractérise cette « nuit d'écoute » ont en commun le fait de porter sur des sons cinétiques[40], c'est-à-dire sur des sons produits par des /MOUVEMENTS/ : celui de l'air qui « circule », celui de ce que l'air « meut » dans sa circulation (« feuilles » et « pétales ») et celui de la terre, que suggère la métaphore équestre du jardin « chevauchant ». Toujours est-il que le rapport de détermination /AUDITION/ – /MOUVEMENT/ n'est pas unidirectionnel, mais réciproque : il ne va pas seulement dans le sens /AUDITION/ <-- /MOUVEMENT/, mais aussi en sens inverse, /AUDITION/ --> /MOUVEMENT/, dans la mesure où des « menus bruissements et soupirs […] *agitent* les petits jardins de plaisance ».

Les sons cinétiques sont en même temps des mouvements sonores, si bien que le conditionnement mutuel de ces deux dimensions

[39] Les lexies en italiques appartiennent à l'isotopie de la VÉGÉTATION.

[40] Il faut observer que la notion de « son cinétique » est redondante, dans la me sure où tout son est cinétique : « Son n. m. Phénomène physique qui consiste en une perturbation dans la pression, la contrainte, le déplacement ou la vitesse des particules qui se propagent ensemble ou isolément dans un milieu matériel élastique (*spécialt*. l'air) » (*Le Petit Robert*, article « Son », p. 1667).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

perceptives l'emporte sur le rapport de cause à effet qu'elles semblent d'abord entretenir. La métaphore végétale du « timide sabbat des feuilles et des pétales » est consistante avec ce sémantisme synesthésique de l'/AUDITION/ et de la /MOTION/, puisque le domaine source du SABBAT transfère au domaine cible de la VÉGÉTATION à la fois les sèmes /BRUIT/ et /DANSE/. Le « timide sabbat » contribue aussi à l'anthropomorphisation du « jardin » agité de « soupirs », car aussi bien l'adjectif « timide » que le nom « sabbat » impliquent un agent /HUMAIN/.

A part les « menus bruissements et soupirs […] faits [1] du timide sabbat des feuilles et des pétales », [2] « de l'air qui […] circule » et [3] « d'autre chose qui n'est pas clair, […] peut-être le bruit lointain toujours le même que fait la terre », la « nuit d'écoute » dans le jardin de Lousse comporte une quatrième dimension acoustico-motrice : celle de la vie du narrateur « que faisait sienne ce jardin chevauchant la terre des abîmes et des déserts ». Cet « *autre* bruit » de la vie peut être lu à la fois comme un des « *autres* bruits » qui « cachent » celui de la terre (« qu'on entend lorsqu'on écoute vraiment, quand tout semble se taire ») et comme cette « *autre* chose qui n'est pas clair[e] » dans les « menus bruissements et soupirs » qui agitent le « jardin ».

La phrase qui suit – « Oui, il m'arrivait d'oublier non seulement qui j'étais, mais que j'étais, d'oublier d'être » – et le reste du passage ne développent qu'indirectement « le bruit » de la vie du narrateur appropriée par le « jardin », dans la mesure où cette appropriation elle-même avance au premier plan discursif où elle fait figure d'instance exemplaire de ce qui arrive à Molloy lorsqu'il « oublie d'être ». Si jusqu'à ce point de l'extrait le « jardin » est conçu et exprimé métaphoriquement en termes partiellement /HUMAINS/ – il est agité de « soupirs », ses « feuilles » et « pétales » engendrent un « timide sabbat », il « chevauche » – à partir de ce point, le narrateur oublieux de son « être » est décrit (aussi) en termes métaphoriques végétaux.

> Alors je n'étais plus cette boîte fermée à laquelle je devais de m'être si bien conservé, mais une cloison s'abattait et je me remplissais de racines et de ti ges bien sages par exemple, de tuteurs depuis longtemps morts et que bien tôt on brûlerait, du campos de la nuit et de l'attente du soleil, et puis du grincement de la planète qui avait bon dos, car elle roulait vers l'hiver, l'hiver la débarrasserait de ces croûtes dérisoires. Ou j'étais de cet hiver le

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> calme précaire, la fonte des neiges qui ne changent rien et les horreurs du recommencement. Mais cela ne m'arrivait pas souvent, la plupart du temps je restais dans ma boîte qui ne connaissait ni saisons ni jardins. Et ça valait mieux. (M, 64 65)

La « boîte fermée » qu'est le narrateur, d'une part, et à laquelle il doit de s'« être si bien conservé », d'autre part[41], distingue par rapport au domaine source de la BOÎTE et transfère métaphoriquement au domaine cible du NARRATEUR deux dimensions : celle d'un /CONTENANT/ quasi-hermétique qui « conserve » un /CONTENU/ en l'isolant de son environnement, d'une part, et celle du /CONTENU/ ainsi isolé et « conservé », d'autre part. Le narrateur est alors simultanément la « boîte » et « dans la boîte »[42], ce qui « conserve » et ce qui « est conservé ». Quand il lui arrive d'« oublier d'être », le narrateur-« boîte fermée » dé-clot et le narrateur-dans la « boîte fermée » é-clot. Le remplissage avec « de[s] racines et de[s] tiges bien sages par exemple », qui suit l'abattement de la « cloison », métaphorise alors, grâce à l'isotopie de la VÉGÉTATION, un double processus : celui où des racines et des tiges entrent dans la « boîte » (métaphore végétale destructive) et celui des racines et des tiges qui en sortent (métaphore végétale germinative).

Les « racines » et « tiges », d'une part, les « tuteurs », d'autre part, opèrent ici non seulement comme domaines sources, mais aussi comme domaines cibles métaphoriques visés par les déterminants « sages » et « morts » respectivement, qui activent le sème /HUMAIN/[43]. L'appropriation de la vie du narrateur par le « jardin » est

---

[41] « Cette boîte fermée » à laquelle le narrateur doit de s'« être si bien conservé » permet l'actualisation du composé lexicalisé « boîte de conserve ».

[42] Vers la fin du passage il est d'ailleurs affirmé que « la plupart du temps je restais *dans* ma boîte », ce qui appuie l'actualisation du narrateur non seulement comme la « boîte » /CONTENANT/, mais aussi comme son /CONTENU/. Cette affirmation qui implique le fait que l'abattement de la cloison et le remplissage avec des racines, tiges, tuteurs etc. correspondent à une sortie de la « boîte » contribue à la réalisation explicite de « rester dans sa boîte » et implicite de « sortir de sa boîte », non seulement en tant que « nouvelles combinaisons métaphoriques », mais aussi avec leurs sens métaphoriques lexicalisés : « rester dans/sortir de son environnement habituel », « rester dans/sortir de ses habitudes ».

[43] Les adjectifs « sages » et « morts » appliqués aux « racines », « tiges » et « tuteurs » sont po(ï)étiques. La seule acception non /HUMAINE/ de « sage » en français contemporain, qui a néanmoins une base métaphorique /HUMAINE/, est « mesuré, modeste, sans excès ». Pour ce qui est des « tuteurs depuis longtemps morts et que bientôt on brûlerait », ils sont non seulement /HUMANISÉS/, mais aussi doublement

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

métaphoriquement exprimée à travers des syntagmes qui juxtaposent des termes appartenant aux isotopies VÉGÉTALE et HUMAINE et dont l'interaction va en double sens : DS[VÉGÉTAL] --> DC[HUMAIN] (« je me remplissais de racines [,] de tiges, […] des tuteurs ») et DS[HUMAIN] --> DC[VÉGÉTAL] (« de[s] racines et de[s] tiges bien sages, par exemple, de[s] tuteurs depuis longtemps morts »).

Les autres éléments dont « se remplit » le narrateur – « le campos de la nuit », « l'attente du soleil », « l'hiver » vers lequel « roulait » la « planète » – se laissent regrouper non plus sous l'enseigne des « jardins » (dimension spatiale), mais sous celle des « saisons » (dimension temporelle) que le narrateur connaît en tant que « boîte » à cloison abattue[44]. A la double métaphore végétale de la destruction et de la germination de plus haut correspond la double métaphore hivernale i) de la planète « débarrass[ée] de ces croûtes [végétales ?] dérisoires » par l'« hiver » et ii) des « horreurs du recom-

---

redondants : les « tuteurs », « tiges de bois fixées dans le sol pour soutenir ou redresser des plantes » (*Le Petit Robert*) reprennent implicitement les « tiges » de plus haut, d'une part, et ils explicitent à travers l'épithète « morts » une partie de leur définition, d'autre part.

[44] Ces « saisons » que le narrateur ne connaît que rarement lorsque s'abat la « cloison » de « la boîte fermée » configurent cet extrait avec celui du « chapeau » « fleur » « fleuri » de Molloy qu'« un long lacet relie depuis toujours, à [s]a boutonnière, toujours la même, quelle que soit la saison » et qui est signe de VIE : « Je vis donc toujours. C'est bon à savoir ». La transition entre la permanente indifférence aux saisons de la boutonnière et/ou du rapport « boutonnière » « lacet » à la quasi permanente indifférence aux saisons du narrateur est réalisée dans le passage suivant qui enregistre la troisième et dernière occurrence de « saison » dans *Molloy 1* : « Mais avant de quitter ces sites enchanteurs, suspendus entre la montagne et la mer, abrités de certains vents et ouverts à tout ce que le midi apporte, dans ce pays damné, de parfums et de tiédeurs, je m'en voudrais de taire le terrible cri des râles qui courent la nuit dans les blés, dans les prairies, pendant la belle saison, en agitant leur crécelle. Cela me permet, par surcroît, de savoir quand débuta cet irréel voyage, pénultième d'une forme pâlissante entre formes pâlissantes, et que je déclare sans autre forme de procès avoir débuté dans la deuxième ou troisième semaine de juin, au moment c'est à dire pénible entre tous où sur ce qu'on appelle notre hémisphère l'acharnement du soleil atteint son maximum et que la clarté arctique vient pisser sur nos minuits. C'est alors que les râles se font entendre » (M, 20). On retrouve ici : une isotopie VÉGÉTALE (« blés », « prairies ») reliée à une isotopie /AUDITIVO/ /MOTRICE/ métaphorique (« le terrible cri des râles qui courent […] *en agitant leur crécelle* ») et à une isotopie du /TEMPS ASTRONOMIQUE/ (la « nuit » qui n'est pas à proprement parler une « la clarté arctique vient pisser sur nos minuits » , à cause du « roulement » de la « planète » et de la position de l'« hémisphère » nordique par rapport au « soleil »).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

mencement ». Le « *grincement* de la planète qui avait bon dos car *elle roulait* vers l'hiver » développe la même dimension acoustico-motrice qui caractérise les bruits-mouvements du « jardin », tout en poursuivant simultanément le processus métaphorique d'anthropomorphisation, cette fois-ci non plus du « jardin » et de ses composants, mais de la « planète qui avait bon dos ».

Comme la « boîte fermée » qu'est, dans laquelle est et où « reste » le narrateur, d'une part, et comme la « boîte » à cloison abattue qu'il devient rarement et d'où il sort, d'autre part, le « bon dos » qu'« a » la « planète » comporte deux niveaux métaphoriques. Le premier est anthropomorphique et concret – il traite la « planète » en termes /HUMAINS/ en lui attribuant un « dos » (cette métaphore est soutenue par les « croûtes » (végétales ?) qui l'embarrassent et dont l'« hiver » la « débarrasserait ») – tandis que le deuxième est abstrait et consiste dans la réalisation de l'expression « avoir bon dos » comme « être en état de supporter une perte, des railleries, etc. » (cette métaphore lexicalisée est soutenue par les « croûtes *dérisoires* »). Le premier niveau de métaphoricité est inhérent au deuxième, les deux impliquant un agent /HUMAIN/ ou métaphoriquement /HUMANISÉ/.

« Ou j'étais de cet hiver le calme précaire, la fonte des neiges qui ne changent rien et les horreurs du recommencement » propose une alternative, de nouveau métaphorique, à ce que le narrateur est – ou n'est pas (« cette boîte fermée ») – lorsqu'il n'est plus (qu'il « oubli[e] d'être ») : sémantiquement, l'« hiver » qui tire vers sa fin et qui annonce le printemps (doublant ainsi la métaphore végétale germinative de plus haut) et catégoriellement, un état objectif passager (« calme précaire »), un processus (« la fonte des neiges ») ou bien un sentiment subjectif (« les horreurs du recommencement »). Ces catégories reprennent ou s'ajoutent à celles dont le narrateur « se remplit » en tant que « boîte » à cloison abattue (l'état passager du « campos de la nuit », le sentiment subjectif de « l'attente du soleil »).

Pour résumer la discussion portant sur cet extrait, on dira que la variété du fonctionnement métaphorique qui le caractérise concerne :

1) La double opérativité de l'isotopie de la VÉGÉTATION en tant que domaine cible (« timide sabbat des feuilles et des pétales », « ce jardin chevauchant ») et en tant que domaine source (« je me remplissais de racines et de tiges bien sages par exemple, de tuteurs depuis longtemps morts et que bientôt on brûlerait ») ;

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

2) La distinction simultanée, grâce à la même métaphore végétale (de la boîte se remplissant de racines, tiges et tuteurs) de deux processus antinomiques qui visent le domaine cible du narrateur : l'un destructif, l'autre génératif ;
3) La réversibilité de l'interaction métaphorique entre l'isotopie de la VÉGÉTATION (dont les termes sont soulignés ci de suite) et une isotopie HUMAINE (dont les termes apparaissent en italiques) : « *je* me remplissais de racines et de tiges *bien sages* par exemple, de tuteurs *depuis longtemps morts* » ;
4) L'extension du processus métaphorique synesthésique audio-cinétique qui vise l'isotopie de la VÉGÉTATION (le « jardin » et plus précisément le « timide sabbat des feuilles et des pétales ») à d'autres domaines cibles (le « *grincement* de la planète qui avait bon dos, car *elle roulait* vers l'hiver ») ;
5) La distinction métaphorique consistante du /MOUVEMENT/ d'un terme appartenant à l'isotopie de la VÉGÉTATION en composante motrice et composante mue : le « timide sabbat des feuilles et des pétales » – composante motrice : « l'air », composante mue : « feuilles et pétales » ; le « jardin chevauchant la terre des abîmes et des déserts » – composante motrice : « la terre », composante mue : « le jardin » ;
6) La différenciation de deux niveaux d'opérativité métaphorique dans une seule et même expression : le « grincement de la planète qui *avait bon dos*, car elle roulait vers l'hiver, l'hiver la débarrasserait de ces croûtes dérisoires » (où le contexte restreint du « grincement » et de « débarrasser » active le transfert entre les domaines concrets DS[HUMAIN] --> DC[PLANÈTE], tandis que le contexte des « (croûtes) dérisoires » active le même transfert métaphorique, cette fois-ci non plus concrètement, mais abstraitement). Un processus analogue caractérise aussi l'expression « la plupart du temps *je restais dans ma boîte* qui ne connaissait ni saisons ni jardins ».

Plusieurs de ces points, sinon tous, restent valables aussi dans le cas de l'exemple suivant où la variété du fonctionnement métaphorique de *Molloy* est illustrée grâce à l'isotopie de la MER.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

3.3.4.2. « Quelque temps au bord de la mer »

> Et quant à dire ce que je devins, et où j'allai, dans les mois sinon les années qui suivirent, je n'en ai pas l'intention. Car je commence à en avoir assez de ces inventions et d'autres m'appellent. Mais afin de noircir encore quelques pages je dirai que je passai quelque temps au bord de la mer, sans incident. Il y a des gens à qui la mer ne réussit pas, qui préfèrent la montagne ou la plaine. Personnellement je n'y suis pas plus mal qu'ailleurs. Une grande partie de ma vie a déferlé devant cette immensité frissonnante, au bruit des vagues grandes et petites et des griffes du ressac. Que dis je devant, de plain pied avec, étalée sur le sable ou dans une grotte. Dans le sable j'étais à mon affaire, le faisant couler entre mes doigts, y creusant des trous que je comblais aussitôt ou qui se comblaient tout seuls, le jetant en l'air à pleines mains, m'y roulant. Et la grotte, où la nuit entraient les feux des fanaux, je savais comment faire pour ne pas y être plus mal qu'ailleurs. Et que ma terre n'allât pas plus loin, d'un côté au moins, n'était point fait pour me dé plaire. Et sentir qu'il y avait au moins un sens où je ne pouvais aller, sans me tremper d'abord et ensuite me noyer, m'était doux. Car je me suis tou jours dit, Apprends à marcher d'abord, ensuite tu prendras des leçons de natation. Mais n'allez pas croire que ma région s'arrêtât au littoral, ce serait une grave erreur. Car elle était cette mer aussi, ses récifs et ses îles loin taines, et ses abîmes cachés. Et moi aussi je m'y étais promené, dans une sorte d'esquif sans rames, mais j'avais confectionné une pagaie. Et je me demande parfois si j'en suis jamais revenu, de cette promenade. Car si je me vois mettre à la mer, et voguer longtemps sur les flots, je ne vois pas le re tour, la danse sur les brisants, et je n'entends pas grincer sur la grève la frêle carène. (M, 91 92)

Le début de ce passage situe le « quelque temps » que Molloy passe « au bord de la mer » non pas par rapport à l'histoire (de son voyage vers la mère), mais – de manière métatextuellement explicite – en relation avec le moment de la narration : « Mais afin de noircir encore quelques pages je dirai que je passai quelque temps au bord de la mer, sans incident ». Le métadiscours du narrateur porte à la fois sur les circonstances subjectives de son récit – il dit être excédé par ses propres « inventions », raison pour laquelle il rejette un *modus operandi* intentionnel et assigne au petit bonheur du noircissement de « quelques pages » ce qui va suivre – et sur l'objet de celui-ci : le temps passé « au bord de la mer ». Puisque la mer en tant qu'endroit où passer le temps n'est, pour le narrateur, ni pire ni meilleur que tout autre (« Il y a des gens à qui la mer ne réussit pas, qui préfèrent la montagne ou la plaine. Personnellement je n'y suis pas plus mal qu'ailleurs »), son fonctionnement en tant que cadre générique de la représentation finit par être mis en évidence. A l'intérieur de ce cadre, le « paysage »

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

marin et le « personnage » du narrateur interagissent selon plusieurs modalités métaphoriques lexico-conceptuelles, de manière à faire ressortir leur conditionnement réciproque.

L'expression « une grande partie de ma vie a déferlé » – qui dans un autre contexte ne ferait qu'actualiser le sens figuré de « déferler » (« se déployer avec force, avec impétuosité, comme une vague », *Le Petit Robert*) – révèle dans cet extrait de *Molloy* son fonctionnement proprement métaphorique qui conçoit et exprime le domaine cible de la VIE (du narrateur « au bord de la mer »), DC[VIE], en termes du domaine source de la MER, DS[MER]. La présence explicite du cadre de la représentation marin dès le début du passage mène au désobscurcissement de la base métaphorique qui sous-tend le sens figuré de « déferler » et, par la réactivation du /MOUVEMENT/ de la mer sur lequel ce sens repose, à la réalisation simultanée du verbe dans son acception littérale : « déferler se dit des vagues qui se brisent en écume en roulant sur elles-mêmes » (*Le Petit Robert*).

Les deux sens de « déferler » qui s'appliquent par métaphore à « une grande partie de la vie » du narrateur retiennent de DS[MER] et transfèrent à DC[VIE] le sème /MOUVEMENT/, mais en en accentuant des aspects différents, voire contradictoires. Le sens figuré du verbe souligne les sèmes /EXTENSION/ (« se déployer ») et grande /INTENSITÉ/ (« avec force, avec impétuosité »), tandis que le sens littéral renforce la notion d'un /MOUVEMENT/ de révolution, de /RETOUR SUR SOI-MÊME/ (« vagues… roulant sur elles-mêmes »), tout en en relativisant le degré d'/INTENSITÉ/.

La différenciation contextuelle des sens littéral et figuré de « déferler » projette dans DC[VIE], à travers un seul et même mot, deux « images » distinctes qui finissent par y être co-figurées simultanément et fusionnées : la VIE du narrateur « au bord de la mer » est un /MOUVEMENT/ complexe d'/EXTENSION/ par /RETOUR SUR SOI-MÊME/, à /INTENSITÉ/ variable. La réalisation des sèmes impliqués dans l'établissement des correspondances métaphoriques entre DS[MER] --> DC[VIE] dans « une grande partie de ma vie a déferlé » est soutenue par des unités lexicales apparaissant dans l'environnement intra-textuel restreint de cette métaphore : les « vagues grandes et petites » (pour ce qui est de la variabilité de l'/INTENSITÉ/), l'« étalement » de la VIE = MER « sur le sable » (pour ce qui est de l'/EXTENSION/) et les « griffes du ressac » (pour ce qui est du /RETOUR SUR SOI-MÊME/).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Dans le cas des « griffes du ressac » il s'agit d'une nouvelle métaphore, où la MER n'opère plus comme domaine source (DS[MER]), mais est visée en tant que domaine cible : DS[ANIMÉ À GRIFFES] --> DC[MER]. Ayant en vue à la fois la forme (recourbé vers l'intérieur) et la fonction (de saisissement) des griffes, le transfert métaphorique à l'œuvre dans cette expression contribue aussi bien au renforcement du mouvement de /RETOUR SUR SOI-MÊME/ de DC[MER] et, en amont, de DC[VIE], qu'à la consolidation du sème de grande /INTENSITÉ/ par rapport à ce mouvement qui se projette métaphoriquement d'un domaine à l'autre :

DS[ANIMÉ À GRIFFES] --> DC[MER]/DS[MER] --> DC[VIE].

L'interaction des métaphores « une bonne partie de ma vie a déferlé » et « griffes du ressac » ne consiste cependant pas seulement dans la reprise et le renforcement/la consolidation de certains sèmes et « images » cinétiques communs, mais favorise en même temps la différenciation encore plus poussée de l'« idée » motrice sur laquelle ces deux métaphores reposent. Le voisinage contextuel de « déferler » et « ressac » fait ressortir, en les opposant, les /MOUVEMENTS/ d'avancement et de recul de la MER et, par métaphore, de la VIE, ce qui mène à l'activation, dans les deux domaines, des sèmes /DIRECTIONNALITÉ/ et /RYTHME/ régulier.

Une troisième métaphore apparaissant dans la même phrase – à savoir, « immensité frissonnante » qui vise une fois de plus la MER en tant que domaine cible – sert, elle aussi, à la conceptualisation et l'expression du /MOUVEMENT/ de la MER, dans un premier temps, et de la VIE, dans un deuxième. « Frissonnant » qui s'applique ici à DC[MER] se dit des choses, en français contemporain, seulement « poétiquement » (*Le Petit Robert*), ce qui signifie de fait que la métaphore UNE CHOSE QUI REMUE – dans ce cas-ci, LA MER – EST UNE PERSONNE QUI FRISSONNE n'est pas encore conventionnalisée.

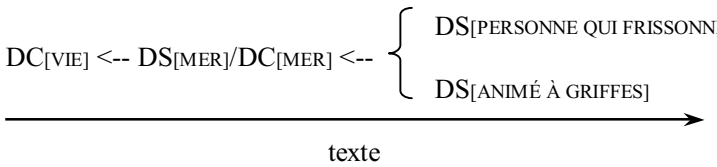
Le domaine source DS[PERSONNE QUI FRISSONNE] mène à la spécification du sème /ANIMÉ/ (activé par les « griffes du ressac ») en /HUMAIN/ par rapport à DC[MER], d'une part, et au soulignement, dans le domaine cible, d'un /MOUVEMENT/ irrégulier, léger et passager, d'autre part. Ces aspects qui décrivent métaphoriquement la cinétique de la MER reprennent les sèmes /RYTHME/ et /INTENSITÉ/ qu'on a vu opérer aussi dans « une grande partie de ma vie a dé-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

ferlé » et « griffes du ressac » : au /RYTHME/ régulier activé par l'association de « déferler » et « ressac », l'« immensité frissonnante » oppose un /RYTHME/ irrégulier, tandis que l'/INTENSITÉ/ variable du « déferlement », dont les « griffes du ressac » accentuent « la force », retrouve, avec l'« immensité frissonnante » sa légèreté/faiblesse. L'aspect passager du « frissonnement » souligne le sème /DURÉE/ par rapport au /MOUVEMENT/ de la MER et, par métaphore, de la VIE, tandis que la désignation métonymique de DC[MER] en tant qu'« immensité » accentue le sème grande /SURFACE/, à l'œuvre aussi dans le « déferlement-déploiement » et l'« étalage » de la VIE = MER « sur le sable ».

Dans une seule phrase on retrouve alors à l'œuvre trois métaphores dont les domaines sources et cibles interagissent grâce à leur appartenance à l'isotopie de la MER et grâce au fait qu'elles reposent toutes sur la même « idée » de base : celle de /MOUVEMENT/.

Ces métaphores, tout en visant à circonscrire de plus en plus près le domaine cible initial de la VIE (du narrateur « au bord de la mer ») mènent à une différenciation successive de celui-ci, de sorte qu'à l'issue du processus de transfert lexico-conceptuel qui se propage d'un domaine à l'autre, ce qui devient évident est non pas un concept clairement circonscrit, mais la dynamique complexe qui préside à sa circonscription. La « grande partie » de la VIE que Molloy passe « au bord de la mer » ressort de cette phrase comme un /MOUVEMENT/ qui varie en /INTENSITÉ/, /RYTHME/, /DURÉE/, /DIRECTIONNALITÉ/ et /AXE DE DÉVELOPPEMENT/. L'enchaînement métaphorique à l'œuvre dans cette phrase peut être schématisé ainsi :



La transition entre les métaphores « immensité frissonnante » et « griffes du ressac » (dans « Une grande partie de ma vie a déferlé devant cette immensité frissonnante, *au bruit des vagues* grandes et petites *et des* griffes du ressac ») ajoute aux dimensions métaphoriques cinétiques de la VIE = MER de cet extrait une composante /ACOUS-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

TIQUE/, consistante avec la synesthésie auditivo-motrice qui caractérisait la « nuit d'écoute » dans le jardin de Lousse.

Le « bruit » des « vagues grandes et petites » et des « griffes du ressac » qui accompagne le « déferlement » d'« une grande partie » de la vie du narrateur est non seulement généré par le /MOUVEMENT/ de la MER, mais aussi différencié, en même temps que lui, selon plusieurs sèmes tels que /RYTHME/, /INTENSITÉ/, /DURÉE/, /TONALITÉ/ etc., dont plusieurs caractérisent simultanément et le /MOUVEMENT/ et l'/ACOUSTIQUE/ de la MER = VIE (les premiers trois sèmes énumérés, par exemple).

Si les « vagues » et le « ressac » sont explicitement pourvus d'une dimension auditive, l'« (immensité) frissonnante » contribue elle-même à l'activation poétique du sème /ACOUSTIQUE/ à travers la relation synonymique qui rattache le « bruit » au point de départ de la chaîne dérivationnelle « frissonnant, -e » <-- « frissonner » <-- « frisson » : « poét. Léger *mouvement* qui se propage par ondulation ou vibration. *Bruit* léger qui accompagne ce mouvement » (*Le Petit Robert*, nous soulignons). Dans l'environnement intra-textuel restreint de « bruit », « frissonnant » retrouve l'acception poétique, c'est-à-dire métaphorique, qu'il a perdue, de même que « frissonner », en cours de dérivation (*Le Petit Robert* ne mentionne de sens « auditif » ni pour le verbe, ni pour le participe-adjectif), dans la mesure où « bruit » explicite l'acception acoustique de « frissonnant, -e » par son association aux « vagues… petites ».

A l'intérieur du cadre représentationnel du « bord de la mer », les /MOUVEMENTS/ du narrateur « dans le sable » (« Dans le sable j'étais à mon affaire, le faisant couler entre mes doigts, y creusant des trous que je comblais aussitôt ou qui se comblaient tout seuls, le jetant en l'air à pleines mains, m'y roulant ») ont un caractère ambigu dans la mesure où ils se laissent presque tous translater à la MER[45]. Même les « doigts » et les « mains » du narrateur continuent à développer à propos d'un /HUMAIN/ le sème de /SAISISSEMENT/ qu'on a vu transféré, à travers les « *griffes* du ressac », au /MOUVEMENT/ de la MER[46].

[45] Parler de la mer comme agent qui creuse des trous dans le sable et les remplit, d'une part, et de ses vagues comme se roulant sur le sable, d'autre part, sont des façons presque conventionnelles d'expression.

[46] Parmi les actions du narrateur « dans le sable », celle de le « (fai[re]) couler entre [s]es doigts » et de le « jet[er] en l'air à pleines mains » peut être actualisée à la

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

A côté de la métaphore explicite LA VIE du narrateur au bord de la mer EST LA MER, ce passage contient alors une métaphore latente : LE NARRATEUR EST lui-même, « au bord de la mer », LA MER. Vu que cette MER et son /MOUVEMENT/ concernent aussi bien la cinétique intrinsèque de l'« immensité frissonnante » que sa dynamique limitrophe avec le littoral lors du « déferlement » et du « ressac » (la VIE = MER est « étalée sur le sable ou dans une grotte »), LA MER que sont LE NARRATEUR et sa VIE ne se réfère pas seulement à la « vaste étendue d'eau salée qui couvre une grande partie de la surface du globe » (*Le Petit Robert*), mais comprend aussi le « bord » sablonneux de celle-ci. Acquérant, grâce aux /MOUVEMENTS/ du narrateur, une /SURFACE/ (la VIE = MER du narrateur déferle *sur* le sable), une /PROFONDEUR/ (« *Dans* le sable j'étais à mon affaire […] ») et une consistance /LIQUIDE/ (le narrateur le fait « couler » entre ses doigts), « le sable » de ce fragment est pourvu de tous les sèmes nécessaires pour pouvoir fonctionner comme le domaine cible de l'interaction métaphorique $DS_{[MER]}$ --> $DC_{[SABLE]}$, en générant ainsi une autre métaphore en puissance : LE SABLE EST LA MER[47].

La suite du fragment poursuit le développement de l'idée de /MOUVEMENT/ en relation avec le cadre représentationnel de la MER, le narrateur et leur interaction. Po(ï)étiquement, l'usage du verbe « aller », dans deux phrases à structure et sémantisme comparables, pour décrire les limites de l'avancement de la « terre » du nar-

---

fois : i) littéralement, par rapport au narrateur ; ii) métaphoriquement, par rapport au domaine cible concret de la MER ; et iii) métaphoriquement, par rapport à un domaine cible humain abstrait où les deux syntagmes sont lexicalisés comme « (laisser) échapper (quelque chose à quelqu'un) », le premier, et « gaspiller », le deuxième. Dans le cadre du « quelque temps [passé] au bord de la mer », les actions du narrateur « dans le sable » apparaissent comme des modalités de faire passer le temps, si bien que la métaphore $DS_{[SABLE]}$ > $DC_{[TEMPS]}$ puisse être réalisée. De la perspective de cette métaphore, le narrateur qui, « au bord de la mer », n'est « pas plus mal qu'ailleurs » « laisse s'échapper », « gaspille » le SABLE = TEMPS.

[47] La réalisation de ce transfert métaphorique est soutenue aussi par les deux seules occurrences de la lexie « immensité » dans *Molloy* : une première fois dans le syntagme métaphorique « immensité frissonnante » qui vise la MER et une deuxième fois à la fin de l'épisode de Molloy « au bord de la mer » dans : « Le point noir que j'étais, dans la pâle *immensité des sables*, comment lui vouloir du mal ? » (M, 100, nous soulignons).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

rateur et du narrateur lui-même dans la « mer »[48], maintient ouverte la possibilité d'interférence métaphorique entre le narrateur et son cadre, possibilité instaurée par la métaphore latente LE NARRATEUR EST LA MER.

Les dimensions spatiales de /SURFACE/ (« récifs », « îles ») et de /PROFONDEUR/ (« abîmes cachés ») différenciées par rapport à la MER génèrent trois sortes de /MOUVEMENT/ de Molloy, non plus « au bord de la mer », mais « en » mer : la noyade, la natation et la navigation. La transition de la noyade – /MOUVEMENT/ d'immersion *sous* la /SURFACE/ de la mer selon un axe vertical – à la navigation – /MOUVEMENT/ d'avancement *sur* la /SURFACE/ de la mer selon un axe horizontal, au bord d'une embarcation – est assurée par la natation – /MOUVEMENT/ d'immersion verticale *sous* et d'avancement horizontal *sur* la /SURFACE/ de la mer.

La « promenade » du narrateur dans un « esquif sans rames », propulsé et dirigé à l'aide d'« une pagaie » improvisée, décrit un /MOUVEMENT/ qui double en irrégularité et possiblement en faiblesse celui de l'« immensité frissonnante » sur laquelle « vogue » cet équipage. Ce double /MOUVEMENT/ *à* la /SURFACE/ et *de* la /SURFACE/ de la MER fait que la métaphore « la danse sur les brisants » puisse viser simultanément plusieurs domaines cibles : l'esquif, la mer ou bien leur interaction.

Si le domaine visé est l'esquif, le contexte des « brisants » active l'« idée » de naufrage ou d'échouement[49] et contribue à la réalisation, par rapport au /MOUVEMENT/ de la « danse », des sèmes tels que /RYTHME/ irrégulier et grande /INTENSITÉ/. Si c'est la mer qui « danse sur les brisants », c'est plutôt le /MOUVEMENT/ /RYTHMIQUE/ exprimé par le sens figuré de « danse » (cf. *Le Petit Robert*) qui l'emporte sur d'autres possibilités. S'il s'agit à la fois de l'esquif et de la mer qui « dansent sur les brisants », la métaphore devient fort intéressante parce qu'elle s'applique non plus à l'interaction « esquif » – « brisants » ou « mer » – « brisants », mais à la dynamique « esquif » – « mer » – « brisants » où la « danse » sert à décrire métaphoriquement le rapport entre deux /MOUVEMENTS/ (celui de l'« es-

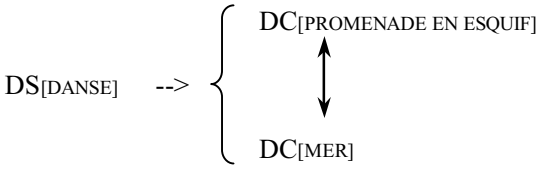
[48] « Et que *ma terre n'allât* pas plus loin, d'un côté au moins, *n'était point fait pour me déplaire*. Et sentir qu'il y avait au moins un sens où *je ne pouvais aller*, sans me tremper d'abord et ensuite me noyer, *m'était doux* » (M, 92, nous soulignons).

[49] L'« idée » de naufrage et/ou d'échouement est activée aussi ailleurs dans le texte. On y reviendra.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

quif » et celui de la « mer ») et non pas un seul /MOUVEMENT/ (celui de l'« esquif » ou de la « mer »).

Ce dernier transfert métaphorique, qui peut être schématisé ainsi



différencie, tout comme certaines métaphores végétales de la « nuit d'écoute » dans le jardin de Lousse, une composante motrice (la mer) et une composante mue (l'esquif) du /MOUVEMENT/. En plus, la « danse » active elle aussi le sème /ACOUSTIQUE/ dans ce passage, dans la mesure où toute « danse » est un /MOUVEMENT/ au son de la musique, son duquel une perspective chorégraphique retient non pas des aspects tels que la tonalité ou l'harmonie, mais celui de « bruit » rythmé. Après l'occurrence de la « danse sur les brisants » (dans « Car si je me vois mettre à la mer, et voguer longtemps sur les flots, je ne vois pas le retour, la danse sur les brisants, et je n'entends pas grincer sur la grève la frêle carène ») l'activation d'une dimension /ACOUSTIQUE/ est soutenue non seulement sémantiquement – par les verbes « entendre » et « grincer » –, mais aussi phonétiquement par l'allitération « *gr*incer sur la *gr*ève ».

Le fait que la description des /MOUVEMENTS/ concernant la navigation en « esquif » – tels que la mise à la mer, le déplacement sur les flots, le retour, etc. – ne mentionne pas explicitement l'« esquif » en tant que tel mène à ce que ceux-ci puissent s'appliquer non seulement à l'embarcation, mais aussi à celui qui se trouve à son bord. Cela peut paraître une façon métonymique de parler, dans la mesure où « je » est mis à la mer et vogue sur les flots grâce à sa contiguïté avec l'esquif qui représente l'agent de fait de tous ces mouvements, mais cela peut en même temps être une façon métaphorique de parler et de concevoir le narrateur en termes d'un esquif en mer. Cette possibilité métaphorique est appuyée par le cadre mis en place, dès le début de la description de la mer dans ce fragment, par la métaphore de départ LA VIE (du narrateur « au bord de la mer ») EST LA MER. Si LA VIE (de Molloy « au bord de la mer ») EST LA MER il s'ensuit presque

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

automatiquement que MOLLOY EST UN BATEAU qui vogue sur les « vagues de la vie ».

Toutes les métaphores et possibilités de fonctionnement métaphorique à l'œuvre dans cet extrait positionnent différemment le narrateur par rapport au cadre spatial de la représentation, si bien que le pronom adverbial « y » dans « Personnellement je n'y suis pas plus mal qu'ailleurs » peut et doit être actualisé, dans ce contexte, multiplement, non seulement comme « au bord de la mer », mais aussi comme « devant la mer », « de plain-pied avec la mer », « sur le sable », « dans le sable », « dans une grotte », « dans la mer », « en mer », « sur les brisants », etc. Chacun de ces positionnements contribue à la distinction d'une dynamique spécifique entre le narrateur et son cadre, dynamique qui a lieu selon plusieurs dimensions métaphoriques, dont la plus importante et constante est celle du /MOUVEMENT/.

C'est principalement en vue de la spécification de plus en plus détaillée des aspects concernant ce /MOUVEMENT/ que se manifeste la diversité po(ï)étique du fonctionnement métaphorique de cet extrait, diversité qui se laisse résumer à travers :

1) L'opérativité simultanée de l'isotopie de la MER en tant que domaine cible (« immensité frissonnante », « griffes du ressac », « danse sur les brisants ») et en tant que domaine source (« une grande partie de ma vie a déferlé ») ;
2) La différenciation, grâce à l'enchaînement de trois métaphores marines dans une seule et même phrase, d'un nombre considérable d'aspects cinétiques (/RYTHME/, /INTENSITÉ/, /DIRECTIONNALITÉ/, /DURÉE/, /AXE DE DÉVELOPPEMENT/ etc.) qui visent directement ou indirectement le domaine cible initial de la VIE du narrateur « au bord de la mer » ;
3) La réversibilité de l'interaction métaphorique entre : i) la MER et la VIE du narrateur « au bord de la mer » ; ii) la MER et le NARRATEUR « au bord de la mer » ; iii) la MER et le « bord de la mer » (le SABLE, la TERRE) ; et iv) le NARRATEUR et l'ESQUIF ;
4) La distinction métaphorique d'une synesthésie acoustico-cinétique (dans « l'immensité frissonnante » et la « danse sur les brisants ») ;
5) La différenciation, grâce à la métaphore de la « danse sur les brisants », d'une composante motrice et d'une composante mue du

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

/MOUVEMENT/ (c'est-à-dire d'un /MOUVEMENT/ de la MER et d'un /MOUVEMENT/ en MER) et conséquemment d'une sous-isotopie de la NAVIGATION à l'intérieur de l'isotopie de la MER ;

6) La co-présence de deux niveaux de métaphoricité dans une seule et même lexie (simple ou en collocation), comme dans « une grande partie de ma vie a déferlé » (où sont translatés, à DC[VIE], à la fois les sens littéral et métaphorique de « déferler ») ou dans « (faisant) couler [le sable] entre mes doigts » (où le transfert DS[MER/EAU] --> DC[SABLE], qui a lieu entre deux domaines concrets, est simultané avec les transferts DS[SABLE] --> DC[TEMPS] et DS[PASSER/GLISSER ENTRE LES DOIGTS] --> DC[ÉCHAPPER] – qui font interagir des domaines sources concrets avec des domaines cibles abstraits).

3.3.5. Métaphoricité intra-isotopique : l'isotopie de la MER

Comme il a été déjà dit dans ce chapitre, plusieurs instances d'expression de l'isotopie de la MER ont attiré jusqu'à présent l'attention des critiques. A certaines d'entre elles – telles que les cinq catégories d'« images de la mer » dont parle Rubin Rabinovitz – on a attribué une poïéticité métaphorique, tandis qu'à d'autres – telles que les références du narrateur de *Molloy-1* « to the Aegean, navigation, trim, storms, a sea voyage he once took, the black boat of Ulysses[50] », qui appartiennent à ce que nous avons appelé une sous-isotopie de la NAVIGATION – on a assigné une fonction inter-textuelle plurielle qui ne vise pas seulement l'*Odyssée* homérique et son héritage littéraire dans des œuvres telles que l'*Énéide* virgilienne, l'*Enfer* dantesque, l'*Ulysse* joycien et possiblement celui de Tennyson (dans le poème homonyme), mais aussi d'autres écrits, dont l'*Éthique* de Geulincx, par exemple[51].

[50] Rabinovitz, *Innovation in Samuel Beckett's Fiction*, p. 37 (voir aussi les notes 1 et 2, p. 55). Plus loin, p. 42, le critique ajoute à cette liste d'instances maritimes à fonction inter textuelle la séquence où Molloy décrit sa rencontre de quelques femmes au bord de la mer, puisque cet épisode rappellerait « Odysseus's meeting with Nausi caa ».

[51] Voir Rabinovitz, *Innovation in Samuel Beckett's Fiction*, chapitre 4 « Molloy and the Archetypal Traveler », pp. 37 64 et les notes afférentes.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Le but de la présente section est de montrer que le fonctionnement métaphorique de l'isotopie de la MER dans *Molloy* – dont nous avons déjà discuté deux instances (aux points 3.3.3.2. « La route était en vagues » et 3.3.4.2. « Quelque temps au bord de la mer ») – se poursuit et s'enrichit tout au long du texte, non seulement dans les passages et références identifiés par les chercheurs comme appartenant à cette isotopie ou à la sous-isotopie de la NAVIGATION, mais aussi à de nombreux autres endroits. Le réseau des métaphores marines et navales s'étend à l'ensemble de *Molloy*, ce qui mène à la reconnaissance de son rôle po(ï)étiquement configurateur. Suite à cette extension, il devient évident que le voyage en mer est un attribut métaphorique que Molloy partage avec Moran et Jacques et que les métaphores marines et navales contribuent constamment aussi bien à la distinction et l'inscription textuelles des dimensions du cadre de la représentation (l'espace, le temps, le sujet et la perspective narrative), qu'à la différenciation des « images », « idées » et « concepts » complexes (comme le /MOUVEMENT/, la synesthésie perceptivo-motrice ou l'interaction de la perception et de l'intellection), qui sont consistants avec ceux déjà discutés dans les exemples précédents.

3.3.5.1. *Molloy-1*

Peu après la description de la rencontre de A et B et du « paysage » où celle-ci a lieu, en termes de l'isotopie de la MER, la métaphore marine suivante et le passage qui l'intègre distinguent, en début de texte, après les dimensions spatiale et objectuelle du cadre de la représentation, deux autres de ses paramètres : le sujet et le temps.

> Je devais me trouver au sommet, ou sur les flancs, d'une éminence peu ordinaire, sinon comment aurais je pu plonger mes regards sur tant de choses proches et lointaines, fixes et mouvantes. *Mais que venait faire une éminence dans ce paysage à peine ondulé ?* Et moi qu'étais je venu y faire ? C'est ce que nous allons essayer de savoir. D'ailleurs ne prenons pas ces choses là au sérieux. Il y a paraît il, de tout dans la nature et les lusus y abondent. *Et je confonds peut être plusieurs occasions différentes, et les heures, au fond, et le fond c'est mon habitat, oh pas le fin fond, quelque part entre l'écume et la fange*. Et ce fut peut être un jour A à tel endroit, puis un autre B à tel autre, puis un troisième le rocher et moi, et ainsi de suite pour les autres composants, les vaches, le ciel, la mer, les montagnes. Je ne peux le croire. Non, je ne mentirai pas, je le conçois facilement. (M, 17, nous soulignons)

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Le « paysage à peine *ondulé* » et ses « composants » conçus et exprimés en termes marins, que le narrateur présente lors de la première occurrence de l'isotopie de la MER dans *Molloy* (la « route en vagues », les « creux » de la route, les « crêtes » des montagnes/collines), sont rendus ici responsables de son positionnement, en tant qu'observateur, « au sommet, ou sur les flancs, d'une éminence peu ordinaire ». Toujours est-il que ce positionnement est considéré incompatible avec la configuration spatiale du « paysage » décrit (« Mais que venait faire une éminence dans ce paysage à peine ondulé ? »), si bien que le paramètre temps est introduit pour « concevoir » en termes de succession temporelle (« un jour A à tel endroit, puis un autre B à tel autre, puis un troisième le rocher et moi, et ainsi de suite pour les autres composants, les vaches, le ciel, la mer, les montagnes ») ce qui ne se laisse pas expliquer en termes de co-présence spatiale (« tant de choses proches et lointaines, fixes et mouvantes »).

Le temps et l'espace de la représentation se conditionnent réciproquement dans ce passage. D'une part, le temps y apparaît comme une fonction de l'espace, dans la mesure où ce sont les divers « endroits » et « choses » irréconciliables depuis la position du sujet narrant, à l'intérieur du « paysage » décrit, qui génèrent la possibilité de plusieurs « jours » qui leur correspondent. D'autre part, l'espace y apparaît comme une fonction du temps, dans la mesure où la « confusion » de plusieurs « occasions » et « heures » finit par générer un espace hétérogène qui, bien qu'il n'existe que grâce au temps, n'existe, paradoxalement, que hors du temps.

La dynamique mutuelle de l'espace et du temps – qui est ultimement dépendante de la perception-conception qu'en a et que s'en fait le sujet narrant – est élaborée thématiquement et méta-discursivement assez longuement dans cet extrait qui ne manque cependant pas de la traiter aussi po(ï)étiquement, en la concentrant dans la métaphore marine à l'œuvre dans la phrase « Et je confonds peut-être plusieurs occasions différentes, et les heures, au fond, et le fond c'est mon habitat, oh pas le fin fond, quelque part entre l'écume et la fange ».

La métaphore qui localise l'« habitat » de Molloy « quelque part entre l'écume et la fange » est censée préciser en termes appartenant à l'isotopie de la MER le « fond »-espace où le narrateur « confond » « différentes » « heures »-temps. La phrase attire de mainte façon poétique l'attention sur ce « fond » devenu par métaphore un espace-temps du narrateur, en commençant par des modalités phoné-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

tiques qui soulignent à la fois le mot (dans « je con*fonds* », « au *fond* », « le *fond* » et « le fin *fond* ») et son phonème initial [f] (grâce à l'allitération « le *f*in *f*ond » et à la répétition de « fond », mais aussi grâce aux lexies « di*ff*érentes » et « *f*ange »). Deux des occurrences du « fond » placent celui-ci dans des collocations obligatoires qui activent par rapport à lui des sèmes originairement spatiaux distincts : /PROFONDEUR/ dans l'emploi métaphorique abstrait de « au fond » et /ÉLOIGNEMENT/ (donc /PERSPECTIVE/) dans « le fin fond ».

La progression discursive de cette phrase pourrait faire croire qu'elle est sujette à un de ces processus de dé-métaphorisation dont parle Kevin Dettmar, puisque les digressions du narrateur sur son « habitat » semblent procéder du sens figuré de « au fond » (synonyme de « en réalité », « en vérité »), auquel on substitue dans les occurrences ultérieures de la lexie des sens littéraux. Mais ce qui se passe plutôt ici est un croisement de métaphores, dans ce sens qu'à l'endroit même où est réactivée la base spatiale et concrète sur laquelle repose l'usage métaphorique obscurci de « au fond » (usage qui applique le sème /PROFONDEUR/ à des choses /INANIMÉES/ et /ABSTRAITES/), cette base est simultanément re-métaphorisée par le fait d'être développée en termes de l'isotopie de la MER (« écume », « fange ») en relation avec un /ANIMÉ/ /HUMAIN/. Ici encore, tout comme dans le cas de plusieurs exemples déjà discutés – tels que « la route était en vagues », « rester dans sa boîte », « faire couler le sable entre les doigts » etc. – on a affaire à un enchaînement métaphorique où nouvelles métaphores et métaphores lexicalisées interagissent po(ï)étiquement.

Si les coordonnées spatiales (/PROFONDEUR/, /PERSPECTIVE/) du « fond »-« habitat » du narrateur sont consistantes avec celles du « paysage à peine ondulé » à « vagues », « creux », « crêtes » et « vallées », son emplacement au long de ces coordonnées n'est guère certain. L'adverbe indéfini « quelque part » voue ce « fond » à l'imprécision en le situant, sur l'axe vertical, à n'importe quel endroit compris entre les limites supérieure de « l'écume » et inférieure de « la fange ». Néanmoins, cette métaphore différencie par rapport au domaine source de la MER et conséquemment par rapport au domaine cible de l'« habitat » spatio-temporel de Molloy une /PROFONDEUR/ non pas *de* ou *à* la /SURFACE/ (comme celle des « vagues », des « creux » et des « vallées »), mais *sous* la /SURFACE/ (comme celle

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

des « abîmes cachés »). Autrement dit, cette métaphore fait Molloy « habiter » « quelque part » au-dessous du niveau de la MER.

La réalisation de cette signification « sous-marine », associée au sémantisme de « l'écume » et « de la fange », active le sème /SUBSTANCE/ par rapport à DS[MER], si bien que c'est à peine à ce moment que la composante proprement /LIQUIDE/ de la MER – dont parle David Hayman par rapport au fragment contenant les métaphores LA TERRE/LA ROUTE EST LA MER et LES MONTAGNES/LES COLLINES SONT LA MER – commence à être métaphoriquement exploitée, alors que jusqu'à maintenant seules les dimensions formelles du domaine source ont été utilisées[52].

Ce fait est significatif puisque dans l'extrait suivant, où une nouvelle instance métaphorique de l'isotopie de la MER est à l'œuvre, non seulement le « fond »-« habitat » du narrateur garde sa consistance /LIQUIDE/, mais celle-ci est métaphoriquement transférée au narrateur lui-même qui ne « confond » plus les « heures » « au fond » mais est « fondu dans l'heure des autres ».

> C'était l'heure du repos, entre le travail du matin et celui de l'après midi. Les plus sages peut être, allongés dans les squares ou assis devant leur porte, en savouraient les langueurs finissantes, oublieux des soucis récents, indifférents aux proches. D'autres au contraire en profitaient pour tirer des plans, la tête dans les mains. *Y en avait il un seul pour se mettre à ma place, pour sentir combien j'étais peu, à cette heure, celui dont j'avais l'air, et dans ce peu quelle puissance il y avait, d'amarres tendues à péter. C'est*

[52] Les limites posées par « l'écume et la fange » au « fond » « habitat » du narrateur où celui ci « confond » les « heures » et les « occasions » sont non seulement des limites de /PROFONDEUR/ mais aussi, voire tout d'abord des limites de /SUBSTANCE/, dans la mesure où « l'écume et la fange » représentent les frontières qui séparent, mais où se mélangent en même temps, le /LIQUIDE/ de la MER et le /GAZEUX/ de l'AIR, d'une part, et le /LIQUIDE/ de la MER et le /SOLIDE/ de la TERRE, d'autre part. Étymologiquement, la consistance /LIQUIDE/ du « fond » de Molloy est renforcée non seulement par le fait que « fond » « désigne (1080, *funz*) la région basse d'une chose creuse, qu'il s'agisse d'un récipient, d'une dépression naturelle *ou, spécialement, du sol où reposent les eaux d'un lac, d'une mer, etc.* […] » (Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. 1, A L, article « Fond n. m. », p. 810, nous soulignons), mais aussi par le caractère substantiel de la « confusion » des « heures » « au fond » : « confondre » s'apparente diachroniquement à « fondre » qui veut dire tout d'abord « répandre, faire couler » et qui implique alors, lui aussi, le sème /LIQUIDE/. Beaucoup plus loin, dans l'épisode de Molloy « au bord de la mer », on a vu que le sème /LIQUIDE/ est métaphoriquement transférée non pas au « fond » « habitat » du narrateur, comme ici, mais au SABLE = TEMPS sur lequel est « étalée » sa VIE = MER et dans lequel il est « à son affaire ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> *possible. Oui, je tirais vers ce faux profond, aux fausses allures de gravité et de paix, je m'y élançais de tous mes vieux poisons, en sachant que je ne risquais rien*. Sous le ciel bleu, sous l'œil du gardien. Oublieux de ma mère, libéré des actes, *fondu dans l'heure des autres*, me disant répit, répit. (M, 26 27, nous soulignions)

La métaphore marine du passage examiné précédemment continue à opérer même ici : « le fond » concret situé « quelque part entre l'écu me et la fange » se retrouve, abstractisé, dans le « faux profond aux fausses allures de gravité et de paix » vers lequel « tire » le narrateur, tandis que les « heures » « confondues » deviennent « l'heure des autres » où il est « fondu ».

La co-figuration po(ï)étique, à l'intérieur de l'isotopie de la MER, des éléments qui portent sur les coordonnées spatio-temporelles du narrateur est soutenue, dans ce passage aussi, par le fonctionnement métaphorique de cette isotopie. La phrase « Y en avait-il un seul pour se mettre *à ma place*, pour sentir combien j'étais peu, *à cette heure*, celui dont j'avais l'air, et dans ce peu quelle *puissance* il y avait, *d'amarres tendues à péter* » recourt non plus à DS[MER] mais à DS[NAVIGATION], c'est-à-dire à la sous-isotopie de la NAVIGATION, pour conceptualiser et exprimer la situation du narrateur pourvu de sa propre « place » (« ma place »), mais vraisemblablement dépourvu d'un temps propre (« cette heure » où il est si « peu celui dont [il a] l'air » est « l'heure des autres » et non pas la sienne).

Ce que DS[NAVIGATION] apporte de nouveau par rapport au DS[MER] des métaphores marines qui apparaissent précédemment dans le texte est l'« idée » de /MOUVEMENT/ qui est translatée po(ï)étiquement à DC[NARRATEUR] peu après que celui-ci entame, diégétiquement, son voyage vers sa mère. Encore est-il que les « amarres tendues à péter » ne fournissent pas encore l'« image » cinétique d'un /MOUVEMENT/ en mer à proprement parler mais l'anticipent seulement, en la présentant « en puissance ». En plus, en « tir[ant] vers ce faux profond », le bateau métaphorique qu'est Molloy à ce moment est plutôt voué à la submersion/à l'écoulement/au naufrage qu'à la navigation.

Bien que la sous-isotopie de la NAVIGATION contribue de manière répétée à la configuration métaphorique du /MOUVEMENT/

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

du narrateur dans sa « course » (M, 80) vers sa mère[53], l'interaction métaphorique entre les différentes dimensions du cadre de la représentation et le narrateur sur la base du /MOUVEMENT/ est élaborée et différenciée le plus minutieusement au début de l'épisode de Mol-

[53] Cette métaphoricité qui s'exprime à travers des lexèmes en collocation libre ou obligatoire (soumis ou non à des opérations poétiques) ne devient « visible » que grâce à la co figuration de deux ou plusieurs fragments textuels sur la base non seulement de la sous isotopie de la NAVIGATION, mais aussi d'autres éléments communs. Ainsi, dans les deux premiers extraits ci dessous, les métaphores de la NAVIGATION qui décrivent le /MOUVEMENT/ du narrateur apparaissent en conjonction avec les remparts franchis d'une ville une fois pour accéder à celle ci, l'autre fois pour la quitter et spéculent sur le mauvais déplacement de Molloy (dont aucun indice textuel ne permet de dire s'il fonctionne toujours selon la métaphore MOLLOY EST UN BATEAU ou si la métaphore MOLLOY EST UN NAVIGATEUR a pris la relève) : (1) « Jugez donc de mon soulagement lorsque à cent pas devant moi je vis surgir les remparts familiers. Les ayant franchis, je me trouvai dans un quartier inconnu, moi qui connaissais cependant bien cette ville, où j'étais né et d'où je n'avais jamais réussi à m'éloigner de plus de quinze ou vingt milles, tant elle exerçait d'attraction sur moi, je ne sais pourquoi. De sorte que je n'étais pas loin de me demander si j'étais réellement dans la bonne ville, celle qui m'avait donné la nuit et qui encore enfermait quelque part ma mère, ou si je n'étais pas tombé, *à la suite d'une fausse manœuvre* dans une autre ville dont j'ignorais jusqu'au nom » (M, 40, nous soulignons). (2) « Et tout en me disant que le temps pressait et qu'il serait bientôt trop tard, qu'il l'était peut être déjà, pour procéder au règlement en question [de l'affaire avec la mère], je me sentais *qui dérivais* vers d'autres soucis, d'autres spectres. Et bien plus que de savoir dans quelle ville j'étais il me tardait à présent d'en sortir, fût ce la bonne, celle où ma mère avait tant attendu et attendait peut être toujours. Et il me semblait qu'en allant en ligne droite je finirais par en sortir, forcément. C'est donc à cela que je m'appliquai, de toute ma science, en tenant compte du déplacement vers la droite, de la faible clarté qui me guidait. Et je m'y acharnai tant et si bien que j'arrivai en effet aux remparts, à la nuit tombante, ayant fait sans doute un quart de cercle pour le moins, *faute d'avoir su naviguer* » (M, 86 87, nous soulignons). Dans chacun de ces deux extraits c'est la /DIRECTIONNALITÉ/ du /MOUVEMENT/ du narrateur qui fait vraisemblablement défaut, /DIRECTIONNALITÉ/ que celui ci trouve néanmoins les moyens de recouvrir et même de maîtriser lors de sa « promenade » dans la forêt décrite toujours en termes marins : « Mais j'avais toujours présent à l'esprit, qui fonctionnait toujours, quoique au ralenti, la nécessité de tourner, tourner sans cesse, et tous les trois ou quatre rétablissements *je modifiais le cap*, ce qui me faisait décrire, sinon un cercle, tout au moins un vaste polygone, on fait ce qu'on peut, et me permettait d'espérer que j'avançais droit devant moi, malgré tout, en ligne droite, jour et nuit, vers ma mère » (M, 122). Cet extrait est co figuré avec le deuxième cité ci dessus aussi grâce à des éléments appartenant à une isotopie de la GÉOMÉTRIE PLANE (« ligne droite », « cercle », « quart de cercle », « polygone ») qui servent à différencier le sème /DIRECTIONNALITÉ/.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

loy « au bord de la mer » (qui a été discuté au point 3.3.4.2. « Quelque temps au bord de la mer »).

A la fin de cet épisode, une dizaine de pages plus loin, l'« idée » de naufrage – qui est activée dans des métaphores telles que « je tirais vers ce faux profond » ou la « danse sur les brisants » – est explicitée par rapport au narrateur qui parle de soi-même tantôt comme d'« un objet de valeur, provenant d'un naufrage et rejeté par la tempête », tantôt comme d'une « épave » vivante. Au même endroit sont ravivées aussi les considérations métadiscursives sur la « confusion »/« fusion » des « heures » et des « occasions » qui suivent la description du « paysage à peine ondulé » et qui sont co-figurées en relation avec le « fond » spatio-temporel du narrateur, conçu et exprimé métaphoriquement en termes marins.

> C'était une partie assez sauvage de la côte. Je ne me rappelle pas y avoir été sérieusement molesté. Le point noir que j'étais, dans la pâle immensité des sables, comment lui vouloir du mal ? *On s'en approchait, oui, pour voir ce que c'était, si ce n'était pas un objet de valeur, provenant d'un naufrage et rejeté par la tempête*. Mais en voyant que *l'épave vivait*, convenablement quoique pauvrement vêtue, on s'en détournait. De vieilles femmes, des jeunes aussi ma foi, venues là pour ramasser du bois, s'excitaient à ma vue, les premiers temps. Mais c'étaient toujours les mêmes et j'avais beau changer de place, elles finirent toutes par savoir ce que j'étais et elles gardaient leurs distances. Je crois que l'une d'elles un jour, se détachant de ses compagnes, vint m'offrir à manger et que je la regardai sans répondre, jusqu'à ce qu'elle se retirât. *Oui, il me semble qu'il se produisit à cette époque un incident quelconque dans ce genre. Mais je confonds peut être avec un autre séjour, antérieur*, car ce sera celui ci mon dernier, mon avant dernier, il n'y aura jamais de dernier, au bord de la mer. Quoi qu'il en soit, je vois une femme qui, tout en venant vers moi, s'arrête de temps en temps et se retourne vers ses compagnes. Serrées comme des brebis elles la regardent s'éloigner et lui font des signes d'encouragement, en riant sans doute, car je crois entendre rire, au loin. Puis je la vois de dos, elle rebrousse chemin, et c'est maintenant vers moi qu'elle se retourne, mais sans s'arrêter. *Mais je fonds peut être en une seule deux occasions*, et deux femmes, l'une qui vient vers moi, timidement, suivie des cris et des rires de ces compagnes, et l'autre qui s'éloigne, d'un pas plutôt décidé. (M, 100 101, nous soulignons)

Le séjour de Molloy « au bord de la mer » – dont il est initialement dit qu'il s'est déroulé « sans incident » (« Mais afin de noircir encore quelques pages je dirai que je passai quelque temps au bord de la mer, *sans incident* ») – se révèle, dans l'extrait ci-dessus, comme ayant toutefois connu un « incident quelconque ». Celui-ci est important non

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

pas tant parce qu'il fait ressortir le manque de fiabilité du narrateur qui se contredit sans souci, mais parce qu'il s'arrête sur son interaction avec le cadre de la représentation à travers le fonctionnement métaphorique de l'isotopie de la MER et d'un point de vue qui aborde – après les coordonnées actancielles, spatiales et temporelles – la question de perspective narrative.

Si diégétiquement le comportement du narrateur à l'égard des femmes « venues là pour ramasser du bois » est contradictoire – il change de place pour faire s'approcher les femmes qui « gardaient leurs distances », mais une fois que « l'une d'elles » s'approche il fait de son mieux pour la faire s'éloigner de nouveau –, l'« incident quelconque » met en évidence, par la dynamique spatiale et cinétique complexe entre le narrateur et la/les femme(s), la co-présence simultanée, dans cet extrait, de plusieurs perspectives narratives irréconciliables. Celles-ci apparaissent dans la séquence constituée par les quatre dernières phrases citées. Grâce à sa construction syntaxique, cette séquence non seulement juxtapose, mais superpose deux points de vue – celui du narrateur et celui des « compagnes » – depuis lesquels est considéré le déplacement de la femme qui va et vient simultanément, en raison de la bifocalité de perspective qui régit la description de son mouvement. Cette bifocalité ne ferait pas problème si elle restait rattachée à deux instances perceptives différentes, notamment le narrateur, d'une part, et les « compagnes », d'autre part. Elle devient néanmoins problématique au moment où « je », tout en gardant son propre point de vue, s'attribue aussi celui des « compagnes », en apparaissant ainsi comme le foyer unique d'une perspective bifocale.

L'impossibilité de cette situation, où un narrateur à la première personne est pourvu d'ubiquité spatiale et de deux points de vue qui s'excluent l'un l'autre, est résolue dans la dernière phrase de l'extrait par la réduction des deux perspectives (celle du narrateur et celle des « compagnes ») à une seule (celle du narrateur) et par la distinction temporelle du mouvement d'aller-retour de la femme, initialement simultané et bifocal, en deux mouvements successifs, uni-focaux, d'aller et de retour. Cet ajustement de perspective est analogue non seulement à celui qui assigne à des « jours » individuels chacune des « tant de choses proches et lointaines, fixes et mouvantes » que le narrateur voit de son « éminence » « peu ordinaire » lors de la rencontre de A et B, mais aussi à celui grâce auquel B distingue, du « sommet d'un monument un jour de chagrin » « deux flancs, deux

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

crêtes » « là où on ne voit qu'un seul flanc, qu'une seule crête ». D'une instance textuelle à l'autre l'ajustement en question – qui est en effet un ajustement des différentes dimensions du cadre de la représentation en fonction du sujet représentant, des objets représentés et de leur interaction – se complexifie en impliquant de plus en plus de paramètres d'ordre distinct (l'/ESPACE/, d'abord ; l'/ESPACE/ et le /TEMPS/ ensuite ; l'/ESPACE/, le /TEMPS/ et le /MOUVEMENT/, finalement). Ces paramètres sont tous relationnels et développés métaphoriquement de manière constante en rapport avec l'isotopie de la MER et/ou la sous-isotopie de la NAVIGATION.

3.3.5.2. *Molloy-2*

Pour ce qui est de *Molloy-2*, les critiques n'y ont identifié que deux « images générales de la mer » : l'une qui opère poïétiquement par métaphore (« Incompréhensible esprit, tantôt mer, tantôt phare » M, 144)[54] ; l'autre qui opère thématiquement par comparaison (« Et quant à moi, ce passe-temps fidèle, je dois dire que je ne pensais plus guère à lui. Mais par moments il me semblait que je n'en étais plus très loin, que je m'en approchais comme la grève de la vague qui s'enfle et blanchit, figure je dois dire peu appropriée a ma situation, qui était plutôt celle de la merde qui attend la chasse d'eau » M, 221)[55]. Puis-

[54] Voir Rabinovitz, *Innovation in Samuel Beckett's Fiction*, note 16, p. 135.

[55] En commentant le passage qui contient la comparaison dont le comparant appartient à l'isotopie de la MER, Michael Sheringham affirme : « […] the amusing play on pronouns vividly renders Moran's self dissociation as do [his] further re flexions. Thus Moran discourages himself and the reader from conceiving his evolution in terms of accession to a more authentic order of selfhood. What Moran feels closer to is not a self in the sense of any kind of consistent entity, still less the "fundamental core of his being" or what have you, but, rather, to an experience of self scattering and fragmentation prior to any kind of identity » (Sheringham, *Molloy*, p. 63). Bien que ce soit la dimension poétique du langage (le « jeu » de pronoms et la « figure peu appropriée » métadiscursivement signalée) qui attire l'attention du cri tique sur ce fragment, le commentaire de Sheringham ramène tout de suite cette poéti cité au thème de l'identité. Même si nous n'allons pas élaborer longuement cette comparaison d'un point de vue po(ï)étique, il importe de remarquer qu'elle porte sur des aspects, tels que le /MOUVEMENT/, la /PERSPECTIVE/ ou la /SUBSTANCE/ qui sont différenciés métaphoriquement grâce à l'isotopie de la MER (ou à la sous isotopie de la NAVIGATION) non seulement à plusieurs endroits de *Molloy 1*, comme nous venons de le voir, mais aussi à plusieurs endroits de *Molloy 2*, comme cela deviendra évident sous peu.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

que c'est la po(ï)éticité métaphorique du texte qui fait l'objet de ce chapitre, seule la métaphore marine sera plus longuement discutée ci-dessous. La voici d'abord dans son environnement intra-textuel restreint :

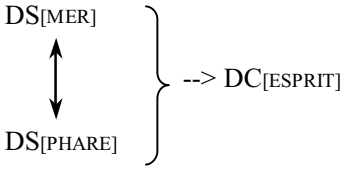
> Je faisais comme lorsque je ne pouvais dormir. Je me promenais dans mon esprit, lentement, notant chaque détail du labyrinthe, aux sentiers aussi familiers que ceux de mon jardin et cependant toujours nouveaux, déserts à souhait ou animés d'étranges rencontres. Et j'entendais les lointaines cymbales, j'ai le temps, j'ai le temps. Mais la preuve que non, c'est que je m'arrêtai, tout disparut et j'essayai à nouveau de penser l'affaire Molloy. Incompréhensible esprit, tantôt mer, tantôt phare. (M, 144)

Il s'agit dans cet extrait de bien plus que d'une « image générale de la mer », dans la mesure où on y retrouve non une seule, mais pas moins de trois métaphores de l'« esprit » qui interagissent en raison de la communauté de leur domaine cible et qui distinguent par rapport à celui-ci non pas une « image générale », mais plusieurs aspects différents. Ces trois métaphores sont : L'ESPRIT EST UN LABYRINTHE, L'ESPRIT EST UNE MER et L'ESPRIT EST UN PHARE. Les deux dernières sont contractées dans la phrase « Incompréhensible esprit, tantôt mer, tantôt phare » et elles se conditionnent réciproquement non seulement en raison du domaine cible commun, mais aussi à travers la dynamique de MER et de PHARE à l'intérieur de la sous-isotopie de la NAVIGATION. Autrement dit, les transferts métaphoriques DS[MER] --> DC[ESPRIT] et DS[PHARE] --> DC[ESPRIT] n'agissent pas (seulement) individuellement, mais (aussi) de concert, en différenciant L'ESPRIT selon le sème du /MOUVEMENT/ en : i) ce qui sous-tend, tout en se mouvant, son propre mouvement (MER) ; ii) ce qui se meut à la surface/à travers de ce qui sous-tend, tout en se mouvant, son propre mouvement (NAVIGATION) ; et iii) ce qui oriente/dirige/guide de /HAUT/, de /LOIN/ et grâce à des signaux /LUMINEUX/ ce qui se meut à la surface/à travers de ce qui sous-tend, tout en se mouvant, son propre mouvement (PHARE)[56].

[56] Remarquons que la situation sémique de L'ESPRIT = PHARE est fort similaire à celle du monument du sommet duquel B contemple les COLLINES/MONTAGNES = MER « un jour de chagrin », tandis que ces mêmes COLLINES/MONTAGNES où B s'engage « avec effroi », ne sont pas sémiquement trop différentes de L'ESPRIT = MER. L'« image générale de la mer » dont parle Rubin Rabinovitz se révèle alors être une « image » synthétique qui inclut au moins un des autres types d'« images » marines identifiés par le critique, à savoir les « endroits élevés avec une vue sur la mer ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Cette double interaction métaphorique marine complexifie la distinction du /MOUVEMENT/ en composante motrice et composante mue – que nous avons vu réalisée dans d'autres métaphores non seulement marines, mais aussi végétales de *Molloy-1* – par le fait qu'elle vise le même domaine cible, DC[ESPRIT], en y transférant à la fois la qualité de ce qui meut et de ce qui est mu. La complexité de cette métaphore qui peut être schématisée comme dans la figure ci-dessous



est accrue par son association à une autre interaction métaphorique, à savoir DS[LABYRINTHE] --> DC[ESPRIT].

Lors d'un coup d'œil rapide, cette métaphore (comme celle de L'ESPRIT = PHARE dans des circonstances similaires) ne semble pas avoir grand-chose à faire avec le /MOUVEMENT/, puisque ce qui semble être projeté d'un domaine à l'autre est un /ESPACE/ /CONFINÉ/ (/DÉLIMITÉ/) traversé « par un réseau inextricable de sentiers » et pourvu d'une « unique issue » (*Le Petit Robert*). Toujours est-il que cet /ESPACE/ qui est communément destiné à être parcouru, donc à générer un /MOUVEMENT/ à son « image » – chaotique, désorienté – est textuellement généré par le /MOUVEMENT/ (par la « promenade lente » de Moran) qui, une fois arrêté, fait disparaître l'/ESPACE/ qu'il a créé : « je m'arrêtai, tout disparut ». L'ESPRIT = LABYRINTHE de Moran n'est toutefois pas seulement une fonction du /MOUVEMENT/ et de l'/ESPACE/ correspondant qu'il crée, mais aussi une fonction du /TEMPS/, dans la mesure où l'« arrêt » du /MOUVEMENT/ qui provoque la « disparition » de l'/ESPACE/ constitue aussi la « preuve » du manque de /TEMPS/[57].

L'interaction des métaphores L'ESPRIT EST UN LABYRINTHE, L'ESPRIT EST UNE MER et L'ESPRIT EST UN PHARE et le contexte restreint où celle-ci est inscrite intéressent également en

[57] Ce chapitre a fait déjà ressortir à plusieurs reprises, par rapport et grâce au fonc tionnement métaphorique de l'isotopie de la MER, l'interdépendance de l'/ESPACE/, du /TEMPS/ et du /MOUVEMENT/ qui a été mise en relation avec la configuration du cadre de la représentation.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

raison du fait qu'ils connectent l'isotopie de la MER à plusieurs autres isotopies : celle de la VÉGÉTATION et celle de l'HABITATION (à travers la comparaison des « sentiers » de l'ESPRIT = LABYRINTHE de Moran avec les « sentiers » de son « jardin »[58]), mais aussi avec celles des OBJETS LUMINEUX (« phare ») et des OBJETS SONORES (« cymbales ») qui distinguent implicitement des isotopies de la PERCEPTION VISUELLE et AUDITIVE. La co-figuration métaphorique de l'isotopie de la MER avec ces autres isotopies n'est pas accidentelle, mais textuellement consistante : la conjonction des métaphores de la MER et de la VÉGÉTATION sera discutée plus loin au point 3.3.6. « Métaphoricité inter-isotopique : les isotopies de la VÉGÉTATION et de la MER », mais on a déjà vu interagir po(ï)étiquement les isotopies i) de la MER et de l'HABITATION (dans la métaphore situant le « fond »-« habitat » de Molloy « quelque part entre l'écume et la fange ») ; ii) de la MER et de la VISION (dans le passage intégrant la métaphore de « la route en vagues ») ; et iii) de la MER et de l'AUDITION (dans des expressions métaphoriques telles que « l'immensité frissonnante » ou « la danse sur les brisants »).

A part cet extrait, il y a dans *Molloy-2* d'autres moments où des métaphores marines contribuent à la configuration po(ï)étique du texte. Ainsi, après avoir précisé dans son « rapport » le peu de choses qu'il savait sur Molloy avant de partir à sa poursuite « par monts et par vaux » (M, 156), Moran finit par commenter méta-discursivement les « images » à travers lesquelles il vient d'évoquer son « client » (M, 150) comme par la suite :

[58] Les « jardins » de *Molloy* se rattachent non seulement à l'isotopie de la VÉGÉTATION, mais aussi à l'isotopie de l'HABITATION grâce aux deux éléments textuels les plus proéminents de celle ci, à savoir les « maisons » de Lousse et de Moran, qui non seulement sont pourvues de « jardins », mais partagent avec eux des caractéristiques et des fonctions communes. Parmi les nombreux exemples qu'on pourrait citer à ce dessein, les deux suivants (tirés de *Molloy* 1 et *Molloy 2* respectivement) ont été retenus puisqu'ils opèrent avec la même « hypothèse » globalisante de la maison jardin (HABITATION VÉGÉTATION) : « Jamais je ne vis de femme dans cette enceinte, *et par enceinte j'entends non seulement le jardin, comme je le devrais sans doute, mais la maison aussi*, mais uniquement des hommes, à l'exception de Lousse évidemment » (M, 70) ; « Me voyant aussi peu vaillant dans le jardin que dans la maison, je repris le chemin de celle ci, en me disant que *de deux choses l'une, ou ma maison n'était pour rien dans l'espèce d'anéantissement où j'évoluais ou il fallait en accuser l'ensemble de ma petite propriété. En adoptant cette deuxième hypothèse* […] » (M, 167).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> Mais ces sortes d'images [de Molloy], la volonté ne les retrouve qu'en y fai sant violence. Elle en enlève et y ajoute. Et le Molloy que je renflouais, ce mémorable dimanche d'août, n'était certainement pas tout à fait celui de mes bas fonds, car ce n'était pas son heure. Mais, pour ce qui était des traits essentiels, j'étais tranquille, la ressemblance y était. (M, 155 156)

Tout en parlant d'« images », Moran parle en « images », c'est-à-dire en métaphores, pour rendre compte du Molloy qu'il « renfloue » lors du « mémorable dimanche d'août » où Gaber lui transmet l'ordre de Youdi. Et le « renflouage » de Molloy et les « bas-fonds » de Moran sont des éléments appartenant à l'isotopie de la MER et à la sous-isotopie de la NAVIGATION qui visent, en tant que domaine source, les relations qu'entretiennent, du point de vue de Moran, les deux narrateurs-personnages. La métaphore MOLLOY EST UN BATEAU qu'on a vu opérer à maintes reprises dans la première partie du texte continue à être fonctionnelle même dans sa deuxième partie et ceci en relation avec l'« idée » de naufrage/d'écoulement qui y apparaissait également, mais seulement comme projection ou comme une possibilité parmi d'autres.

Si Moran « renfloue » Molloy, c'est-à-dire le « remet à l'eau en état de flotter » (*Le Petit Robert*), c'est que MOLLOY EST UN BATEAU ÉCHOUÉ, ce qui suggère que le Molloy de Moran (ou bien un des Molloy de Moran) actualise certaines potentialités textuelles déjà inscrites dans *Molloy-1*. Pourvu de « bas-fonds », MORAN EST UNE MER PEU PROFONDE où Molloy a vraisemblablement « échoué ». Toujours est-il que le Molloy « submergé » et le Molloy « renfloué » ne sont pas identiques, en raison du décalage temporel qui les sépare (« ce n'était pas son heure »). Le « bas-fonds » de Moran, d'une part, et la précision « ce n'était pas son heure », d'autre part, contribuent à la configuration de cet extrait avec celui de la première moitié du texte où Molloy « tir[e] » vers « ce faux profond » avec une « puissance […] d'amarres tendues à péter » pendant qu'il est « fondu dans l'heure des autres ».

Non seulement LES MOLLOY de Moran SONT DES BATEAUX métaphoriques (échoués et/ou renfloués), mais – comme le montre le passage suivant – Moran en est un aussi.

> Et si, tout en roulant ces lugubres pensées, il m'arrivait néanmoins de temps en temps de siffler quelques mesures, c'est qu'au fond je devais être content de quitter ma maison, mon jardin, mon village, moi qui d'habitude les quit tais à regret. Il y a des gens qui sifflent sans raison. Pas moi. Et pendant que

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> j'allais et venais dans ma chambre, faisant de l'ordre, rangeant dans l'armoire les vêtements et dans leurs boîtes les chapeaux que j'avais sortis afin d'y faire librement mon choix, fermant à clef les différents tiroirs, pendant ce temps je me voyais avec joie *loin* de ma commune, des têtes de connaissance, *de toutes mes ancres de salut*, assis dans l'obscurité sur une borne, les jambes croisées, une main sur la cuisse, coude dans cette main, menton dans l'autre, yeux fixés sur la terre, comme sur un échiquier, tirant froidement mes plans, pour le lendemain, le surlendemain, créant le temps à venir. Et j'oubliais alors que mon fils serait à mes côtés, s'agitant, se plaignant, réclamant à manger, à dormir, salissant son caleçon. Je rouvris le tiroir de ma table de nuit et y pris un tube entier de comprimés de morphine, mon calmant favori. (M, 170 171, nous soulignons)

La sous-isotopie de la NAVIGATION est explicite dans les « ancres de salut » de Moran, locution figée qui en tant que telle peut apparaître comme une simple façon de parler qui n'engage pas nécessairement le caractère métaphorique de l'expression lexicalisée. Toujours est-il que l'idiotisme est signalé poétiquement par le pluriel « ancres » – qui en modifie la forme conventionnelle au singulier et qui est employé, très rarement, tout au plus au duel –, aussi bien qu'intégré dans un environnement intra-textuel restreint dont plusieurs éléments configurent po(ï)étiquement ce paragraphe avec d'autres occurrences de l'isotopie de la MER.

L'« image » de Moran « tirant froidement [d]es plans » assis sur une borne, le menton dans la main, est lexico-conceptuellement proche de celle des moins « sages » qui « profitaient [de l'heure du repos] pour tirer des plans, la tête dans les mains » (M, 26) lorsque Molloy, lui-même un bateau, « tir[e] », dans le passage qui parle des « amarres tendues à péter », non pas de « plans », mais « vers ce faux profond ». La « morphine », « calmant favori » de Moran ici et les « vieux poisons » de Molloy là ; Moran oubliant temporairement l'ennui que lui provoquerait la compagnie de Jacques ici, Molloy « oublieux de sa mère » et « les plus sages » « oublieux des soucis récents » là ; le contentement de Moran ici et Molloy qui « n'étai[t] pas malheureux » là – sont autant d'éléments correspondants qui accompagnent, dans leur contexte immédiat, les métaphores marines des deux extraits, lexicalisée dans le cas du transfert DS[BATEAU] --> DC[MORAN], nouvelle dans celui de DS[BATEAU] --> DC[MOLLOY], en les faisant ainsi interagir.

En partant à la recherche de Molloy, Moran lève ce qu'il appelle « toutes ses ancres de salut » ce qui le consacre de toute évidence

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

à la submersion/au naufrage/à l'échec. La métaphore MORAN EST UN BATEAU EN VOIE D'ÉCHEC est d'ailleurs à l'œuvre aussi une douzaine de lignes avant le passage cité, au moment où le narrateur affirme : « Il [Youdi] aurait voulu me voir *échouer* qu'il n'aurait mieux su s'y prendre [qu'en ordonnant que Jacques m'accompagne] » (M, 170)[59]. Encore est-il que, métaphoriquement, Jacques est une des « ancres de salut » de Moran – peut-être même son idiomatiquement unique « ancre de salut » (c'est-à-dire, selon *Le Petit Robert*, sa « dernière chance ») – et que conséquemment, la logique de la métaphore poursuivie, Jacques – qui « attache » Moran dès le début de la deuxième partie du texte à ses environnements social, climatique, géographique, etc. – maintient celui-ci plutôt à flot qu'il ne contribue à son « échec »[60].

[59] Si à elle seule, cette phrase ne semble faire pas plus qu'actualiser « échouer » dans son sens figuré de « rater, ne pas réussir », le voisinage contextuel des « ancres de salut » réactive la base métaphorique du sens figuré du verbe et permet aussi la réalisation de son sens littéral marin : « (D'un navire.) Toucher le fond par accident et se trouver arrêté dans sa marche ». Il intéresse d'observer, en relation avec les deux sens d'« échouer » actualisables dans cet extrait, la présence poétique de la lexie « échiquier » que Moran utilise comme comparant de la « terre » qu'il « fixe » des yeux en « tirant froidement [d]es plans, pour le lendemain, le surlendemain, créant le temps à venir », dans une « image » prospective de lui même. L'« échiquier » réalise, linguistiquement et textuellement, en tant que dérivé d'« échec » (dans son acception de « jeu d'échecs »), la connexion entre l'« échouer » « rater » et l'« échouer » « naufrager », dans la mesure où « échouer » « rater » est le résultat du croisement d'« échouer » « naufrager » avec l'« échec » du jeu d'échecs. Voir *Le Petit Robert*, article « Échouer v. », p. 532. La configuration de la sous isotopie de la NAVIGA TION avec une isotopie du JEU ne se réduit pas à cet extrait. Elle est à l'œuvre aussi dans le fragment de *Molloy 1* où les « *martingales* […] défectueuses » de Molloy reposent sur le fautif « principe de l'arrimage » (M, 95).

[60] Le commentaire métadiscursif qui suit de justesse la phrase où Moran réfléchit sur son « échec » reconsidère d'ailleurs le rôle que Jacques y joue : « Si j'avais pu réfléchir avec mon sang froid habituel au travail qu'on me demandait, je l'aurais peut être jugé de nature à être facilité par la présence de mon fils plutôt qu'à en pâtir ». En tant qu'une des « ancres de salut » de son père, Jacques fonctionne dès le début de l'« affaire Molloy » comme le « lien »/l'« attache » qui assure le contact de Moran avec son environnement. Cette fonction de Jacques devient évidente surtout lors de leur déplacement à la recherche de Molloy, une fois que la jambe de Moran raidit et qu'il ne peut plus ni se déplacer à pied (que difficilement), ni prendre soin de son fils. En compagnie de Jacques, sa dernière (?) « ancre de salut », l'« échec » de Moran est pratiquement impossible. Même la « vision » des « échecs » sur l'« échiquier » est impossible si longtemps que l'image de Jacques, « s'agitant, se plaignant, réclamant à manger, à dormir, salissant son caleçon », n'est « oubliée ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

A au moins un autre endroit de *Molloy-2* on a affaire à plusieurs occurrences métaphoriques de l'isotopie de la MER qui visent à préciser les rapports entre Moran et Jacques.

> Dans la ruelle, ayant refermé le guichet à clef, je dis à mon fils, A gauche. Il y avait longtemps que j'avais renoncé à me promener avec mon fils, malgré le vif désir que j'en avais quelquefois. La moindre sortie avec lui me mettait au supplice, tellement il se trompait de direction. Seul cepen dant il semblait connaître tous les raccourcis. Quand je l'envoyais chez l'épicier, ou chez madame Clément, ou même plus loin, sur la route de V chercher de la graine, il était de retour dans la moitié du temps que j'aurais mis moi à faire le même trajet, et sans avoir couru. Car je ne voulais pas qu'on vît mon fils gambader dans les rues, comme les chenapans qu'il fré quentait en cachette. Non, je voulais qu'il marche comme moi, à petits pas rapides, la tête haute, la respiration égale et économe, balançant les bras, ne regardant ni à droite ni à gauche, n'ayant l'air de rien voir et en réalité at tentif aux moindres détails du chemin. Mais avec moi il prenait invariable ment le mauvais tournant, il suffisait d'un carrefour ou d'une simple jonc tion pour qu'il s'écartât du bon chemin, celui que j'avais élu. Je ne crois pas qu'il fit exprès. Mais se reposant sur moi il ne faisait plus attention à ce qu'il faisait, ne regardait pas où il allait et avançait machinalement plongé dans une sorte de songe. Et on aurait dit qu'il se laissait aspirer par toutes les ouvertures susceptibles de le faire disparaître. De sorte que nous avions pris l'habitude de nous promener chacun de son côté. Et la seule promenade que nous faisions régulièrement ensemble était celle qui nous conduisait, le dimanche, de la maison à l'église et, la messe terminée, de l'église à la mai son. Pris alors dans le lent flot des fidèles, mon fils n'était plus seul avec moi. Mais il faisait partie de ce docile troupeau allant remercier encore une fois Dieu de ses bienfaits et implorer pardon et miséricorde, et ensuite s'en retournant, l'âme rassurée, vers d'autres satisfactions.
>
> J'attendis qu'il revint sur ses pas, puis prononçai les mots destinés à régler cette question une fois pour toutes. Tu te mettras derrière moi, dis je, et tu me suivras. Cette solution avait du bon, à plusieurs points de vue. Mais était il capable de me suivre ? Le moment ne viendrait il pas fatale ment où il lèverait la tête et se trouverait seul, dans un endroit inconnu, et où moi, secouant mes pensées, je me retournerais pour constater sa dispari tion ? Je jouai brièvement avec l'idée de me l'attacher au moyen d'une lon gue corde, dont les deux extrémités s'enrouleraient autour de nos tailles. Il y a plusieurs façons de se faire remarquer et je n'étais pas sur que celle là fût parmi les bonnes. Et il aurait pu défaire ses nœuds en silence, et prendre le large, me laissant poursuivre mon chemin tout seul, suivi d'une longue corde traînant dans la poussière, comme un bourgeois de Calais. Jusqu'au moment où la corde, s'accrochant à un objet fixe ou lourd, briserait mon élan. Il aurait donc fallu, à la place de la corde molle et silencieuse, une chaîne, ce à quoi il ne fallait pas songer. Mais j'y songeai néanmoins, je m'amusai un instant à y songer, à m'imaginer dans un monde moins mal fait et à chercher de quelle manière, n'ayant à ma disposition qu'une simple

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> chaîne, sans carcan ni collier ni menottes ni fers d'aucune sorte, je pourrais enchaîner mon fils à moi de façon à ce qu'il ne pût plus me fausser compa gnie. C'était un simple problème de lacs et de nœuds et je l'aurais résolu s'il l'avait fallu. Mais déjà m'appelait ailleurs l'image de mon fils cheminant, non pas derrière moi, mais devant moi. Ainsi placé par rapport à lui j'aurais pu l'avoir à l'œil et intervenir, au moindre faux mouvement de sa part. Mais outre que j'allais avoir d'autres rôles à jouer, pendant cette expédition, que celui de surveillant ou de garde malade, la perspective de ne pouvoir faire un pas sans avoir sous les yeux ce petit corps maussade et dodu m'était in tolérable. Viens ici ! m'écriai je. Car en m'entendant dire qu'il fallait pren dre à gauche il avait pris à gauche, comme s'il avait à cœur de me mettre hors de moi. Affaissé sur mon parapluie, la tête penchée comme sous une malédiction, les doigts de la main libre passés entre deux ais du guichet, je ne bougeais pas plus qu'une statue. Il revint donc une deuxième fois sur ses pas. Je te dis de me suivre et tu me précèdes, dis je. (M, 174 176)

Le premier de ces deux paragraphes cités *in extenso* décrit « la seule promenade » que Moran et Jacques font « régulièrement ensemble », « de la maison à l'église et, la messe terminée, de l'église à la maison », à l'aide de la métaphore marine du « lent flot de fidèles ». A part le fait que cette « promenade » configure ce passage avec trois autres extraits où l'on a identifié des métaphores marines (celui des deux « promeneurs » A et B, celui de la « promenade en mer » de Molloy au bord d'un « esquif » et celui de la « lente promenade » de Moran dans son « esprit »-« labyrinthe »-« mer »-« phare »), l'interaction métaphorique « lent flot des fidèles » repose, elle aussi, comme tant d'autres métaphores marines déjà discutées, sur l'« idée » de /MOUVEMENT/ qui est transférée de la MER à la foule des croyants qui vont à l'église et en reviennent. Cette métaphore est signalée poétiquement non seulement par allitération[61], mais aussi par le fait que son domaine cible est visé, dans la phrase suivante, par une autre métaphore : la foule des « fidèles » n'y est plus un « lent flot » (isotopie de la MER), mais un « docile troupeau » (isotopie de l'ÉLEVAGE). (Ces deux isotopies, de la MER et de l'ÉLEVAGE, apparaissaient configurées aussi à la fin de l'épisode de Molloy « au bord de la mer »

[61] Des allitérations ou des consonances en [f] ont été mises en évidence aussi dans d'autres occurrences métaphoriques de l'isotopie de la MER. Au « *f*lot de *f*idèles » d'ici s'ajoutent : i) « les *f*eux de *f*anaux » qui « entrent » dans la grotte de Molloy « au bord de la mer » ; ii) le « *f*aux pro*f*ond, aux *f*ausses allures de gravité et de paix » vers lequel « tire » Molloy lorsqu'il est « *f*ondu dans l'heure des autres » ; et iii) la phrase : « Et je con*fonds* peut être plusieurs occasions di*ff*érentes, et les heures, au *fond*, et le *fond* c'est mon habitat, oh pas le *f*in *fond*, quelque part entre l'écume et la *f*ange ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

où les femmes cherchant du bois sont comparées à des « brebis ». Plus loin il sera montré que la configuration de ces deux passages repose aussi sur la problématisation de la perspective narrative.)

Bien que Moran et Jacques fassent « *ensemble* » leur promenade dominicale, seul Jacques semble « pris » dans le « lent flot des fidèles » et il est décidément le seul à « faire partie » du « docile troupeau ». (« De sorte que *nous* avions pris l'habitude de *nous promener* chacun de son côté. Et la seule promenade que *nous faisions* régulièrement ensemble était celle qui *nous conduisait*, le dimanche, de la maison à l'église et, la messe terminée, de l'église à la maison. *Pris alors dans le lent flot des fidèles, mon fils* n'était plus seul avec moi. Mais *il* faisait partie de ce docile troupeau […] ».) Si les deux transferts métaphoriques DS[MER] --> DC[FOULE DE CROYANTS] et DS[TROUPEAU] --> DC[FOULE DE CROYANTS] sont, pris individuellement, assez usuels (le deuxième étant même lexicalisé dans le langage religieux), leur coprésence contextuelle fait ressortir la différence des sèmes que chacun d'entre eux translate au /MOUVEMENT/ du domaine cible.

Le « *lent* flot des fidèles » accentue la /LENTEUR/ du /MOUVEMENT/ qui contraste avec le déplacement « à petit pas *rapides* » de Moran et avec la vitesse de Jacques quand les deux se « promènent » « chacun de son côté ». La /DIRECTIONNALITÉ/ et la /RÉVERSIBILITÉ/ du /MOUVEMENT/ est elle aussi mise en évidence à travers l'indication du point de départ et du point d'arrivée de la seule « promenade » commune du père et du fils, qui échangent de fonction : « de la maison à l'église et, la messe terminée, de l'église à la maison ». Le sème /DIRECTIONNALITÉ/ (et même le sème /RÉVERSIBILITÉ/) est développé explicitement dans le texte bien avant l'occurrence de cette métaphore, puisque c'est le fait que Jacques se trompe invariablement de /DIRECTION/ quand il est en compagnie de Moran qui détermine celui-ci à renoncer à se promener avec son fils « malgré le vif désir qu['il] en [a] quelquefois »[62]. En ce qui concerne le « docile troupeau », il souligne également la /DIRECTIONNALITÉ/ du /MOUVEMENT/, mais celle-ci est différente de celle du

[62] Pour ce qui est de la /RÉVERSIBILITÉ/, les différentes courses où Moran envoie Jacques chez l'épicier, chez madame Clément ou sur la route de V sont des « trajets » réversibles, aller retour, de et vers la maison. La maison de Moran et l'église finissent alors par être configurées en raison du fait qu'elles représentent des points de départ et d'arrivée qui établissent la /DIRECTIONNALITÉ/ du /MOUVEMENT/.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

« flot » en ce qu'elle n'est plus inhérente, mais imposée de l'extérieur (par la figure implicite d'un berger-Dieu).

Le deuxième paragraphe cité recourt à la sous-isotopie de la NAVIGATION pour décrire non plus la « promenade » régulière de Moran et Jacques au milieu de la « foule »-« flot »-« troupeau », mais les modes d'avancement que Moran s'« amuse » à imaginer pour eux lors de leur « promenade » plutôt irrégulière aux trousses de Molloy. La locution « prendre le large » qui est appliquée à Jacques fait de celui-ci, après Molloy et Moran, la troisième figure /HUMAINE/ du texte à être métaphoriquement décrite en termes d'un bateau naviguant. Le rapport entre Moran et Jaques est renversé à cette occasion : Jacques n'apparaît plus comme une des « ancres de salut » de son père, mais Moran apparaît plutôt comme une ancre qui empêche son fils de « prendre le large ». Cette locution comporte, tout comme les « ancres de salut » de Moran, deux niveaux de métaphoricité : l'un concret où la « prise du large » de Jacques vise son « écartement » du « bon chemin » menant vers Molloy et que Moran a choisi ; l'autre abstrait où « prendre le large » est réalisé idiomatiquement comme « choisir son propre chemin ». La même métaphore, X[HUMAIN] EST UN BATEAU, actualise alors dans des contextes différents et par rapport à des figures /HUMAINES/ différentes des « images », « idées » et « concepts » bien différents.

D'autres termes qui appuient la réalisation d'une sous-isotopie de la NAVIGATION dans cet extrait sont ceux de « lacs » et de « nœuds » et même le nom propre Calais qui est, somme toute, celui d'une ville maritime[63]. Ce passage a été souvent mis en relation par les

[63] Les « lacs » et les « nœuds » se laissent rattacher simultanément à d'autres isotopies dont celle de la CHASSE et de la LIBERTÉ (entravée). Ces isotopies ne sont pas accidentelles dans *Molloy*, mais, tout comme celle de la MER, elles opèrent de manière constante dans le texte. Parmi les exemples qu'on peut citer pour illustrer non seulement la constance de ces isotopies, mais aussi leur interaction se trouvent les réflexions suivantes du narrateur de *Molloy 1* où la CHASSE et la LIBERTÉ sont conçues téléologiquement : « Car le sommeil, s'il excite l'instinct de capture, semble apaiser celui de la mise à mort immédiate et sanglante, n'importe quel chasseur vous le dira. Pour le monstre qui se déplace, ou qui guette, tapi dans son repaire, on est sans pitié, alors que celui qui se laisse surprendre en dormant a des chances de bénéficier d'autres sentiments, qui font baisser le canon et rengainer le criss. Car le chasseur n'est qu'un faible et un sentimental au fond, avec des réserves de douceur et de compassion qui ne demandent qu'à déborder. Et c'est au doux sommeil de l'épuisement, ou de la terreur, que mainte bête malfaisante, et digne d'extermination, doit de pouvoir attendre tranquillement la fin de ses jours au jardin zoologique, où souvent éclate

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

critiques avec celui où Moran est content de lever ses « ancres de salut » en raison de la référence que les deux feraient à des sculptures d'Auguste Rodin : « Les bourgeois de Calais » ici, « Le penseur » (« assis dans l'obscurité sur une borne, les jambes croisées, une main sur la cuisse, coude dans cette main, menton dans l'autre, yeux fixés sur la terre ») là[64]. S'il est possible que ces deux fragments soient en effet configurés en raison de leur renvoi aux œuvres du même sculpteur (surtout que l'immobilité de « statue » de Moran appuie la manifestation d'une isotopie des ARTS PLASTIQUES dans le deuxième), cette configuration est po(ï)étiquement renforcée par le fait que dans chaque passage opère une métaphore navale qui exprime et conçoit une figure /HUMAINE/ – celle de Moran et celle de Jacques respectivement – en termes d'un bateau dont les « amarres » sont sur le point d'être lâchées.

La métaphore de la NAVIGATION de cet extrait vise, tout comme certaines autres métaphores marines et/ou nautiques discutées (telles que la « danse sur les brisants » ou l'« incompréhensible esprit, tantôt mer, tantôt phare ») à préciser la dynamique cinétique de deux entités mouvantes – motrices et/ou mues –, notamment Moran et Jacques. Cette métaphore de l'« attache »/de l'« enchaînement »/du « rapport » distingue, elle aussi, synesthésiquement, une dimension /AUDITIVE/ dans le /MOUVEMENT/ : « Et *il aurait pu défaire ses nœuds en silence, et prendre le large*, me laissant poursuivre mon chemin

---

l'innocente joie des enfants et celle plus raisonnée des adultes, les dimanches et jours de fête. Et en ce qui me concerne personnellement, j'ai toujours préféré l'esclavage à la mort, ou plutôt à la mise à mort » (M, 90 91). Un deuxième exemple, qui fait inter agir la NAVIGATION et la LIBERTÉ, est celui que beaucoup de critiques ont traité d'un point de vue inter textuel : « Moi j'avais aimé l'image de ce vieux Geulincx, mort jeune, qui m'accordait la liberté, sur le noir navire d'Ulysse, de me couler vers le levant, sur le pont. C'est une grande liberté pour qui n'a pas l'âme des pionniers. Et sur la poupe, penché sur le flot, esclave tristement hilare, je regarde l'orgueilleux et inutile sillon. Qui, ne m'éloignant de nulle patrie, ne m'emporte vers nul naufrage » (M, 67). Certains chercheurs qui attribuent une dimension historique à la référence aux « bourgeois de Calais » y identifient implicitement une isotopie de la GUERRE. Celle ci n'est, elle non plus, isolée dans le texte, mais regroupe aussi la référence à « Goering » (M, 194), de même que les configurateurs inter textuels « vigiles » et « épuration » (M, 89) qui renvoient, selon Sheringham, à la Deuxième Guerre Mon diale (voir le point 1.3.2.3)iii) au Chapitre 1).

[64] Une comparaison de la posture dans laquelle Moran s'imagine avec celle du « Penseur » de Rodin révèle toutefois des différences entre les deux attitudes hu maines représentées dans chacun de ces cas.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

tout seul […]. Il aurait donc fallu, à la place de *la corde molle et silencieuse*, une chaîne, ce à quoi il ne fallait pas songer ». En plus, elle est intégrée dans un contexte restreint où la question de perspective narrative est problématisée implicitement, tout comme elle était problématisée métadiscursivement dans d'autres extraits contenant des métaphores rattachables à l'isotopie de la MER et/ou à la sous-isotopie de la NAVIGATION (telles que celle de la confusion de « plusieurs occasions différentes, et [d]es heures », au « fond »-« habitat » de Molloy ou celle de l'« épave » Molloy qui, « au bord de la mer », « fond peut-être en une seule deux occasions, et deux femmes, l'une qui vient vers [lui], […] l'autre qui s'éloigne »).

La problématisation de la perspective narrative concerne non seulement le duo habituel de Moran et Jacques – « nous » – qui, tout en se « promenant ensemble » à et de l'église, le dimanche, est dissocié en « il » (Jacques, qui « faisait partie de ce docile troupeau » des fidèles) et « je » (Moran, qui n'en faisait apparemment pas partie), mais aussi leur duo insolite au moment où commence le voyage à la poursuite de Molloy :

> Dans la ruelle, ayant refermé le guichet à clef, je dis à mon fils, A gauche. […] J'attendis qu'il revint sur ses pas, puis prononçai les mots destinés à ré gler cette question une fois pour toutes. Tu te mettras derrière moi, dis je, et tu me suivras. […] Viens ici ! m'écriai je. Car en m'entendant dire qu'il fal lait prendre à gauche il avait pris à gauche, comme s'il avait à cœur de me mettre hors de moi. […] Il revint donc une deuxième fois sur ses pas. Je te dis de me suivre et tu me précèdes, dis je.

D'emblée, on dirait que les trois ordres que Moran donne à Jacques – « A gauche », « Tu te mettras derrière moi et tu me suivras » et « Viens ici » – et les commentaires qui les accompagnent contribuent à la structuration de ce passage. A une deuxième lecture cependant, la « confusion » temporelle dont ils relèvent devient évidente : deux perspectives narratives – celle de Moran dans la fabula et celle de Moran dans le sujet – et deux temps de la représentation – celui de la fabula et celui du sujet – sont superposés de manière irréconciliable.

Chronologiquement, le dernier ordre mentionné dans le sujet (« Viens ici ! m'écriai-je ») semble être le deuxième ordre dans la fabula, en raison de l'explication qui le suit : en obéissant au premier ordre de Moran, « A gauche », Jacques prend en effet à gauche ce qui met Moran « hors de soi » et le fait proférer « Viens ici ». Une fois re-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

venu sur ses pas, Jacques est finalement instruit « Tu te mettras derrière moi et tu me suivras ». Cette chronologie de la fabula ne se laisse toutefois pas établir de manière définitive en raison de la précision « Il revint donc une deuxième fois sur ses pas. Je te dis de me suivre et tu me précèdes, dis-je », qui la confirme d'une part (Jacques revient « une deuxième fois sur ses pas » dans le sujet, mais une seule fois dans la fabula), mais l'infirme d'autre part (si Jacques revient une seule fois sur ses pas dans la fabula, Moran ne peut pas lui avoir déjà ordonné de se mettre derrière lui et le suivre, or « Je te dis de me suivre et tu me précèdes » laisse entendre qu'il l'a déjà fait).

Une autre manière dont on pourrait essayer de réorganiser la confusion de la perspective temporelle qui caractérise cet extrait est de considérer que Jacques revient sur ses pas deux fois dans la fabula (et non dans le sujet), auquel cas au moins deux options sont envisageables, sans qu'aucune ne produise toutefois un résultat parfaitement acceptable.

Une première option est de poser une ellipse dans la fabula (entre « Dans la ruelle, ayant refermé le guichet à clef, je dis à mon fils, A gauche » et « J'attendis qu'il revint sur ses pas, puis prononçai les mots destinés à régler cette question une fois pour toutes. Tu te mettras derrière moi, dis-je, et tu me suivras »), ellipse où Moran ordonne à Jacques de revenir sur ses pas. Si l'on adopte cette possibilité, les observations qui suivent un deuxième « Viens ici ! m'écriai-je », textuellement présent cette fois-ci (à savoir, « Car en m'entendant dire qu'il fallait prendre à gauche il avait pris à gauche, comme s'il avait à cœur de me mettre hors de moi »), sont temporellement décalées dans la fabula, puisqu'elles portent non pas sur le tout dernier ordre de Moran (« Tu te mettras derrière moi, dis-je, et tu me suivras »), mais sur son premier ordre (« A gauche »).

La seconde option est de proposer la structure suivante pour ce passage :

> Dans la ruelle, ayant refermé le guichet à clef, je dis à mon fils, A gauche. [Considérations de Moran sur ses promenades avec Jacques.] Viens ici ! m'écriai je. Car en m'entendant dire qu'il fallait prendre à gauche il avait pris à gauche, comme s'il avait à cœur de me mettre hors de moi. Affaissé sur mon parapluie, la tête penchée comme sous une malédiction, les doigts de la main libre passés entre deux ais du guichet, je ne bougeais pas plus qu'une statue. J'attendis qu'il revint sur ses pas, puis prononçai les mots destinés à régler cette question une fois pour toutes. Tu te mettras derrière moi, dis je, et tu me suivras. [Considérations de Moran sur la manière

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> d'« enchaîner » Jacques à soi.] Il revint donc une deuxième fois sur ses pas. Je te dis de me suivre et tu me précèdes, dis je.

Si l'on suit cette piste, les deux dernières phrases ne se laissent pas rattacher telles quelles au reste, à moins qu'on ne pose, dans la fabula, l'existence d'un deuxième ordre elliptique « Viens ici ! m'écriai-je » qui les précède ou, dans le sujet, l'existence d'une ellipse pendant laquelle Moran narrant perd le fil du récit. (Cette dernière solution devrait non seulement conjecturer une ellipse dans le sujet, mais aussi expliquer pourquoi le temps du sujet/de la narration/du récit est le passé « Il revint […] » et non le présent.)

Toute tentative de rendre temporellement cohérents le sujet et la fabula de ce fragment s'avère n'être qu'une manière de déplacer leur incohérence initiale à un autre endroit. La « confusion des heures et des occasions » – à laquelle on attribue des propriétés explicatives/herméneutiques dans d'autres passages contenant des métaphores marines (tels que celui qui fait la coda de l'épisode de la rencontre de A et B ou celui de l'« incident quelconque » qui se passe lors du séjour de Molloy « au bord de la mer ») – apparaît ici implicitement, mais catégoriquement, comme en étant dépourvue. Qu'elles soient ou non accompagnées de modalités métadiscursives, plusieurs métaphores de la MER et/ou de la NAVIGATION de *Molloy* et leurs contextes restreints se révèlent alors être consistants non pas au niveau des propositions théoriques (concernant les diverses dimensions du cadre de la représentation) qu'on pourrait en conjecturer, mais au niveau de la différenciation de ce cadre selon des possibilités multiples et parfois même contradictoires.

Les exemples qui viennent d'être présentés dans le but d'illustrer la constance du fonctionnement métaphorique de l'isotopie de la MER et de la sous-isotopie de la NAVIGATION dans *Molloy* n'épuisent pas les métaphores marines et/ou navales du texte, dont on retrouve d'autres instances aussi bien dans sa première que dans sa deuxième partie. Les données mises en évidence tout au long de cette discussion se laissent résumer dans les quelques points suivants (qui sont susceptibles de s'appliquer aussi aux autres manifestations métaphoriques des (sous-)isotopies mentionnées) :

1) La mise en place d'un réseau métaphorique marin et nautique intra-isotopique pan-textuel repose sur le fonctionnement constant de l'isotopie de la MER et de la sous-isotopie de la NAVIGATION en tant que domaines sources et/ou cibles, de même que sur

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

la configuration des contextes restreints des métaphores respectives selon de diverses modalités po(ï)étiques (phonétiques, sémantiques, structurelles[65]).

2) L'isotopie de la MER et la sous-isotopie de la NAVIGATION opèrent principalement comme domaines sources métaphoriques (puisque même visées métaphoriquement – comme dans la « danse sur les brisants » ou l'« immensité frissonnante » – ces (sous-)isotopies visent à leur tour et simultanément d'autres domaines cibles).
3) La communauté de leurs domaines sources et/ou cibles permet de regrouper les métaphores marines et navales de *Molloy* dans un réseau pan-textuel. Ce réseau est cependant hautement hétérogène, dans la mesure où chaque métaphore analysée repose sur le transfert des aspects particuliers entre les domaines qu'elle fait interagir. Ainsi est-il possible de dire que le patron métaphorique X[HUMAIN] EST UN BATEAU représente une constante textuelle selon laquelle les figures /HUMAINES/ de *Molloy* (Molloy, Moran, Jacques) sont exprimées et conçues en termes d'une embarcation en MER, mais chacune des métaphores individuelles qui actualise textuellement cette structure commune identifie dans le domaine source et translate au domaine cible des dimensions bien distinctes.
4) Ces aspects/dimensions ont souvent en vue des « idées »/« concepts »/« images » élémentaires – tels que le /TEMPS/, l'/ESPACE/, le /MOUVEMENT/, la /CAUSALITÉ/, la /RELATIONNALITÉ/, la /SUBSTANCE/, etc. – dont l'interaction mène à leur différenciation et qui sont transférés à des domaines cibles variés dont la plupart (mais non pas tous) sont abstraits : la VIE (« une grande partie de ma vie a déferlé »), l'ESPRIT (« incompréhensible esprit tantôt mer, tantôt phare »), le SUJET (« combien j'étais peu, à cette heure, celui dont j'avais l'air, et dans ce peu quelle puissance il y avait, d'amarres tendues à péter »), l'INTERSUBJECTIVITÉ (« le Molloy que je renflouais, ce mémorable dimanche d'août, n'était certainement pas tout à fait celui de mes bas-fonds »), etc.

[65] Phonétiquement, on a signalé des allitérations et des consonances qui portent sur les mêmes phonèmes ; sém(ant)iquement, on a fait ressortir le développement quasi généralisé d'une synesthésie acoustico cinétique ; structurellement, on a retenu la répétition des mêmes unités lexicales (simples ou en collocation libre).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

5) Le transfert des « concepts » élémentaires du domaine source marin et/ou naval aux domaines cibles abstraits contribue non pas à la description générale de ceux-ci (sous le mode : « la noyade » est une métaphore de la perte de la raison ; les « grottes au bord de la mer » sont une métaphore du refuge temporaire contre les intempéries de l'existence), mais à la précision des catégories linguistico-cognitives qui contribuent à l'élaboration métaphorique des « concepts » composés (tels que la VIE, l'ESPRIT, le SUJET, l'INTERSUBJECTIVITÉ, etc.).
6) Les interactions métaphoriques marines et/ou navales sont souvent intégrées dans des environnements textuels restreints dont la configuration po(ï)étique contribue à la mise en relief des dimensions constitutives du cadre de la représentation (l'espace, les objets, le sujet, le temps et la perspective narrative).

3.3.6. Métaphoricité inter-isotopique : les isotopies de la VÉGÉTATION et de la MER

Bien que la métaphoricité de l'isotopie de la MER ait été traitée ci-dessus beaucoup plus longuement que celle de l'isotopie de la VÉGÉTATION, les exemples de métaphores végétales discutés dans ce chapitre suffisent à faire voir que les métaphores de *Molloy* sont configurées non seulement à l'intérieur d'une isotopie donnée, mais qu'elles dépassent les frontières intra-isotopiques pour s'organiser dans un réseau inter-isotopique.

Le fragment de la « nuit d'écoute » dans le jardin de Lousse dont le fonctionnement métaphorique a été analysé en détail au point 3.3.4.1. est configuré selon des modalités po(ï)étiques variées avec plusieurs fragments contenant des métaphores marines ou navales. Cette configuration repose, comme il a été suggéré plus haut, sur le fait que les métaphores de la VÉGÉTATION, d'une part, et les métaphores de la MER et/ou de la NAVIGATION, d'autre part : i) font interagir des domaines sources et cibles sur la base des mêmes dimensions élémentaires (comme le /MOUVEMENT/, par exemple, dont on distingue une composante mue et un principe moteur : l'« air » dans le « timide sabbat des feuilles et des pétales », la « terre » dans le « jardin chevauchant », la « mer » dans l'« incompréhensible esprit, tantôt mer, tantôt phare » ou la « danse sur les brisants ») ; ii) sont souvent

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

réversibles quand une isotopie HUMAINE (dont les termes sont marqués ci de suite en italiques) est impliquée dans le transfert métaphorique (comme dans le « *timide sabbat* des feuilles et des pétales » ou « *je* me remplissais de racines et de tiges *bien sages* par exemple, de tuteurs *depuis longtemps morts* » et « une grande partie de *ma vie* a déferlé devant cette immensité [mer] *frissonnante* » ou la « *danse* sur les brisants »)[66] ; iii) développent un sémantisme synesthésique audio-cinétique (comme dans le « timide *sabbat* des feuilles et des pétales », l'« immensité *frissonnante* », « la *danse* sur les brisants »).

Ces différents types d'interaction métaphorique que certaines métaphores végétales partagent avec certaines métaphores marines ou navales sont soutenus par leurs contextes restreints respectifs (la dimension /ACOUSTIQUE/ du « timide *sabbat* des feuilles et des pétales », par exemple, est activée grâce au fait que celui-ci apparaît comme le premier composant des « menus *bruissements* et *soupirs* qui agitent les petits jardins de plaisance la nuit », tout comme la dimension /ACOUSTIQUE/ de « l'immensité *frissonnante* » est activée grâce à l'environnement phrastique du « *bruit* des vagues grandes et petites et des griffes du ressac »). Les contextes restreints de ces métaphores sont toutefois configurés aussi grâce à d'autres modalités po(ï)étiques que la métaphoricité des (sous-)isotopies de la VÉGÉTATION, de la MER et de la NAVIGATION.

Le « timide sabbat des feuilles et des pétales » est métaphoriquement configuré non seulement avec les fragments qui décrivent le séjour de Molloy « au bord de la mer », d'une part, et la « promenade » de Moran dans son esprit, d'autre part, (comme il ressort des observations ci-dessus), mais aussi avec le passage de la rencontre de A et B, et ceci non directement en relation avec une métaphore marine et/ou navale, mais grâce au fonctionnement du « sabbat » en tant que domaine source dans « cet espace intérieur qu'on ne voit jamais, le cerveau et le cœur et les autres cavernes où *sentiment et pensée tiennent leur sabbat* ». Les deux transferts métaphoriques

[66] Cette réversibilité métaphorique mène à ce que, po(ï)étiquement, il est juste de dire non seulement que le jardin de Lousse fait métaphoriquement sienne la vie du narrateur lors de la « nuit d'écoute », mais également que la « vie » du narrateur fait métaphoriquement sien ce jardin. Similairement, la « grande partie de [l]a vie » que le narrateur passe « au bord de la mer » fait métaphoriquement sienne la mer, laquelle la fait à son tour métaphoriquement sienne.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

DS[SABBAT] /HUMAIN CONCRET/ --> DC[SENTIMENT et PENSÉE] /HUMAIN ABSTRAIT/

DS[SABBAT] /HUMAIN CONCRET/ --> DC[FEUILLES et PÉTALES] /VÉGÉTATION CONCRET/

contribuent, en raison de leur structure similaire, au renforcement de l'interaction entre les deux domaines cibles visés, l'un HUMAIN ABSTRAIT, l'autre VÉGÉTAL CONCRET, qu'on a vu fonctionner par métaphore à d'autres endroits du texte, l'un en relation avec l'autre. Il faut ajouter en tant que modalité configuratrice des deux extraits en discussion la différenciation qu'ils opèrent, au niveau de l'« espace intérieur » et de la « boîte fermée », entre /CONTENANT/ et /CONTENU/, de même que les opérations po(ï)étiques qui portent sur ces sèmes (opérations qui mènent à l'extension de sens d'« intérieur », dans le premier cas, et à la double métaphoricité antinomique qui caractérise la « boîte » à cloison abattue, dans le deuxième). (Notons aussi l'explicitation de l'absence d'une dimension perceptive VISUELLE dans les contextes restreints qui contiennent les deux métaphores du « sabbat » : « cet espace intérieur qu'*on ne voit jamais* » et « cette nuit-là *il n'était pas question de lune, ni d'autre lumière* »).

La « nuit d'écoute » dans le jardin de Lousse, différente du « jour » – qui permet allitérativement de « *s*urveiller et *s*évir » – et qui relève d'une autre « *contrainte* » que celui-ci, est configurée à travers cette isotopie secondaire de la LIBERTÉ entravée avec au moins deux autres fragments où opère une métaphore marine et/ou navale : i) celui où Molloy, au bout des « amarres tendues à péter », « tir[e] vers ce faux profond, aux fausses allures de gravité et de paix […] en sachant qu'[il] ne risqu[e] rien. Sous le ciel bleu, *sous l'œil du gardien* » (à remarquer non seulement le sémantisme de cet extrait, mais aussi son riche phonétisme qui, dans la dernière phrase (relevant d'un parallélisme de structure), porte aussi sur la consonance en [s] de « sous – ciel – sous ») ; ii) celui où Moran songe à la meilleure manière d'enchaîner Jacques à soi (et surtout la section commençant par « Il aurait donc fallu, à la place de la corde molle et silencieuse, une chaîne […] » et finissant avec « C'était un simple problème de lacs et de nœuds et je l'aurais résolu s'il l'avait fallu » qui est elle-même riche en modalités phonétiques dont certaines portent, ici encore, sur le phonème [s]).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Le passage hautement métaphorique de la « nuit d'écoute » dans le jardin de Lousse est donc configuré, à la fois métaphoriquement et à travers d'autres modalités po(ï)etiques, avec plusieurs passages où opèrent des métaphores rattachables à l'isotopie de la MER et/ou à la sous-isotopie de la NAVIGATION, ce qui suggère que les métaphores de *Molloy* sont textuellement organisées non seulement dans des réseaux intra-isotopiques (végétal, marin/naval ou autres), mais aussi inter-isotopiquement. Le contexte restreint de la métaphore de l'« incompréhensible esprit » de Moran – où le domaine cible est conçu est exprimé simultanément en termes i) d'un « labyrinthe » aux sentiers « aussi familiers que ceux de [s]on jardin », ii) d'une « mer » et iii) d'un « phare » – représente sans doute la « figure » la plus visible de l'interaction tri-isotopique de la VÉGÉTATION, de la MER et de la NAVIGATION. Cette interaction métaphorique inter-isotopique, que plusieurs critiques ont déjà remarquée, mais seulement en la rapportant à la configuration individuelle de ces deux extraits[67], ne se limite toutefois pas, comme il vient d'être montré, à eux, elle n'est donc ni isolée, ni accidentelle, mais textuellement consistante, d'une part, et intégrée à un ensemble d'autres modalités d'agencement des (sous-) isotopies en discussion, d'autre part[68].

---

[67] Michael Sheringham parle de l'« *oceanic* state » atteint par Molloy lors de la « nuit d'écoute » dans le jardin de Lousse (voir Sheringham, *Molloy*, p. 39, nous soulignons), tandis que Geoff Hamilton, qui étudie les rapports de *Molloy* avec la tradition pastorale, met en contrepoint l'expérience de Moran, pour qui les retraits dans son jardin ne seraient ni revigorants, ni des occasions de renouvellement spirituel, avec le poème *The Garden* (1681) de Andrew Marvell, où le jardin apparaît, au contraire, comme le refuge idéal « where ordinary self reflection is surpassed by an engloping consciousness » : « Meanwhile the mind, from pleasure less, / Withdraws into its happiness ; / *The mind, that ocean* where each kind / Does straight its own resemblance find, / Yet it creates, transcending these, / Far other worlds, and *other seas* ; / Annihilating all that's made / To a *green thought in a green shade* » (voir Geoff Hamilton, « Annihilating All That's Made : Beckett's *Molloy* and the Pastoral Tradition », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 15, 2005 (pp. 325 339), pp. 332 333, nous soulignons).

[68] Non seulement le « jardin » de Moran apparaît en configuration étroite avec une (sous)isotopie marine et navale, mais le « jardin » de Lousse est lui même explicitement décrit en relation avec des termes marins : « Le jardin s'entourait d'une haute muraille, *à la crête hérissée de morceaux de verre en forme de nageoire* » (M, 69). Deux autres éléments textuels qui configurent les (sous)isotopies de la VÉGÉTATION, de la MER et de la NAVIGATION sont les « timbres préférés » de Jacques que Moran vérifie avant leur départ : « Tout à l'heure il était venu ici, chercher le thermomètre. Il avait été long. Aurait il profité de l'occasion pour s'emparer de quel

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

3.4. Conclusion

Une approche recontextualisante de la métaphore dans *Molloy* fait voir que celle-ci est une opération po(ï)étique qui fonctionne de manière 1) complexe et 2) diverse, 3) en contribuant largement à la configuration du texte.

1) La complexité métaphorique de *Molloy* a en vue le conditionnement réciproque de la linguisticité et de la conceptualité, le fait que ces deux aspects jouent un rôle également important dans les transferts entre domaines sources et domaines cibles. Les « images », « idées » et « concepts » métaphoriques du texte ne sont pas indépendants des mots qui les véhiculent, tout comme les soi-disant « jeux de mots » métaphoriques ne sont pas sans conséquence cognitive. Cette interdépendance apparaît peut-être le plus clairement dans les cas où de nouvelles combinaisons métaphoriques interagissent avec des expressions ou des sens métaphoriques lexicalisés (comme dans les contextes restreints de « c'est mon chapeau que je fleurissais », « la route était en vagues » ou « une grande partie de ma vie a déferlé »), interaction suite à laquelle non seulement la base métaphorique des usages conventionnels est réactivée, mais divers systèmes du français sont « disloqués » : par l'extension de sens d'une lexie (« (espace) intérieur »), par la fusion des sens littéraux et métaphoriques d'une autre (« déferler ») ou bien par l'usage agrammatical d'une troisième (« fleurir ») (qui est néanmoins parfaitement acceptable dans son contexte).

La même corrélation linguistico-conceptuelle de la métaphore apparaît aussi dans les cas où un seul et même lexème (simple, en collocation libre ou surtout en collocation obligatoire) opère métaphoriquement à deux (ou plusieurs) niveaux en véhiculant non pas une

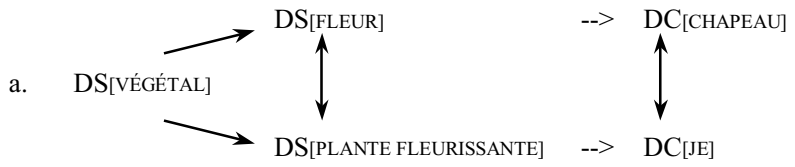
---

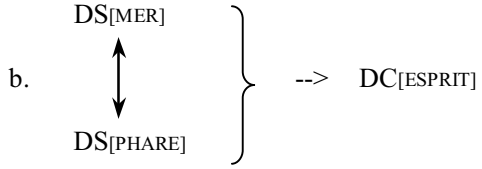
ques uns de ses timbres préférés ? Je n'avais pas le temps de tout contrôler. Je posai le plateau et cherchai quelques timbres au hasard, le Togo un mark carmin *avec le beau bateau*, le Nyassa dix reis de 1901, et quelques autres. J'aimais beaucoup le Nyassa. *Il était vert et représentait une girafe en train de brouter la cime d'un palmier* » (M, 164). On peut y ajouter les aiguilles du mélèze sous lequel Lousse enterre Teddy et qui sont « vert d'eau » (M, 48) dans le *Molloy* français et « sea green » (M, 45) dans le *Molloy* anglais, de même que le « vaste *herbage* » de « la plaine qui *déferl[e]* à perte de vue » sous les yeux de Molloy, à la fin de la première moitié du texte, et à travers lequel il ne sais pas comment avancer (M, 122 123). (Remarquons que la « vie qui *déferl[e]* de *plain* pied » avec la mer et la « *plaine* [herbeuse] qui *déferl[e]* à perte de vue » sont les seules deux choses à « déferler » dans *Molloy*.)

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

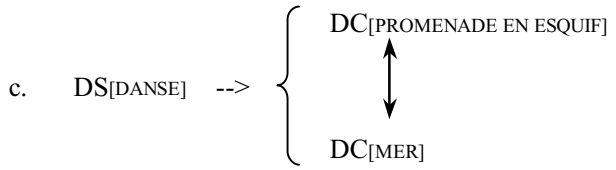
seule, mais deux (ou plusieurs) « images », « idées » ou « concepts » (la « danse sur les brisants » donne accès au « concept » de naufrage, mais aussi à l'« idée » d'un /MOUVEMENT/ rythmique et corrélé de la « mer » et de l'« esquif » ; les métaphoriques « ancres de salut » de Moran conçoivent et expriment celui-ci en termes nautiques concrets, mais fournissent en même temps l'« idée » abstraite de « dernière chance »).

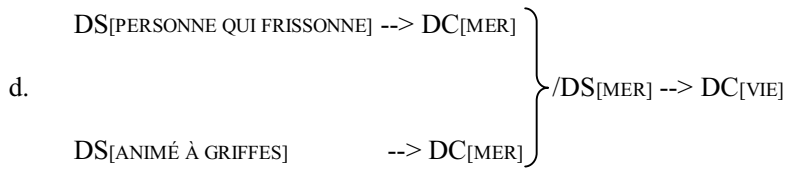
2) La diversité métaphorique de *Molloy* – qui a en vue des phénomènes tels que : i) le fonctionnement d'une même isotopie, successivement ou simultanément, comme domaine source et comme domaine cible ; ii) la réversibilité des interactions métaphoriques ; iii) la distinction de plus en plus poussée des aspects métaphoriquement transférés (tels que /INTENSITÉ/, /RYTHME/, /DIRECTIONNALITÉ/, /AXE DE DÉVELOPPEMENT/, etc. dans le cas du /MOUVEMENT/) – ressort de la manière la plus convaincante des différentes « formules » que nous avons proposées pour schématiser telle ou telle métaphore. Le fait que ces schémas ne sont pas réductibles à un seul modèle appuie notre suggestion selon laquelle une variété d'interactions métaphoriques entre domaines sources et cibles est à l'œuvre dans ce texte. On peut rappeler, dans ce sens, les quatre transferts métaphoriques suivants :





Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert





Si la juxtaposition de b., c. et d. met en évidence le fait que la même isotopie (celle de la MER, dans ce cas-ci) fonctionne textuellement tantôt comme domaine source (b.), tantôt comme domaine cible (c.), tantôt comme les deux à la fois (d.), la juxtaposition de a., b. et c. fait voir que les métaphores de *Molloy* visent ou transfèrent souvent non pas des attributs des entités idéelles, mais des rapports qui s'établissent entre elles.

La fréquence de ce genre de transfert métaphorique – qui ne se borne pas aux exemples en a., b. et c., mais qui comprend aussi des métaphores telles que le « jardin chevauchant », le « timide sabbat des feuilles et des pétales », le « sabbat du sentiment et de la pensée », etc. – permet de poser le fonctionnement, dans ce texte, non seulement d'une poïetique thématique du rapport (entre les deux personnages-narrateurs, entre Moran et Jacques, entre les différents Molloy de Moran, entre les différents aspects identitaires de Molloy et de Moran respectivement, etc.) et d'une poïétique structurale du rapport (entres les deux parties du texte), mais aussi d'une po(ï)étique métaphorique du rapport.

3) Finalement, la portée po(ï)étiquement configuratrice des métaphores de *Molloy* a en vue le fait que celles-ci sont intégrées dans des réseaux intra- et inter-isotopiques pan-textuels, aussi bien grâce à la consistance textuelle des divers types de fonctionnement linguistico-conceptuel qui les caractérisent, qu'à travers la po(ï)éticité de leurs contextes restreints. La possibilité qu'un seul et même extrait –

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

tel que celui décrivant la « nuit d'écoute » dans le jardin de Lousse – s'agence multiplement, principalement en raison de sa métaphoricité débordante, à l'intérieur de l'ensemble textuel, révèle la métaphore comme une des principales modalités po(ï)étiques de génération, différenciation et multiplication de significations dans *Molloy*.

Toujours faut-il observer que si la po(ï)éticité d'une métaphore ou de son environnement intra-textuel immédiat permet que celle-ci/ceux-ci occupe(nt) non pas une seule, mais plusieurs places dans la configuration textuelle, ces divers emplacements ne sont ni arbitraires, ni totalement « ouverts », dans la mesure où ils doivent être corroborés/confirmés par d'autres modalités po(ï)étiques. En empruntant les mots d'Umberto Eco, on dira que la configuration po(ï)étiquement métaphorique de *Molloy* « est bien *ouverte*, mais dans le cadre d'un *champ* de relations[69] ».

Ou, en recourant encore une fois à l'analogie visuelle avec le « vase de Rubin », on affirmera que le texte juxtapose plusieurs « formes » et « couleurs » métaphoriques – c'est-à-dire plusieurs types d'interaction métaphorique, plusieurs niveaux de métaphoricité, des significations littérales et métaphoriques, etc. – qui changent de statut, en fonction de leur dynamique mutuelle, en passant du « fond » à la « figuré » et inversement. Quand une « forme » métaphorique devient « figure », elle s'intègre dans ses contextes grâce à des « relations » différentes que lorsqu'elle opère comme « fond ». Il faut néanmoins souligner qu'en dépit de ce « champ » de possibilités, tout ne va pas métaphoriquement dans *Molloy* : si une approche recontextualisante découvre ce texte comme une configuration po(ï)étique où les mêmes éléments peuvent entretenir des « relations » multiples, c'est toujours elle qui leur découvre des limites.

[69] Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Seuil, 1965, p. 34, souligné dans le texte.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

4
Molloy/Molloy : (auto-)traduction et po(ï)éticité intra-inter-textuelle[1]

4.1. Introduction

Les chapitres précédents ont défendu et illustré une approche intégrative des procédés poétiques de *Molloy* qui finissent par être reconnus, grâce à elle, comme des modalités po(ï)étiques textuellement configuratrices. Le seul cadre de référence du français commun – que la quasi-majorité des critiques utilise pour cerner la spécificité opératrice de ce qu'on a l'habitude de nommer les « jeux de mots » de ce texte – est impropre à faire ressortir leur po(ï)éticité : celle-ci ne peut être mise en évidence et précisée qu'en rapportant ceux-là à leurs divers contextes.

Le présent chapitre se propose de montrer que l'extension du cadre de référence du *Molloy* français au *Molloy* anglais découvre la portée configuratrice de certains éléments du texte français, qui ne serait que très difficilement identifiable autrement (c'est-à-dire, en lecture unilingue). En utilisant une métaphore photographique, on peut dire que le *Molloy* anglais fonctionne comme une substance révélatrice qui rend visible l'image latente de certaines modalités po(ï)étiques du *Molloy* français. Ou, pour recourir de nouveau à l'analogie avec le « vase de Rubin », on dira que contre le « fond » du *Molloy* anglais, la « figure » de certains éléments po(ï)étiquement configura-

[1] « By this neologism [intra intertextuality] I refer to the multiple relationships between texts by the same author rather than that which obtains between a given text and texts by other writers (or intertextuality) » (Brian T. Fitch, *Beckett and Babel : An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, Toronto, University of Toronto Press, 1988, p. 23). Dans ce chapitre nous utiliserons les termes « intra inter textuel » et « intra inter textualité » pour désigner les rapports po(ï)étiques qui s'établissent entre une paire bilingue donnée de textes beckettiens (notamment *Molloy/Molloy*).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

teurs du *Molloy* français ressort très clairement, tandis que contre le « fond » constitué par le *Molloy* français les mêmes éléments sont susceptibles de rester indistincts, puisque, tout en se confondant avec lui, ils ne parviennent pas à s'en détacher comme « figures » po(ï)étiques.

Dans un premier temps, il s'agit d'entreprendre un examen comparativo-contrastif des deux versions finales de *Molloy* suite auquel la thèse de la po(ï)éticité du texte source se trouvera renforcée. Dans un deuxième temps, la démarche que nous proposons ci-dessous contribuera néanmoins aussi à la circonscription de la traduction – sinon exclusivement, du moins largement auctoriale de *Molloy* – en tant qu'opération po(ï)étiquement configuratrice du texte cible, d'une part, et de la paire textuelle *Molloy/Molloy*, d'autre part. Même si la po(ï)éticité du texte français reste donc au centre de notre propos, il nous importera également de préciser les rapports qu'elle entretient, à travers le processus d'(auto-)traduction, avec la po(ï)éticité du texte anglais. Autrement dit, nous voulons aussi voir comment la po(ï)éticité du *Molloy* français se transpose au texte anglais correspondant et quel est le résultat de cette transposition.

4.2. *Molloy*/*Molloy* : genèse, publication, (auto-)traduction

Molloy, rédigé en français du mois de mai au mois de novembre 1947, est publié en édition princeps aux Éditions de Minuit en 1951. Le texte anglais qui crédite deux traducteurs – Patrick Bowles, poète sud-africain et Beckett lui-même – est publié intégralement en 1955, d'abord par la maison d'édition parisienne Olympia Press, ensuite par la maison d'édition américaine Grove[2]. Bowles, qui commence à travailler sur la traduction du texte français vers l'anglais en 1953, décrit sa collaboration avec Beckett ainsi :

> Our method of translating *Molloy* varied. At first, I was in the habit of trans lating a page or two daily. The following morning I would meet Beckett and

[2] Pour des données concernant la chronologie de la genèse, de la publication et de l'(auto)traduction de *Molloy/Molloy* voir : C. J. Ackerley et S. E. Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett. A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*, New York, Grove Press, 2004, articles « *Molloy* », pp. 376 379 et « Bowles, Patrick », p. 72 ; Ruby Cohn, *A Beckett Canon*, Ann Arbor, The University of Michi gan Press, 2001, pp. 161 162 et James Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Sa muel Beckett*, New York, Simon & Schuster, 1996, pp. 354 356.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> we would discuss the passages done. Then came a period during which Beckett and I translated jointly, working mornings. This was followed by a further period during which I translated the remaining MS in batches which were then sent to Beckett who returned them with suggestions. Of interest is the extraordinary care and concentration which Beckett devoted to this work. When the MS was finally completed both Beckett and I, separately and together, went over it several times, adding further corrections, so that when the MS was finally sent to the printers it had undergone 8 versions[3].

Ruby Cohn, commentant les dires de Bowles, pose que même si tous les choix de traduction de *Molloy* n'ont pas été initiés par Beckett, le fait que l'auteur a collaboré de si près avec le traducteur signifie que les propositions de celui-ci doivent avoir été nécessairement approuvées par celui-là[4]. De ce fait il résulterait que le texte anglais jouit d'une autorité comparable à celle du texte français.

Pour le premier objectif de ce chapitre, la question de savoir quel est au juste le rôle joué par Beckett dans la traduction de *Molloy* et, conséquemment, quel est au juste le statut auctorial du *Molloy* anglais par rapport au *Molloy* français n'est pas déterminante, dans la mesure où le texte anglais est utilisé comme un outil heuristique censé faire ressortir des aspects concernant la po(ï)éticité du texte français. Théoriquement, toute autre traduction de *Molloy* que celle anglaise pourrait servir tout aussi bien que celle-ci. Si nous avons cependant choisi comme « substance révélatrice » du *Molloy* français le *Molloy* anglais, c'est que le deuxième objectif de ce chapitre – qui vise à démontrer la po(ï)éticité i) de l'opération d'(auto-)traduction de ce texte source particulier, ii) du texte cible ainsi obtenu et iii) des rapports qu'entretiennent *Molloy/Molloy* – repose sur le présupposé de l'autorité indiscutable du texte anglais[5].

---

[3] Ruby Cohn, « Samuel Beckett Self Translator », *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 76, no. 5, décembre 1961 (pp. 613 623), p. 618. Cet article est repris dans Ruby Cohn, *Samuel Beckett : The Comic Gamut*, New Brunswick et New Jersey, Rutgers University Press, 1962, chapitre 12 « Samuel Beckett, Self Translator », pp. 260 282.

[4] Voir Cohn, *Samuel Beckett : The Comic Gamut*, p. 272.

[5] Que le *Molloy* anglais porte indéniablement la signature de Beckett ressort très facilement d'une comparaison, même rapide, de ce texte avec des *Molloy* dans d'au tres langues. Les versions allemande et italienne, par exemple, dans l'élaboration des quelles l'auteur a joué un rôle beaucoup moins important que dans l'élaboration de la version anglaise, diffèrent parfois considérablement de celle ci. Ce sont donc les choix de traduction qu'aucun autre traducteur que l'auteur lui même n'aurait pu faire

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

4.3. Avant-textes publiés et fragmentaires du *Molloy* anglais

Non seulement la comparaison contrastive des versions finales des *Molloy* français et anglais, mais aussi le recours à des avant-textes fragmentaires du *Molloy* anglais qui ont été publiés avant 1955, est susceptible de faire ressortir de nouvelles données au sujet i) de la po(ï)éticité de chacun des deux textes achevés, ii) du fait qu'ils sont po(ï)étiquement configurés aussi bien individuellement qu'en relation l'un avec l'autre et iii) de l'(auto-)traduction en tant qu'opération po(ï)étique de configuration.

Les avant-textes en question concernent trois extraits de *Molloy* (auto-)traduits en anglais qui apparaissent entre 1950 (donc avant même que le *Molloy* français ne soit publié en volume) et 1954, dans les revues parisiennes *Transition Fifty* (en octobre 1950), *Merlin* (en automne 1953) et *The Paris Review* (au printemps 1954) et dans la revue new-yorkaise *New World Writing* (en avril 1954)[6]. Comme il a été déjà précisé, Patrick Bowles ne commence sa collaboration avec Beckett pour la traduction de *Molloy* qu'en 1953, ce qui veut dire que l'on dispose d'au moins une traduction exclusivement et indubitable-

---

sans être accusé de « trahir » le texte source, qui soutiennent en tout premier lieu l'autorité du *Molloy* anglais.

[6] Voir : 1) Samuel Beckett, « Two Fragments », *Transition Fifty*, no. 6, octobre 1950, pp. 103 106. Traducteur crédité : Samuel Beckett. Le premier fragment est tiré de *Molloy* le deuxième de *Malone meurt*. (Rappelons que tous les trois textes de la « trilogie » sont achevés en 1950.) 2) Samuel Beckett, « Extract from *Molloy* », *Merlin*, automne 1953, pp. 88 103. Traducteur crédité : P. W. Bowles. 3) Samuel Beckett, « Extract from *Molloy* », *The Paris Review*, printemps 1954, pp. 124 135. Traducteurs crédités : Patrick Bowles en collaboration avec l'auteur. 4) Samuel Beckett, « *Molloy* », *New World Writing*, avril 1954, pp. 316 323. Il n'y a pas de traducteur crédité, juste une mention concernant le « Copyright, 1954, by Samuel Beckett ». 4) reprend une partie (environ la moitié) de 2). Les différences entre 2) et 4) sont minimales et elles concernent i) l'orthographe (anglaise dans *Merlin*, américaine dans *New World Writing*) ; ii) la substitution, à un endroit, de la préposition « to » à la préposition « on » (la version finale donne « with ») ; iii) la ponctuation ; et iv) l'hésitation, en 4), entre A et B, d'une part, et A et C, d'autre part (sur la même page, p. 320, à distance de deux phrases, on trouve une fois « A or C », une autre fois « A or B »). Ces faits suggèrent qu'il ne s'agit pas en 2) et 4) de deux traductions différentes du même passage, mais plutôt d'inadvertances typographiques. Il ne semble pas hasardeux de considérer que le fragment de *New World Writing* soit en effet une réimpression raccourcie de l'extrait de *Merlin*. On a alors affaire à trois et non à quatre avant textes publiés et fragmentaires du *Molloy* anglais : celui de *Transition Fifty*, celui de *Merlin* et celui de la *Paris Review*.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

ment autographe d'un extrait de ce texte, à savoir celui publié en 1950 dans *Transition Fifty*. Ce passage – qui, tout comme les deux autres avant-textes publiés et fragmentaires du *Molloy* anglais, ne se retrouve pas tel quel dans la version finale publiée en volume – occupe donc une place transitoire de choix entre le texte source (le *Molloy* français) et le texte cible (le *Molloy* anglais), ce qui fait de lui-même et des fragments correspondants de *Molloy/Molloy* des objets d'étude particulièrement appropriés pour l'accomplissement des objectifs de ce chapitre. Mais avant de ne procéder à une comparaison contrastive de ces trois extraits il convient de situer notre entreprise et de donner un bref aperçu des études portant sur *Molloy/Molloy*.

4.4. La critique beckettienne et les études comparativo-contrastives de *Molloy/Molloy*

Il n'existe, à notre connaissance, aucune étude critique qui se penche de manière systématique sur les deux *Molloy* (français et anglais) d'une perspective intégrative, comparativo-contrastive, visant à préciser la configuration po(ï)étique des deux textes et la po(ï)éticité du processus d'(auto-)traduction menant du texte source au texte cible. Il n'existe non plus, sauf erreur de notre part, aucune étude qui s'intéresse, de quelle perspective que ce soit, aux avant-textes publiés et fragmentaires du *Molloy* anglais (et surtout à celui de *Transition Fifty*[7]). Il existe cependant plusieurs études qui – préoccupées par des aspects variés concernant soit le bilinguisme de Beckett, soit le bilinguisme presque total de son œuvre ou encore le processus d'auto-traduction dont celui-ci est le résultat – viennent à parler aussi, plus ou moins longuement, de *Molloy*/*Molloy*.

Parmi les essais qui consacrent un espace relativement important à ce(s) texte(s), l'article de Ruby Cohn « Samuel Beckett Self-Translator » est, chronologiquement, le premier à mettre l'accent non

[7] John Fletcher mentionne les « Two Fragments » publiés dans *Transition Fifty*, en commentant brièvement : « Note that these two pieces of self translation appeared before their French originals were published. The fragments present moreover interes ting variants from the respective definitive English translations » (John Fletcher, *The Novels of Samuel Beckett*, Londres, Chatto & Windus, 1964, « Bibliography », p. 243). Le critique ne fait toutefois pas plus que d'attirer, en passant, l'attention sur l'existence de ces avant textes.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

pas sur les raisons circonstancielles (biographiques, psychologiques, historiques ou autres) du passage temporaire de Beckett de l'anglais au français comme langue première de composition, mais sur les textes bilingues correspondants que ce passage finit par engendrer[8]. Avec ses analyses comparativo-contrastives forcément succinctes – puisqu'en une vingtaine de pages sont discutés six, voire douze textes : *Murphy/Murphy*, *Molloy/Molloy*, *Malone meurt/Malone Dies*, *L'Innommable/The Unnamable*, *En attendant Godot/Waiting for Godot* et *Fin de partie/Endgame* –, Cohn donne l'impulsion à toute une série de recherches qui recourent aux textes français et anglais correspondants du corpus beckettien, tantôt pour circonscrire la spécificité stylistique de l'auteur dans chacune des deux langues, tantôt pour évaluer, souvent en termes d'« additions » et d'« omissions », de « gains » et de « pertes », d'« ajouts » et de « suppressions » la « correction » de ses auto-traductions[9].

La manière dont la plupart de ces études procède est fort similaire à celle qui a été mise en évidence au Chapitre 1 lorsque ont été

[8] Le changement temporaire de langue première de composition finit par générer un œuvre presque entièrement bilingue dans la mesure où la majorité des textes com posés soit en français soit en anglais sont auto traduits ultérieurement et parfois même simultanément , la plupart du temps par Beckett tout seul, dans l'autre langue. Parfois, comme pour *Molloy/Molloy*, l'auteur travaille en collaboration : avec Alfred Péron dans le cas de *Murphy/Murphy*, avec Agnès et Ludovic Janvier dans le cas de *Watt/Watt*, avec Robert Pinget dans le cas de *Embers/Cendres* et *All That Fall/Tous ceux qui tombent*, etc. Pour tous les textes en prose et dramatiques originairement conçus en français et publiés du vivant de Beckett il existe une version anglaise, tan dis que la réciproque n'est pas valable. Il n'y a pas, par exemple, de version française même partiellement auctoriale de *More Pricks Than Kicks* ou *Worstward Ho*. La si tuation du bilinguisme total de l'œuvre beckettien devient plus problématique si l'on prend en considération les poèmes et les essais de l'auteur, que celui ci n'a pas systé matiquement auto traduits, de même que ses textes posthumes.

[9] Voir à titre d'exemple John Fletcher, *Samuel Beckett's Art*, Londres, Chatto & Windus, 1967, chapitre 6 « Samuel Beckett's French », pp. 96 105 et Fletcher, *The Novels of Samuel Beckett*, chapitre 5 « Molloy and Moran », surtout pp. 133 134 ; Harry Cockerham, « Bilingual Playwright », in Katherine Worth (éd.), *Beckett the Shape Changer*, Londres et Boston, Routledge & Kegan Paul, 1975, pp. 139 159 ; Marjorie Perloff, « Une Voix pas la mienne : French/English Beckett and the French/ English Reader », in Allan Warren Friedman, Charles Rossman, Dina Sherzer (éds.), *Beckett Translating/Translating Beckett*, University Park et Londres, The Pennsylva nia State University Press, 1986, pp. 36 48 ; et Ekundayo Simpson, *Samuel Beckett traducteur de lui même. Aspects du bilinguisme littéraire*, Québec, Centre internatio nal de recherche sur le bilinguisme, 1978. Seuls les trois premiers exemples cités por tent aussi sur *Molloy(/Molloy)*.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

présentées les diverses modalités poétiques identifiées par les critiques dans le *Molloy* français. On isole des différences entre les deux textes – différences qui portent le plus souvent sur des unités lexicales soit simples soit en collocation restreinte –, on les classifie et on leur attribue certaines fonctions, surtout stylistiques, sans que l'on accorde cependant la moindre attention aux environnements intra-textuels phrastique, transphrastique et pan-textuel où elles se manifestent. En utilisant une telle approche décontextualisante, ces entreprises arrivent parfois à faire ressortir, inclusivement par rapport à *Molloy/Molloy*, toute une série de faits textuels fort intéressants en eux-mêmes, mais qui ne réussissent pas vraiment à rendre compte de la po(ï)éticité des deux versions, ni de celle du processus d'(auto-)traduction.

Ce genre d'études appliquées portant sur l'œuvre « bipolaire, biscornue[10] » de Beckett est suivi, à partir des années 80, d'entreprises critiques à visée plus théorique qui s'intéressent principalement à des problèmes tels que : 1) le statut des textes « jumeaux[11] » beckettiens ; 2) la spécificité du processus d'auto-traduction qui les génère ; et 3) le rôle que ce processus joue, à côté du bilinguisme, dans l'art poétique

[10] Erika Ostrovsky, « Le Silence de Babel », in Tom Bishop et Raymond Federman (éds.), *Les Cahiers de l'Herne*, no. 31 « Samuel Beckett », Paris, Éditions de l'Herne, 1976 (pp. 206 211), p. 206.

[11] Ostrovsky est la première à décrire l'œuvre bilingue de Beckett en termes métaphoriques de textes « jumeaux ». Voir Ostrovsky, « Le Silence de Babel », p. 206. Cette métaphore a eu un assez grand succès de critique, étant adoptée, parmi d'autres, par Ann Beer, « Beckett's Bilingualism », in John Pilling (éd.), *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994 (pp. 209 221), p. 209 ; Raymond Federman, « The Writer as Self Translator », in Friedman, Rossman et Sherzer (éds.), *Beckett Translating/Translating Beckett* (pp. 7 16), p. 12 ; et Simona Mambrini, « Samuel Beckett : la traduzione come poetica », *Francophonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, année XVII, no. 33, automne 1997 (pp. 23 53), p. 35. Toujours est il que si certains critiques parlent de « jumeaux » textuels sinon identiques, du moins largement similaires (Ostrovsky), d'autres relativisent cette gémellité selon les textes. Steven Connor, par exemple dans son ouvrage *Samuel Beckett. Repetition, Theory and Text*, Oxford et New York, Basil Blackwell, 1988, chapitre 5 « Repetition and Self Translation : *Mercier and Camier*, *First Love*, *The Lost Ones* » (pp. 88 114), pp. 88 89 est d'avis qu'il n'est pas « safe to assume for Beckett an œuvre consisting of a number of pairs of near identical twins », parce que les équivalences entre les versions anglaises et françaises des textes auto traduits juste après la complétion de la version finale dans la langue de composition, ou même avant que cette version ne soit achevée (comme dans le cas de *Company/Compagnie*), sont beaucoup plus directes et immédiates que dans le cas des versions bilingues séparées par plusieurs années (comme celles qui font l'objet du chapitre en question du livre de Connor).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

de l'auteur. Les conclusions des chercheurs en ce qui concerne ces sujets ne convergent pas toujours.

1) Pour ce qui est du premier aspect cité, on adopte des points de vue contraires ou simplement différents sur : l'« (in)achèvement » structural des textes cible et source, leur statut d'« original » et/ou de « copie », leur complémentarité et/ou leur concurrence, ou bien sur la nature (réelle ou virtuelle) de l'« Ur-text » dont ils procèderaient (maintiennent certains) ou qu'ils finiraient par mettre en place (soutiennent d'autres).

Si en 1960 Melvin Friedman parle des auto-traductions de Beckett comme des « very apt substitute[s] » des textes sources, si bien que l'œuvre de l'auteur serait constitué de « genuinely "original" versions in two languages », ce qui assigne automatiquement à chacun des textes « jumeaux » son autonomie et sa légitimité[12], trente ans plus tard, Brian T. Fitch, le premier à entreprendre un travail étendu sur le bilinguisme de l'œuvre beckettien, rejette cette perspective substitutive, en maintenant que les deux éléments d'une paire textuelle donnée sont interdépendants/complémentaires. Non seulement les deux textes ne peuvent pas se remplacer l'un l'autre « without leaving a residue unaccounted for », mais ils ne peuvent non plus « be added together without something being left out[13] ».

Même si Fitch admet que la nature précise de cette interdépendance reste encore à cerner, le critique pose que le rapport qui subordonne traditionnellement la traduction à l'original est renversé, puisque l'original devient, rétrospectivement, par l'existence d'une traduction auctoriale, incomplet et dépendant de la traduction[14]. Si le chercheur arrive à formuler cette relation d'interdépendance intra-inter-textuelle en travaillant surtout sur des textes tardifs de Beckett (notamment *Company/Compagnie*), la même idée est développée ultérieurement aussi par Leslie Hill, cette fois-ci explicitement en relation avec *Molloy* :

> From the moment Samuel Beckett signs two non identical texts both en titled *Molloy*, neither of those texts can claim to be unique. So it is with the French *Molloy*. With the existence of the English *Molloy*, the French origi

[12] Voir Melvin J. Friedman, « The Creative Writer as Polyglot : Valéry Larbaud and Samuel Beckett », *Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts, and Letters*, vol. 49, décembre 1960 (pp. 229 236), p. 235.

[13] Fitch, *Beckett and Babel*, p. 110.

[14] Voir Fitch, *Beckett and Babel*, p. 107.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> nal becomes incomplete, provisional. (The incompletion is structural, and does not imply any judgement as to the relative literary qualities of the two texts.) The English version, in turn, is similarly affected. It is dependent, pa rasitic even, on the earlier French text […][15].

En ce qui concerne la question de l'« Ur-text », Simona Mambrini maintient résolument que celui-ci est virtuel et qu'il n'a pas d'existence autonome. « L'ipotetico Ur-text » dont parle la critique ne transcende pas les textes français et anglais beckettiens correspondants, mais résulte uniquement de leur interaction. Mambrini décrit cet « Ur-text » comme étant « une sorte de stéréogramme verbal […] fruit d'une illusion optique » et elle accentue le fait que celui-ci ne se laisse pas concrétiser/matérialiser dans un « texte des textes », sa particularité foncière étant d'être hypothétique[16].

Steven Connor et Brian T. Fitch[17], pour leur part, concevant la notion de « Ur-text » en termes implicitement ou explicitement platoniciens, c'est-à-dire comme un texte qui sous-tend les deux versions bilingues et qui résout les différences entre elles, rejettent la pertinence de cette notion pour les « jumeaux » imparfaits beckettiens, puisque ceux-ci ne se laisseraient pas définitivement cohérentiser.

Le casse-tête du statut des textes-paires beckettiens se complique encore plus par ce que Ann Beer appelle des « cross-lingual connections » qui ne ressortent que suite à la lecture bilingue des deux versions. La critique cite l'exemple des « Louis » dans *Malone meurt* qui deviennent « the Lamberts » dans *Malone Dies* : « Together these names give *Louis Lambert*, the title of one of Balzac's novels about a young man who later goes mad. Only when the two texts are set side

---

[15] Leslie Hill, *Beckett's Fiction in Different Words*, Cambridge, Cambridge Uni versity Press, 1990, chapitre 3 « The Trilogy Translated » (pp. 40 58), p. 42.

[16] « Il movimento della scrittura di Beckett si svolge tra le lingue, dando forma ad un spazio testuale che è leggibile quasi si trattasse di una specie de stereogramma ver bale : uno stereogramma è un disegno formato dalla compozitione di due immagini che ne nascondono una terza, per così dire virtuale. Questa terza immagine compare solo ad uno sguardo puntato al centro, un poco strabico, sotto il quale si verifica ma gicamente un effeto di profondità. Allo stesso modo bisogna leggere i testi doppi di Beckett, cercando di intravedere la figura virtuale il teso virtuale a cui essi danno forma » (Mambrini, « Samuel Beckett : la traduzione come poetica », pp. 40 41).

[17] Voir Steven Connor, « "Traduttore, traditore" : Samuel Beckett's Translation of *Mercier et Camier* », *Journal of Beckett Studies*, nos. 11 12, 1989 (pp. 27 46), p. 8 et Fitch, *Beckett and Babel*, pp. 31 32.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

by side can this reference be found[18] ». Ce genre d'exemple fait voir que certaines différences entre les « jumeaux » textuels se laissent cohérentiser à un niveau qui n'est pas nécessairement transparent d'emblée, ce qui suggère que d'autres différences tenues pour irréconciliables pourraient connaître le même sort. Ceci ne veut pas dire que *toutes* les différences sont conciliables, ni qu'un « Ur-text » concret *existe de fait* pour une paire de textes donnée, mais que *la possibilité de son existence* est configurée po(ï)étiquement intra-inter-textuellement.

2) La pratique beckettienne d'auto-traduction est, elle aussi, rarement sujette à des consensus : à une technique auto-traductrice générale, valable pour l'ensemble de l'œuvre, on oppose la particularité du passage bilingue d'un texte à l'autre, tandis qu'à l'auto-traduction comme traduction décentrée ou adoxale on oppose l'auto-traduction comme traduction transdoxale.

Si Ekundayo Simpson et Martina von Essen[19] essaient de circonscrire une pratique générale d'auto-traduction à partir d'un corpus de textes beckettiens considéré représentatif, Leslie Hill cautionne contre l'extrapolation d'une telle pratique de quelques exemples à l'ensemble du texte dont ceux-ci sont tirés et de quelques textes à l'ensemble du corpus de l'auteur, puisque « it is far from self-evident that Beckett's practice as a self-translator can be reduced to a single uniform strategy[20] ».

En critiquant les démarches décontextualisantes, comparativo-contrastives, qui – isolant des différences entre les textes auto-traduits de Beckett – viennent à proposer, voire à généraliser un processus d'auto-traduction qui serait essentiellement adoxal, décentré, « infidèle », Hill affirme, après avoir analysé seulement un passage de deux pages de *Malone meurt/Malone Dies*, par rapport à *toute* la « trilogie » : « […] Beckett's translation of the trilogy is less spectacular in its effects than is sometimes claimed by selective accounts of his English text […]. [H]e rarely uses the more inventive when the more literal will do[21] ».

---

[18] Beer, « Beckett's Bilingualism », p. 218.

[19] Voir l'ouvrage de Simpson qui a été déjà cité ci dessus et Martina von Essen, « Samuel Beckett, traducteur de lui même », *Neuphilologische Mitteilungen*, Bulletin de la Société néophilologique, Helsinki, Finlande, vol. 73, no. 4, 1972, pp. 866 892.

[20] Hill, *Beckett's Fiction in Different Words*, p. 46.

[21] Hill, *Beckett's Fiction in Different Words*, p. 49.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Cette observation – qui fait tomber Hill dans exactement le même piège de la généralisation contre lequel elle a cautionné trois pages plus tôt – est développée et nuancée par Michaël Oustinoff :

> C'est donc la présence de plusieurs modes de traduction dans la trame du texte auto traduit qui est en lui même signifiant. C'est dans ce va et vient de l'un à l'autre que la traduction auctoriale trouve sa spécificité : plutôt que de vouloir la réduire à l'adoxalité (elle est peut être traduction, mais une tra duction tout autre, hors normes), il est peut être préférable de la concevoir comme un enchevêtrement de plusieurs pratiques traductives tantôt confor mes, tantôt contrevenant aux normes du traduire attendues, et de tâcher de lire dans cette alternance une logique particulière et non dans la différence seule. C'est alors envisager l'auto traduction sous l'angle de ce que l'on pourrait appeler sa transdoxalité, c'est à dire la possibilité de s'écarter, cer tes, des limites de la traduction allographe, mais également le cas échéant et c'est souvent le cas de ne pas aller au delà[22].

Tout en ayant reconnu le caractère transdoxal de l'(auto-)traduction beckettienne, ni Hill, ni Oustinoff ne formulent cependant d'hypothèse quant à sa raison d'être et d'opérer de cette manière particulière.

3) Finalement, le rôle de l'auto-traduction et/ou du bilinguisme, voire du polyglottisme[23] de l'œuvre beckettien (et/ou de Beckett

---

[22] Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 168.

[23] Le polyglottisme intra inter textuel de l'œuvre de Beckett a été mis en évidence surtout par rapport à ses pièces de théâtre, à la traduction et mise en scène desquelles, en allemand, l'auteur a joué un rôle majeur. Toujours est il que Beckett a collaboré à la traduction vers l'allemand non seulement de ses textes dramatiques, mais aussi de ses textes en prose, ce qui fait que le corpus beckettien en allemand est, dans sa quasi totalité, autorisé. Voir Elmar Tophoven, « En traduisant Beckett », in Hans Mayer et Uwe Johnson (éds.), *Das Werk von Samuel Beckett : Berliner Colloquium*, Francfort sur le Main, Suhrkamp, 1975, pp. 159 173 et « Von *Fin de partie* zum *Endspiel* », in *Materialien zu Becketts « Endspiel »*, Francfort sur le Main, Suhrkamp, 1968, pp. 118 127 ; Erich Franzen, « Samuel Beckett & Erich Franzen : Correspondence on Translating *Molloy* », *Babel*, no. 3, printemps 1984, pp. 21 35 ; et Julian A. Garforth, « Translating Beckett's Translations », *Journal of Beckett Studies*, vol. 6, no. 1, 1997, pp. 49 70. Cette pratique de traduction auctoriale en allemand a des conséquences importantes pour le statut des auto traductions beckettiennes et ceci principalement de deux façons. i) Les textes cibles allemands ont souvent non pas un, mais deux textes sources (l'un français, l'autre anglais), si bien qu'il s'agit « den deutschen Text mit *beiden* Dominanten abzustimmen » (d'accorder le texte allemand avec les *deux* dominantes) (Tophoven, « Von *Fin de partie* zum *Endspiel* », p. 123, souligné dans le texte, nous traduisons). ii) L'(auto)traduction allemande d'un texte donné, qui précède son auto traduction (et/ou sa publication) en anglais ou en français, est prise en consi

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

lui-même) dans l'élaboration et l'exercice d'un art poétique est, à son tour, conçu diversement : comme une inclusion directe et concrète du processus d'auto-traduction dans le processus d'écriture[24] ; comme l'anticipation, toujours concrète, lors du processus d'écriture, du processus d'auto-traduction[25] ; comme une approche du processus d'écriture de la perspective du traducteur[26] ; ou bien comme une occasion de (ré-)écriture qui ne corrige pas le texte source, mais en développe des possibilités latentes, dans une autre direction, dans une autre langue[27].

---

dération lors de la réalisation de la version finale de celle ci. En parlant des textes dra matiques à la mise en scène allemande desquels Beckett a participé entre 1967 et 1978, Garforth pose : « Tophoven's initial German translations often appeared prior to Beckett's own English or French versions and, *in some cases, Beckett's translations were evidently a result of his revision work on the German texts* » (Garforth, « Trans lating Beckett's Translations », pp. 62 63, nous soulignons).

[24] Le cas de *Company/Compagnie* est exemplaire dans ce sens : la première ver sion, anglaise, est traduite en français telle quelle ; cette auto traduction française est révisée (et plus tard publiée) ; à partir de la révision française, le texte anglais est re travaillé, pour finalement aboutir à une version définitive dans cette langue (voir Ous tinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto traduction*, p. 257).

[25] « Beckett, by accident or design, found himself in his maturity writing texts that he *knew* would have to be self translated. As a result, a sense of double existence be gan to be inherent even in the first of the two versions » (Beer, « Beckett's Bilingua lism », p. 209, souligné dans le texte).

[26] « The question of translation is central to Beckett's work. […] [Various] as pects of Beckett's French […] show the effects of approaching language from the perspective of translation. They are consistent with an experience of language in which making statements is less important than knowing how meaning changes when words change, and where the ability to express ideas is less crucial than observing the twists and turns of meaning which take place within a given language as well as in the move from one language to another. […] In Beckett's case, then, to begin writing in French was to begin writing against a background of translation » (Hill, *Beckett's Fic tion in Different Words*, pp. 42 43). On trouvera une variante de cette idée de l'auto traduction et du bilinguisme comme composantes essentielles d'une poétique becket tienne, où l'écriture serait en permanent mouvement intra et inter linguistique, chez Bruno Clément, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1994, troisième partie « III. Mal dire », troisième chapitre « Lan gues », pp. 230 256.

[27] Ce point de vue est partagé par une grande partie des critiques plus récents du bilinguisme de l'œuvre beckettien. Aux ouvrages déjà cités de Connor, Fitch ou Mambrini (pour ne nommer qu'eux), on peut ajouter ceux de Lori Chamberlain, « "The Same Old Story" : Beckett's Poetics of Translation », in Friedman, Rossman et Sherzer (éds.), *Beckett Translating/Translating Beckett*, pp. 17 24 ; Linda Collinge, *Beckett traduit Beckett. De « Malone meurt » à « Malone Dies » l'imaginaire en tra duction*, Genève, Droz, 2000 ; Chiara Montini, *« La bataille du soliloque ». Genèse de la poétique bilingue de Samuel Beckett (1929 1946)*, Amsterdam et New York/NY,

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Le fait que les études récentes sur le bilinguisme et l'auto-traduction ne discutent ni ne mentionnent autrement qu'en passant *Molloy/Molloy* mène à ce que leur apport concret et direct à l'entreprise que nous nous sommes proposée dans ce chapitre est fort limité[28]. Toujours est-il que quelques-uns des problèmes soulevés par ces contributions, de même que la manière dont certaines d'entre elles procèdent comparativo-contrastivement appuient indirectement la réalisation tantôt du premier but de notre projet (qui recourt au *Molloy* anglais pour mettre en évidence des données concernant la po(ï)éticité du *Molloy* français), tantôt du second (qui vise à circonscrire l'(auto-) traduction de *Molloy* comme une opération po(ï)étiquement configuratrice du texte cible, d'une part, et de *Molloy/Molloy*, d'autre part).

Il faut remarquer tout d'abord que plusieurs des analyses proposées par ces études étendent le contexte des exemples cités, si bien que les mots isolés et les bouts de phrase y sont remplacés par des passages plus longs qui peuvent aller d'une ou deux phrases complètes à quelques lignes, quelques pages, voire à l'ensemble du texte. Ce type de démarche recontextualisante – qui appuie notre propre ap-

---

Rodopi, coll. « Faux titre », 2007 ; Ciaran Ross, « Samuel Beckett : Traducteur de l'autre », *GRAAT (Groupe de Recherches anglo américaines de Tours)*, no. 10 « Tra ductions, passages : le domaine anglais », Tours, Conseil scientifique de l'Université de Tours, 1993, pp. 155 177 ; ou Pascale Sardin Damestoy, *Samuel Beckett auto tra ducteur ou l'art de l'« empêchement »*, Arras, Artois Presses Université, 2002. Un des arguments les plus convaincants du fait que des possibilités non développées dans la version finale d'un texte sont poursuivies lors de son auto traduction est la découverte des cas où Beckett auto traduit non seulement à partir des textes achevés, mais aussi à partir des avant textes. Ce serait le cas du passage de *Bing* à *Ping*, de *Still* à *Immobile* (voir Fitch, *Beckett and Babel*, pp. 63 95), mais aussi de *Malone meurt* à *Malone Dies* (voir Paul St Pierre, « Translation as Writing Across Languages : Samuel Beckett and Fakir Mohan Senapati », *TTR (Traduction, Terminologie, Rédaction. Études sur le texte et ses transformations)*, vol. IX, no. 1, 1er semestre 1996 (pp. 233 257), p. 245).

[28] *Molloy/Molloy* n'est probablement pas pris comme objet de recherche par les études citées des vingt dernières années en raison du fait que la version anglaise n'est pas une auto traduction à proprement parler, mais le résultat d'un travail de collabo ration. Si Bruno Clément et Leslie Hill y recourent néanmoins pour en isoler des exemples (comportant une ou deux phrases) qui appuient discursivement ou méta dis cursivement l'idée d'une poétique beckettienne de l'entre deux/du décentrement dont le bilinguisme serait une composante essentielle (voir Clément, *L'Œuvre sans quali tés*, pp. 255 256 et Hill, *Beckett's Fiction in Different Words*, pp. 41 43), Michaël Oustinoff s'arrête sur deux passages plus longs (allant d'une demi page à une page de texte publié environ) pour illustrer le mélange de doxalité et d'adoxalité qui caracté rise, d'après lui, les auto traductions beckettiennes (voir Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto traduction*, pp. 239 242).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

proche intégrative – a des conséquences importantes sur la manière dont certains critiques viennent à concevoir le rôle des « écarts » d'(auto-)traduction, dans la mesure où on ne se limite plus à rapporter ceux-ci au seul texte source, mais qu'on s'intéresse simultanément à saisir les liens qui s'établissent entre eux, à l'intérieur du texte cible.

En adoptant une telle perspective de travail, Anthony Jones affirme, à propos de *Murphy/Murphy*, que si la signifiance d'un nombre appréciable de différences d'(auto-)traduction peut passer inaperçue en comparant et contrastant les seuls contextes restreints des textes source et cible où celles-ci se manifestent, l'intégration de ces transformations dans le contexte étendu représenté par l'ensemble du roman en français suggère qu'elles ne sont ni accidentelles, ni locales, mais obéissent à ce que le critique appelle « a coherent pattern of modification[29] ». Puisque Jones parle exclusivement de la dimension thématique et narrative des variations d'(auto-)traduction de *Murphy/Murphy*, la cohérence qu'il découvre entre celles-ci à l'intérieur du texte cible – cohérence qui a de toute évidence une portée configuratrice – est pourvue uniquement d'un caractère poïétique et non pas po(ï)étique. Dans notre discussion de *Molloy/Molloy* il nous importera de faire voir que les choix d'(auto-)traduction configurent à la fois poïétiquement *et* poétiquement le texte cible, d'une part, et que la po(ï)éticité de ces choix se manifeste aussi bien dans leur contexte étendu que dans leur contexte restreint, d'autre part.

Il faut observer ensuite que même si les différences entre les textes français et anglais correspondants restent l'objet d'intérêt principal de la quasi-majorité des études citées, certains critiques (tels que Michaël Oustinoff) commencent à s'intéresser non seulement aux *variations/divergences/« écarts »* d'(auto-)traduction, mais aux *choix* généraux de celle-ci, qu'ils soient conformes ou non aux normes allographes de traduction. Cet aspect est important à retenir parce que, comme la discussion de *Molloy/Molloy* qui suit le montrera, certains éléments po(ï)étiques du texte source finissent par ressortir en tant que tels, grâce à la dynamique des choix d'(auto-)traduction – tantôt doxaux, tantôt adoxaux – auxquels ils donnent occasion dans le texte cible.

[29] Anthony Jones, « The French *Murphy* : From "Rare Bird" to "Cancre" », *Jour nal of Beckett Studies*, no. 6, automne 1980 (pp. 37 50), p. 45.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Finalement, le fait que plusieurs critiques considèrent l'auto-traduction et le bilinguisme d'écriture comme des composantes essentielles d'un un art poétique beckettien appuie indirectement notre hypothèse selon laquelle le texte de *Molloy* est une configuration po(ï)étique, dans la mesure où ces critiques attribuent à un phénomène inter-linguistique – à savoir l'interaction du français et de l'anglais à l'intérieur du corpus beckettien – une fonction textuellement génératrice. Qui plus est, la notion de traduction, voire d'auto-traduction comme création du texte cible et non pas comme simple re-création ou re-production du texte source dans une autre langue – notion partagée par ces chercheurs – devient encore plus intéressante pour notre argument au moment où l'on pose que la création du nouveau texte (cible) contribue simultanément à la transformation de la langue cible[30] à travers ce qu'on pourrait appeler, avec le narrateur de *Molloy-1*, « des moyens » poétiques « divers et retors » (M, 117).

La simultanéité des processus textuellement générateurs, d'une part, et linguistiquement poétisants, d'autre part, qui caractérise l'auto-traduction-création suggère la possibilité que ces processus ne soient pas indépendants, mais qu'ils se conditionnent réciproquement. L'auto-traduction-création beckettienne se révèlerait alors comme étant po(ï)étique et, dans ce cas, on verrait mal pourquoi la création tout court ne le serait pas.

4.5. La po(ï)éticité intra-inter-textuelle de *Molloy*/*Molloy*

La présente section explore la po(ï)éticité configuratrice de *Molloy*/*Molloy* dans trois directions – qui visent tour à tour i) le texte source, ii) le texte cible et iii) leur interaction –, à partir de l'extrait auto-traduit publié dans *Transition Fifty* et des passages correspondants dans les éditions définitives des *Molloy* anglais et français. Pour la poursuite des deux premières directions nous recourrons aux versions finales de *Molloy*, tandis que l'extrait de *Transition Fifty* nous aidera surtout à développer le troisième point.

[30] Hill, *Beckett's Fiction in Different Words*, p. 50 apprécie que la pratique auto traductrice de Beckett rejoint la théorie benjaminienne de la traduction selon laquelle « translation […] should aim to transform the target language ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

4.5.1. La « figure » po(ï)étique du *Molloy* français contre le « fond » du *Molloy* anglais

Dans l'édition définitive du texte français, le passage suivant correspond au fragment de *Molloy* que Beckett auto-traduit en anglais et fait publier en 1950 :

> [Ce qui par contre me paraît indéniable, c'est que, vaincu par l'évidence, par une très forte probabilité plutôt,] je sortis de sous l'auvent et me mis à me balancer lentement en avant, à travers les airs[31]. La démarche du béquillard, cela a, cela devrait avoir, quelque chose d'exaltant. Car c'est une série de petits vols, à fleur de terre. On décolle, on atterrit, parmi la foule des in gambes, qui n'osent soulever un pied de terre avant d'y avoir cloué l'autre. Et il n'est jusqu'à leur course la plus joyeuse qui ne soit moins aérienne que mon clopinement. Mais ce sont là des raisonnements, basés sur l'analyse. Et quoique le souci de ma mère me fût toujours présent à l'esprit, et le désir de savoir si j'étais dans son voisinage, ils commençaient de l'être moins, peut être à cause de l'argenterie que j'avais dans mes poches, mais je ne crois pas, et puis aussi parce que c'étaient là d'anciens soucis et que l'esprit ne peut pas toujours remuer les mêmes soucis, mais il a besoin de changer de soucis de temps en temps, afin de pouvoir reprendre les anciens au moment voulu, avec une vigueur accrue. Mais est ce le cas ici de parler d'anciens soucis et de nouveaux ? Je ne pense pas. Mais il me serait difficile d'en ad ministrer la preuve. Ce que je peux affirmer, sans crainte de sans crainte, c'est qu'il me devenait indifférent notamment de savoir dans quelle ville j'étais et si j'allais bientôt rejoindre ma mère afin de régler l'affaire qui nous intéressait. Et même la nature de cette affaire perdait de sa consistance, pour moi, sans toutefois se dissiper entièrement. Car ce n'était pas une petite af faire, et j'y tenais. Toute ma vie j'y avais tenu, je crois. Oui, dans la mesure où je pouvais tenir à quelque chose, toute une telle vie durant, j'avais tenu à régler cette affaire entre ma mère et moi, mais je n'avais pu le faire. Et tout en me disant que le temps pressait et qu'il serait bientôt trop tard, qu'il l'était peut être déjà, pour procéder au règlement en question, je me sentais qui dérivais vers d'autres soucis, d'autres spectres. Et bien plus que de sa voir dans quelle ville j'étais il me tardait à présent d'en sortir, fût ce la bonne, celle où ma mère avait tant attendu et attendait peut être toujours. Et il me semblait qu'en allant en ligne droite je finirais par en sortir, forcément. C'est donc à cela que je m'appliquai, de toute ma science, en tenant compte du déplacement vers la droite, de la faible clarté qui me guidait. Et je m'y acharnai tant et si bien que j'arrivai en effet aux remparts, à la nuit tom bante, ayant fait sans doute un quart de cercle pour le moins, faute d'avoir su naviguer. Mais il faut dire aussi que je ne m'étais pas ménagé les arrêts, histoire de me reposer, mais des arrêts de courte durée, car je me sentais ta

[31] La partie de la phrase entre crochets n'apparaît pas dans l'auto traduction de *Transition Fifty*.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> lonné, à tort sans doute. Mais à la campagne c'est une autre justice, et d'autres justiciers, les premiers temps. Et les remparts franchis je dus recon naître que le ciel se dégageait, avant de se draper dans l'autre linceul, celui de la nuit. Oui, le grand nuage s'effilochait, pour laisser percer ça et là un ciel pâle et mourant. Et le soleil, sans être exactement visible comme dis que, se signalait par des flammèches jaunes et roses, s'élançant vers le zé nith, retombant, s'élançant à nouveau, toujours plus faibles et plus claires, et vouées à s'éteindre à peine allumées. Ce phénomène, si je peux me fier au souvenir de mes observations, était caractéristique de ma région. Cela se passe autrement aujourd'hui peut être. Quoique je ne voie pas très bien, n'étant jamais sorti de ma région, de quel droit je parle de ses caractéristi ques. Non, je ne me suis jamais échappé, et même les limites de ma région, je les ignorais. Mais je les croyais assez reculées. Mais cette croyance n'était basée sur rien de sérieux, c'était une simple croyance. Car si ma ré gion avait fini à portée de mes pas, il me semble qu'une sorte de dégrade ment me l'aurait fait pressentir car les régions ne finissent pas brusquement, que je sache, mais se fondent insensiblement les unes dans les autres. Et je n'ai jamais rien remarqué de la sorte. Mais aussi loin que je sois allé, dans un sens comme dans un autre, cela a toujours été le même ciel, et la même terre, exactement, jour après jour, et nuit après nuit. D'autre part, si les ré gions se fondent insensiblement les unes dans les autres, ce qui reste à prouver, il est possible que je sois maintes fois sorti de la mienne, en croyant y être toujours. Mais je préférais m'en tenir à ma simple croyance, celle qui me disait, Molloy, ta région est d'une grande étendue, tu n'en es jamais sorti et tu n'en sortiras jamais. Et où que tu erres, entre ses lointaines limites, ce sera toujours la même chose, très précisément. Ce qui donnerait à croire que mes déplacements ne devaient rien aux endroits qu'ils faisaient disparaître, mais qu'ils étaient dus à autre chose, à la roue voilée qui me portait, par d'imprévisibles saccades, de fatigue en repos, et inversement, par exemple. Mais à présent je n'erre plus, nulle part, et même je ne bouge presque pas, et pourtant rien n'est changé. Et les confins de ma chambre, de mon lit, de mon corps, sont aussi loin de moi que ceux de ma région, du temps de ma splendeur. Et le cycle continue, cahotant, des fuites et bi vouacs, dans une Égypte sans bornes, sans enfant et sans mère. (M, 85 88)[32]

[32] Du point de vue de l'histoire, ce passage suit le départ du narrateur de chez Lousse, « par une nuit chaude et sans air », à l'injonction d'une « voix qui disait, Barre toi, Molloy, prends tes béquilles et barre toi » (M, 79). Après avoir passé cette nuit « sur les marches d'un escalier, dans une maison pauvre » (M, 80) et le matin suivant dans « un passage étroit entre deux hauts immeubles » (M, 81), le narrateur reprend son chemin et décide de se diriger « vers le soleil » (M, 82) « ou plutôt vers le quartier le moins sombre du ciel » (M, 83), « c'est à dire en principe vers l'est, ou peut être le sud est » (M, 83). A la vue d'« un jeune vieillard d'aspect misérable, grelottant tout seul sous un petit auvent » le narrateur se rappelle « soudain le projet conçu le jour de [s]a rencontre avec Lousse et avec son chien et que cette rencontre [l]'avait empêché de mener à chef » (M, 83). (Le projet en question est décrit une qua rantaine de pages plus tôt : « Incapable de me rappeler le nom de ma ville je pris la résolution de m'arrêter, au bord d'un trottoir, d'attendre un passant aux allures ave

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Même quand on le lit seulement en français, cet extrait de dimensions, somme toute, assez réduites se révèle être configuré po(ï)étiquement de manière bien complexe. Les sept noyaux sémantiques qui s'y laissent d'emblée identifier – i) l'avancement du narrateur à béquilles, ii) « le souci de [s]a mère », iii) l'affaire à régler avec elle, iv) sa sortie de la ville, v) la description du phénomène caractéristique de sa région, vi) les limites de cette région et finalement vii) ses considérations sur son état présent – sont élaborés dans une alternance de niveaux narratifs, discursifs et méta-discursifs qui s'invalident souvent l'un l'autre, de sorte que l'artifice du texte, sa po(ï)éticité finissent par être mis en évidence[33].

---

nantes et instruites, d'ôter mon chapeau et de lui dire, avec le sourire, Pardon, mon sieur, excusez moi, monsieur, quel est le nom de cette ville, s'il vous plaît ? » M, 41.) Se souvenant de son projet le narrateur va donc se « poster à côté du vieillard » (M, 83), mais, avant d'avoir l'occasion de lui adresser la parole, celui ci s'en va, de sorte que Molloy reste « seul à [s]on tour sous l'auvent » (M, 84). Le récit continue avec des considérations portant sur l'argenterie emportée par le narrateur de chez Lousse, notamment avec la description minutieuse d'un « étrange instrument » (M, 85) qui « consistait en deux X [parfaits] réunis, au niveau de l'intersection, par une barre » (M, 84), auquel le narrateur suppose « une fonction des plus spécifiques » qui lui res tera néanmoins « toujours cachée », si bien qu'il peut l'« interroger sans fin et sans danger » (M, 85). La transition vers le passage que nous avons cité, où le narrateur re prend le fil de l'histoire, est assurée par des réflexions portant sur le savoir et ses li mites, réflexions qui abstractivisent et généralisent l'expérience d'ignorance que lui occasionne l'« étrange instrument » : « Cet étrange instrument je l'ai encore quelque part je crois, n'ayant jamais pu me résoudre à le monnayer, même dans l'extrémité de mon besoin, car je n'arrivais pas à comprendre à quoi il pouvait bien servir ni même à ébaucher une hypothèse à ce sujet. Et de temps en temps je le sortais de ma poche et le fixais, d'un regard étonné et je ne dirais pas affectueux, car j'étais incapable d'af fection. Mais pendant un certain temps il m'inspira une sorte de vénération je crois, car je tenais pour certain que ce n'était pas un objet de vertu, mais qu'il avait une fonction des plus spécifiques et qui me resterait toujours cachée. Je pouvais donc l'in terroger sans fin et sans danger. Car ne rien savoir, ce n'est rien, ne rien vouloir savoir non plus, mais ne rien pouvoir savoir, savoir ne rien pouvoir savoir, voilà par où passe la paix, dans l'âme du chercheur incurieux. C'est alors que la vraie division com mence, de vingt deux par sept par exemple, et que les cahiers s'emplissent des vrais chiffres enfin. Mais je ne voudrais rien affirmer à ce sujet. Ce qui par contre me paraît indéniable […] » (M, 85).

[33] Ainsi, le premier noyau sémantique cité est développé à la fois i) dans l'histoire (« je sortis de sous l'auvent et me mis à me balancer lentement en avant, à travers les airs »), ii) dans le discours qui extrapole à partir de l'avancement à béquilles de Molloy une générale « démarche du béquillard » (« C'est une série de petits vols, à fleur de terre. *On* décolle, *on* atterrit, parmi la foule des ingambes, qui n'osent soule ver un pied de terre avant d'y avoir cloué l'autre. Et il n'est jusqu'à leur course la plus

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

4.5.1.1. Po(ï)éticité intra-textuelle : perspective unilingue

Plusieurs modalités po(ï)étiquement configuratrices ressortent facilement de ce passage, en commençant par l'euphonie débordante de la première phrase, où (presque) chaque mot entre en résonance avec son entourage immédiat. Les consonances et allitérations de cette phrase sont transcrites phonétiquement ci-dessous :

Je sortis de sous l'auvent et me mis à me balancer lentement en avant,
[s] [s] [o vã] [m][m] [m] [lã] [lã] [mã] [ãn a vã]

à travers les airs.
[vɛr] [ɛr]

---

joyeuse qui ne soit moins aérienne que mon clopinement ») et iii) dans le métadis cours qui démasque, en la disqualifiant, la généralisation en question (« Mais ce sont là des raisonnements, basés sur l'analyse »). La même alternance de niveaux textuels se manifeste lors du développement du deuxième noyau sémantique cité : aux soucis de Molloy s'affaiblissant dans l'histoire (« Et quoique le souci de ma mère me fût toujours présent à l'esprit, et le désir de savoir si j'étais dans son voisinage, ils commençaient de l'être moins ») suivent, dans le discours, des considérations d'abord particulières, ensuite généralisatrices sur les raisons de cet affaiblissement (« peut être à cause de l'argenterie que j'avais dans mes poches […] et puis aussi parce que c'étaient là d'anciens soucis et que l'esprit ne peut pas toujours remuer les mêmes soucis, mais il a besoin de changer de soucis de temps en temps, afin de pouvoir re prendre les anciens au moment voulu, avec une vigueur accrue »), considérations que le métadiscours soit relativise, soit feint de rejeter carrément (« mais je ne crois pas […]. Mais est ce le cas ici de parler d'anciens soucis et de nouveaux ? Je ne pense pas. Mais il me serait difficile d'en administrer la preuve »). Ce sont non seulement l'alternance des niveaux textuels et le riche métadiscours modalisateur du narrateur qui finissent par faire avancer au prime plan textuel la po(ï)éticité du fragment, mais aussi l'interférence contradictoire de ces niveaux. La description généralisatrice de « la démarche du béquillard » à partir de l'avancement de Molloy dans l'histoire finit avec la phrase « Et il n'est jusqu'à leur course la plus joyeuse qui ne soit moins aé rienne que *mon* clopinement ». Or « *à présent* [le narrateur] n'erre plus, nulle part et même [il] ne bouge presque pas », donc il ne déambule forcément pas non plus sur ses béquilles, ce qui rend inadéquat le temps verbal qu'il utilise pour préciser la diffé rence entre la « course la plus joyeuse » des ingambes et « [s]on clopinement ». A moins que les considérations sur « la démarche du béquillard » ne soient pas celles du narrateur au moment du récit (c'est à dire un discours direct), mais celles de Molloy au moment de l'histoire (donc un discours indirect libre). Même si c'est le cas, le fait de devoir tester plusieurs hypothèses pour essayer de trouver une manière de rendre cohérent le texte souligne sa textualité.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Signalons aussi l'expression « à travers les airs », dont le nom au pluriel est « poétique[34] » et qui active par rapport à « air » les sèmes /SUBSTANCE/ gazeuse et /ESPACE/ (aérien) situé au-dessus de la terre. C'est en tant que /MOUVEMENT/ correspondant à cet /ESPACE/ que « la démarche du béquillard » est métaphoriquement conçue et exprimée en termes d'une isotopie de l'AVIATION/AÉRONAVIGATION, qui contient les unités lexicales « (une série de petits) vols », « décoller », « atterrir » et « course […] aérienne »[35]. En fait – comme dans le cas de plusieurs métaphores discutées au chapitre précédent –, ce n'est pas tant l'/ESPACE/ qui génère le /MOUVEMENT/ des figures /HUMAINES/ qui le parcourent (les béquillards, les ingambes), mais c'est plutôt ce /MOUVEMENT/ lui-même qui assure la mise en texte des coordonnées spatiales[36]. Aux termes déjà cités, on peut ajouter la locution « (une série de petits vols) à fleur de terre » qui, tout en activant le sème /SURFACE/, (/ÉTENDUE/) contribue à l'instauration d'un axe horizontal ; le verbe « soulever » qui, décrivant un mouvement de bas en haut, établit un axe vertical ; et l'adjectif « ex-altant », dans son acception diachronique, voire originaire d'« é-

[34] Voir Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, vol. 1, A L, article « Air n. m. », p. 39. La même expression, qui apparaît seulement deux fois dans tout *Molloy*, est utilisée par le narrateur pour décrire son départ de chez Lousse : « Mais je quittai Lousse enfin, par une nuit chaude et sans air, sans lui dire adieu, ce qui aurait été cependant la moindre des choses, et sans qu'elle essayât de me retenir autrement que par des sortilèges sans doute. Mais elle dut me voir partir, me lever, prendre mes béquilles et m'en aller, me lançant *à travers les airs*, sur leur pointe d'appui » (M, 79).

[35] Si « décoller », « atterrir » et « course aérienne » contribuent à la conceptualisation et l'expression métaphorique du béquillard qui « vol[e] à fleur de terre » en termes d'/OBJET/ volant, le nom « béquillard » transforme métaphoriquement le sujet qu'il désigne en /ANIMÉ/ volant : « béquillard » < « béquiller » < « béquille » < « béquillon » (petit bec) < « bec » (d'oiseau).

[36] Cette « idée » d'un /ESPACE/ qui ne conditionne pas le /MOUVEMENT/, mais est conditionné par lui est explicitée sous forme d'hypothèse vers la fin de l'extrait : « je préférais m'en tenir à ma simple croyance, celle qui me disait, Molloy, ta région est d'une grande étendue, tu n'en es jamais sorti et tu n'en sortiras jamais. Et où que tu erres, entre ses lointaines limites, ce sera toujours la même chose, très précisément. *Ce qui donnerait à croire que mes déplacements ne devaient rien aux endroits qu'ils faisaient disparaître*, mais qu'ils étaient dus à autre chose […] ». Ces « déplacements » (/MOUVEMENTS/) qui ne sont pas fonction de l'/ESPACE/, mais qui contribuent, au contraire, à sa constitution, rappellent la « promenade » de Moran dans son « esprit », promenade qui, une fois arrêtée, fait elle même « disparaître » l'/ESPACE/ créé : « je m'arrêtai, tout *disparut* » (M, 144, nous soulignons).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

lever » qui participe lui aussi de la verticalité[37]. (Le texte souligne d'ailleurs discursivement l'« exaltation » qui caractérise « la démarche du béquillard » (« cela a, *cela devrait avoir*, quelque chose d'exaltant. Car c'est une série de petits vols […] »), ce qui appuie la réalisation polysémique de cette lexie dans son contexte, à la fois concrètement, comme « mouvement physique d'élévation », et métaphoriquement, comme « grande excitation de l'esprit » (*Le Petit Robert*). La signification abstraite d'« exaltant », seule disponible en français contemporain, est consistante avec l'apparition de son synonyme « joyeux » dans le syntagme la « course *la plus joyeuse* » des ingambes[38].)

A y regarder de plus près encore, on constate que les démarches du béquillard et des ingambes sont décrites non pas comme des /MOUVEMENTS/ à travers un seul /ESPACE/ – aérien, dans le premier cas, terrestre, dans le deuxième –, mais comme une dynamique motrice qui met en rapport ces deux /ESPACES/. (La répétition de la lexie « terre » dans deux collocations (l'une obligatoire, l'autre libre) qui apparaissent dans des phrases successives – à savoir, « petite série de vols *à fleur de terre* » et « qui n'osent pas *soulever un pied de terre* avant d'y avoir cloué l'autre » – explicite et souligne la composante terrestre de l'/ESPACE/, que l'avancement – à béquilles et à pied – fait interagir avec une composante aérienne.)

Cette qualité du /MOUVEMENT/ de mettre en relation des /ESPACES/ différents du point de vue de leur /SUBSTANCE/ est significative dans la mesure où l'extrait la développe po(ï)étiquement par la suite. Non seulement le clopinement du narrateur, analysé raisonnablement en séquences, est inter-spatial, mais le sont aussi, à une échelle sémantique plus large, ses « déplacements » et « errances ». La

---

[37] Voir Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. 1, A L, article « Exalter v. », pp. 753 754.

[38] La configuration polysémique d'« exaltant » dans ce fragment peut être consi dérée comme un développement original de la métaphore conceptuelle HAPPY IS UP (voir Mark Johnson et George Lakoff, *Metaphors We Live By*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1980, p. 19) qui est réalisée en français aussi dans des locutions telles que « être au septième ciel » ou « être au comble de la joie ». L'originalité de ce développement consiste non seulement dans l'exploitation de la dimension diachronique du français pour l'activation de l'acception concrète d'« exal tant » (qui sous tend la signification courante du mot en tant que métaphore obscurcie/ conventionnelle/lexicalisée), mais aussi dans l'enchaînement, à cette base métapho rique réactivée, d'un transfert métaphorique nouveau : DS[VOL] > DC[DÉMARCHE DU BÉQUILLARD].

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

sortie du narrateur de la ville grâce à la « faible clarté », qui bouge elle aussi, thématise la corrélation de ses /MOUVEMENTS/ avec ceux ayant lieu dans « les airs ».

Toujours est-il que cette interdépendance n'est pas uniquement thématisée, mais elle est aussi po(ï)étisée : i) par l'application de la même lexie, notamment « déplacement(s) », au narrateur et à « la faible clarté[39] » ; ii) par l'occurrence, dans deux phrases successives, des syntagmes « en allant *en ligne droite* » (le narrateur) et « déplacement *vers la droite* » (de « la faible clarté »), qui expriment des /MOUVEMENTS/ distincts en ce qui concerne la /DIRECTION/ (établie par rapport à la position spatiale du narrateur), mais qui font cela grâce aux lexèmes formellement identiques – « droite » (adjectif) et « droite » (nom) –, appartenant à la même famille lexicale ; et iii) par la phrase « Mais aussi loin que je sois allé, dans un sens comme dans un autre, cela a toujours été le même ciel, et la même terre, exactement, jour après jour, et nuit après nuit » dont la symétrie de structure assigne à la « région » du narrateur et « ciel » et « terre », d'une part – ce qui contribue à la rendre inter-spatiale – et « jour » et « nuit », d'autre part – ce qui lui reconnaît indirectement, en même temps avec l'affirmation d'une perpétuelle identité inter-spatiale, une alternance temporelle[40].

Non seulement le premier noyau sémantique du fragment en discussion relève de moyens po(ï)étiquement configurateurs, mais

[39] « Et il me semblait qu'en allant en ligne droite je finirais par en sortir [de la ville], forcément. C'est donc à cela que je m'appliquai, de toute ma science, en tenant compte du *déplacement vers la droite, de la faible clarté qui me guidait* » et « Ce qui donnerait à croire que *mes déplacements* ne devaient rien aux endroits qu'ils faisaient disparaître […] ».

[40] Dans cette phrase, la précision « aussi loin que je sois allé, *dans un sens comme dans un autre* » est elle même po(ï)étique dans la mesure où « sens » peut y être ré alisé à la fois comme « direction » et comme « signification ». Dans le premier cas, « aller loin » (concrètement et littéralement) fait partie du discours du narrateur sur les limites de sa région, dans le deuxième cas, « aller loin » (abstraitement et métapho riquement) fait partie du commentaire métadiscursif qui accompagne ses spéculations sur ces mêmes limites. En croyant celles ci « assez reculées », le narrateur ajoute « Mais cette croyance n'était basée sur rien de sérieux » en utilisant un tour de phrase similaire à celui à travers lequel il avait disqualifié plus tôt ses considérations sur la démarche du béquillard : « Mais ce sont là des raisonnements, basés sur l'analyse ». Qu'il s'agisse de leur inter spatialité ou des processus intellectifs différents dont elles font l'objet (« raisonnements », d'une part, « croyance », d'autre part), la « démar che » et la « région » se révèlent être configurées po(ï)étiquement.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

tous les autres noyaux en relèvent aussi. Ainsi, les réflexions généralisatrices du narrateur sur les « soucis » – réflexions occasionnées par le souci particulier de sa mère – décrivent ceux-ci comme des objets « remués » par l'« esprit », qui est conçu et exprimé métaphoriquement comme un agent moteur : « l'esprit ne peut pas toujours remuer les mêmes soucis, mais il a besoin de changer de soucis de temps en temps, afin de pouvoir reprendre les anciens au moment voulu, avec une vigueur accrue[41] ». La possibilité que les choses de l'« esprit » ne se passent pas nécessairement de la sorte, si bien qu'il est peut-être faux de parler d'« anciens » et de « nouveaux soucis », est métadiscursivement énoncée en termes d'une isotopie du DROIT/de la JUSTICE : « Mais est-ce le cas ici de parler d'anciens soucis et de nouveaux ? Je ne pense pas. Mais il me serait difficile d'*en administrer la preuve* ».

Cette isotopie est présente aussi plus loin dans l'extrait quand le narrateur, ayant raconté sa sortie de la ville, lance l'observation « Mais à la campagne *c'est une autre justice, et d'autres justiciers*, les premiers temps ». Une fois la présence d'une isotopie du DROIT reconnue dans ce passage, grâce à des termes qui s'y rattachent indiscutablement, les connotations judiciaires d'autres éléments commencent à faire « figure ». La phrase « Quoique je ne voie pas très bien, n'étant jamais sorti de ma région, *de quel droit* je parle de ses caractéristiques » active, elle aussi, cette isotopie[42] et même le « règlement d'af-

[41] On peut aussi remarquer, dans cette phrase, l'euphonie en [v] et [y] de « mo ment *v*oul*u*, a*v*ec *u*ne *v*igueur accr*ue* » (qui alterne trois fois les deux phonèmes), de même que se rappeler que plusieurs métaphores marines et végétales discutées au chapitre précédent distinguent un principe moteur et une composante mue du /MOUVEMENT/, parfois en relation avec le même domaine cible de « l'esprit ». La métaphore de ces lignes n'est alors pas isolée/accidentelle, mais textuellement consis tante.

[42] Après « (en ligne) droite » et « (vers la) droite », « (de quel) droit » est le troi sième élément de cette famille lexicale diachronique à être configuré dans ce frag ment, qui contient ainsi tous les aboutissements du développement sémantique de « droit » (< lat. « directus »). « Droit » < « dreit » < « directus » signifie tout d'abord, concrètement, « direct, sans courbure, sans détour » et métaphoriquement, « juste, vrai ». De l'acception concrète s'est développée la valeur spatiale « à droite, main droite, etc. » en relation avec la symétrie du corps qui est hiérarchisée en deux parties, l'une « bonne » (la droite), l'autre « mauvaise » (la gauche), tandis que de l'acception métaphorique s'est développée la valeur juridique le « droit » étant tout d'abord ce qui est moralement « bon, vrai, juste » et devenant ensuite l'ensemble des principes de justice qui régissent les relations entre les gens (voir Rey (dir.), *Diction*

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

faire » entre le narrateur et sa mère acquiert, contre ce « fond » juridique, une valeur légale[43].

Ce « règlement d'affaire » est po(ï)étique non seulement par son appartenance à l'isotopie contextuelle du DROIT, mais d'autres manières encore. « [R]ejoindre ma mère afin de *régler l'affaire qui nous intéressait* » et « Oui, dans la mesure où je pouvais tenir à quelque chose, toute une telle vie durant, j'avais tenu à *régler cette affaire entre ma mère et moi*, mais je n'avais pu le faire » offrent deux collocations d'« affaire » qui se correspondent parfaitement si la dimension diachronique du français est prise en compte. « (Cette affaire) *entre ma mère et moi* » explicite littéralement « (l'affaire) *qui nous intéressait* », c'est-à-dire le sens étymologique et concret du verbe « intéres-

---

naire historique de la langue française, vol. 1, A L, articles « 1. Droit, droite adj. », « 2. Droit, droite adj. » et « 3. Droit n. m. », pp. 633 634).

Le texte po(ï)étise toutes ces acceptions de « droit » à de nombreuses reprises, aussi bien dans sa première que dans sa deuxième partie. On peut citer à titre d'exemple : l'avancement en « ligne droite » qui caractérise le déplacement souhaité de Molloy pour sortir non seulement de la ville, mais aussi de la forêt où il rencontre le charbonnier (M, 115, 122), de même que le déplacement de Moran dans la forêt lors de sa rencontre avec le « gros fermier rubicond » (M, 236) ; Molloy mélange « droite » et « gauche » en relation avec ses jambes et ses testicules (M, 19, 46) et il problématise la pertinence de parler de « droite » et de « gauche » pour ce qui est du déplacement de la lune (M, 51) et par rapport à l'objet en forme de X qu'il emporte de chez Lousse (M, 84) ; Jacques se méprend lui aussi sur la « droite » et la « gauche » (M, 219), tandis que Moran utilise fréquemment ces indications de direction (M, 132, 159, 171, 226), parfois pour confondre son fils (M, 159, 174) ; finalement, le « droit » juridique est souligné po(ï)étiquement dans des phrases telles que « Car étant dans la forêt, *endroit* ni pire ni meilleur que les autres, et étant libre d'y rester, n'étais je pas *en droit* d'y voir des avantages, non pas à cause de ce qu'elle était, mais parce que j'y étais » (M, 116) ou « Car même s'il [le berger avec son troupeau] *se dirigeait* vers la ville, qu'est ce qui l'empêchait de la *contourner*, ou d'en sortir par une autre porte, pour gagner des pâturages reposés, et s'il s'en éloignait cela ne signifiait rien non plus, car ce n'est pas seulement dans les villes qu'il y a des abattoirs, mais il y en a partout, dans les campagnes aussi, *chaque boucher a son abattoir et le droit d'abattre*, selon ses besoins » (M, 37) (où est développée une autre instance de l'isotopie du DROIT/de la JUSTICE « à la campagne », que les verbes « se diriger » (diachroniquement « aller tout droit » et apparenté à « directus ») et « contourner » configurent avec les significations spatiales de « droit ».

[43] Le rattachement de l'« affaire » entre le narrateur et la mère à une isotopie légale est soutenue aussi par le verbe « procéder » (« Et tout en me disant que le temps pressait et qu'il serait bientôt trop tard, qu'il l'était peut être déjà, *pour procéder au règlement en question* […] »), dont l'emploi transitif indirect (« procéder à ») relève en tout premier lieu du langage juridique (cf. *Le Petit Robert*).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

ser » – en tant que « inter-essere », « être entre » – qui se trouve à la base de son sens métaphorique, obscurci en synchronie.

Dans le deuxième exemple cité, la critique beckettienne a aussi remarqué l'homophonie de « cette *affaire* entre ma mère et moi » avec « c'est *à faire* entre ma mère et moi »[44], homophonie dont la configuration contextuelle acquiert plus de poids si l'on précise qu'elle est diachroniquement motivée (« à faire » est l'étymon d'« affaire ») et que la décomposition lexicale dont elle est le résultat n'est pas isolée, mais analogue à celle d'« intéresser » en « être entre » et d'« exalter » en « é-lever »[45].

La « dissipation » partielle de la « nature » de cette « affaire » dans l'« esprit » moteur du narrateur est décrite en termes métaphoriques d'une « dérive » vers « d'autres soucis, d'autres spectres[46] », « dérive » qui active dans cet extrait, à côté d'une isotopie de la NAVIGATION « en l'air », une isotopie de la NAVIGATION « en mer ». Celle-ci opère métaphoriquement non seulement en relation avec les /MOUVEMENTS/ abstraits de l'« esprit » du narrateur (ce qui est textuellement consistant avec plusieurs métaphores discutées au Chapitre 3, il suffit de penser à l'« incompréhensible esprit tantôt mer tantôt phare » de Moran), mais aussi avec son /MOUVEMENT/ concret de sortie de la ville : « Et je m'y acharnai tant et si bien que

[44] Jeanne Sarah de Larquier, « Beckett's *Molloy* : Inscribing *Molloy* in a Metalan guage Story », *French Forum*, vol. 29, no. 3, automne 2004 (pp. 43 55), p. 48. Voir aussi le point 1.3.3.1)i) au Chapitre 1. La présence explicite du verbe « faire » à la fin de cette phrase actualise d'ailleurs contextuellement cette homophonie.

[45] Toutes ces « décompositions » diachroniques morpho sémantiques qui inscri vent contextuellement, de manière polysémique, « exaltant », « intéresser », « af faire », « droit » sont autant d'exemples de modalités po(ï)étiques qui doublent le métadiscours du narrateur sur ses « raisonnements basés sur l'analyse ». Si ceux ci analysent/découpent/divisent « la démarche du béquillard » et la « course » des « in gambes » en mouvements composants, celles là opèrent de manière analogue et si multanément, non pas (méta)discursivement, mais po(ï)étiquement.

[46] Les « spectres » vers lesquels se sent « dériver » Molloy et à cause desquels il ne réussit pas à rejoindre sa mère pour régler l'affaire qui les intéresse sont po(ï)éti quement configurés avec les seuls autres « spectres » du texte, à savoir ceux qui es sayent d'empêcher Moran d'obéir à l'ordre de Youdi et de rentrer chez lui : « Mais je ne dirai pas grand'chose de ce voyage de retour, de ses fureurs et traîtrises. *Et je pas serai sous silence les hommes méchants et les spectres qui voulurent m'empêcher de rentrer chez moi, comme Youdi me l'avait enjoint*. Mais j'en toucherai quand même quelques mots, histoire de m'édifier et de me faire une âme permettant de conclure » (M, 226).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

j'arrivai en effet aux remparts, à la nuit tombante, ayant fait sans doute un quart de cercle pour le moins, *faute d'avoir su naviguer* ».

La description du phénomène caractéristique de la région du narrateur, dans le prochain noyau sémantique délimité, est elle-même po(ï)étique. Aux métaphores du « *ciel* se drap[ant] », du « linceul […] de *la nuit* » et du « *grand nuage* [qui] s'effilochait » – qui font interagir une isotopie TEXTILE (dont les termes sont soulignés ci-dessus) et une isotopie ASTRONOMICO-MÉTÉOROLOGIQUE (dont les éléments apparaissent en italiques)[47] – s'ajoutent des lexies astronomiques spécialisées telles que le « disque » du soleil et « le zénith », de même que la métaphore DS[FEU] --> DC[LUMIÈRE (DU SOLEIL)] – dans les « flammèches jaunes et roses, s'élançant vers le zénith, retombant, s'élançant à nouveau, toujours plus faibles et plus claires, et vouées à s'éteindre à peine allumées ». (Ce bout de phrase configure po(ï)étiquement i) le /MOUVEMENT/ alternatif des « flammèches » avec l'itération lexicale « s'élançant […] retombant […] s'élançant » ; ii) leur faiblesse et clarté progressive (« plus faibles et plus claires ») avec la « faible clarté » qui guide le narrateur hors de la ville ; et iii) la composante « retombante » de leur cinétique avec « la nuit tombante » à laquelle Molloy franchit les remparts.)

Il faut aussi remarquer la po(ï)éticité diachronique du « phénomène » décrit, activée par la précision du narrateur « Ce phénomène, si je peux me fier au souvenir de mes observations, était caractéristique de ma région ». Si de nos jours, les acceptions de la lexie « phénomène » sont multiples et diverses, originairement, elle appartenait exclusivement au langage spécialisé des astronomes et s'appliquait uniquement aux « phénomènes célestes » « observés » dans les différentes « régions » du ciel[48]. Puisque le « phénomène » « obser-

[47] Les deux premières métaphores citées impliquent aussi une isotopie HU MAINE dans les transferts DS[SE DRAPER] > DC[SE COUVRIR (CIEL)] et DS[LINCEUL] > DC[NUIT] dans la mesure où « se draper » (d'un tissu/vêtement) et être drapé d'un « linceul » supposent un sujet /HUMAIN/. Cette isotopie HUMAINE fonctionne comme domaine source métaphorique plus loin, dans l'expression « ciel […] mou rant », qui explicite l'« idée » de mort implicite dans le « linceul ».

[48] Voir Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. 2, M Z, article « Phénomène n. m. », pp. 1501 1502 et vol. 1, A L, article « Ciel n. m. », pp. 420 421 : « L'origine du mot [ciel] est incertaine ; on évoque un rattachement à *cae dere* "couper" (> césure), le ciel étant "découpé" en *régions* qu'*observe la science* des augures ou en zones que parcourent les astres », nous soulignons. Si l'originaire acception astronomique de « phénomène » s'est étendue diachroniquement à d'autres

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

vé » par Molloy concerne effectivement le ciel, le disque du soleil et le zénith, il est de toute évidence un « phénomène céleste », c'est-à-dire un « phénomène » à proprement (littéralement et étymologiquement) parler. Le contexte restreint d'une riche isotopie ASTRONOMIQUE configure alors la « région » du narrateur de manière polysémique dans cet extrait, à la fois comme « région » terrestre et comme « région » du ciel, ce qui renforce son caractère inter-spatial (mis en évidence plus haut)[49].

Parmi les modalités po(ï)étiques du noyau sémantique suivant – qui thématise et problématise, par l'intermédiaire des « déplacements » du narrateur, l'« étendue » de sa « région » et les rapports que celle-ci entretient avec des régions avoisinantes –, la métaphore de la « roue voilée » est sans doute la plus « visible » :

> Mais je préférais m'en tenir à ma simple croyance, celle qui me disait, Molloy, ta région est d'une grande étendue, tu n'en es jamais sorti et tu n'en sortiras jamais. Et où que tu erres, entre ses lointaines limites, ce sera tou jours la même chose, très précisément. Ce qui donnerait à croire que mes déplacements ne devaient rien aux endroits qu'ils faisaient disparaître, mais qu'*ils étaient dus à autre chose, à la roue voilée qui me portait, par d'im prévisibles saccades, de fatigue en repos, et inversement, par exemple*.

Cette « roue voilée » est sans doute configurée avec celle que plusieurs critiques ont déjà signalée dans *Molloy-2* et qui transporte litté-

---

domaines en acquérant de nouvelles significations, l'astronomie moderne garde le monopole spécialisé des expressions telles que « régions du ciel » ou « observation du ciel ». On pourrait spéculer que même « la science » appliquée du narrateur à suivre la « faible clarté » pour sortir de la ville appartient à l'isotopie ASTRONOMIQUE (« C'est donc à cela que *je m'appliquai, de toute ma science*, en tenant compte du déplacement vers la droite, de la faible clarté qui me guidait »), surtout que le narra teur avoue ailleurs (M, 51) : « On voit que je m'intéressais à l'astronomie, autrefois. Je ne veux pas le nier ».

[49] La configuration, dans ce fragment, d'une isotopie ASTRONOMIQUE et d'une isotopie de la NAVIGATION « en mer » (le narrateur, même guidée par des phéno mènes célestes la « faible clarté » , ne sait que mal « naviguer ») pourrait elle même avoir des raisons diachroniques, cette fois ci non pas linguistiques, mais cultu relles. La navigation en mer en Occident est longtemps dépendante des observations astronomiques pour l'établissement du positionnement d'un navire en mer et pour la poursuite de la direction voulue. Avant que l'usage de la boussole en tant qu'instru ment de navigation ne se répande au XIII[e] siècle parmi les navigateurs européens, ceux ci coordonnent astronomiquement leurs déplacements marins.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

ralement Moran vers Ballyba, « pays de Molloy »[50]. Toujours est-il que dans la citation ci-dessus la « roue voilée » n'est pas littérale, mais métaphorique et que cette métaphore différencie po(ï)étiquement un /MOUVEMENT/ irrégulier du narrateur (« imprévisibles saccades ») qui se poursuit – « et le cycle continue, cahotant, de fuites et bivouacs » – même quand celui-ci est immobilisé dans son lit (« je ne bouge presque pas »), ce qui implique le fait que le /MOUVEMENT/ en question n'est pas uniquement physique, mais aussi abstrait. Le caractère abstrait de ce /MOUVEMENT/ configure « la roue voilée », agent moteur du narrateur, avec l'« esprit » qui « remue » des « soucis », si bien que la « région » « d'une grande étendue », à des « lointaines limites », dont Molloy n'est jamais sorti et dont il ne sortira vraisemblablement jamais puisse être actualisée non seulement concrètement comme « région » de la terre, d'une part, et comme « région » du ciel, d'autre part, mais aussi abstraitement comme « région » de l'esprit.

Le dernier noyau sémantique de l'extrait étend la portée po(ï)étique de la « région » du narrateur en y ajoutant une quatrième acception, celle de « région » du corps, par le fait de transférer à celui-ci les « lointaines limites » de celle-là. Toujours par rapport à ce noyau, on constate que l'alternance métaphorique des « fuites et bivouacs, dans une Égypte sans bornes, sans enfant et sans mère »[51]

[50] Il s'agit de la roue arrière de la bicyclette achetée par Jacques à Hole, roue qui est voilée par la chute survenant au moment où Jacques ne réussit pas à propulser le véhicule supposé transporter lui même, Moran et leurs affaires, vers Ballyba : « Roule, dis je. Il fit un effort désespéré, je veux bien le croire. Nous tombâmes. […] La bicyclette n'avait rien apparemment, la roue arrière un peu voilée peut être » (M, 213). Cette roue, étant arrière, est motrice et c'est précisément au dessus d'elle, sur le porte bagages, que Moran est assis.

[51] Plusieurs critiques attribuent aux « fuites et bivouacs, dans une Égypte sans bornes, sans enfant et sans mère » une fonction inter textuelle biblique qui configure rait dans ce fragment « the flight of the Holy Family to Egypt […] as in *Matthew* 2:13 15 » (C. J. Ackerley, « Samuel Beckett and the *Bible* : A Guide », *Journal of Beckett Studies*, vol. 9, no. 1, automne 1999 (pp. 53 125), p. 95). Cette référence bi blique n'est pas textuellement isolée dans *Molloy*, maintiennent ces critiques, mais intégrée dans toute une série d'autres références au même écrit, qui opèrent non seule ment inter textuellement, mais aussi explicitement. (A partir du texte anglais, Acker ley identifie d'ailleurs dans cet extrait le syntagme « the livid tongues of fire » (qui (auto)traduit les « flammèches jaunes et roses ») on y reviendra comme étant lui même une référence biblique qui fusionne *Acts (Actes)* 2:1 11, *Isaiah (Esaïe)* 30:27 et *James (Jacques)* 3:5 6.) S'il est possible qu'une inter textualité biblique opère en effet à cet endroit de *Molloy/Molloy*, il nous semble toutefois que la dernière phrase de

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

n'est pas accidentelle, mais s'inscrit po(ï)étiquement dans la série d'alternances – littéralement ou métaphoriquement – motrices des noyaux précédents : décollage et atterrissage, dans le cas de la démarche du béquillard ; remuement d'anciens et de nouveaux soucis, dans le cas de l'esprit ; avancement acharné et arrêts, dans le cas de la sortie du narrateur de la ville ; lancement et retombée des flammèches du soleil, dans le cas du phénomène caractéristique de sa région ; et fatigue et repos, dans le cas de ses « déplacements » lors « du temps de [s]a splendeur ».

Sans prétendre avoir épuisé la présentation de l'ensemble des modalités po(ï)éitiques qui opèrent dans ce passage, on peut poser qu'une perspective unilingue est susceptible de reconnaître le plus aisément la po(ï)éticité des éléments qui viennent d'être décrits ci-dessus. En recourant au fragment correspondant du *Molloy* anglais, le point suivant a pour but de montrer que celui-ci fonctionne comme un cadre de référence de choix qui permet de mettre en évidence d'autres termes po(ï)étiquement configurés en français, qu'on aurait du mal à identifier en considérant uniquement l'extrait source.

4.5.1.2. Po(ï)éticité intra-textuelle : perspective bilingue

L'(auto-)traduction de cet extrait engendre en version finale anglaise le passage suivant :

> [What does seem undeniable to me on the contrary is this, that giving in to the evidence, to a very strong probability rather,] I left the shelter of the doorway and began levering myself forward, swinging slowly through the sullen air[52]. There is rapture, or there should be, in the motion crutches give.

---

l'extrait en discussion exerce non seulement une fonction inter textuellement poïé tique, mais aussi une fonction po(ï)étique. Les « fuites et bivouacs, dans une Égypte sans bornes, sans enfant et sans mère » présentent le /MOUVEMENT/ distingué dans tous les noyaux sémantiques précédents comme étant fonctionnellement indé pendant non seulement d'une dimension spatiale (« Égypte sans bornes »), mais aussi de son /SUJET/ (« sans enfant ») et de son /OBJET/ (« sans mère »). Seule sa dépen dance de l'état contraire, la STASE (« fuites et *bivouacs* ») subsiste. Ce /MOUVE MENT/ semble être très près de ce qu'on pourrait appeler, faute de mieux, le /MOUVEMENT/ « en soi ».

[52] Comme déjà observé pour l'extrait tiré de la version finale française, la partie de la phrase entre crochets n'apparaît pas dans le fragment auto traduit publié dans *Transition Fifty*.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

It is a series of little flights, skimming the ground. You take off, you land, through the thronging sound in wind and limb, who have to fasten one foot to the ground before they dare lift up the other. And even their most joyous hastening is less aerial than my hobble. But these are reasonings, based on analysis. And though my mind was still taken up with my mother, and with the desire to know if I was near her, it was gradually less so, perhaps be cause of the silver in my pockets, but I think not, and then too because these were ancient cares and the mind cannot always brood on the same cares, but needs fresh cares from time to time, so as to revert with renewed vigor, when the time comes, to ancient cares. But can one speak here of fresh and ancient cares ? I think not. But it would be hard for me to prove it. What I can assert, without fear of without fear, is that I gradually lost interest in knowing, among other things, what town I was in and if I should soon find my mother and settle the matter between us. And even the nature of that matter grew dim, for me, without however vanishing completely. For it was no small matter and I was bent on it. All my life, I think, I had been bent on it. Yes, so far as I was capable of being bent on anything all a lifetime long, and what a lifetime, I had been bent on settling this matter between my mother and me, but had not succeeded. And while saying to myself that time was running out, and that soon it would be too late, was perhaps too late already, to settle the matter in question, I felt myself drifting towards other cares, other phantoms. And far more than to know what town I was in, my haste was now to leave it, even were it the right one, where my mother had waited so long and perhaps was waiting still. And it seemed to me that if I kept on in a straight line I was bound to leave it, sooner or later. So I set myself to this as best I could, making allowance for the drift to the right of the feeble light that was my guide. And my pertinacity was such that I did indeed come to the ramparts as night was falling, having described a good quarter of a circle, through bad navigation. It is true I stopped many times, to rest, but not for long, for I felt harried, wrongly perhaps. But in the coun try there is another justice, other judges, at first. And having cleared the ramparts I had to confess the sky was clearing, prior to its winding in the other shroud, night. Yes, the great cloud was ravelling, discovering here and there a pale and dying sky, and the sun, already down, was manifest in the livid tongues of fire darting towards the zenith, falling and darting again, ever more pale and languid, and doomed no sooner lit to be extinguished. This phenomenon, if I remember rightly, was characteristic of my region. Things are perhaps different today. Though I fail to see, never having left my region, what right I have to speak of its characteristics. No, I never es caped, and even the limits of my region were unknown to me. But I felt they were far away. But this feeling was based on nothing serious, it was a simple feeling. For if my region had ended no further than my feet could carry me, surely I would have felt it changing slowly. For regions do not suddenly end, as far as I know, but gradually merge into one another. And I never noticed anything of the kind, but however far I went, and in no matter what direction, it was always the same sky, always the same earth, pre cisely, day after day and night after night. On the other hand, if it is true that regions gradually merge into one another, and this remains to be proved,

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> then I may well have left mine many times, thinking I was still within it. But I preferred to abide by my simple feeling and its voice that said, Molloy, your region is vast, you have never left it and you never shall. And where soever you wander, within its distant limits, things will always be the same, precisely. It would thus appear, if this is so, that my movements owed no thing to the places they caused to vanish, but were due to something else, to the buckled wheel that carried me, in unforeseeable jerks, from fatigue to rest, and inversely, for example. But now I do not wander any more, any where any more, and indeed I scarcely stir at all, and yet nothing is changed. And the confines of my room, of my bed, of my body, are as remote from me as were those of my region, in the days of my splendour. And the cycle continues, joltingly, of flight and bivouac, in an Egypt without bounds, without infant, without mother. (M, 83 86)

Afin de mieux pouvoir comparer-contraster les extraits français et anglais correspondants – pour faire valoir, dans un premier temps, le rôle de « révélateur » du passage anglais par rapport à certaines modalités po(ï)étiques du fragment français – ceux-ci ont été divisés en phrases composantes et mis en parallèle (voir l'Annexe 1).

Sur le « fond » du texte anglais, certaines unités lexicales passées inaperçues en lecture unilingue se découvrent être po(ï)étiquement configuratrices. Il en va ainsi pour le verbe « sortir » – (auto-) traduit doxalement chaque fois par « to leave » – qui est réitéré à plusieurs reprises lors de la thématisation des limites de la région du narrateur (P28/S27 et P36-P37/S34-S35[53]), mais qui est utilisé aussi pour décrire le départ de celui-ci de sous l'auvent (P1/S1) et de la ville (P17-P18/S17-S18)[54].

La récurrence de « sortir »/« to leave » configure « l'auvent », « la ville » et « la région » comme des /ESPACES/ emboîtés, dont le narrateur « sort » tour à tour, mais seulement pour se retrouver dans un /ESPACE/ d'ordre supérieur : « sorti » de sous l'auvent il se retrouve dans la ville, « sorti » de la ville, il se retrouve dans la région et quant à celle-ci, il préfère croire n'en être jamais « sorti ». Ce genre d'emboîtement spatial apparaît aussi dans la pénultième phrase de l'extrait (P41/S39), où la gradation « les confins de ma chambre, de mon lit, de mon corps » ne le présente toutefois plus d'une perspective

[53] P28/S27 est à lire comme : « phrase 28 dans le *Molloy* français, phrase 27 dans le *Molloy* anglais ».

[54] Par rapport à l'auvent « sortir » est utilisé une seule fois, par rapport à la « vil le » deux fois et par rapport à la « région » quatre fois, ce qui fait que la récurrence de cette lexie augmente exponentiellement en passant d'une instance à l'autre.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

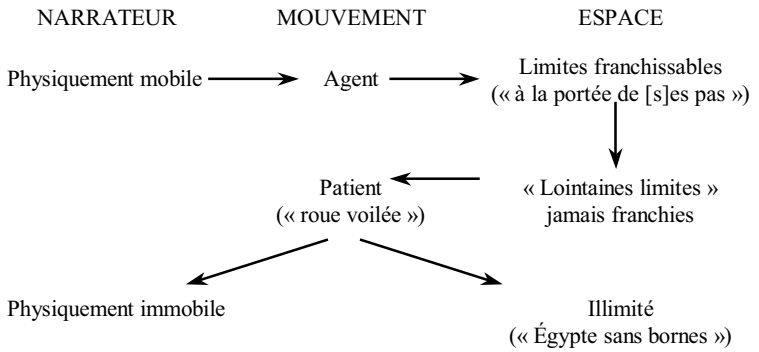
extensionnelle (qui « déboîte » des /ESPACES/ en allant de l'exigu vers le large et de l'intérieur vers l'extérieur), mais d'une perspective intensionnelle (qui « emboîte » des /ESPACES/ en allant du large vers l'exigu et de l'extérieur vers l'intérieur)[55].

La comparaison contrastive des deux extraits découvre aussi la configuration po(ï)étique, en français, de la « portée de[s] pas » du narrateur (P32/S31) – à propos de laquelle celui-ci conjecture tout d'abord qu'elle coïncide avec « les limites » de sa « région » – avec la « roue voilée » (P39/S37) qui « portait » le narrateur lors « du temps de sa splendeur » et qui continue à le porter même « à présent ». Si, en français, la locution « à (la) portée (de) » n'est plus transparente en ce qui concerne sa parenté lexicale avec le verbe « porter », si bien que le remplacement des « pas » qui « portent » par la « roue voilée » qui « porte » peut très facilement ne pas être observé, la version anglaise qui choisit le verbe « to carry » et des structures syntaxiques comparables (S31 : « my feet could carry me » et S37 : « the buckled wheel that carried me »), pour (auto-)traduire les éléments en question, fait ressortir leur po(ï)éticité configuratrice.

La substitution des « pas » « porteurs » à travers la « roue voilée » « porteuse » transforme le narrateur, du temps même où il se déplaçait encore physiquement, d'agent de ses /MOUVEMENTS/ en patient d'un principe moteur « imprévisible » qui le fait alterner, concrètement et abstraitement, /MOBILITÉ/ (« fuites », « fatigue ») et /STASE/ (« bivouacs », « repos »). Cette substitution aide à préciser la dynamique des rapports qui relient le narrateur, le /MOUVEMENT/ et l'/ESPACE/, dans sa « région », comme par la suite :

[55] Si le développement textuel du rapport spatial entre « l'auvent » (E1), « la ville » (E2) et « la région » (E3) peut être figuré comme (((E1)E2)E3), à la gradation de la pénultième phrase du fragment correspond la « formule » (E4(E5(E6))), où E4 = « ma chambre », E5 = « mon lit » et E6 = « mon corps ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert



Les rapports schématisés ci-dessus, dont la lecture bilingue facilite l'identification, permettent d'observer le fait qu'ils sont aussi po(ï)étiquement configurés en français, à travers la répétition de la même lexie (ou des lexies appartenant à la même famille lexicale) – P35 : « aussi *loin* que je sois allé » ; P38 : « où que tu erres entre ses *lointaines* limites [de la région] » ; et P41 : « les confins de ma chambre, de mon lit, de mon corps, sont *aussi loin de moi* que ceux de ma région »[56].

Les choix d'(auto-)traduction en anglais permettent aussi de découvrir la configuration, dans l'extrait français, de plusieurs valeurs

[56] L'anglais, même s'il contribue à l'identification de la configuration po(ï)étique de ces éléments en français, ne les configure pas de la même manière. L'(auto)traduction de « loin » « lointain » « loin » donne : P35 : « Mais *aussi loin que* je sois allé » > S33 : « but *however far* I went » ; P38 : « Et où que tu erres, entre ses *loin taines* limites » > S36 : « And wheresoever you wander, within its *distant* limits » ; et P41 : « Et les confins de ma chambre, de mon lit, de mon corps, sont *aussi loin* de moi *que* ceux de ma région du temps de ma splendeur » > S39 : « And the confines of my room, of my bed, of my body, are *as remote* from me *as* were those of my region, in the days of my splendour ». Ces trois choix d'(auto)traduction sont à première vue d'autant plus curieux que « far » aurait pu traduire en anglais non seulement l'adverbe « loin », mais aussi l'adjectif « lointain » et configurer ainsi de manière encore plus directe les « déplacements » du narrateur, les « limites » de sa « région » et les « limites » de son environnement immédiat et de son corps. Si l'(auto)traduction semble d'emblée dé configurer tous ces termes, il nous semble qu'à un deuxième regard ceux ci se révèlent être eux mêmes configurés et ceci à travers le /MOUVEMENT/ et sa dynamique avec la /STASE/. « Far » dans « to go far » en S33 est explicite à cet égard, tandis que « distant » et « remote » sont implicites et opèrent diachroniquement en tant qu'aboutissements, en anglais, de « di stare » (/STASE/) et « re movere » (/MOUVEMENT/) respectivement.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

modales du même verbe (et de sa famille lexicale). La polysémie modalisatrice de « pouvoir », actualisée en P15 (« Oui, dans la mesure où *je pouvais* tenir à quelque chose, toute une telle vie durant, j'avais tenu à régler cette affaire entre ma mère et moi, mais *je n'avais pu* le faire »[57]) et de « croire » (réalisée en P7, P14, P30-P31, P36-P37 et P39) devient aisément « visible » dans l'interaction des deux passages, tandis qu'une approche unilingue n'arriverait probablement même pas à saisir, dans le cas de « croire », toutes les instances contextuelles de sa différenciation sém(ant)ique. L'(auto-)traduction de « croire » tan-

[57] La paraphrase des deux « pouvoir » en P15 montre qu'ils ne sont pas sémantiquement identiques : le premier équivaut, comme la version anglaise le fait voir, à « être capable », tandis que le deuxième est plutôt le synonyme de « réussir ». Si le premier « pouvoir » présuppose seule une capacité inhérente au sujet, s'il est un « pouvoir être », le deuxième est un « pouvoir faire » qui ne dépend pas exclusivement du sujet, mais aussi de son environnement objectif. Cette distinction modale de « pouvoir » est consistante avec la distinction discursive que le narrateur établit plus loin en réfléchissant toujours sur l'échec du « règlement »/de la « liquidation » de l'affaire entre sa mère et lui entre les « impératifs » que lui enjoint une « voix », mais qui se taisent avant qu'il ne réussisse à résoudre l'affaire en question, d'une part, et les « moyens divers et retors » du « dehors » qui s'opposent eux aussi à une telle résolution, d'autre part : « Je les connaissais donc, mes impératifs, et cependant, j'y obtempérais. C'était devenu une habitude. Il faut dire qu'ils portaient presque tous sur la même question, celle de mes rapports avec ma mère, et sur la nécessité d'y apporter au plus tôt un peu de clarté, et même sur le genre de clarté qu'il convenait d'y apporter et sur les moyens d'y parvenir avec le maximum d'efficacité. Oui, c'étaient des impératifs assez explicites, et même détaillés, jusqu'au moment où, ayant réussi à me mettre en branle, ils se mettaient à bafouiller, avant de se taire tout à fait, me plantant là comme un con qui ne sait où il va ni pour quel motif. Et ils portaient presque tous, je l'ai déjà dit peut être, sur la même pénible et épineuse question. Et je crois même que je ne saurais en citer un seul qui fût d'une autre teneur. Et celui qui m'enjoignait alors de quitter la forêt au plus vite ne différait en rien de ceux dont j'avais l'habitude, quant au fond. Car dans la forme je crus remarquer un détail inédit. Car après le couplet habituel vint se placer l'avertissement solennel que voici, Il est peut être déjà trop tard. C'était en latin, nimis sero, je crois que c'est du latin. C'est gentil, les impératifs hypothétiques. *Mais si je n'étais jamais arrivé à liquider cette question de ma mère, il ne faut pas en imputer la faute uniquement à cette voix qui m'abandonnait avant l'heure. Elle avait sa part de responsabilité, c'est tout ce qu'on peut lui reprocher. Car le dehors s'y opposait aussi, par des moyens divers et retors, j'en ai donné quelques exemples. Et la voix aurait pu me harceler jusqu'à pied d'œuvre que je n'y serais peut être pas arrivé davantage, à cause des autres obstacles qui barraient le chemin* » (M, 116 117, nous soulignons). (Remarquons que la distinction discursive de cet extrait qui est consistante avec la distinction modale de « pouvoir » en P15 est doublée par au moins un moyen po(ï)étique qui configure les deux fragments : la « forme » de l'« impératif hypothétique » « Il est peut être déjà trop tard » qui se retrouve presque telle quelle en P16.)

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

tôt par « to think »/« penser » (en S7, S14 et S34), tantôt par « to feel »/« sentir » (en S29-S30, S35), tantôt par « to appear »/« apparaître » (en S37) – qui fait voir que les diverses modalités épistémiques et aléthiques de ce verbe correspondent à divers processus intellectifs (rationnels et intuitifs), émotionnels et perceptifs – est d'autant plus signifiante dans ce fragment qui configure /MOUVEMENTS/ (« déplacements ») physiques et /MOUVEMENTS/ de « l'esprit », puisqu'elle contribue à distinguer ceux-ci, de même qu'à poser leur interaction po(ï)étique avec ceux-là.

A part le fait de faciliter considérablement l'identification de certaines modalités po(ï)étiques de l'extrait français, l'(auto-)traduction en anglais est pourvue d'une valeur heuristique incontestable en tant qu'outil qui confirme/corrobore plusieurs aspects concernant la po(ï)éticité du fragment source, tels que l'explicitation diachronique de « l'affaire qui *nous intéressait* » comme « cette affaire *entre ma mère et moi* »[58] ; la manifestation contextuelle des isotopies de la NAVIGATION « en l'air » (l'AÉRO-NAVIGATION), de la NAVIGATION « en mer », TEXTILE, etc.[59] ; et même le phonétisme de la première phrase[60].

---

[58] L'(auto)traduction adoxale de « l'affaire qui nous *intéressait* » (en P11) par « the matter *between us* » (en S11) et doxale de « cette affaire *entre ma mère et moi* » (en P15) par « this matter *between my mother and me* » (en S15) se constitue dans un argument en faveur de la configuration po(ï)ético diachronique d'« intéresser » et « (être) entre » dans l'extrait français, dans la mesure où ces deux éléments sont trans latés identiquement en anglais. Remarquons que S11 trouve moyen de garder actif, en anglais, l'« inter essere » diachronique non pas dans le verbe (comme P11), mais dans le nom « interest ».

[59] La version finale anglaise appuie l'idée de la configuration de certaines isoto pies de l'AÉRO NAVIGATION, de la NAVIGATION « en mer », TEXTILE, etc. à l'intérieur de l'extrait source par le fait de configurer elle même les mêmes isotopies aux mêmes endroits du passage.

[60] Thématiquement, l'(auto)traduction adoxale qui ajoute l'adjectif « sullen » comme déterminant de « air » là où le nom français correspondant (« à travers les airs ») en était dépourvu contribue à l'explicitation et, conséquemment, au renforce ment, en anglais, du caractère « maussade » du jour pluvieux où le narrateur sort de la ville. Toujours est il que cet « ajout » est intégré dans un contexte restreint hautement euphonique, « *s*winging *s*lowly through the *s*ullen air » (en S1), à l'intérieur duquel il allitère, à travers son phonème initial, avec « swinging » et « slowly », ce qui le pour voit d'une fonction po(ï)étique intra textuelle. Le fait que cette euphonie est en partie le résultat d'une traduction adoxale fait ressortir encore mieux l'euphonie de l'extrait source en P1. (Poser que « sullen » est un configurateur po(ï)étique intra textuel à fonction phonétique ne veut toutefois pas dire que sa po(ï)éticité se limite à ce seul

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Toujours est-il que la version anglaise semble en même temps infirmer la po(ï)éticité de certaines autres modalités reconnues dans le passage français (telles que « en ligne *droite* », « *déplacement* vers la *droite*, de la *faible clarté* », « des flammèches jaunes et roses […] toujours *plus faibles et plus claires* », « mes *déplacements* », etc.), dans la mesure où les choix correspondants d'(auto-)traduction ne sont pas configurés de la même manière dans l'extrait cible. Les sections suivantes feront voir que si les *manières* dont les extraits du *Molloy* français et du *Molloy* anglais configurent po(ï)étiquement leurs éléments sont en effet différentes, les *principes* po(ï)étiques de configuration qui les sous-tendent sont largement communs. Les choix d'(auto-)traduction ne sont alors pas moins po(ï)étiques que les termes qu'ils (auto-)traduisent. Bien au contraire : ils le sont doublement, car leur po(ï)éticité contribue aussi bien à la configuration intra-textuelle du fragment cible, qu'à la configuration intra-inter-textuelle de *Molloy/Molloy*.

4.5.2. La « figure » po(ï)étique du *Molloy* anglais contre le « fond » du *Molloy* français

Puisqu'une bonne partie des unités lexicales – qui viennent d'être citées comme semblant être dé-po(ï)étisées par l'(auto-)traduction – appartiennent à P19, cette phrase représente un bon point de départ pour la reconstitution de la « figure » po(ï)étique de l'extrait anglais contre le « fond » du fragment français. Dans le texte français, P19 – « C'est donc à cela que je m'appliquai, de toute ma science, en tenant compte du déplacement vers la droite, de la faible clarté qui me guidait » – est hautement po(ï)étique, dans la mesure où « vers la droite », « faible clarté » et « déplacement » assurent la configuration contextuelle restreinte de cette phrase avec P18 (« Et il me semblait qu'en allant *en ligne droite* je finirais par en sortir, forcément »), P25 (« Et le soleil, sans être exactement visible comme disque, se signalait par des flammèches jaunes et roses, s'élançant vers le zénith, retombant, s'élançant à nouveau, *toujours plus faibles et plus claires*, et vouées à s'éteindre à peine allumées ») et P39 (« Ce qui donnerait à croire que *mes dé-*

---

aspect. Une autre possible valeur po(ï)étique de « sullen » sera suggérée plus loin par rapport à la configuration intra inter textuelle de *Molloy/Molloy*.)

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

placements ne devaient rien aux endroits qu'ils faisaient disparaître, mais qu'ils étaient dus à autre chose, à la roue voilée qui me portait, par d'imprévisibles saccades, de fatigue en repos, et inversement, par exemple »).

Dans l'(auto-)traduction en anglais de P19 (S19 : « So I set myself to this as best I could, making allowance for the drift to the right of the feeble light that was my guide »)[61], aucun des équivalents choisis pour rendre les unités po(ï)etiquement configuratrices du français (à savoir « to the right », « feeble light » et « drift ») n'assure l'inscription contextuelle de cette phrase en relation directe avec S18, S24 et S37 de la même façon que dans l'extrait source. (S18 : « And it seemed to me that if I kept on *in a straight line* I was bound to leave it, sooner or later » ; S24 : « Yes, the great cloud was ravelling, discovering here and there a pale and dying sky, and the sun, already down, was manifest in the livid tongues of fire darting towards the zenith, falling and darting again, *ever more pale and languid*, and doomed no sooner lit to be extinguished » ; et S37 : « It would thus appear, if this is so, that *my movements* owed nothing to the places they caused to vanish, but where due to something else, to the buckled wheel that carried me, in unforeseeable jerks, from fatigue to rest, and inversely, for example ».) Cela n'empêche toutefois pas que « to the right », « feeble light » et « drift » fassent eux-mêmes l'objet de modalités po(ï)étiques qui ne sont peut-être pas identiques à celles qui portent sur leurs équivalents français, mais qui opèrent indubitablement selon des voies configuratrices ouvertes dans le passage (auto-)traduit.

Des unités lexicales appartenant à la même famille que « right » (qui est actualisé en S19 avec son sens spatial de « (à) droite ») se manifestent aussi en S17 (« And far more than to know what town I was in, my haste was now to leave it, even were it the *right* one, where my mother had waited so long and perhaps was waiting still »), S25 (« This phenomenon, if I remember *rightly*, was characteristic of my region ») et S27 (« Though I fail to see, never having left my region, what *right* I have to speak of its characteristics »), où

[61] Le passage de P19 à S19 transpose l'euphonie de « clar té » [te] et « gui dait » [dɛ] à travers celle de « right » [raɪt], « light » [laɪt] et « guide » [gaɪd]. Les « rimes in ternes » imparfaites reposent dans les deux langues et les deux extraits sur l'alternance d'une consonne sourde [t] et d'une consonne sonore [d] à quoi s'ajoute, en P19, l'al ternance du timbre de la voyelle accentuée : fermé [e] et ouvert [ɛ] respectivement et, en anglais, l'alternance des liquides [r] et [l] avec l'occlusive [g].

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

sont réalisées leurs acceptions abstraite de « juste/ment, correct(e)/ment » et juridique de « droit », si bien qu'une bonne partie de la polysémie qui caractérise « droit/e » dans le fragment français est translatée à travers « right/ly » au passage correspondant anglais[62]. Il importe d'observer que cette translation est le résultat d'une pratique d'(auto-)traduction mixte, doxale dans le cas de S17, S19 et S27 et adoxale dans le cas de S25.

Autrement dit, si la po(ï)éticité comparable de « droit/e » et « right/ly » en P19/S19 et P28/S27 peut paraître douteuse, dans la mesure où elle est due à la parenté indo-européenne du français et de l'anglais[63] et si la po(ï)éticité de « (the) right (one) » en S17 peut elle-même sembler fort discutable – puisqu'il ne s'agit ici, somme toute, que d'une transposition littérale de « la bonne [ville] » de P17, transposition conforme aux usages conventionnels de « right » et « bon » dans les deux langues –, le choix adoxal d'(auto-)traduction en P26/S25 est sans aucun doute po(ï)étique[64]. Il s'inscrit dans l'ensemble

[62] La po(ï)éticité de « right/ly » en version unilingue anglaise, comme celle de « droit/e » en version unilingue française, est susceptible de ne pas passer inaperçue, en raison de la répétition de cette lexie et de sa famille dans des contextes restreints proches : S17 et S19, d'une part, S25 et S27, d'autre part. Remarquons que l'homophonie de « left », participe passé de « to leave », avec « left », « gauche », offre en S27 (« Though I fail to see, never having *left* my region, what *right* I have to speak of its characteristics ») un contexte restreint favorable à l'actualisation polysémique de « right » dans cette phrase, à la fois dans son acception juridique de « droit » et dans son acception spatiale de « (à) droite ».

[63] « Droit/e » et « right/ly » se laissent ultimement ramener à la même racine indo-européenne indiquant un mouvement en ligne droite, sens duquel se sont développés tous les autres (voir : Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. 1, A-L, articles « 1. Droit, droite adj. », « 2. Droit, droite adj. » et « 3. Droit n. m. », pp. 633-634 ; Alfred Ernout et Antoine Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1951, article « Regō, is, rēxi, rēctum, regere v. », pp. 1002-1004 ; *Oxford English Dictionary*, disponible en ligne à http://dictionary.oed.com, article « Right, *a.* » ; et Julius Pokorny, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Berne et Munich, Francke Verlag, 1959, vol. 1, 3e partie, article « 1. Reĝ- », pp. 854-857).

[64] Une traduction allographe de P26 « Ce phénomène, *si je peux me fier au souvenir de mes observations*, était caractéristique de ma région » donnerait en anglais « This phenomenon, *if I may trust the memory of my observations*, was characteristic of my region ». Non seulement la version anglaise de *Transition Fifty-* qui donne précisément cette auto-traduction et à laquelle on aura l'occasion de revenir- appuie cette hypothèse, mais les versions allographes allemande et italienne le font aussi : « Diese Erscheinung war für meine Gegend charakteristisch, *wenn ich meiner Erinnerung an diese Beobachtungen trauen darf* » (Samuel Beckett, *Molloy*, traduit en alle-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

d'occurrences contextuelles de « right/ly » dans cet extrait et confirme, par cela même, la po(ï)éticité de cet ensemble.

Une perspective critique qui se pencherait uniquement sur les différences d'(auto-)traduction entre les deux fragments correspondants de *Molloy/Molloy*, sans intégrer celles-ci dans leurs contextes restreints respectifs et en ignorant des choix allographes de transposition d'une langue à l'autre (une telle perspective ne retiendrait que « l'écart » d'(auto-)traduction P26 --> S25) aurait du mal à saisir le fait que ces différences font partie d'un « système » po(ï)étique qui opère dans le texte cible selon des modalités qui poursuivent des possibilités mises en place dans le texte source[65].

---

mand par Erich Franzen in *Drei Romane : Molloy, Malone stirbt, Der Namenlose*, Francfort sur le Main, Suhrkamp Verlag, 1969 (pp. 8 239), p. 90) et « Questo feno meno, *se mi posso fidare delle mie osservazioni*, era caratteristico della mia regione » (Samuel Beckett, *Molloy,* traduit par Piero Carpi de Resmini, in *Molloy*, *Malone muo re, L'Innominabile : romanzi*, Milan, Sugar Editore, 1965 (pp. 8 187), p. 70). A re marquer que la traduction italienne est moins « fidèle » que la traduction allemande, puisqu'elle réduit le complexe processus du « souvenir » des « observations » où des facultés mnémoniques portent sur des données subjectives, perceptivo intellec tives, et non pas sur la chose concrète du monde « réel » qui en donne l'occasion aux simples « observations ». Le « souvenir de mes observations » implique trois niveaux : l'un concret et objectif (N1) à savoir, la chose du monde observée et les deux autres abstraits et subjectifs : N2 où a lieu l'observation perceptivo intellective de la chose du monde à un moment T1 et N3 où a lieu, à un moment ultérieur T2, le souvenir (probablement inadéquat : « si je peux me fier ») de cette observation. La fiabilité douteuse du « souvenir de mes observations » introduit dans l'équation un quatrième niveau, N4, qui porte sur N3, qui porte à son tour sur N2, qui porte à son tour sur N1. Si « si je peux me fier au souvenir de mes observations » *implique* tous ces niveaux, il n'*explicite* que les trois derniers. Tandis que la traduction en italien élimine de la chaîne N3, si bien que N4 finit par porter directement sur N2, l'(auto) traduction en anglais « if I remember rightly » opère, au niveau de l'expression, uniquement aux deux derniers niveaux, les plus abstraits, N3 et N4, en éliminant N2. (N2 reste toutefois implicitement actif dans « phenomenon » en tant que « a thing that appears, or is perceived or *observed* », *OED*, nous soulignons.) Conceptuellement, le choix autographe de traduction fusionne N3 et N4, dans la mesure où il remplace le nom « souvenir » dont la signification contextuelle oscille, en P26, entre le résultat d'un processus mnémonique et ce processus lui même par le verbe « remember » qui a définitivement en vue un processus et qualifie ce processus à travers « right ly » (tandis qu'en version française le fait de « se fier au souvenir » et ce « souvenir » lui même sont dissociés).

[65] Cette poursuite de possibilités mises en place dans le texte source est valable non seulement pour le contexte restreint de ces deux fragments qui configurent poly sémiquement « droit/e » et « right/ly » respectivement, mais aussi pour chacun des deux textes, considéré dans son ensemble. Des exemples concernant la po(ï)éticité de

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Non seulement la lexie « right » du syntagme « the drift to the right » en S19 contribue à la configuration po(ï)étique de cette phrase à l'intérieur de ses environnements intra-textuels restreint et étendu[66], mais ce « drift » lui-même, qui apparaît aussi trois phrases plus haut sous sa forme verbale « drifting », opère à son tour po(ï)étiquement (S16 : « And while saying to myself that time was running out, and that soon it would be too late, was perhaps too late already, to settle the matter in question, *I felt myself drifting* towards other cares, other phantoms »). Si dans l'extrait français le narrateur se « dépla[çant] » dans sa « région » est configuré avec la « faible clarté » qui se « déplac[e] vers la droite », dans l'extrait anglais « the feeble light » est elle-même configurée, toujours grâce à son /MOUVEMENT/, avec le narrateur mais cette fois-ci dans une autre de ses hypostases : non plus se « dépla[çant] » dans sa « région », mais « dérivant » dans son « esprit » « vers d'autres soucis, d'autres spectres ».

Même si les modalités po(ï)étiques du fragment cible portent sur d'autres éléments que ceux qui leur correspondent directement dans le fragment source, elles opèrent avec la même donnée de base, le /MOUVEMENT/ (de l'esprit, de la faible clarté, du narrateur), qui

---

« droit/e » dans le *Molloy* français ont déjà été cités. Dans le *Molloy* anglais toutes les acceptions de « right/ly » actualisables dans cet extrait, à savoir spatiale (« right » *versus* « left »), axiologico épistémique (« right » *versus* « wrong ») et juridique (« right » comme « droit (n.) ») sont po(ï)étisées à de nombreux autres endroits. Le texte po(ï)étise aussi d'autres significations de « right/ly » qui ne sont pas réalisées dans ce fragment, comme celle purement épistémique (« right/ly » *versus* « wrong/ly » non pas comme « bon » *versus* « mauvais » ou « bien » *versus* « mal », mais comme « vrai » *versus* « faux » et « raison » *versus* « tort »), de même que celle de « sans courbure, droit, direct » présente dans la « ligne droite » en P18, mais absente de la « straight line » en S18. Il est sûr qu'en raison des acceptions conventionnelles de « droit/e » en français et de « right/ly » en anglais, la po(ï)éticité du *Molloy* français et celle du *Molloy* anglais n'est pas identique les deux textes s'agençant linguistiquement tantôt similairement (quand les deux vocabulaires retiennent pour les mots correspondants les mêmes significations), tantôt différemment (quand une signification présente dans un vocabulaire manque dans l'autre). Ce qu'il importe toutefois de remarquer et souligner c'est que les différences entre les deux langues sont intégrées, dans chacun des deux textes, à un réseau de modalités po(ï)étiques qui opèrent non seulement avec, mais aussi au delà de leur (in)adéquation linguistique (comme dans le cas de l'adoxal « rightly » en S25), si bien que si les éléments po(ï)étiquement configurés dans un texte et dans l'autre peuvent être distincts, les principes po(ï)étiques qui assurent leur configuration sont comparables.

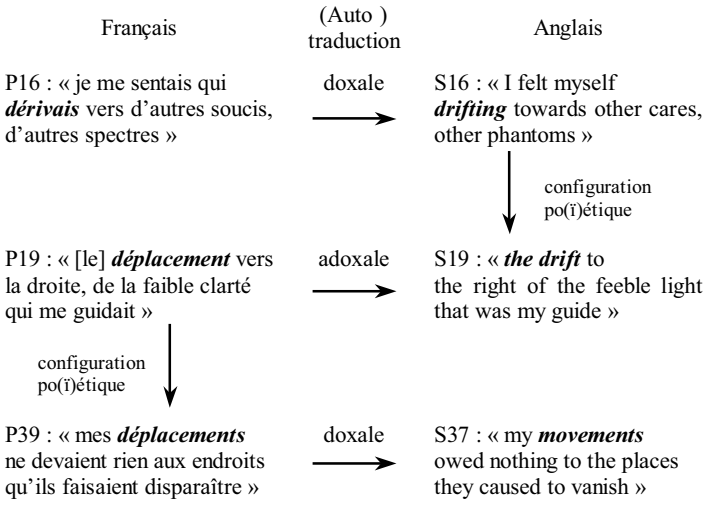
[66] Pour la configuration po(ï)étique de « right/ly » dans son environnement intra textuel étendu voir la note précédente.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

finit par configurer, en anglais, comme en français, des « régions » (/ESPACES/) de l'« esprit », du « ciel » et de la « terre ». L'(auto-) traduction en anglais de « (je me sentais qui) dérivais » et du « déplacement (vers la droite) » de la « faible clarté » – à travers des unités lexicales appartenant à la même famille de mots – est autographe : elle combine la doxalité du choix « dériver » --> « to drift » avec l'adoxalité de la translation « déplacement » --> « drift »[67]. Ici encore, comme dans le cas de « right/ly » discuté précédemment, la po(ï)éticité de l'extrait cible et les rapports qu'il entretient avec l'extrait source ne peuvent pas être précisés en prenant en compte uniquement les « écarts » adoxaux de l'(auto-)traduction. Le schéma ci-dessous fait voir qu'il faut aussi porter attention aux « fidélités » doxales de celle-ci.

[67] Le fragment de *Transition Fifty* qui auto traduit P16 et P19 comme « And while I said to myself that time was running out and that it would be soon too late, if it were not so already, to arrive at the settlement in question, yet at the same time, I felt myself *carried away* towards other cares, other spectres. […] So I applied myself to this, to the best of my ability, making allowance for *the drift* towards the right hand of the feeble light that was my guide » (on y reviendra) , de même que les traductions allographes en allemand et italien sont de nouveau utiles pour faire voir que les textes cibles respectifs ne sont pas po(ï)étiquement configurés, au niveau de ces deux phrases, comme l'est la version finale anglaise : « Und während ich mir sagte, daß die Zeit dränge und daß es bald zu spät sein werde vielleicht war es schon zu spät , diese Regelung zu treffen, fühlte ich wie ich von anderen Sorgen, anderen Schreckbildern, *abgelenkt wurde*. […] Das versuchte ich also mit meiner ganzen Geschicklichkeit zu tun, wobei ich der Rechts*abweichung* des schwachen Lichtscheins, dem ich entgegen ging, Rechnung trug » (M, 89) et « E pur dicendo tra me che il tempo incalzava e che ben presto sarebbe stato troppo tardi, che poteva darsi che lo fosse già, per procedere al saldo in questione, sentivo d'*andare deviando* verso altri pensieri, altri fantasmi. […] È proprio a questo che m'applicai, con tutta la mia scienza, tenendo conto dello *spostamento* verso destra del debole chiarore che mi guidava » (M, 69). Dans le cas des lexies qui nous préoccupent ici (et qui correspondent à « je me sentais qui *dérivais* » et « en tenant compte du *déplacement* vers la droite, de la faible clarté qui me guidait »), ces trois variantes anglaise de *Transition Fifty*, allemande et italienne sont « fidèles » au texte source dans la mesure où elles utilisent, comme celui ci, des mots différents pour les rendre.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert



En anglais, la « dérive » métaphorique (« drift ») de « la faible clarté » s'inscrit dans l'isotopie de la NAVIGATION « en mer » mise en place, dans les deux versions, par la « dérive » (« drifting ») métaphorique du narrateur « vers d'autres soucis, d'autres spectres » et par sa mauvaise navigation (S20 : « bad navigation ») hors de la ville. Ce domaine source commun renforce la configuration po(ï)étique que l'extrait français établissait déjà entre les /MOUVEMENTS/ abstraits et concrets du narrateur, d'une part, et les « phénomènes » du ciel, d'autre part[68]. En plus, les « endroits »/« places » que les « déplace-

[68] Le contexte étendu du *Molloy* anglais confirme la configuration po(ï)étique de « drift/ing » en tant qu'élément appartenant à l'isotopie de la NAVIGATION « en mer » qui décrit par métaphore des /MOUVEMENTS/ astronomico météorologiques qui ont lieu dans « les airs » avec les /MOUVEMENTS/ abstraits et/ou concrets du narrateur. Les seules trois autres occurrences de « drift/ing » dans le texte s'appli quent : i) aux /MOUVEMENTS/ de la lune que le narrateur observe de sa fenêtre lors de la première nuit passée chez Lousse (M, 52 : « And it came back also to my mind, as sleep stole over it again, that my nights were moonless and the moon foreign, to my nights, so that I had never seen, *drifting past the window*, carrying me back to other nights, other moons, *this moon* I had just seen […] »). De cette même lune le narrateur dit une page plus tôt qu'elle « had just *sailed* gallant and full past my window » (M, 51). Cela non seulement appuie l'inscription textuelle d'une isotopie de la NAVIGA TION « en mer » comme domaine source métaphorique pour les /MOUVEMENTS/

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

ments »/« mouvements » du narrateur font « disparaître »/« vanish » (S37) sont configurés à travers le verbe « vanish » avec la « nature » de l'affaire avec sa mère qui « perdait de sa consistance […] sans toutefois se dissiper entièrement » (P12) – S12 : « And even the nature of that matter grew dim, for me, without however *vanishing* completely ». Cette configuration développe la correspondance métaphorique entre l'« esprit » du narrateur et sa « région » (que la version française avait déjà mise en place), correspondance soutenue aussi par l'occurrence de l'adverbe « gradually » dans des environnements phrastiques qui traitent tantôt des soucis de l'« esprit » du narrateur (en S7 et S11), tantôt des limites confondues des « régions », la sienne y compris (en S32 et S34).

Une autre modalité po(ï)étique que l'(auto-)traduction en anglais semble d'emblée dé-po(ï)étiser est celle qui permet, voire re-

---

ayant lieu dans « les airs », mais intéresse aussi en raison de la configuration de cette « full moon » « *carrying me* back to other nights, other moons » avec la « buckled wheel that *carried me*, in unforseeable jerks, from fatigue to rest, and inversely, for example » (S37) ; ii) aux /MOUVEMENTS/ du narrateur « au milieu de[s] hommes » qui empêchent le jardin de Lousse de changer d'aspect (M, 66 : « I preferred the gar den to the house […]. Men were always busy there, working at I know not what. For the garden seemed hardly to change, from day to day, apart from the tiny changes due to the customary cycle of birth, life and death. And in the midst of those men *I drifted like a dead leaf on springs*, or else I lay down on the ground, and then they stepped gingerly over me as though I had been a bed of rare flowers »). A part le fait que la configuration, par rapport au narrateur, des isotopies de la NAVIGATION « en mer » et de la VÉGÉTATION appuie, à travers le *Molloy* anglais, notre propos du Chapitre 3 qui porte sur le *Molloy* français et la métaphore (ce qui renforce l'idée que si les deux textes ne sont pas po(ï)étiquement identiques, ils obéissent néanmoins à des principes configurateurs comparables), ces quelques lignes sont intéressantes aussi parce que « the customary *cycle* of birth, life and death » est lui même configuré avec « the cycle » de : « And *the cycle* continues, joltingly, of flight and bivouac, in an Egypt without bounds, without infant, without mother » (S40) ; iii) à la « pagaie » de venue en anglais « *drift*wood » (remarquons l'interaction, même dans ce lexème com posé, des isotopies nautique et végétale), à l'aide de laquelle le narrateur se meut en mer (M, 90 : « But don't imagine my region ended at the coast, that would be a grave mistake. For it was this sea too, its reefs and distant islands, and its hidden depths. And I too once went forth on it, in a sort of oarless skiff, but I paddled with an old bit of *driftwood*. And I sometimes wonder if I ever came back, from that voyage »). Ici c'est la « région » du narrateur qui ressort comme un élément po(ï)étique qui confi gure l'épisode de Molloy « au bord de la mer » avec le fragment de la version finale anglaise qui correspond à l'extrait de *Transition Fifty*. Cette « région » se révèle com prendre, suite à cette configuration, non seulement le « ciel » et la « terre », mais aussi la « mer ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

quiert l'actualisation polysémique de la lexie « sens » en P35, à la fois comme « direction » et comme « signification » (« Mais aussi loin que je sois allé, *dans un sens comme dans un autre*, cela a toujours été le même ciel, et la même terre, exactement, jour après jour, et nuit après nuit »). Cette différenciation de « sens » mène à ce que le syntagme « aller loin » désigne simultanément un /MOUVEMENT/ abstrait de/ dans « l'esprit » et un /MOUVEMENT/ concret dans la « région ». L'(auto-)traduction en anglais de cette phrase – S33 : « […] but *however far I went, and in no matter what direction*, it was always the same sky, always the same earth, precisely, day after day and night after night » – concrétise, par le choix du lexème « direction » comme équivalent de « sens », la signification de la locution « to go far », si bien que l'anglais semble favoriser ici l'expression d'un /MOUVEMENT/ concret/physique au détriment d'un /MOUVEMENT/ abstrait. Toujours est-il qu'en S32 qui précède de justesse (« For regions do not suddenly end, *as far as I know*, but gradually merge into one another »), « far » apparaît dans une collocation figée, « as far as (I know) », qui réalise justement l'acception de l'adverbe comme « limite » abstraite et métaphorique (de la connaissance dans ce cas-ci) qui double les « limites » de l'avancement concret et littéral du narrateur dans sa « région »[69].

[69] D'autres occurrences contextuelles de « far » actualisent tantôt l'acception spatiale concrète de la lexie (S29 : « But I felt they [the limits of my region] were *far away* »), tantôt des syntagmes lexicalisés qui reposent sur son sens abstrait (S15 : « Yes, *so far as* I was capable of being bent on anything all a lifetime long […] » et S17 : « And *far more than* to know what town I was in, my haste was now to leave it […] »). Il est possible que le changement de découpage phrastique, à cet endroit de l'(auto)traduction, ne soit pas accidentel. La fusion de P34 et P35 en S33 n'isole pas le commentaire négatif du narrateur sur les limites confondues des différentes « régions » dans une phrase indépendante (comme en français), mais l'intègre à ses considérations sur l'ipséité de sa propre « région » (« And I never noticed anything of the kind, but however far I went, […] »). Cette intégration efface po(ï)étiquement une des frontières phrastiques qui séparent « as far as I know » de « however far I went », c'est à dire le sens abstrait/métaphorique et le sens concret/littéral de « far », au même moment où est annulée discursivement la possibilité d'existence de plusieurs « régions » différentes dont les « limites » se confondent et affirmée l'existence d'une seule « région » illimitée : celle du narrateur. (L'interaction des versions française et anglaise dans le contexte restreint de ces phrases met aussi en évidence le fait qu'en français la « sorte » de « dégradement » que le narrateur conjecture avoir dû pressentir s'il avait atteint les « limites » de sa « région » (P32) est configurée avec la « sorte » figée dans l'usage lexicalisé « de la sorte » qui apparaît deux phrases plus loin en P34 : « Et je n'ai jamais rien remarqué *de la sorte* ».)

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Tous ces éléments qui opèrent po(ï)étiquement dans le texte anglais et dont certains semblent à première vue appauvrir la configuration po(ï)étique du texte français se révèlent être en effet, quand ils sont intégrés dans leurs environnements intra-textuels restreint et étendu, autant de moyens d'élaboration d'un nouveau texte, dans une autre langue, texte qui poursuit néanmoins des pistes et obéit à des principes installés déjà dans le *Molloy* français. Il est toutefois vrai que cette poursuite de pistes implique aussi des développements dans des directions seulement latentes dans l'« original », directions qui prennent dans celui-ci leur point de départ, mais qui n'y sont pas effectivement concrétisées.

L'usage du verbe « to change » en S31 et S38 décrit non seulement l'/ESPACE/ illimité du narrateur « du temps de [s]a splendeur » sous le mode du « rien de changé » (S31), mais applique ce mode aussi à la distance temporelle qui sépare son « à présent » de son passé (S38)[70]. Les « régions qui ne finissent pas brusquement […], mais se fondent insensiblement les unes dans les autres » acquièrent po(ï)étiquement, en anglais, une valeur temporelle qui n'est pas nécessairement transparente et active en français, mais dont l'inscription en puissance dans le texte source est indiscutable[71]. Non seulement la temporalité de la « région » du narrateur ressort plus « visiblement » de la configuration de l'extrait anglais, mais aussi la dimension temporelle de l'« esprit », d'une part (S7 : « […] the mind cannot always brood on the same cares, but needs fresh cares *from time to time*, so as to revert with renewed vigor, *when the time comes*, to ancient cares »)

[70] Les deux « to change » sont, de nouveau, le résultat d'une pratique transdoxale d'(auto)traduction qui combine l'adoxalité de P32 > S31 avec la doxalité de P40 > S38.

[71] Il suffit de rappeler les deux exemples analysés au Chapitre 3 où le verbe « fon dre » fait référence à la fusion/confusion des divers /TEMPS/ du narrateur : quand celui ci est « fondu dans l'heure des autres » (M, 27) et quand il « fon[d] peut être dans une seule deux occasions » (M, 101). Ces trois endroits textuels enregistrent d'ailleurs les seules occurrences de « fondre » dans *Molloy 1*, qui sont (auto)traduites chaque fois par le verbe « to merge » : « merged in this alien hour » (M, 23) ; « per haps I am merging two times in one » (M, 98 à remarquer l'explicitation de la di mension temporelle de cette « fusion » par l'(auto)traduction d'« occasions » par « times ») ; et S32 « For regions do not suddenly end, as far as I know, but gradually merge into one another ». La configuration po(ï)étique des occurrences de « to merge » dans le contexte étendu de *Molloy 1* appuie la configuration po(ï)étique des occurrences de « to change » dans le contexte restreint de ce passage et, conséquem ment, la temporalité des « régions » en question.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

et de l'« affaire » à « régler » entre le narrateur et sa mere, d'autre part (S15 : « Yes, so far as I was capable of being bent on anything *all a lifetime long, and what a lifetime*, I had been bent on settling this matter between my mother and me, but had not succeeded »).

Plus haut il a été suggéré que « la faible clarté » et « the feeble light » en P19/S19 n'opèrent pas po(ï)étiquement de la même manière dans la mesure où « the livid tongues of fire darting towards the zenith, falling and darting again, *ever more pale and languid* » (en S24) ne sont pas directement configurées avec « the feeble light », comme le sont les « flammèches jaunes et roses, s'élançant vers le zénith, retombant, s'élançant à nouveau, *toujours plus faibles et plus claires* » (en P25) avec « la faible clarté ». Dans l'extrait cible « the livid tongues of fire […] ever more pale and languid » sont plutôt configurées avec le « pale and dying sky » qui apparaît au début de la même phrase, configuration qui repose sur l'adjectif « pale » s'appliquant à la fois aux deux noms.

A comparer P23, P24 et P25 avec S23 et S24 (qui leur correspondent dans le *Molloy* anglais) on voit une isotopie RELIGIEUSE apparaître de manière beaucoup plus saillante à cet endroit de l'extrait cible que dans le fragment source – à travers les unités « to confess », « doomed » et « livid tongues of fire »[72] – et on saisit plus aisément la configuration d'une isotopie de la VISION avec le /MOUVEMENT/ et la /SPATIALITÉ/. (Cette configuration inter-isotopique met po(ï)étiquement en rapport un /MOUVEMENT/ vertical descendant avec un affaiblissement d'/INTENSITÉ/ lumineuse, dans le cas du « phénomène caractéristique » de la « région » du narrateur[73], et un /MOUVE-

[72] Voir supra la note 51.

[73] Les syntagmes « à la nuit tombante » en P20 et « as night was falling » en S20 établissent par rapport au « phénomène caractéristique » de la « région » du narrateur, dans les deux extraits, le cadre général de la corrélation d'un /MOUVEMENT/ verti cal descendant (« tomber »/« to fall ») avec l'absence de /LUMIÈRE/ (« nuit »/ « night »). Cette corrélation est élaborée aussi en P25/S24, mais en anglais elle est plus explicite, d'une part, et plusieurs modalités po(ï)étiques y participent, d'autre part. L'alternance des /MOUVEMENTS/ des « livid tongues of fire » « darting falling darting again », associée à la précision « doomed no sooner lit to be extin guished » configure beaucoup plus explicitement un /MOUVEMENT/ vertical ascen dant (exprimé par la métaphore « to dart ») avec la présence de la /LUMIÈRE/ (« to be lit ») et un /MOUVEMENT/ vertical descendant (« to fall ») avec l'absence de /LUMIÈRE/ (exprimée par la métaphore « to be extinguished »). (La voix passive des verbes qui désignent, en anglais, les changements de /LUMIÈRE/ peut être interprétée comme un conditionnement cinétique/moteur de celle ci, les /MOUVEMENTS/ as

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

MENT/ d'éloignement d'un point d'origine avec un accroissement (temporaire) d'/INTENSITÉ/ lumineuse, dans le cas de la sortie du narrateur de la ville[74].)

Ni l'isotopie RELIGIEUSE, ni la configuration inter-isotopique citée ne manquent à l'extrait français, qui les élabore toutefois par rapport à d'autres termes et dans moins de directions que l'anglais. Le « phénomène » « observé » par le narrateur dans le fragment source n'a ainsi pas de portée po(ï)étique RELIGIEUSE, d'une part[75], et ni sa sortie de la ville, ni la dissipation progressive du souci de sa mère dans son « esprit » ne sont po(ï)étiquement configurées en relation avec une isotopie de la perception VISUELLE, d'autre part[76].

---

cendants et descendants devenant, dans cette perspective, les agents qui l'« allument » et l'« éteignent ».) En anticipant sur la prochaine section, on doit aussi remarquer la dynamique entre « the sun, *already down* » et « le soleil, *sans être exactement visible comme disque* » qui configure intra inter textuellement le point d'arrêt du /MOUVEMENT/ descendant du soleil avec son absence en tant qu'objet de perception visuelle et source de /LUMIÈRE/.

[74] Il s'agit de S23 où le /MOUVEMENT/ du narrateur qui « *clear[s]* the ram parts » en sortant de la ville est directement configuré avec l'intensification de la LUMIÈRE du « sky [that] *was clearing* ». A travers cette modalité po(ï)étique est récupérée aussi la configuration du narrateur qui sort de la ville avec le « phénomène » de sa « région », que le français réalise à travers les syntagmes « en ligne droite » (P18) et « vers la droite » (P19), mais que l'(auto)traduction en anglais n'opère pas en S18 et S19.

[75] S'il est vrai que l'isotopie de la RELIGION n'opère pas par rapport au « phénomène » en question dans l'extrait source, il est tout aussi vrai que les « limites » de la « région » du narrateur sont doublement configurées à l'intérieur de cette isotopie aussi bien en français qu'en anglais. Cette configuration procède de manière comparable en P42 et S40 à travers l'inter textualité biblique commune avec la « fuite en Égypte », tandis qu'elle opère différemment en P30, P31, P37 où la « (simple) croyance » et le « croire » polysémiques français se laissent rattacher à cette isotopie (ce qui n'est pas le cas avec les polysémiques « to feel » et « (simple) feeling » qui leur correspondent en anglais) et en S39 où le syntagme « the days of my splendour » fonctionne comme une référence inter textuelle biblique à *Esther* 4:17 de la *Septante* traduite en anglais par Sir Lancelot Brenton (voir Sir Lancelot C. L. Brenton, *The Septuagint with Apocrypha : Greek and English*, Grand Rapids/MI, Zondervan Publishing House, 1980 [originairement publié par Samuel Bagster & Sons, Londres, 1851], p. 657) ce qui n'est pas le cas avec le « temps de ma splendeur », une expression sinon figée, du moins assez courante en français.

[76] L'isotopie de la VISION qui fonctionne comme domaine source métaphorique en S12 (« And even the nature of that matter grew *dim*, for me, without however vanishing completely ») configure la perte de « consistance » de l'« affaire » entre le narrateur et sa mère, dans l'« esprit » de celui ci, avec son « franchissement »/« clear

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

P37 et S35 offrent un autre exemple d'élaboration, dans le passage cible, d'une potentialité qui n'est que latente dans l'extrait source : « Mais je préférais m'en tenir à ma simple croyance, celle qui me disait, Molloy, ta région est d'une grande étendue, tu n'en es jamais sorti et tu n'en sortiras jamais »/« But I preferred to abide by my simple feeling and its voice that said, Molloy, your region is vast, you have never left it and you never shall ». En anglais, la « simple croyance » qui « dit » est explicitement pourvue d'une « voix » (« voice ») métaphorique qui n'est qu'implicite en français, dans le noyau sémique du verbe « dire ». Mais plus que de simplement expliciter l'implicite de l'« original », « my simple feeling and its voice » contribue po(ï)étiquement – par la possibilité d'actualiser, à partir de cette collocation libre, la collocation lexicalisée « the voice of feeling » et, à travers elle, le cliché antonyme, « the voice of reason » – à la poursuite de la distinction entre « raison »/« reason » et « croyance »/« feeling » qu'opèrent déjà P6/S6 (« Mais ce sont là des raisonnements, basés sur l'analyse »/« But these are reasonings, based on analysis ») et P31/S30 (« Mais cette croyance n'était basée sur rien de sérieux, c'était une simple croyance »/« But this feeling was based on nothing serious, it was a simple feeling »).

Les exemples discutés dans cette section n'épuisent pas l'ensemble de modalités po(ï)étiques qui opèrent dans le fragment anglais, ni n'inventorient exhaustivement les « écarts » d'(auto-)traduction qui régissent le passage bilingue d'un extrait à l'autre. En ce qui concerne l'inventaire des choix adoxaux d'(auto-)traduction, notre but a été justement de montrer que sa valeur heuristique, pour la reconnaissance de la po(ï)éticité du texte cible, est minimale, voire inexistante, s'il se contente simplement d'identifier ceux-ci, de les isoler de leurs environnements intra-textuels restreint et étendu et de ne pas les mettre en rapport avec des choix doxaux d'(auto-)traduction. Il est donc explicable que nous n'ayons pas procédé à un tel inventaire. Quant à la po(ï)éticité de l'extrait cible, celle-ci ne nous a pas intéressée en tant que telle, mais du point de vue de son interaction avec la po(ï)éticité de l'extrait source et ceci surtout pour mettre en évidence les points suivants (pour l'illustration et la légitimation desquels les cas présentés sont largement suffisants) :

---

ing » des « remparts » de la ville « as night was falling » et avec le « phénomène » caractéristique de sa « région ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

1) Les choix transdoxaux d'(auto-)traduction contribuent à la configuration po(ï)étique du *Molloy* anglais non pas de *manière* identique au texte source, mais selon des *principes* comparables aux principes qui régissent celui-ci.
2) Un choix adoxal d'(auto-)traduction, qui semble s'« éloigner » de l'« original » sans raison immédiatement transparente, se révèle souvent être po(ï)étiquement configuré, dans le contexte cible restreint, avec un choix doxal d'(auto-)traduction et intégré, dans le contexte cible étendu, à des réseaux po(ï)étiques consistants.
3) Les inévitables différences linguistiques entre le français et l'anglais aussi bien que les inévitables points communs des deux idiomes – qui sont le résultat de leur interaction à de divers moments de leur histoire et préhistoire – sont eux-mêmes exploités en tant que modalités po(ï)étiques, dans la mesure où le texte cible les intègre dans des réseaux configurateurs qui opèrent à la fois localement et pan-textuellement.
4) Un choix d'(auto-)traduction qui parait d'emblée appauvrir la po(ï)éticité du texte cible par rapport à celle du texte source[77] est découvert par une perspective recontextualisante comme opérant lui-même po(ï)étiquement, non seulement selon des directions configuratrices effectivement poursuivies dans le texte source, mais aussi selon des directions qui n'y sont que latentes.

4.5.3. La configuration po(ï)étique intra-inter-textuelle de *Molloy/ Molloy*

A comparer et contraster les deux passages de *Molloy/Molloy* qui correspondent en versions finales à l'extrait de *Transition Fifty*, certains choix d'(auto-)traduction se laissent le mieux comprendre comme des modalités po(ï)étiques de configuration non pas de l'extrait cible (selon des principes déjà actifs dans le texte source ou selon des voies uniquement esquissées dans celui-ci), mais comme des modalités po(ï)étiques de configuration intra-inter-textuelle.

Il en va ainsi pour P1/S1 où l'anglais décompose le français « balancer » en « levering » (/MOUVEMENT/ d'élévation) et « swin-

[77] Ce genre de choix est presque toujours motivé par des raisons linguistiques, c'est à dire par le fait qu'il n'y a pas dans la langue cible d'unité équivalente qui puisse exercer une fonction po(ï)étique identique à celle de l'unité (auto)traduite.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

ging » (/MOUVEMENT/ d'oscillation). La distinction du premier /MOUVEMENT/ cité dans le deuxième – seul à être présent en français – fournit un niveau supplémentaire d'« analyse » de la « démarche du béquillard ». Ce « levering » est un « ajout » d'(auto-)traduction motivé po(ï)étiquement : il illustre après coup, en anglais, le discours du narrateur français sur les « raisonnements basés sur l'analyse », avant que ce discours lui-même n'apparaisse tel quel dans le texte cible. Le « faire » po(ï)étique du texte cible métadiscourt sur les « dires » du narrateur dans le texte source, si bien que l'intra-inter-textualité des deux extraits finit par être signalée.

Celle-ci transparaît aussi dans P4/S4 où la description de la « démarche » « des ingambes » est renversée en anglais par rapport au français : « On décolle, on atterrit, parmi la foule des ingambes, *qui n'osent soulever un pied de terre avant d'y avoir cloué l'autre* » et « You take off, you land, through the thronging sound in wind and limb, *who have to fasten one foot to the ground before they dare lift up the other* ». Seule la juxtaposition des deux versions donne une description cinétique complète de cette « démarche » où il arrive régulièrement aux « ingambes » d'« avoir les deux pieds sur terre »[78]. La configuration de P4 et S4 décrit un /MOUVEMENT/ complexe, composé d'une « série » de /MOUVEMENTS/ simples qui ne sont toutefois discernables que grâce aux moments de /STASE/ qui les séparent. Les versions unilingues arrivent sans doute, à elles seules, à raisonnablement « analyser » et présenter ce /MOUVEMENT/, mais leur conjonction fait ressortir po(ï)étiquement de manière beaucoup plus accentuée – par le changement de perspective qui régit le passage d'un

[78] On peut conjecturer qu'il y a de la po(ï)éticité intra inter textuelle non seulement dans les (auto)traductions adoxales de « balancer » (par « levering » et « swinging » en P1/S1) et de « qui n'osent soulever un pied de terre avant d'y avoir cloué l'autre » (par « who have to fasten one foot to the ground before they dare lift up the other » en P4/S4), quand celles ci sont considérées indépendamment, mais aussi dans leur interaction, dans la mesure où « lever ing » (qui ressort contre le « fond » du texte français comme un « ajout ») est diachroniquement configuré avec « sou lever » (qui ressort contre le « fond » du texte anglais en raison du changement de perspective). Un autre « ajout » d'(auto)traduction en S1, regardée toujours d'une perspective diachronique il s'agit de « through the *sullen* air » semble fonctionner po(ï)étiquement intra inter textuellement, cette fois ci comme un implicite commentaire métadiscursif sur l'(auto)traduction du pluriel « à travers les *airs* » par le singulier « through the sullen *air* », dans la mesure où « sullen » est l'aboutissement en anglais du latin « solus » (« seul ») et que l'adjectif s'applique en effet, dans l'extrait cible, à un « seul » « air » et non à plusieurs « airs ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

texte à l'autre lors de l'(auto-)traduction adoxale[79] –, l'alternance/la dynamique de ses constituants[80].

P39 et S37 fournissent un autre exemple fort intéressant de po(ï)éticité intra-inter-textuelle.

P39 : Ce qui donnerait à croire	S37 : It would thus appear,
	if this is so,
que mes déplacements ne devaient rien	that my movements owed nothing
aux endroits qu'ils faisaient disparaître,	to the places they caused to vanish,
mais qu'ils étaient dus à autre chose,	but where due to something else,
à la roue voilée qui me portait,	to the buckled wheel that carried me,
par d'imprévisibles saccades,	in unforeseeable jerks,
de fatigue en repos, et inversement,	from fatigue to rest, and inversely,
par exemple.	for example.

C'est surtout le début de P39/S37 (à savoir, les deux premières propositions de la phrase française et les trois premières propositions de la phrase anglaise) qui relève d'une configuration po(ï)étique bilingue exploitant les interférences linguistiques du français et de l'anglais. L'(auto-)traduction adoxale de « donner à croire » par « to appear »[81]

[79] L'adoxalité de la translation P4 > S4 concerne aussi le passage de « parmi la foule des ingambes » à « through the thronging sound in wind and limb » qui (auto)traduit la lexie simple « (les) ingambes » par la locution figée « (the) sound in wind and limb ». On peut spéculer, ici encore, qu'il y a aussi raison po(ï)étique intra inter textuelle à ce choix d'(auto)traduction, dans la mesure où « wind » synonyme de « breath » dans cette collocation obligatoire, mais dont le sens premier est « vent » récupère le « vent » implicite dans « l'au vent » de P1, que S1 n'a pas gardé dans « the shelter of the doorway ». Une autre manière dont S4 fonctionne po(ï)étiquement, cette fois ci intra textuellement, est par l'homonymie de l'adjectif « sound » avec le nom « sound », dont le sémantisme auditif est soutenu phonétiquement par l'allité ration en [θ] de « *thr*ough the *thr*onging », la « rime interne » imparfaite de « wind and limb » et l'assonance en [f] de « to *f*asten one *f*oot to the ground be*f*ore they dare li*f*t up the other ». En plus, sur le « fond » de « thronging », participe adjectif de « to throng », « la foule » ressort elle même comme « figure » en tant que déverbal de « fouler ».

[80] Les deux versions sont configurées intra inter textuellement de manière simi laire en P25/S24 où le changement d'intensité lumineuse qui accompagne les /MOU-VEMENTS/ ascendants et descendants des « flammèches » et des « livid tongues of fire » respectivement est décrit, lui aussi, depuis des perspectives différentes : « des flammèches […] vouées à s'éteindre à peine allumées » en français et « the livid ton gues of fire […] doomed no sooner lit to be extinguished » en anglais.

[81] Une traduction allographe de « Ce qui donnerait à croire que » serait « What/ Which/This would make believe that ». Les traductions allemande et italienne pro posent : « Was zu der Annahme verleiten könnte, daß » (M, 91) et « Ciò farebbe sup

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

est intra-inter-textuellement configurée avec l'objet de l'(auto-)traduction doxale qui donne en anglais « (to cause) to vanish », à savoir « (faire) disparaître »[82].

Non seulement l'antonymie intra-textuelle de « to appear » et « to vanish », dans le *Molloy* anglais, est alors po(ï)étique[83], mais l'est aussi l'antonymie intra-inter-textuelle et inter-linguistique de « to appear » et « disparaître » qui opère à la fois sémantiquement, formellement et diachroniquement. Il en va analogiquement des « (mes) déplacements » du texte français et des « places » du texte anglais qui sont intégrés dans des rapports d'(auto-)traduction doxaux avec « (my) movements », dans le premier cas, et avec « endroits », dans le deuxième cas. La po(ï)étique interaction intra-inter-textuelle de « (mes) déplacements » et « places » contredit ce qui est affirmé intra-textuellement dans le discours : les « dé-place-ments »/« mouvements » du narrateur doivent quand même quelque chose aux « endroits »/« places » qu'ils « font disparaître » – entre préfixe et suffixe –, à savoir leur existence linguistique[84].

Les quelques exemples cités dans cette section font voir que les configurations po(ï)étiques que sont les *Molloy* français et anglais opèrent simultanément à plusieurs niveaux et ceci non seulement intra-textuellement, mais aussi intra-inter-textuellement. Autrement dit, plusieurs éléments qui exercent une fonction po(ï)étique configuratrice à l'intérieur de l'extrait source ou dans l'extrait cible – tels que « (mes) déplacements » et « la faible clarté », d'une part, « to clear »

---

porre che » (M, 70). Il est possible que l'adoxalité de cette (auto)traduction soit non seulement renforcée, mais aussi signalée par l'incise « if this is so » qui peut se lire comme une modalisation du discours du narrateur sur les « lointaines limites » de sa région, mais qui peut se lire aussi comme une considération métadiscursive sur l'(auto)traduction.

[82] On a vu supra que « (to cause) to vanish » fonctionne po(ï)étiquement non seulement intra inter textuellement, mais aussi à l'intérieur du texte cible.

[83] Cette po(ï)éticité consiste dans la dynamique qui fait « apparaître » dans le récit ce qui « disparaît » dans l'histoire.

[84] Une po(ï)éticité intra inter textuelle comparable c'est à dire qui repose sur les interférences linguistiques du français et de l'anglais est décelable dans le noyau sémantique du « phénomène caractéristique » de la « région » du narrateur, où la « faible *clarté* » (P19) et les « flammèches […] toujours plus faibles et plus *claires* » (P25) du passage français sont configurées avec le verbe « to clear » de S23 : « And having *cleared* the ramparts I had to confess the sky was *clearing* […] ». Les deux extraits de *Molloy/Molloy* opèrent alors po(ï)étiquement, au niveau des unités soulignées, non seulement intra textuellement, mais aussi intra inter textuellement.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

et « to appear », d'autre part – se révèlent, une fois analysés d'une perspective intégrative intra-inter-textuelle, comme ayant une portée po(ï)étique qui dépasse les cadres uni-textuels et uni-lingues de *Molloy* et *Molloy* respectivement, pour s'étendre à l'interaction à la fois textuelle et linguistique de *Molloy/Molloy*.

4.5.4. (Auto-)traduction et po(ï)éticité : du *Molloy* français (M1) au *Molloy* anglais (M2) en passant par l'extrait de *Transition Fifty* (TF)[85]

Le stade intermédiaire entre les versions finales du *Molloy* français et du *Molloy* anglais que représente l'auto-traduction publiée en 1950 dans *Transition Fifty* est susceptible d'offrir quelques aperçus supplémentaires sur la po(ï)étcité de l'extrait source, de l'extrait cible et de leur intra-inter-textualité, qui permettront de circonscrire de plus près la spécificité opératrice du processus d'(auto-)traduction qui met en rapport des configurations po(ï)étiques dans deux langues différentes. Voici donc le fragment en question :

> I left the shelter of the doorway and began to lever myself forward, slowly swinging through the sullen air. There is rapture, or there should be, in the motion that crutches give, in the succession of little flights, in the taking off and landing among the thronging sound in wind and limb who have to fasten one foot to the ground before they dare lift the other. But these are rea sonings, based on analysis. And though my mind was still taken up with the question of my mother and with the desire to know if I was in her vicinity, it was gradually less so, perhaps because of the silver in my pocket, but I think not, and also because these were ancient cares, and the mind cannot brood on the same cares for ever, but needs fresh cares from time to time, so as to revert with renewed vigour, when the moment comes, to ancient cares. But is it legi timate to speak here of fresh and ancient cares ? I think not, but it would be difficult to prove. What I may venture to assert, without fear of covering my self with ridicule, is that I gradually lost interest in knowing among other things what town I was in and if I should soon find my mother and settle the matter that concerned us. And even the nature of that matter grew dim, without however disappearing completely, for it was no small matter and I was bent on it. All my life, I think, I had been bent on it. Yes, in so far as I was capable of

[85] Pour économiser de l'espace et alléger l'expression on utilisera les sigles TF, M1 et M2 pour désigner : le fragment de *Molloy* publié dans *Transition Fifty* (TF), le fragment qui lui correspond en version finale française (M1) et le fragment qui lui correspond en version finale anglaise (M2).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

being bent on something all a lifetime long, I had been bent on settling this matter between my mother and me, but I had never succeeded in doing so. And while I said to myself that time was running out and that it would be soon too late, if it were not so already, to arrive at the settlement in question, yet at the same time, I felt myself carried away towards other cares, other spectres. And far more than to know what town I was in, my haste was now to leave it, even though it were the right one, where my mother had waited so long and perhaps was waiting still. And it seemed to me that if I kept going forward in a straight line I should necessarily leave it, sooner or later. So I applied myself to this, to the best of my ability, making allowance for the drift towards the right hand of the feeble light that was my guide. And my pertinacity was such that I did in fact arrive at the ramparts, at nightfall, having no doubt described a quarter of a circle at least, through bad navigation. It is true I stopped many times, to rest, but not for long, for I felt harried, wrongly perhaps. But in the country there is another justice, and other judges, at first. And having passed the ramparts I was obliged to admit that the sky was clearing, prior to its win ding in the other shroud, that of night. Yes, the great cloud was ravelling, dis covering here and there a pale and dying sky, and the sun, while its actual disk remained hidden, was manifest in the livid tongues of fire darting towards the zenith, falling and darting again, ever more pale and languid, and doomed no sooner lit to be extinguished. This phenomenon, if I may trust the memory of my observations, was characteristic of my region. Things are perhaps different now. Though I fail to see, having never left my region, what right I have to speak of its characteristics. No, I never escaped, and even the limits of my re gion were unknown to me. But I believed them to be far away. But this belief was based on nothing serious, it was a simple belief. For if my region had come to an end at a reasonable remove, surely a sort of gradation would have marked the fact. For regions do not come suddenly to an end, as far as I know, but gradually merge into one another. And I never came across anything of this nature, but however far I went, and in no matter what direction, it was al ways the same sky, and the same earth, precisely, day after day and night after night. On the other hand, if it is true that regions gradually merge into one another, and this remains to be proved, then I may well have left mine many times, without knowing it. But I preferred to abide by my simple belief and its voice that said, Molloy, your region is vast, you have never left it and you ne ver shall. And wheresoever you wander, within its distant limits, things will always be the same, precisely. It would thus appear, if this is so, that my movements owed nothing to the places they caused to vanish, but where due to something else, to the buckled wheel that carried me, in unforeseeable jerks, from fatigue to rest, and inversely, for example. But now I do not wander any more, anywhere any more, and indeed I scarcely stir hand or foot, and yet nothing is changed. And the confines of my room, of my bed, of my body, are as remote from me as were those of my region, in the days of my splendour. And the cycle continues, joltingly, of flight and bivouac, in an Egypt without bounds, without infant, without mother.[86]

[86] Samuel Beckett, « Two Fragments », *Transition Fifty*, no. 6, octobre 1950 (pp. 103 106), pp. 103 105.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Comme les passages correspondants des versions finales, cet extrait a été divisé en phrases composantes et mis en parallèle avec eux afin de mieux pouvoir y être comparé-contrasté (voir l'Annexe 2).

A regarder ces trois fragments, on remarque tout d'abord que les deux versions anglaises diffèrent par endroits considérablement l'une de l'autre surtout dans les premiers trois quarts des extraits – jusqu'à P34/T28/S33 environ[87]. Ces différences entre TF et M2, de même que leur rapport avec M1, valent la peine d'être analysées parce qu'elles fournissent un argument convaincant en faveur de la po(ï)éticité du processus d'(auto-)traduction, d'une part, mais aussi parce qu'elles soulèvent des questions génétiques fort intéressantes quant au texte source (auto-)traduit par TF et M2, d'autre part.

4.5.4.1. Quel fragment source pour TF ?

Parmi les divergences les plus saillantes entre TF et M2 on peut compter : le découpage phrastique (quarante-deux phrases dans M1, trente-cinq phrases dans TF, quarante phrases dans M2) ; l'omission de P5/S5 dans TF (P5 : « Et il n'est jusqu'à leur course la plus joyeuse qui ne soit moins aérienne que mon clopinement »/S5 : « And even their most joyous hastening is less aerial than my hobble ») et l'explicitation en T7 de l'ellipse typographiquement signalée en P11/S11 (P11 : « Ce que je peux affirmer, *sans crainte de – sans crainte*, c'est qu'il me devenait indifférent notamment de savoir dans quelle ville j'étais et si j'allais bientôt rejoindre ma mère afin de régler l'affaire qui nous intéressait »/T7 : « What I may venture to assert, *without fear of covering myself with ridicule*, is that I gradually lost interest in knowing among other things what town I was in and if I should soon find my mother and settle the matter that concerned us »/S11 : « What I can assert, *without fear of – without fear*, is that I gradually lost interest in knowing, among other things, what town I was in and if I should soon find my mother and settle the matter between us »).

Si seuls ces trois éléments sont pris en compte, M2 parait suivre M1 de beaucoup plus près que ne le fait TF. Une première hypo-

[87] Puisque le découpage phrastique de TF diffère de ceux de M1 et M2, on utilisera la notation T1, T2, etc. pour désigner ses phrases. L'ordre P/T/S qui note la correspondance des phrases d'un fragment à l'autre suit la chronologie de la genèse (et non de la publication) des fragments en question, à savoir M1, TF, M2.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

thèse qu'on peut formuler pour expliquer cette situation est que l'(auto-)traduction s'éloigne tout d'abord du texte source (dans TF) pour s'en rapprocher ensuite (dans M2). Toujours est-il que cette hypothèse – à la rigueur acceptable en ce qui concerne le découpage phrastique différent des deux extraits cibles et l'omission de P5/S5 –, s'avère être dépourvue d'une valeur explicative satisfaisante quand il s'agit de préciser les rapports entre P11, T7 et S11.

L'ellipse typographiquement marquée en P11/S11 est métadiscursive, elle attire l'attention sur elle-même et sur les lexies qui l'encadrent (et qu'on a vu faire l'objet d'opérations po(ï)étiques ailleurs dans le texte[88]). Mais plus que de simplement signaler ces lexies, l'ellipse en question pointe aussi vers la présence/l'absence d'un autre texte, à savoir le fragment de *Transition Fifty*, qui en offre une modalité de lecture non pas intra-textuelle unilingue, ni intra-inter-textuelle bilingue des versions finales, mais intra-inter-textuelle bilingue des avant-textes et des versions finales. Autrement dit, TF qui est – rappelons-le – déjà publié au moment de la publication de *Molloy* (1951)/ *Molloy* (1955) est configuré avec eux : les deux versions définitives ne se substituent pas à l'avant-texte de TF, qui les précède publiquement et dont elles diffèrent toutes les deux ; elles n'annulent pas cet avant-texte (qui a ceci de particulier qu'il est dans une autre langue dans le cas de M1), mais l'intègrent dans leur configuration à la fois individuelle et intra-inter-textuelle, en en faisant un de leurs cadres de référence[89].

Une hypothèse plus plausible est alors de poser que le texte source de TF n'est pas M1, mais un avant-texte français qui en diffère

[88] Voir le point 2.3.1 au Chapitre 2.

[89] Si le fragment de TF était substitué par M1 et M2 et non configuré avec eux il est fort probable que P11 et S11 élimineraient toute référence à la « crainte » ellip tique restée en suspens et proposeraient « Ce que je peux affirmer c'est qu'il me de venait indifférent notamment de savoir dans quelle ville j'étais […] » et « What I can assert is that I gradually lost interest in knowing, among other things, what town I was in […] ». Cette ellipse qui configure TF avec M1 et M2 n'est pas textuellement isolée, mais intégrée, dans *Molloy/Molloy*, à un véritable réseau constitué d'au moins une quinzaine d'autres ellipses typographiquement marquées, dont la nature est diffé rente : les unes sont explicitées (méta)discursivement dans leur contexte restreint (voir M, 136, 137, par exemple), tandis que d'autres, comme celle en discussion, res tent en suspens (à moins qu'il n'y ait pas, comme pour celle ci, d'avant texte disponi ble correspondant). Ce que ce réseau elliptique hétérogène suggère, c'est que les versions finales po(ï)étisent délibérément leur « incomplétude structurale » à la fois intra textuellement et intra inter textuellement.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

légèrement. Cet avant-texte hypothétique réussirait à expliquer non seulement l'omission de la « (crainte de) me couvrir de ridicule » dans les versions définitives (en P11/S11), d'une part, et l'absence de P5/S5 dans TF – phrase qui ne serait introduite dans M1 et, par la suite, dans M2 que plus tard[90] –, d'autre part, mais aussi quelques autres divergences entre M1, TF et M2, telles que celles en P3/T2/S3 (« série » – « succession » – « series » et « à fleur de terre » – « Ø » – « skimming the ground ») ; P12/T8/S12 (« pour moi » – « Ø » – « for me ») ; P27/T21/S26 (« aujourd'hui » – « now » – « today ») ; ou P36/T29/S34 (« en croyant y être toujours » – « without knowing it » – « thinking I was still within it »)[91].

Même si TF et M2 semblent reposer sur deux textes sources français qui ne sont pas tout à fait identiques – à savoir, un avant-texte de M1, dans le premier cas, M1, dans le deuxième cas –, une bonne partie des différences entre eux ne peut pas s'expliquer par cette hypothèse, dans la mesure où il arrive souvent que TF soit – ou bien paraît d'emblée être – plus « fidèle » à M1 que ne l'est M2. Il suffit ainsi de se référer, à titre d'exemple, à P7/T4/S7 où au « souci de ma mère » de M1 correspond « the question of my mother » dans TF et « my mother » dans M2 – le « souci » ayant totalement disparu de la version finale anglaise, tandis que TF le garde encore, adoxalement, à travers « the question ». Toujours dans cette phrase, « dans son voisinage » est rendu littéralement par « in her vicinity » dans TF, M2 s'« écartant » du fragment source par le choix de « near her ». Il en va de même pour « l'affaire qui nous intéressait » en P11 qui devient « the matter that concerned us » en T7 (suite à une équivalence sémantique

[90] Il a été montré supra au point 4.5.1.1. que cette phrase contribue à la configuration po(ï)étique du /MOUVEMENT/ concret d'élévation, présupposé aussi bien par « la démarche du béquillard » que dans une moindre mesure par la « course […] moins aérienne » des « ingambes », avec les /MOUVEMENTS/ abstraits d'« exaltation » et de « joie » qui caractérisent contextuellement ces deux manières de déplacement. Si l'hypothèse d'un avant texte français de M1, qui fonctionne comme texte source de TF, est acceptée, l'ajout de P5 à la version finale du *Molloy* français doit avoir eu lieu entre octobre 1950 moment de la publication du fragment auto traduit dans *Transition Fifty* et le 15 mars 1951 moment de la sortie de *Molloy* aux Éditions de Minuit.

[91] L'hypothétique avant texte français dont TF serait (auto)traduit donnerait : « succession » là où M1 donne « série » (en P3) ; « Ø » là où M1 donne « à fleur de terre » (toujours en P3) ; « Ø » là où M1 donne « pour moi » (en P12) ; « maintenant » là où M1 donne « aujourd'hui » (en P27) et « sans le savoir » là où M1 donne « en croyant y être toujours » (en P36).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

bilingue similaire à celle qui pose la synonymie, en français, d'« intéresser » et de « concerner » – *Le Petit Robert*) et « the matter between us » en S11 (qui, en remplaçant la subordonnée relative qui détermine « l'affaire »/« the matter » par un complément du nom, s'« éloigne » de prime abord du fragment source plus que ne le fait TF) ; ou pour « si je peux me fier au souvenir de mes observations » en P26, (auto-) traduit littéralement par « if I may trust the memory of my observations » dans TF et adoxalement par « if I remember rightly » dans M2[92].

4.5.4.2. L'(auto-)traduction po(ï)étique comme dynamique interlinguistique et intra-inter-textuelle

Comparé à TF et contrasté avec lui, M2 relève donc de deux tendances contradictoires : d'une part, M2 est plus « fidèle » à M1 que ne l'est TF ; d'autre part, M2 « s'écarte » de M1 plus que ne s'en « écarte » TF. A première vue, une bonne partie des choix adoxaux d'(auto-)traduction de M2 qui viennent d'être cités semblent viser seulement une « anglicisation » plus poussée du passage cible – c'est-à-dire l'élimination de toute interférence ou calque linguistique français. Toujours est-il que dans le cas des deux derniers exemples cités ci-dessus nous avons déjà remarqué que les choix adoxaux d'(auto-) traduction sur lesquels ils reposent exercent – à côté de certains choix doxaux d'(auto-)traduction – une fonction po(ï)étiquement configuratrice aussi bien à l'intérieur du texte cible qu'intra-inter-textuellement. L'(auto-)traduction se découvre alors opérer simultanément selon deux critères : l'un linguistique – qui tient compte des spécificités, voire des possibilités conceptuelles et expressives (phonétiques, sémantiques, syntaxiques et pragmatiques) de la langue cible –, l'autre

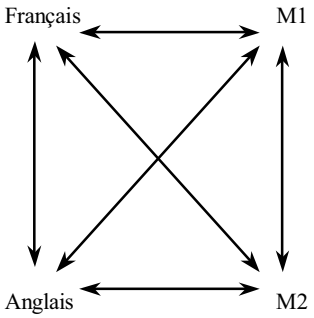
[92] On peut citer d'autres exemples où TF suit (ou semble suivre) de plus près M1 que ne le fait M2. P7/T4/S7 : « au moment voulu » « when the moment comes » « when the time comes » ; P10/T6/S10 : « difficile » « difficult » « hard » ; P16/T11/S16 : « spectres » « spectres » « phantoms » ; P19/T14/S19 : « je m'appliquais » « I applied myself » « I set myself » ; P25/T19/S24 : « Et le soleil, sans être exactement visible comme disque » « and the sun, while its actual disk remained hidden » « and the sun, already down » ; P30/T24/S29, P31/T25/S30 et P37/T30/S35 : « croire »/« croyance »/« simple croyance » « to believe »/« belief »/« simple belief » « to feel »/« feeling »/« simple feeling » ; etc.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

textuel – qui a en vue la configuration po(ï)étique de l'extrait cible en rapport avec la po(ï)éticité de l'extrait source.

Ces deux critères ne sont pas indépendants l'un de l'autre, mais se conditionnent réciproquement et ceci de manière d'autant plus complexe que la thèse de la po(ï)éticité du *Molloy* français posait déjà que la configuration du texte source est déterminée par l'usage qu'il y est fait de la langue française. Le critère textuel de l'(auto-)traduction implique alors lui-même une dimension linguistique qui ne se réfère pas aux possibilités conceptuelles et expressives de l'anglais en tant que tel, mais aux possibilités conceptuelles et expressives de l'anglais *par rapport à* celles du français de M1.

Ce que la comparaison contrastive de M1, TF et M2 met en évidence, c'est que la version finale de l'(auto-)traduction de ce fragment obéit à un réseau de contraintes po(ï)étiques où l'interaction entre M1 et M2 est nécessairement doublée par l'interaction entre leurs usages respectifs du français et de l'anglais.



Pour l'(auto-)traduction M1 --> M2 il s'agit alors non pas simplement de transposer des contenus sémantiques d'un contenant (français) à un autre (anglais) d'une manière qui soit acceptable dans la langue cible et adéquate à l'extrait source[93], mais de transposer *des rapports signifiants* d'un extrait à l'autre et d'une langue à l'autre.

[93] L'exemple plusieurs fois cité de P11/T7/S11 : « régler l'affaire qui nous intéres sait » « settle the matter that concerned us » « settle the matter between us » au quel on peut ajouter plusieurs autres, tels que ceux en P26/T20/S25 et P32/T26/S31, montrent clairement que l'(auto) traduction n'opère pas au niveau d'une « fidélité » sémantique, mais à celui fonctionnellement supérieur d'une « fidélité » po(ï)étique qui a en vue aussi d'autres dimensions que le sémantisme directement correspondant entre le français et l'anglais, envers lequel il lui arrive parfois d'être franchement « infi

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Le cadre de référence représenté par TF est extrêmement utile à faire voir que l'(auto-)traduction fonctionne en effet comme un processus po(ï)étique de transposition de rapports signifiants inter-linguistiques et intra-inter-textuels, dans la mesure où il permet non seulement de corroborer plusieurs données concernant la po(ï)éticité de M1, de M2 et de *Molloy/Molloy* – qui ont pu être mises en évidence sans recourir à lui –[94], mais aussi parce qu'il fait clairement ressortir que le passage d'une langue à l'autre et d'un extrait à l'autre choisit soigneusement aussi bien les éléments à être po(ï)étiquement

---

dèle ». Ce trait de l'(auto)traduction d'être à travers un seul et même choix, à la fois « fidèle » à certains aspects du texte source et « infidèle » à certains autres souligne pratiquement les limites de la notion de « fidélité » à circonscrire sa spécificité, dans la mesure où il fait voir qu'il n'y a pas, dans l'(auto)traduction, de « fidélité » en bloc, mais qu'il est nécessaire de distinguer d'un choix à l'autre des degrés et des sortes de « fidélité ».

[94] En auto traduisant P8 « Mais *est ce le cas* de parler ici d'anciens soucis et de nouveaux ? » par « But *is it legitimate* to speak here of fresh and ancient cares ? » en T5 (quand S8 donne : « But *can* one speak here of fresh and ancient cares ? »), TF non seulement appuie la configuration d'une isotopie du DROIT/de la JUSTICE dans M1 qui contient des unités telles que « administrer la preuve » (P10), « procéder au règlement [de l'affaire qui nous intéressait] » (P16), « une autre justice, et d'autres justiciers » (P22), etc. , mais contribue aussi à son enrichissement d'un élément, dans la mesure où il fait ressortir comme « figure » la signification juridique de la lexie « cas », signification qui n'est pas nécessairement transparente ni en version uni lingue, ni dans la dynamique de M1 et M2.

Pour ce qui est de la po(ï)éticité de M2 et de *Molloy/Molloy*, les transformations que T18 doit subir pour passer de « And having *passed* the ramparts *I was obliged to admit* that the sky was clearing » à « And having *cleared* the ramparts *I had to confess* the sky was clearing » (S23) sont fort illustratives : a) elles confirment la valeur po(ï)étique intra textuelle de « to confess » (qui est intégré dans une isotopie RELI GIEUSE contenant des termes tels que « the livid tongues of fire » et « doomed » en S24) et de « to clear » (appliqué aussi bien au narrateur franchissant les remparts de la ville qu'au ciel s'éclaircissant) ; et b) elles font ressortir la po(ï)éticité intra inter tex tuelle des mêmes éléments, dans la mesure où l'isotopie RELIGIEUSE de M2 est configurée avec celle de M1 (qui contient des unités telles que « croyance » en P31 et P37 et « l'Égypte sans bornes, sans enfant et sans mère » en P42) et que la configura tion en M2 du /MOUVEMENT/ concret du narrateur sortant de la ville avec les /MOUVEMENTS/ ayant lieu dans « les airs » poursuit elle même la voie po(ï)étique ouverte, dans l'extrait français, par les déplacements « en ligne droite » et « vers la droite » du narrateur (P18) et de « la faible clarté » (P19) respectivement. Rappelons que cette dernière modalité configuratrice opère non seulement intra inter textuelle ment, mais aussi inter linguistiquement à travers : « la faible *clarté* » (P19) « des flammèches […] toujours plus faibles et plus *claires* » (P25) « And having *cleared* the ramparts I had to confess the sky was *clearing* […] » (S23).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

configurés que la manière la plus appropriée de leur configuration. Autrement dit, si la dynamique de TF et M2 montre distinctement que certaines unités qui n'ont pas de rôle configurateur dans TF sont remplacées, dans M2, par des éléments qui en ont un (ou plusieurs)[95], la dynamique des deux passages anglais montre aussi que des unités qui apparaissaient comme étant configurées en TF sont délibérément déconfigurées dans M2. P16/T11/S16 et P20/T15/S20 illustrent individuellement et en interaction, de façon bien concluante, le fonctionnement po(ï)étisant, dé-po(ï)étisant et re-po(ï)étisant de l'(auto-)traduction.

[95] C'est, par exemple, le cas de T18/S23 cité dans la note précédente, où « to pass » et « to admit » qui ne fonctionnent pas po(ï)étiquement dans TF sont remplacés dans M2 par « to clear » et « to confess » qui fonctionnent po(ï)étiquement aussi bien intra textuellement qu'intra inter textuellement.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

M1	TF	M2
P16 : Et tout en me disant que le temps pressait et qu'il serait bientôt trop tard, qu'il l'était peut-être déjà, pour procéder au règlement en question, je me sentais qui dérivais vers d'autres soucis, d'autres spectres.	T11 : And while I said to myself that time was running out and that it would be soon too late, if it were not so already, to arrive at the settlement in question, yet at the same time, I felt myself carried away towards other cares, other spectres.	S16 : And while saying to myself that time was running out, and that soon it would be too late, was perhaps too late already, to settle the matter in question, I felt myself drifting towards other cares, other phantoms.
P20 : Et je m'y acharnai tant et si bien que j'arrivai en effet aux remparts, à la nuit tombante, ayant fait sans doute un quart de cercle pour le moins, faute d'avoir su naviguer.	T15 : And my pertinacity was such that I did in fact arrive at the ramparts, at nightfall, having no doubt described a quarter of a circle at least, through bad navigation.	S20 : And my pertinacity was such that I did indeed come to the ramparts as night was falling, having described a good quarter of a circle, through bad navigation.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

L'auto-traduction qui choisit en T11 « to be carried away » comme le correspondant de « dériver » en P16 favorise le sens métaphorique et abstrait du verbe source et configure directement le /MOUVEMENT/ du narrateur dans son « esprit » avec le /MOUVEMENT/ de la « roue voilée » qui le « portait »/« carried [him] » en P39/T32/S37. Cette configuration directe est éliminée dans M2 où le choix de « drifting » en S11 – qui favorise le sens littéral et concret de « dériver » – opère po(ï)étiquement d'au moins trois façons :

1) Il conserve la voix active de « dériver » – que « to be carried away » avait remplacé par la voix passive –, en (auto-)traduisant ainsi le rapport antinomique qui s'établit entre le sémantisme de « dériver » (qui exprime une action à sujet passif) et son fonctionnement syntaxique de verbe intransitif (qui, n'admettant que la voix active, assigne à ce sujet *de facto* passif un rôle *de jure* actif).
2) Il exploite l'interaction diachronique du français « dériver » (« s'écarter de sa direction, en parlant d'un navire ; fig. s'abandonner, être sans volonté, sans énergie » *Le Petit Robert*) et de l'anglais « to drift » à travers le moyen terme de « to drive » – avec lequel celui-ci partage un étymon commun (« to drift » <-- « drift » <-- « drífan » (anc. angl.) --> « drive », *OED*) et dont celui-là a été emprunté, par croisement avec « dériver » (« détourner (des eaux) de leur cours pour leur donner une nouvelle direction » *Le Petit Robert*[96]).
3) Il configure le /MOUVEMENT/ abstrait du narrateur dans son « esprit » « vers d'autres soucis, d'autres spectres » avec : a) le /MOUVEMENT/ de la « faible clarté » (S19 : « the drift to the right of the feeble light that was my guide ») – à travers la désignation de ces /MOUVEMENTS/ par des unités appartenant à la même famille lexicale (« drifting » et « drift » respectivement) ; b) avec le /MOUVEMENT/ concret du narrateur qui sort de la ville, mais reste dans sa « région » – à travers l'expression métaphorique de ces /MOUVEMENTS/ en termes d'une isotopie de la NAVIGATION (« drifting » et « (bad) navigation » respectivement).

[96] Voir Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. 1, A L, article « Dériver v. », p. 584. Rey commente : « Il est curieux de noter les emprunts mutuels entre l'anglais et le français au XVI^e^ s. : l'anglais a emprunté au français le sens transitif de *to drive* « détourner de son cours », lui même altération de *to derive*, emprunt au français 1. *dériver* ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Par ce choix d'(auto-)traduction M2 fonctionne po(ï)étiquement, aussi bien intra-textuellement qu'intra-inter-textuellement, à beaucoup plus de niveaux que TF où « to be carried away » ne fait rien de plus que configurer, dans le texte cible, les /MOUVEMENTS/ du narrateur dans son « esprit » avec « the buckled wheel that carried [him] » dans sa « région » « du temps de sa splendeur ».

En renonçant à « to be carried away », on pourrait croire que M2 renonce aussi à configurer l'« esprit » et la « région » du narrateur. Toutefois il n'en est rien. Les deux continuent à y être configurés directement, mais grâce à une autre lexie, notamment « vanishing », appliquée à la fois à l'« affaire » entre le narrateur et sa mère, dont la « nature » perd peu à peu de sa consistance pour lui – de toute évidence dans son « esprit » (P12/T8/S12), et aux « endroits » de sa « région » auxquels ses « déplacements » ne doivent rien (P39/T32/S37). En plus, « to carry » ne disparaît pas en tant qu'élément configurateur dans M2, mais il y assure la mise en rapport po(ï)étique de la « roue voilée »/« buckled wheel » (P39/T32/S37) et des « pas »/« feet » du narrateur (P32/T26/S31) comme deux de ses principes moteurs[97]. M2 dé-po(ï)étise donc « to be carried away » de TF, en re-po(ï)étisant toutefois ce verbe en relation avec d'autres éléments, d'une part, et en employant d'autres moyens po(ï)étiques pour configurer les éléments sur lequel il portait dans TF, d'autre part.

La dynamique de P16/T11/S16 et P20/T15/S20 montre aussi que certaines configurations de TF sont éliminées de la version finale sans être récupérées. Ainsi, les remplacements adoxaux de a) « to arrive at the settlement in question » en T11 par « to settle the matter in question » en S16 (pour (auto-)traduire « pour procéder au règlement en question » en P16) et b) « I did in fact arrive at the ramparts » en T15 par « I did indeed come to the ramparts » en S20 (pour (auto-)traduire « j'arrivai en effet aux remparts » en P20) dé-configurent les deux /MOUVEMENTS/ du narrateur – l'un métaphorique et abstrait, l'autre littéral et concret – qu'un seul et même verbe, « to arrive », désigne dans ces phrases de TF.

Associée à d'autres transformations d'(auto-)traduction qui ont lieu dans le passage de P16 à T11 à S16 et de P20 à T15 à S20

[97] Dans TF la « région » du narrateur ne finissant pas « no further than my feet could carry me » (S31) comme dans M2, mais « at a reasonable remove » (T26), ses « pas » ne sont pas encore distingués en tant que principes moteurs et encore moins configurés avec la « roue voilée ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

(telles que « spectres » – « spectres » – « phantoms », « en effet » – « in fact » – « indeed » ou « un quart de cercle pour le moins » – « a quarter of a circle at least » – « a good quarter of a circle »), l'élimination de « to arrive » dans M2 peut apparaître non pas nécessairement comme une opération de dé-po(ï)étisation, mais plutôt comme une modalité d'« anglicisation » du fragment, qui vise à transposer acceptablement le texte source dans la langue cible. Toujours est-il que ce processus d'« anglicisation », étant accompagné simultanément, dans la quasi-majorité des cas, d'un processus d'inscription po(ï)étique des unités qui en font l'objet dans leurs environnements intra-textuels restreint et/ou étendu[98], il n'est pas déplacé de suggérer que la suppression de « to arrive » dans M2 fonctionne elle-même à la fois linguistiquement et textuellement, c'est-à-dire po(ï)étiquement.

Il en va pareil pour l'omission, en S16, de « yet at the same time » de T11. Le rôle primaire de cette locution adverbiale est vraisemblablement de renforcer, dans TF, la simultanéité des actions contradictoires qui ont lieu, au niveau du narrateur, dans deux domaines subjectifs différents – l'un rationnel (où parle, cette fois-ci, non plus « the voice of feeling » comme en T30/S35, mais plutôt « la voix de la raison » : « tout en me disant que le temps pressait » – « while I said to myself that time was running out » – « while saying to myself that time was running out »), l'autre sensitivo-émotionnel (« je me sentais

[98] Trois exemples d'« anglicisation » parmi ceux cités dans cette section auxquels il est très facile de reconnaître une fonction po(ï)étique sont : i) « near her » en S7 (P7/T4/S7 : « savoir si j'étais dans son voisinage » « to know if I was in her vici nity » « to know if I was near her ») qui est configuré antonymiquement avec les « far » concrets et spatiaux de M2 (en S29 et S33), mais aussi, grâce au contexte res treint du verbe « to know » (et, dans le deuxième exemple ci de suite, grâce aussi au contexte restreint de l'adverbe « gradually »), avec les « far » métaphoriques et abs traits de S17 (« *And far more than to know* what town I was in […] ») et S32 (« For regions do not suddenly end, *as far as I know*, but gradually merge into one ano ther ») ; ii) « phantoms » en S16 (P16/T11/S16 : « spectres » « spectres » « phan toms ») qui est configuré dans l'environnement intra textuel étendu de M2 de manière similaire aux « spectres » de M1, à savoir avec la seule autre occurrence de cette lexie dans le *Molloy* anglais qui sert à (auto)traduire la seule autre occurrence de « spec tres » dans le *Molloy* français : « But I shall not dwell upon this journey home, its furies and its treacheries. And I shall pass over in silence the fiends in human shape and *the phantoms* of the dead that tried to prevent me from getting home, in obedience of Youdi's command » (M, 226) ; iii) « a *good* quarter of a circle » en S20 (P20/T15/ S20 : « un quart de cercle pour le moins » « a quarter of a circle at least » « a good quarter of a circle ») qui est configuré dans le contexte restreint de la même phrase avec le syntagme « *bad* navigation » à travers l'antonymie de « good » et « bad ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

qui dérivais » – « I felt myself carried away » – « I felt myself drifting ») –, actions exprimées par la subordonnée de temps introduite par « while », d'une part, et par la proposition principale de cette phrase, d'autre part.

Ce renforcement est, en tant que tel, non pas linguistique, mais po(ï)étique, puisqu'il ne sert pas simplement à exprimer la simultanéité des deux actions citées – tâche dont « while » s'acquitte très bien à lui tout seul –, mais à la souligner, à la faire ressortir comme « figure » contre le « fond » constitué par le contexte restreint de T11. La portée po(ï)étique de « at the same time » à l'intérieur de cette phrase ne s'arrête toutefois pas là, mais est plus étendue. Le noyau sémantique et syntaxique de cette locution, la lexie « time », interfère avec le « temps » dont le narrateur « se disa[i]t » qu'il « pressait » – « time was running out » –, si bien que le « temps » qui commence à lui manquer (ou qui lui manque possiblement déjà) dans l'histoire, lui est encore disponible dans le récit. Alors, ce n'est pas tant la simultanéité contradictoire des domaines subjectifs (rationnel et sensitivo-émotionnel) et des actions qui leur correspondent (« je me disais », « je me sentais »), qui constituent des objets du récit, que l'élimination de « at the same time » dé-configure dans M2, mais la simultanéité contradictoire de certains objets (notamment « le temps [qui] pressait ») et modalités/circonstances (notamment temporelles) du récit[99].

Plusieurs différences d'(auto-)traduction entre TF et M2 suggèrent donc que la version anglaise finale de cet extrait opère, par rap-

[99] La suggestion selon laquelle l'élimination de « yet at the same time » dans M2 opère en effet po(ï)étiquement est renforcée par d'autres différences entre TF et M2 qui portent elles mêmes sur la lexie « time » et ses collocation libres ou obligatoires, telles que celles en P7/T4/S7 (« l'esprit […] a besoin de changer de soucis *de temps en temps*, afin de pouvoir reprendre les anciens *au moment voulu*, avec une vigueur accrue » « the mind […] needs fresh cares *form time to time*, so as to revert with re newed vigour, *when the moment comes*, to ancient cares » « the mind […] needs fresh cares *form time to time*, so as to revert with renewed vigor, *when the time comes*, to ancient cares » où la répétition de « time » trois fois dans M2 n'est sûrement pas accidentelle) ou en P15/T10/S15 (« toute une telle vie durant » « all a lifetime long » « all a lifetime long, and what a lifetime » où TF et M2 explicitent le /TEMPS/ implicite dans la « durée de la vie » de M1, mais que seul M2 souligne par la reprise hyperbolisante de « lifetime » dans le métadiscours). Si l'on ajoute à cela la configuration beaucoup plus consistante, dans M2, de la « région » du narrateur en relation avec une dimension temporelle, on peut poser que tous ces choix d'(auto) traduction portant sur « time », qui différencient TF de M2, exercent en effet une fonction proprement po(ï)étique dans l'extrait cible final.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

port à son avant-texte, dans deux directions : l'une qui po(ï)étise des éléments non-po(ï)étiques dans TF, l'autre qui dé-po(ï)étise des éléments po(ï)étiques dans TF, en les re-po(ï)étisant cependant souvent différemment et à beaucoup plus de niveaux. TF et M2 diffèrent de toute évidence du point de vue de leur po(ï)éticité et, d'emblée, la chose la plus sensée serait de poser que M2 supplante po(ï)étiquement, en tant que version définitive, TF. Toujours est-il qu'il y a dans M2 (et M1) une modalité po(ï)étique fort visible – à savoir l'ellipse typographiquement marquée en P11/S11 – dont nous avons dit qu'elle pointe vers TF et qu'elle contribue ainsi à sa configuration avec les fragments correspondants de *Molloy/Molloy*. Si les choses se passent en effet ainsi, c'est-à-dire si TF n'est pas remplacé par M2 mais configuré avec M1 et M2, sa po(ï)éticité doit être considérée non pas comme étant « fautive », mais comme enrichissant et différenciant celle des extraits des deux versions finales[100].

Quel que soit le statut (avant-)textuel et po(ï)étique de TF en relation avec M1 et M2, cette section a fait voir que le fragment de *Transition Fifty* représente un outil heuristique de choix qui permet de préciser la façon dont l'(auto-)traduction travaille po(ï)étiquement. Pratiquement, la quasi-majorité des différences qui distinguent TF de M2 – même celles qui semblent d'emblée ne servir qu'à l'« anglicisation » de ce dernier – contribuent en effet à la po(ï)étisation de l'extrait de la version finale (auto-)traduite soit intra-textuellement et

[100] Un des changements d'(auto)traduction les plus « visibles » que fait ressortir l'interaction de TF et M2 est sans doute celui qui propose de façon consistante pour « croire »/« (simple) croyance » (en P30, P31 et P37) « to believe »/« (simple) belief » (en T24, T25 et T30) et « to feel »/« (simple) feeling » (en S29, S30 et S35). Le choix de « to feel »/« (simple) feeling » dans M2 a une valeur po(ï)étique beaucoup plus élevée que celui de « to believe »/« belief » dans TF dans la mesure où il configure directement non seulement S29, S30 et S35, mais aussi S16 (« […] *I felt myself drift ing* towards other cares, other phantoms »), S21 (« It is true I stopped many times, to rest, but not for long, *for I felt harried*, wrongly perhaps ») et S31 (« For if my region had ended no further than my feet could carry me, surely *I would have felt it changing* slowly »). Ces trois autres instances de « to feel »/« feeling » de M2 (auto)traduisent des éléments appartenant à la même famille lexicale en M1 à savoir « se sentir » (en P16 et P21) et « pressentir » (en P32) , tantôt doxalement (dans les deux premiers cas), tantôt adoxalement (dans le dernier cas), éléments dont la configuration n'est pas nécessairement évidente dans le fragment source et que seule la dynamique de TF et M2 contribue à mettre en évidence. C'est toujours cette dynamique qui ajoute aux trois acceptions actualisables de « croire »/« (simple) croyance » en M1 acceptions rendues « visibles » par les (auto)traductions « to think », « to feel » et « to appear » de M2 , une quatrième signification : « to believe ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

intra-linguistiquement, soit intra-inter-textuellement et inter-linguistiquement, voire des deux manières à la fois.

4.6. Conclusion

En continuant à recourir à une perspective intégrative et à la notion de po(ï)éticité, et en étendant le contexte d'étude des présumés « jeux de mots » du *Molloy* français au texte anglais correspondant, ce chapitre a montré que ce nouveau cadre de référence aide à découvrir et/ou à mieux cerner la portée textuellement configuratrice de certaines unités lexicales (simples, en collocation libre ou en collocation obligatoire) qui ne ressortent que difficilement – voire qui ne ressortent pas du tout – comme « figures » po(ï)étiques contre le « fond » unilingue du texte source. Grâce à la configuration intra-textuelle du *Molloy* anglais et intra-inter-textuelle de *Molloy/Molloy*, la thèse de la po(ï)éticité du *Molloy* français se retrouve ainsi renforcée. Le fragment de *Transition Fifty* nous a permis en même temps de circonscrire l'(auto-)traduction beckettienne comme un processus de transposition po(ï)étique des rapports signifiants d'un texte à l'autre et d'une langue à l'autre, processus qui ne peut être reconnu en tant que tel qu'à travers la dynamique transdoxale des choix qu'il opère et inscrit dans leurs contextes restreints et étendus.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

5
Auto-textualité et inter-textualité po(ï)étiques dans *Molloy*

5.1. Introduction

Le présent chapitre se propose de montrer que l'intégration de ce qu'on a l'habitude d'appeler les « jeux de mots » de *Molloy*, non seulement dans leurs environnements intra-textuel (restreint et étendu) et intra-inter-textuel (bilingue), mais aussi dans le corpus beckettien, d'une part, et dans un plus large corpus littéraire-philosophique, d'autre part – tels que ceux-ci se présentent jusqu'à *Molloy* –, découvre aux procédés po(ï)étiques du texte, à côté d'une portée intra-textuelle et intra-inter-textuelle, une dimension configuratrice auto-textuelle et/ou inter-textuelle[1].

L'usage spécifique qui est fait du français dans *Molloy* contribue alors simultanément à la mise en place du texte et à sa mise en relation directe – à travers des phrases, des syntagmes et des mots précis – avec d'autres textes, fussent-ils de Beckett ou non. Ces « autres textes » fonctionnent comme des cadres de référence des « jeux de mots » de *Molloy* qui permettent de reconnaître le fait que l'auto-textualité et l'inter-textualité sont à leur tour des modalités po(ï)étiques différenciatrices de significations et textuellement configuratrices.

[1] L'« auto textualité » définie par Raymonde Debray Genette comme « l'inter textualité interne à l'ensemble des œuvres d'un même auteur » (voir Raymonde De bray Genette, « Génétique et poétique : le cas de Flaubert », in Aragon, Raymonde Debray Genette et ali, *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979 (pp. 23 67), p. 33) désigne dans ce chapitre les rapports po(ï)étiques qui s'établissent entre *Molloy* et d'autres textes beckettiens qui le précèdent. L'« inter textualité » décrit les rapports po(ï)étiques s'établissant entre *Molloy* et des textes non beckettiens anté rieurs.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

5.2. Perspectives critiques

5.2.1. Études sur l'auto-textualité de *Molloy*

L'opinion que l'auto-textualité « is a major contributor to the constitution of the Beckett canon[2] » est partagée quasi-unanimement par la critique, pour qui la récurrence (avec ou sans variation) des thèmes, personnages et situations narratives d'un texte beckettien à l'autre représente un des traits distinctifs du corpus de l'auteur. « Narrative repetition » et « thematic reduplication[3] » retiennent très souvent l'attention des chercheurs en tant que modalités auto-textuellement configuratrices du corpus beckettien, tandis que le contact immédiat que des unités lexicales (simples, en collocation libre ou en collocation obligatoire) établissent entre des textes particuliers reste la plupart du temps négligé[4].

Molloy ne jouit pas d'un traitement auto-textuel différent. La majorité des études portant sur les rapports que ce texte entretient avec d'autres écrits de Beckett – et principalement avec *Malone meurt/Malone Dies* et *L'Innommable/The Unnamable*, les deux autres « volets » de la « trilogie » – adoptent des perspectives thématiques, narratologiques, psychanalytiques, philosophiques ou autres qui présupposent la « transparence » des signifiants, la possibilité d'en dégager plus ou moins aisément des significations (même s'il s'agit de significations contradictoires) et d'établir, à travers elles, des relations variées entre les textes.

Notre discussion sur l'auto-textualité fera voir que l'apparition de certains mots, syntagmes et phrases de *Molloy*, dans des textes beckettiens antérieurs, inscrit ceux-ci en tant qu'hypotextes autographes dans cet hypertexte particulier. Les unités lexicales qui moyennent cette inscription deviennent, pour cette raison, encore plus « opaques » qu'elles ne le sont déjà (à cause de modalités po(ï)étiques intratextuelles et intra-inter-textuelles dont elles font l'objet), puisque cha-

[2] Daniela Caselli, *Beckett's Dantes. Intertextuality in the Fiction and Criticism*, Manchester et New York, Manchester University Press, 2005, p. 58.

[3] Ce sont les titres des deux parties du livre d'Angela B. Moorjani, *Abysmal Games in the Novels of Samuel Beckett*, Chapel Hill, University of North Carolina De partment of Romance Languages, 1982.

[4] Caselli fait toutefois exception à cette règle quand elle observe que « Beckettian *expressions* [do] migrate from one text to another » (Caselli, *Beckett's Dantes*, p. 63, nous soulignons).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

cun de leurs contextes précédents les pourvoit d'une ou plusieurs significations supplémentaires qui sont transportées et transposées dans l'hypertexte.

Le cadre auto-textuel de *Molloy* ne confirme ni n'infirme alors aucune des significations qu'on pense pouvoir saisir de la « matière langagière » du texte. Ce qu'il fait, c'est ajouter de la « matière » et, ainsi même, des significations possibles. Le recours à d'autres textes beckettiens dans le but de « figer » *Molloy* dans une signification quelconque – qu'on aura choisie parmi d'autres et qu'on compte faire appuyer par eux – est fort susceptible de produire un résultat parfaitement contraire : dans deux textes de Beckett les mêmes mots (syntagmes ou phrases) n'ont pas tout à fait la même signification, si bien qu'en voulant « enfermer » *Molloy* ce qu'on fait pratiquement est « ouvrir » son potentiel signifiant et le soustraire à la « fixation ».

Il faut souligner que cette accumulation de sens – qui « diffère » l'arrêt permanent d'une unité lexicale donnée et, partant, du texte qui la comprend sur telle ou telle acception – n'est pas un simple « effet de lecture ». Comme l'étude de l'auto-textualité de *Molloy* le montrera, les mêmes lexies sont délibérément configurées dans des textes différents et signalées – par des moyens divers, po(ï)étiques, mais aussi métadiscursifs – comme des « figures » contre leurs « fonds ». Le « différement » en question est donc le résultat d'un travail scriptural reconnaissable aux « traces » textuelles qu'il produit.

5.2.2. Études sur l'inter-textualité de *Molloy*

Très tôt après sa publication et avant même que des théories de l'intertextualité ne soient élaborées dans le domaine des études littéraires, *Molloy* donne occasion à bon nombre d'entreprises critiques qui se proposent d'identifier les « sources » littéraires et philosophiques de ce texte et de le situer ainsi par rapport à la tradition culturelle occidentale.

Deux catégories de données textuelles fondent principalement ce type de contributions[5]. Il y a, d'une part, certains éléments très « vi-

[5] A côté de données textuelles qui justifient la « chasse » aux « sources » dans l'œuvre de Beckett, les critiques invoquent plus d'une fois deux données bio biblio graphiques : i) l'amitié de Beckett et Joyce (qui n'aurait pas été sans conséquences esthétiques pour le jeune écrivain) et ii) la familiarité de Beckett avec des écrits litté

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

sibles » dans *Molloy* – tels que les noms propres Belacqua, Sordello (M, 12) Ulysse, Geulincx (M, 67), Isaïe, Jérémie (M, 95), Wallenstein (M, 131, 132), Sisyphe (M, 181), Saint Roch, Craig (M, 227), etc. ou des citations (non marquées et non attribuées) comme « sollst entbehren » (M, 149) ou « non che la speme il desiderio[6] » (M2, 43) – qui fonctionnent explicitement en tant qu'« indexicaux » inter-textuels renvoyant soit à des textes particuliers, soit à un savoir culturel général. Il y a, d'autre part, le corpus beckettien d'avant *Molloy*, dont surtout les textes en anglais se caractérisent par l'exploitation exacerbée d'une variété et d'une quantité impressionnante de « sources »[7].

---

raires et philosophiques fort nombreux et variés. Pour i) voir James Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, New York, Simon & Schuster, 1996, pp. 111 112. Pour ii) voir John Pilling, *Samuel Beckett*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1976, chapitre 5 « The intellectual and cultural background to Beckett », pp. 110 131 et John Pilling, « Beckett's *Proust* », *Journal of Beckett Studies*, no. 1, hiver 1976 (pp. 8 29), p. 10. La découverte, après la mort de Beckett en 1989, de ses cahiers de notes de lecture dont plusieurs datent des années 30 confirme sans droit d'appel la familiarité directe ou médiate de l'auteur avec « les plus importantes contributions à l'histoire culturelle de l'Occident » que Pilling ne pouvait que conjecturer en 1976. Des études récentes portant sur ces documents montrent que leur contenu est exploité non seulement dans des textes i) en prose, ii) en vers, iii) critiques et iv) dramatiques des années 30 tels que i) *Dream of Fair to Middling Women*, *More Pricks Than Kicks* et *Murphy* ; ii) « Whoroscope » et le recueil de poèmes *Echo's Bones and Other Precipitates* ; iii) l'essai *Proust* et ceux regroupés sous les sous titres « Essays at Es thetics » et « Words about Writers » dans Samuel Beckett, *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, édité et préfacé par Ruby Cohn, Londres, John Calder, 1983, pp. 17 95 ; et finalement iv) la pièce inachevée *Human Wishes* , mais que le contenu de ces cahiers apparaît, il est vrai que de manière moins immédiate ment évidente, dans la quasi totalité du corpus beckettien, jusqu'aux tout derniers textes. Voir à cet égard John Pilling, « From a (W)horoscope to *Murphy* », in Mary Bryden et John Pilling (éds.), *The Ideal Core of the Onion. Reading Beckett Archives*, Reading, Beckett International Foundation, 1992, pp. 1 20 et Julian A. Garforth, « Sa muel Beckett, Fritz Mauthner, and the *Whoroscope* Notebook : Beckett's *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* », *Journal of Beckett Studies*, vol. 13, no. 2, printemps 2004, pp. 49 68.

[6] Ce fragment de vers tiré du poème *A se stesso* de Giacomo Léopardi est inter textuellement configuré seulement dans le *Molloy* anglais.

[7] Voir les annotations minutieuses de *Dream of Fair to Middling Women*, *Murphy* et *Watt* enterprises par John Pilling (« The Annotated *Dream of Fair to Middling Women* », *Journal of Beckett Studies*, vol. 12, nos. 1 et 2, automne 2002/printemps 2003, pp. 1 370) et C. J. Ackerley (« Demented Particulars : The Annotated *Mur phy* », *Journal of Beckett Studies*, vol. 7, nos. 1 et 2, automne 1997/printemps 1998, pp. 1 215 ; de même que « Obscure Locks, Simple Keys : The Annotated *Watt* », *Journal of Beckett Studies*, vol. 14, nos. 1 et 2, automne 2004/printemps 2005, pp. 1

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Si le contexte représenté par les écrits de jeunesse de Beckett conditionne indubitablement la réception de *Molloy* (et surtout du *Molloy* anglais) d'un point de vue qui vise à déterminer les « dettes » du texte – la critique anglophone étant la première à s'en préoccuper et restant jusqu'à nos jours fidèle à cette préoccupation, tandis que la critique francophone ne commence à s'y intéresser que plus tard et de manière plutôt sporadique –, il est tout aussi vrai que les deux *Molloy* contiennent suffisamment d'« échos » et de « résonances » pour constituer « a happy hunting ground for comparatists[8] ».

En dépit du fait que bien des chercheurs affirment que « the learned lumber[9] » – qui encombre *Dream of Fair to Middling Women*, *More Pricks Than Kicks*, *Murphy* et *Watt* – est considérablement allégé, voire disparaît presque complètement des textes beckettiens de maturité écrits à partir des années 40 d'abord en français, il y a aussi d'assez nombreuses voix critiques qui maintiennent – surtout, mais non exclusivement à propos de la « trilogie » – que des « références philosophiques et littéraires » continuent à y « abonder » :

> Philosophical and literary references abound in the trilogy : Leibniz's « pre established harmony » ; the Pythagorean music of the spheres ; Freud's « fa tal pleasure principle » ; echoes of *Hamlet* (« And had I had any tears to shed I should have shed them then in torrents, for hours ») ; and the myth of Sisyphus (« But I do not think even Sisyphus is required to scratch himself, or to groan, or to rejoice, as the fashion is now, [an allusion to Albert Ca mus's 1942 *The Myth of Sisyphus*] always at the same appointed places »). Homer's *Odyssey*, Dante's *Divina commedia*, and the Bible are all key sour ces. But none of them provides a key to the book itself[10].

---

292) pour les innombrables hypotextes de ces trois textes en prose et John Fletcher (« Beckett's Verse : Influences and Parallels », *The French Review*, vol. 37, no. 3, hiver 1964, pp. 320 331) et Lawrence E. Harvey (*Samuel Beckett. Poet and Critic*, Princeton/NJ, Princeton University Press, 1970, surtout pp. 1 250) pour une discus sion des poèmes beckettiens où la question des « sources » surgit constamment, en particulier par rapport aux textes en vers d'avant guerre.

[8] Ruby Cohn, « A Note on Beckett, Dante, and Geulincx », *Comparative Litera ture*, vol. 12, no. 1, hiver 1960 (pp. 93 94), p. 93.

[9] Pilling, *Samuel Beckett*, chapitre 3 « The prose fiction » (pp. 25 66), p. 49.

[10] Knowlson, *Damned to Fame*, p. 339. Tous les exemples cités par Knowlson sont tirés de *Molloy*.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

A part les « sources clés » de l'*Odyssée* homérique[11], de la *Bible*[12] et de *La Divine comédie* dantesque[13], on a identifié dans *Molloy* de nombreux autres hypotextes allographes de nature variée dont l'énumération suivante, loin d'être exhaustive, compte seulement donner un aperçu général : le *Discours de la méthode* de Descartes[14], le *Faust* de Goethe[15], la *Critique de la faculté de juger* de Kant[16], *De Imitatione Christi* de Thomas à Kempis[17], *A la recherche du temps perdu* de

[11] Voir Florence Godeau, « *Molloy* aux mille tours », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 12, 2002, pp. 71 80 et K. J. Philips, « Beckett's *Molloy* and *The Odyssey* », *The International Fiction Review*, vol. 1, no. 1, hiver 1984, pp. 19 24.

[12] Voir C. J. Ackerley, « Samuel Beckett and the *Bible* : A Guide », *Journal of Beckett Studies*, vol. 9, no. 1, automne 1999, pp. 53 125 (les instances d'intertextualité biblique dans *Molloy* sont listées pp. 93 98) et Reginald McGinnis « Turdy Madonna : Religion and the Novel in George Sand and Samuel Beckett », *Cincinnati Romance Review*, vol. 18, 1999, pp. 54 60.

[13] Voir Margherita Leoni, « Beckett… Dante… Images et contre images du chant III de l'*Enfer* dans *Molloy* », *Ironie*, no. 61, février 2001, http://ironie.free.fr/iro 61.html et Kevin C. O'Neill, « Two Trilogies : Notes on Beckett and Dante », *Romance Notes*, vol. 32, no. 3, printemps 1992, pp. 235 240.

[14] Voir Michael E. Mooney, « *Molloy*, part I : Beckett's *Discourse on Method* », *Journal of Beckett Studies*, no. 3, été 1978, pp. 40 55 et Edouard Morot Sir, « Samuel Beckett and Cartesian Emblems », in Howard Harper, Douglas McMillan III et Edouard Morot Sir (éds.), *Samuel Beckett. The Art of Rhetoric*, Chapel Hill, University of North Carolina Department of Romance Languages, 1976, pp. 25 104.

[15] Voir Aldo Tagliaferri, *Beckett et la surdétermination littéraire*, traduit de l'italien par Nicole Fama, Paris, Payot, 1977, pp. 142 144.

[16] Voir Denise Gigante, « The Endgame of Taste : Keats, Sartre, Beckett », *Romanticism on the Net*, no. 24, novembre 2001, http://users.ox.ac.uk/~scat0385/24gigante.html et Bjørn Myskja, *The Sublime in Kant and Beckett : Aesthetic Judgement, Ethics and Literature*, Berlin et New York, Walter de Gruyter, 2002, chapitre 6 « *Molloy* and the Kantian sublime », pp. 273 304.

[17] Voir Chris Ackerley, « Samuel Beckett and Thomas à Kempis : The Roots of Quietism », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 9, 2000, pp. 81 92.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Proust[18], les *Confessions* de Saint Augustin[19], la *Ballade des pendus* de Villon[20], l'*Enéide* de Virgile[21], etc.

Si *Molloy* pousse initialement la quasi-majorité des chercheurs de « sources » à vouloir identifier l'hypotexte allographe qui serait à l'origine de l'élaboration du texte (cet hypotexte devant exercer une fonction similaire à celle que l'*Odyssée* d'Homère accomplit avec un succès de plus en plus contesté par rapport à l'*Ulysse* joycien), le fait que l'hypotexte majeur proposé n'est pas toujours le même, de même que la reconnaissance ultérieure de la présence non pas d'un seul, mais de multiples hypotextes allographes dans le tissu hypertextuel, soulève la question de la pertinence de la distinction entre « sources » majeures et mineures. Ce questionnement réoriente l'intérêt de la critique de la simple identification des hypotextes allographes vers les modalités selon lesquelles ceux-ci sont configurés dans l'hypertexte et vers les raisons d'être (textuelles) de ces diverses modalités inter-textuellement configuratrices.

5.2.3. De l'inter-textualité eidétique à l'inter-textualité sémiotique

La réorientation des recherches beckettiennes du *quoi* hypotextuel vers le *comment* et le *pourquoi* inter-textuels mène à une réévaluation des dimensions de l'hypotexte qui sont exploitées lors de sa configuration dans l'hypertexte. Si la tendance générale des chercheurs, même aujourd'hui, est de ne prendre en compte que l'aspect « eidétique » de l'hypotexte et de l'hypertexte et de localiser ainsi principalement au niveau des « idées », « thèmes », « motifs » et « images » les rapports

[18] Voir Margaret E. Gray, « Beckett Backwards and Forwards : The Rhetoric of Retraction in *Molloy* », *French Forum*, vol. 19, no. 2, mai 1994, pp. 161 174 et Ni cholas Zurbrugg, *Beckett and Proust*, Totowa, Barnes and Noble Books, 1988, cha pitre 7 « Beckett and the "Paradox" of "Mystical Experience" », pp. 145 172 et chapi tre 12 « Beckett's Mature Fiction From "Shit" to "Shades" », pp. 252 268.

[19] Voir David Houston Jones, « "Que foutait Dieu avant la Création ?" : Disabling Sources in Beckett and Augustine », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 9, 2000, pp. 185 198.

[20] Voir C. J. Ackerley et S. E. Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Bec kett. A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*, New York, Grove Press, 2004, article « Villon, François », p. 607.

[21] Voir Rubin Rabinovitz, *Innovation in Samuel Beckett's Fiction*, Urbana et Chi cago, University of Illinois Press, 1992, chapitre 4 « *Molloy* and the Archetypal Tra veller », pp. 37 64.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

inter-textuels qui s'établissent entre eux, certains critiques ne manquent toutefois pas de remarquer que la pratique beckettienne de l'inter-textualité concerne à la fois l'« idée » *et* les « termes » à travers lesquels celle-ci s'exprime[22].

Ayant reconnu que « intertexts in Beckett do not work as the missing piece of the puzzle able to provide us with the complete picture » et que, pour cette raison, « sources will not [help to] restore an allegedly desirable full meaning », Daniela Caselli aborde le problème de l'inter-textualité beckettienne dans une perspective sémiotique selon laquelle « sources […] rais[e] important questions about *how meanings take shape* in Beckett[23] ». En recourant à une approche de type « extremely close reading[24] » pour essayer de préciser les différents aspects qui conditionnent le processus inter-textuel de production des significations dans un hypertexte beckettien donné, la critique démontre que les modalités d'inscription du signifiant hypotextuel allographe – c'est-à-dire des « linguistic elements[25] » tirés directement de la « source » –, dans l'hypertexte, y jouent un rôle essentiel. Autrement dit, ce processus n'est pas de nature purement sémantique, il ne concerne pas uniquement l'interaction homogène des signifiés (fussent-ils des « thèmes », « motifs », « images » ou « idées »), mais aussi, voire surtout l'interaction hétérogène du signifiant et du signifié dont dépend la constitution des unités plus ou moins étendues de signification.

Les minutieux travaux d'annotation de *Dream*, *Murphy* et *Watt* entrepris récemment par John Pilling et C. J. Ackerley[26] appuient eux-mêmes indirectement l'idée du caractère sémiotique de l'inter-textualité beckettienne. Ces études font voir qu'une bonne partie des

[22] Cherchant à établir la « dette » de Beckett envers Dante, John Fletcher attire déjà en 1967 l'attention sur le fait que « Beckett has borrowed both his [Dante's] *idea* and his *terms* from the *Divine Comedy* » (John Fletcher, *Samuel Beckett's Art*, London, Chatto & Windus, 1967, chapitre 7 « Some Sources and Influences » (pp. 106-137), p. 119, nous soulignons). Un exemple fort convaincant d'un tel « emprunt » est constitué par la dernière phrase du *Texte IX* des *Textes pour rien* beckettiens, où sont « greffés » verbatim (bien que dans une autre langue) plusieurs « termes » – des mots et des syntagmes – tirés des quatre derniers vers de l'*Inferno* dantesque. Voir Fletcher, *Samuel Beckett's Art*, p. 118.

[23] Caselli, *Beckett's Dantes*, p. 6, nous soulignons.

[24] Caselli, *Beckett's Dantes*, p. 4.

[25] Caselli, *Beckett's Dantes*, p. 61. Ces « linguistic elements » sont des phrases et des syntagmes, mais aussi des mots isolés.

[26] Les références bibliographiques de ces travaux ont déjà été données ci dessus.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

entrées copiées par Beckett, très souvent verbatim, de diverses « sources » dans ses cahiers de notes de lecture, trouvent leur place, soit telles quelles, soit légèrement modifiées, dans des textes finaux (où elles manquent toutefois d'être signalées, la plupart du temps, en bonne et due forme, raison pour laquelle elles passent facilement inaperçues). Le fait que ces entrées sont principalement des mots isolés et des expressions, et seulement dans des cas très rares des phrases complètes ou des passages plus longs, justifie une approche de l'inter-textualité beckettienne qui prend les lexèmes comme unités minimales d'opération[27].

Poser l'inscription lexématique des hypotextes allographes dans les hypertextes de Beckett ne veut pas dire que *n'importe quelle lexie* d'un texte donné – *Molloy*, dans notre cas – fonctionne en tant que configurateur inter-textuel, mais que *certaines* unités lexicales (simples, en collocation libre ou en collocation obligatoire) exercent en effet une pareille fonction. Savoir au juste lesquelles pose un problème considérable, mais qui mérite d'être soulevé parce que répondre à la question « Comment identifier les configurateurs inter-textuels lexématiques (et d'ordre supérieur) de *Molloy* ? » équivaut à apprendre comment ceux-ci y sont inscrits.

Une approche de type « extremely close reading », telle qu'explicitée par Caselli, mais implicitement utilisée aussi par Pilling et Ackerley, représente le premier point d'un cadre méthodologique assez rigoureux, apte à faciliter l'identification des configurateurs inter-textuels.

Un deuxième point est fourni par la notion de po(ï)éticité. Ce que l'inter-textualité po(ï)étique apporte de nouveau par rapport à l'in-

[27] Le seul cahier de notes de lecture à être publié et conséquemment le seul auquel nous avons eu accès est : John Pilling (éd.), *Beckett's « Dream » Notebook*, Reading, Beckett International Foundation, 1999. Le cahier couvre la période 1930 1932 et contient 1181 entrées. La plupart d'entre elles sont des syntagmes dont les « sources » ne sont qu'exceptionnellement données par Beckett lui même. Certaines entrées sont biffées, ce qui signifie selon Pilling qu'elles ont été intégrées dans des textes finaux. Ayant réussi à identifier des « sources » pour la plupart des entrées, mais non pour toutes, Pilling remarque que celles ci se présentent à la différence de celles du *« Whoroscope » Notebook* (datant du milieu de la même décennie) « in a more "block" fashion », dans ce sens que plusieurs entrées successives sont tirées d'une même « source ». Voir John Pilling, « Beckett's *Dream* and the "demon of note snatching" », in Pilling (éd.), *Beckett's « Dream » Notebook* (pp. vii xxi), p. xv. Nous avons compilé dans l'Annexe 3 la liste d'ouvrages dont Beckett prend des notes dans ce cahier.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

ter-textualité sémiotique est l'idée que les unités lexicales qui configurent directement des hypotextes allographes dans l'hypertexte font – sinon toujours, du moins très fréquemment – l'objet d'opérations poétiques variées de « mise en évidence du côté palpable des signes ». Grâce à ces opérations, les configurateurs inter-textuels ressortent comme « figures » contre le « fond » du texte. La po(ï)éticité et la sémioticité inter-textuelle ne sont pas, dès lors, des phénomènes de nature différente. La po(ï)éticité ne fait qu'ajouter une « plus value » poétique à la sémioticité, en soulignant ainsi de manière plus accentuée que celle-ci le rôle incontournable du signifiant dans la pratique intertextuelle de Beckett.

Un troisième point de la démarche adoptée dans ces pages est constitué par les rapports qu'entretiennent l'auto-textualité et l'intertextualité à l'intérieur du corpus beckettien, rapports qui ont été principalement mis en évidence toujours par Caselli, Pilling et Ackerley.

5.2.4. L'auto-inter-textualité

Voulant établir la manière dont la pratique beckettienne de l'inter-textualité change dans la diachronie de l'œuvre, Caselli étudie dans son article « Beckett's Intertextual Modalities of Appropriation : The Case of Leopardi[28] » la récurrence du même hypotexte léopardien, à savoir le poème *A se stesso*, dans plusieurs textes de l'auteur : *Proust* (où il apparaît à trois reprises), *Dream* et le *Molloy* anglais.

L'analyse détaillée des modalités d'inscription directe – à travers des (fragments de) vers, parfois les mêmes – de cet hypotexte allographe dans les trois hypertextes cités, de même que la précision du fonctionnement spécifique de chacune de ses occurrences dans le corpus de l'écrivain, amène Caselli à conclure que la pratique beckettienne de l'inter-textualité change progressivement dans deux sens en particulier. D'une part, les marques explicites de signalisation de l'hypotexte dans l'hypertexte – telles que les guillemets, le nom de Léopardi, la typographie (mise en page et caractères spéciaux) – disparaissent peu à peu. D'autre part, l'inter-textualité est remplacée, d'un texte à l'autre, par l'auto-textualité, dans la mesure où, maintient la critique,

[28] Daniela Caselli, « Beckett's Intertextual Modalities of Appropriation : The Case of Leopardi », *Journal of Beckett Studies*, vol. 6, no. 1, automne 1996, pp. 1 24.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

les vers léopardiens qui configurent dans *Proust* uniquement *A se stesso* inscrivent dans *Dream* non seulement *A se stesso*, mais aussi *Proust*, tandis que dans le *Molloy* anglais

> we have an *almost exclusively intratextual* [lire « auto textual »] reference to Beckett's previous use of Leopardi. The text referred to by this allusion is not just the *A se stesso* by Leopardi, but is also the partial *A se stesso* quoted and alluded to in *Proust* and *Dream*. We are no longer dealing with Leo pardi, but with the specific synthesis of Leopardi's poetry and thought that Beckett had made in two previous texts. In order to complete the missing half line of Leopardi's poem, *the reader does not have to go to Leopardi's text*, but *only* to the quotation in *Proust*[29].

Si l'article de Caselli a certaines limites (il traite d'un hypotexte qui reste, en dépit de sa « visibilité » de plus en plus réduite, assez facilement identifiable, puisque contre le « fond » anglais des textes beckettiens « la présence *des syntagmes* de l'œuvre de Léopardi[30] », en italien, continue à faire « figure » ; il ne mentionne qu'en passant l'absence de l'hypotexte *A se stesso* dans le *Molloy* français, sans essayer d'expliquer le choix d'(auto-)traduction suite auquel celui-ci est configuré dans le *Molloy* anglais ; il pose la transformation progressive de l'inter-textualité en auto-textualité, quand il s'agit plutôt, à nos yeux, de leur simultanéité : même dans le *Molloy* anglais le demi-vers léopardien continue à renvoyer aussi au poème de Léopardi et non seulement à *Proust* et *Dream*), cet article a aussi le mérite indubitable de faire voir, grâce à une approche intégrative de l'auto-inter-textualité[31], que celle-ci fonctionne i) comme une modalité différenciatrice de significations[32] et ii) comme une modalité configuratrice aussi bien des

[29] Caselli, « Beckett's Intertextual Modalities of Appropriation », p. 13, nous soulignons.

[30] Caselli, « Beckett's Intertextual Modalities of Appropriation », p. 1, nous traduisons et soulignons.

[31] L'approche de Caselli est intégrative dans ce sens que la critique traite chaque occurrence de *A se stesso* dans *Proust*, *Dream* et le *Molloy* anglais par rapport à ses environnements intra textuels immédiat et étendu (ce qui lui permet de préciser en détail le fonctionnement de chacune de ces occurrences à l'intérieur du texte particulier où elle apparaît) et par rapport à l'ensemble du corpus beckettien (ce qui l'amène à reconnaître que ce fonctionnement n'est pas identique d'un texte à l'autre).

[32] La configuration auto inter textuelle de *A se stesso* dans *Dream* et le *Molloy* anglais fonctionne comme une modalité différenciatrice de significations, dans la mesure où les vers tirés de ce poème configurent, dans les deux hypertextes, non pas un seul hypotexte allographe (Léopardi), mais deux et respectivement trois hypotextes

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

textes particuliers que de l'ensemble du corpus beckettien (au-delà de sa division en différentes « périodes de création »).

Le fait que l'inter-textualité et l'auto-textualité sont des phénomènes reliés dans l'œuvre de Beckett ressort indirectement aussi des travaux d'annotation cités de Pilling et Ackerley, puisque les deux chercheurs ne se limitent pas à identifier, grâce aux cahiers de notes de lecture de l'auteur, les fort nombreux hypotextes allographes configurés dans *Dream*, *Murphy* et *Watt*, mais retracent aussi, pour plusieurs d'entre eux, leur récurrence dans d'autres textes beckettiens, dont *Molloy*[33]. La nature du travail d'annotation – qui réserve généralement à chaque entrée seulement quelques lignes ou un paragraphe, de même que le fait que *Molloy* ne constitue finalement pas l'objet d'investigation à proprement parler des deux chercheurs, a pour résultat que les particularités auto- et inter-textuellement configuratrices de ce texte restent encore largement à déterminer. Ceci est d'autant plus vrai pour le *Molloy* français, dans la mesure où, si Caselli, Pilling et Ackerely viennent à parler aussi – de manière plus ou moins détaillée – de l'auto-inter-textualité de *Molloy*, le texte qu'ils ont invariablement en vue est le *Molloy* anglais.

5.3. Quelques modalités po(ï)étiques de configuration auto- et inter-textuelle dans *Molloy*

L'extrait suivant, tiré de la deuxième partie de *Molloy* – où Moran fait « une [seconde] tentative pour [s]'ouvrir à l'affaire Molloy » (M, 133) – nous permettra d'aborder plusieurs aspects touchant à la configuration auto- et inter-textuelle de ce texte.

> Il me restait encore quelques heures avant le dîner. Je me décidai à les mettre sérieusement à contribution. Car après dîner je somnole. Je reti

allo et autographes (Léopardi et *Proust*, d'une part, Léopardi, *Proust* et *Dream*, d'au tre part). Cette accumulation d'hypotextes est, en tant que telle, différenciatrice de si gnifications, même si Caselli tend à la rendre monosémique en lui attribuant un dé veloppement téléologico chronologique linéaire : le rejet de l'« idéologie » de *Proust* initié dans *Dream* serait mené à bien dans le *Molloy* anglais.

[33] Voir les références croisées avec *Molloy* (et les entrées correspondantes), listées dans les index de Pilling, « The Annotated *Dream* », p. 377 ; Ackerley, « Demented Particulars : The Annotated *Murphy* », p. 247 ; et Ackerley, « Obscure Locks, Simple Keys : The Annotated *Watt* », p. 284.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> rai ma veste et mes chaussures, déboutonnai mon pantalon et rentrai sous les couvertures. C'est allongé, bien au chaud, dans l'obscurité, que je pénètre le mieux la fausse turbulence du dehors, y situe la créature qu'on me livre, ai l'intuition de la marche à suivre, m'apaise dans l'absurde détresse d'autrui. Loin du monde, de son tapage, ses agissements, ses morsures et lugubre clarté, je le juge, et ceux qui, comme moi, y sont irrémédiablement plongés, et celui qui a besoin que je le délivre, moi qui ne sais me délivrer. Tout est obscur, mais de cette simple obscurité qui repose des grandes mises en mor ceaux. Des masses s'ébranlent, nues comme des lois. Savoir de quoi elles sont faites, on n'y tient pas. L'homme aussi est là, quelque part, vaste bloc pétri de tous les règnes, simple et seul parmi les autres et aussi dénué d'imprévu qu'un rocher. Et dans ce bloc, quelque part, se croyant un être à part, est enfoui le client. N'importe qui ferait l'affaire. Mais on me paie pour chercher. J'arrive et il se détache, toute sa vie il n'a attendu que cela, d'être préféré, de se croire damné, fortuné, de se croire médiocre, entre tous. Tel est l'effet qu'ont quelquefois sur moi le silence, la chaleur, la pénombre, les odeurs de mon lit. Je me lève, sors, et tout est changé. Ma tête se vide de sang, de toutes parts m'assaillent les bruits des choses s'évitant, s'unissant, volant en éclats, mes yeux cherchent en vain des ressemblances, chaque point de ma peau crie un autre message, je chavire dans l'embrun des phé nomènes. C'est en proie à ces sensations, qu'heureusement je sais illusoires, que je dois vivre et travailler. C'est grâce à elles que je me trouve un sens. Ainsi celui qu'une soudaine douleur réveille. Il se fige, retient son souffle, attend, se dit, C'est un mauvais rêve, ou, C'est un peu de névralgie, respire, se rendort, tout tremblant encore. Il n'est pourtant pas désagréable, avant de se mettre au travail, de se retremper dans ce monde massif et lent, ou tout se meut avec la morne lourdeur des bœufs, patiemment par les chemins im mémoriaux, et où bien entendu tout travail d'enquête serait impossible. Mais en l'occurrence, je dis bien, en l'occurrence, j'avais à cela d'autres rai sons plus sérieuses j'espère et relevant moins de l'agréable que de l'utile. Car c'était seulement en le déplaçant dans cette atmosphère, comment dire, de finalité sans fin, pourquoi pas, que j'osais considérer le travail à exécuter. Car là où Molloy ne pouvait être, Moran non plus d'ailleurs, Moran pouvait se courber sur Molloy. Et si de cet examen il ne devait rien sortir de parti culièrement fécond ni d'utile pour l'exécution du mandat, j'aurais néan moins établi une sorte de rapport, et de rapport pas forcément faux. Car la fausseté des termes n'entraîne pas fatalement celle de la relation, que je sa che. Et non seulement cela, mais j'aurais prêté à mon bonhomme, dès le dé but, des allures d'être fabuleux, ce qui ne pourrait manquer de me servir, par la suite, j'en avais le pressentiment. J'ôtai donc ma veste et mes chaussures, je déboutonnai mon pantalon et me glissai sous les couvertures, la con science tranquille, ne sachant que trop bien ce que je faisais. (M, 150 151)

Cet extrait constitue une unité narrative bien délimitée, non seulement typographiquement (il s'agit d'un paragraphe qui commence avec un alinéa et qui est suivi d'un autre paragraphe à la ligne), mais aussi en raison de la répétition non identique, à sa fin, d'une phrase qu'on re-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

trouve vers son début : « Je retirai ma veste et mes chaussures, déboutonnai mon pantalon et rentrai sous les couvertures » et « J'ôtai donc ma veste et mes chaussures, je déboutonnai mon pantalon et me glissai sous les couvertures, la conscience tranquille, ne sachant que trop bien ce que je faisais ». L'usage prédominant du présent, dans un récit écrit la plupart du temps au passé, contribue lui aussi à la mise en relief de ce passage. Une autre raison pour laquelle celui-ci ressort comme « figure » contre le « fond » du texte est son caractère hautement po(ï)étique qui permet la réalisation non pas d'une seule, mais de multiples significations. Les lectures auxquelles cet extrait a donné lieu – et dont nous ne retenons à titre d'exemple que les trois suivantes en raison de leur différence considérable de perspective – en sont la preuve.

J. D. O'Hara, recourant à un cadre de référence psychanalytique freudien, pose que le Moran de ce fragment « is at once the judging superego and the agent ego » et identifie dans la « créature » à délivrer par Moran, Jacques, qui devient ainsi le ça refoulé, soumis aux lois du surmoi[34]. Anthony Uhlmann, lisant *Molloy* à travers le prisme de la philosophique bergsonienne, pose que la « relation » dont parle le narrateur ci-dessus est celle « of inclusive disjunction between perception and apprehension. […] Unlike Bergson who sees perception as a fabrication laid over the reality of apprehension, for Moran apprehension is [initially] an illusion and perception is the real[35] ». Puisque la deuxième partie de *Molloy* raconte toutefois l'histoire de la « métamorphose » de Moran, celui-ci finira par adopter progressivement, selon Uhlmann, une conception bergsonienne de l'apperception comme « réalité », un premier pas dans ce sens étant accompli par la reconnaissance du fait que « la fausseté des termes n'entraîne pas fatalement celle de la relation ». Finalement, David Weisberg aborde ce passage d'un point de vue narratologique et lui découvre une dimension métadiscursive qui porte sur la fiction en tant que structuration cohésive/unitaire des « termes » nécessaires à la mise en place de toute histoire (à savoir l'agent, la voix et la visée narratives) :

> Moran's abstract proposition, that « the falsity of the terms does not neces sarily imply that of the relation », well describes the essence of fictional

[34] Voir J. D. O'Hara, *Samuel Beckett's Hidden Drives. Structural Uses of Depth Psychology*, Gainesville, University Press of Florida, 1997, p. 234.

[35] Anthony Uhlmann, *Beckett and Poststructuralism*, Cambridge, Cambridge Uni versity Press, 1999, p. 84.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> narrative mimesis. Understanding the purpose of one's actions is like confi guring the elements of a story : it is not the truth (or ontological fictional status) of the particular events that is at issue, but the way in which they re late to the whole. This relation of terms, and not their ontological status, is what is blocked for Moran, and, through his report, for the reader[36].

Certains critiques beckettiens, qui étudient non pas le *Molloy* français mais le *Molloy* anglais, ne manquent pas non plus de remarquer la configuration de certains hypotextes allographes dans l'extrait en discussion. Le syntagme « finality without end » – qui (auto-)traduit « (cette atmosphère, comment dire, de) finalité sans fin, (pourquoi pas) » – a attiré l'attention aussi bien de Rubin Rabinovitz que de Bjørn Myskja. Rabinovitz maintient qu'il s'agit d'une modification de l'expression « world without end » de la prière « Morning Prayer Gloria Patri » de *Book of Common Prayer*[37]. Myskja ramène le même syntagme à la « finality without end » (« Zweckmäßigkeit ohne Zweck ») de *La Critique de la faculté de juger* (*Kritik der Urteilskraft*) kantienne : « "Finality without end" is of course Kant's famous description of the esthetic judgement (KU§10, 220), a description connected to its disinterested character[38] ».

---

[36] David Weisberg, *Chronicles of Disorder. Samuel Beckett and the Cultural Po litics of the Modern Novel*, Albany/NY, State University of New York Press, 2000, p. 116.

[37] Voir Rubin Rabinovitz, « Samuel Beckett's Revised Aphorisms », *Contempo rary Literature*, vol. 36, no. 2, été 1995 (pp. 203 225), p. 217.

[38] Myskja, *The Sublime in Kant and Beckett*, p. 36. Il s'agit plus précisément de la définition du beau déduite par Kant du troisième moment de son « Analytique du beau », titré « Des jugements de goût au point de vue de la relation des fins, qui sont considérés en ceux ci » : « La *beauté* est la forme de la *finalité* d'un objet, en tant qu'elle est perçue en celui ci *sans représentation d'une fin* » (Emmanuel Kant, *Cri tique de la faculté de juger*, traduction par A. Philonenko, Paris, Librairie Philoso phique J. Vrin, 1965, p. 76, souligné dans le texte). En anglais, « *Schönheit* ist Form der *Zweckmäßigkeit* eines Gegenstandes, sofern sie *ohne Vorstellung eines Zwecks* an ihm wahrgenommen wird » (Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hambourg, Felix Meiner Verlag, 2001, p. 93, souligné dans le texte) a été traduit tantôt comme « *Beauty* is the form of *finality* in an object, so far as perceived in it *apart from the representation of an end* » (Immanuel Kant, *The Critique of Judgment*, traduit par James Creed Meredith, Oxford, Clarendon Press, 1964, p. 80, souligné dans le texte), tantôt comme « *Beauty* is the form of the *purposiveness* of an object, so far as this is perceived in it *without any representation of a purpose* » (Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, traduit par J. H. Bernard, New York, Hafner Publishing, 1951, p. 73, souli gné dans le texte).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Le fait qu'il est fort probable que deux hypotextes allographes de nature fort différente – l'un religieux, l'autre philosophico-esthétique – sont en effet configurés simultanément au même endroit et à travers les mêmes mots, dans le *Molloy* anglais, est étayé par leur inscription ailleurs dans le corpus beckettien[39]. Ce que Rabinovitz et Myskja traitent d'inter-textualité se révèle alors être de l'auto-inter-textualité dans la mesure où les mêmes unités lexicales inscrivent directement dans l'hypertexte à la fois plusieurs hypotextes autographes et plusieurs hypotextes allographes.

En poursuivant la voie ouverte par Rabinovitz et Myskja grâce au *Molloy* anglais, nous comptons démontrer que l'auto-inter-textualité de ce paragraphe du *Molloy* français est vraiment débordante et qu'elle contribue – à côté de modalités po(ï)étiques intra-textuelles – à augmenter son potentiel signifiant qui est déjà, comme la conjonction des travaux de O'Hara, Uhlmann et Weisberg le démontre, très élevé[40].

[39] Pour *Book of Common Prayer* voir Ackerley, « Demented Particulars : The An notated *Murphy* », entrées 67.6, 184.4 et 197.3 ; Samuel Beckett, « The Calmative », in *The Complete Short Prose 1929 1989*, édition, préface et notes de S. E. Gontarski, New York, Grove Press, 1995 (pp. 61 77), p. 75, où le titre de ce texte religieux est nommé en toutes lettres : « she wore a kind of bonnet and clasped in her hand a *book, of common prayer* perhaps » (nous soulignons) ; de même que *Happy Days* où l'ex pression « world without end » apparaît telle quelle : « WINNIE : (*She clasps hands to breast again, closes eyes, lips move again in inaudible addendum, say five seconds. Low.*) World without end. Amen » (Samuel Beckett, *Happy Days. Oh les beaux jours*, édition bilingue avec une postface et notes de James Knowlson, Londres et Boston, Faber & Faber, 1978, p. 18). Pour la *Critique de la faculté de juger*, voir P. J. Murphy, « Beckett and the Philosophers », in John Pilling (éd.), *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994 (pp. 222 240), pp. 230 232, où le développement d'Arsene, dans son monologue de *Watt*, sur le « purpose » et la « purposelessness » de l'arrivée et du départ des serviteurs (de) chez Mr. Knott est ra mené à la même « Zweckmäßigkeit ohne Zweck » kantienne.

[40] Les significations attribuées par les trois critiques à l'extrait du *Molloy* anglais se laissent transférer telles quelles au *Molloy* français dans la mesure où il s'agit de si gnifications purement sémantiques qui ne doivent rien à la po(ï)éticité du texte. O'Hara, Uhlmann et Weisberg auraient pu recourir à exactement les mêmes types de lecture et atteindre exactement les mêmes résultats en travaillant sur le *Molloy* fran çais.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

5.3.1. L'auto-textualité comme modalité de confirmation des dimensions signifiantes de l'hypertexte

D'emblée, trois noyaux sémantiques se laissent assez facilement identifier dans le passage cité de *Molloy* : i) l'« effet qu'ont quelquefois sur [Moran] le silence, la chaleur, la pénombre, les odeurs de [s]on lit » ; ii) les « phénomènes » dans « l'embrun » desquels il « chavire » une fois qu'il « se lève » et « sort » ; et iii) le « déplacement » et l'« examen » du « travail à exécuter » dans « cette atmosphère, comment dire, de finalité sans fin, pourquoi pas » qui a comme résultat l'établissement d'« une sorte de rapport […] pas forcément faux » entre des termes qui restent toutefois très vagues. (S'agit-il de Moran et de Molloy ? ; de Moran sujet (« je », la première personne) et de Moran objet (« Moran », la troisième personne) ? ; du « livré » et du « délivreur » ? ; de « moi » et d'« autrui » ? ; du « travail à exécuter » et du « travail considéré » ? ; du « dehors » avec « son tapage, ses agissements, ses morsures et lugubre clarté » et du « loin du monde » « sous les couvertures » avec « [son] silence, [sa] chaleur, [sa] pénombre, [ses] odeurs » ? ; du fait d'être allongé et de celui d'être levé/debout ? ; du « monde massif et lent » et des « choses s'évitant, s'unissant, volant en éclats » ? ; etc.)

Si la structure tripartite de l'extrait – et sa construction sur le modèle : A, A^1 (où A^1 est l'opposé d'A), interaction A <--> A^1 – se laisse cerner avec une certaine sûreté, le fait que chacun des trois noyaux sémantiques délimités décrit des choses /ABSTRAITES/ – des « effets » et des « phénomènes » subjectifs[41], d'une part, et des « rapports » intersubjectifs[42], d'autre part – à travers des moyens po(ï)étiques, surtout métaphoriques, rend fort difficile une réponse définitive et même une réponse provisoire à la question « Qu'est-ce qui est dit au juste dans ce fragment ? ». La ou plutôt les significations qui y sont configurées ne sont point « transparentes », si bien que le conditionnement du signifié par le signifiant, du « dit » par la manière de « dire », ressort fort nettement.

---

[41] « Subjectifs » dans le sens où aussi bien les « effets » que les « phénomènes » présupposent l'existence d'un sujet sur lequel ils peuvent s'exercer (les « effets ») ou bien auquel ils peuvent apparaître en tant que tels (les « phénomènes »).

[42] « Intersubjectifs » dans le sens où les rapports de « moi » à « non moi » peuvent être à la fois extériorisés (moi autre) et intériorisés (moi moi comme autre).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Parmi les modalités po(ï)étiques intra-textuelles les plus « visibles » de ce paragraphe on peut compter le comparant dont le narrateur se sert pour décrire le « sens » qu'il se trouve grâce aux « sensations […] illusoires » (induites par « le monde massif et lent » ? par « la fausse turbulence du dehors » ? par les deux ?), en proie auxquelles il « doi[t] vivre et travailler » : « C'est grâce à elles que je me trouve un sens. *Ainsi celui qu'une soudaine douleur réveille. Il se fige, retient son souffle, attend, se dit, C'est un mauvais rêve, ou, C'est un peu de névralgie, respire, se rendort, tout tremblant encore* ». La séquence soulignée et surtout la proposition « C'est un peu de névralgie » – qui y sera reprise ad litteram – configurent directement ce paragraphe avec celui où Moran, parti à la recherche de Molloy, se réveille une nuit dans son abri à cause d'une « douleur fulgurante » au genou, similaire à celle qu'il a ressentie chez lui, le soir de son départ[43]. Pour notre propos il importe de remarquer que la « névralgie » qui met en contact direct les deux extraits de *Molloy-2* fonctionne non

[43] « Une nuit, ayant fini par m'endormir à côté de mon fils comme d'habitude, *je me réveillai* en sursaut, ayant l'impression qu'on venait de me frapper avec violence. Soyez tranquille, je ne sais pas raconter un rêve proprement dit. L'obscurité la plus profonde régnait dans l'abri. J'écoutai attentivement *sans bouger*. Je n'entendais rien sauf les ronflements et halètements de mon fils. *J'allais me dire* comme d'habitude *que ce n'était qu'un mauvais rêve* lorsqu'une *douleur fulgurante* me traversa le ge nou. Voilà donc expliqué mon *soudain réveil*. Cela ressemblait en effet à un coup, à un coup de pied de cheval j'imagine. *J'attendais* avec anxiété son retour, *immobile et respirant à peine*, et en sueur naturellement. Je faisais en somme exactement comme je croyais savoir qu'on faisait, dans une pareille conjoncture. Et en effet la douleur re vint quelques minutes plus tard, mais moins forte que la première fois, que la seconde plutôt. Ou me paraissait elle moins forte seulement parce que je m'y attendais ? Ou parce que je commençais déjà à m'y habituer ? Je ne pense pas. Car elle revint encore, plusieurs fois, et chaque fois moins forte que la précédente, et finalement se calma tout à fait, de sorte que *je pus me rendormir* passablement tranquille. Mais avant de me rendormir j'eus le temps de me rappeler que la douleur en question n'était pas tout à fait nouvelle. Car je l'avais déjà ressentie, dans ma salle de bains, alors que je faisais le lavement à mon fils. Mais alors elle ne m'avait attaqué qu'une seule fois et n'était plus revenue. *Et je me rendormis* en me demandant, histoire de me bercer, si ç'avait été alors le même genou que celui qui venait de me faire si mal ou l'autre. Et c'est là une chose que je ne suis jamais arrivé à savoir. Et mon fils non plus, interrogé à ce sujet, ne fut pas capable de me dire lequel des deux genoux j'avais frotté devant lui, avec de l'iodex, le soir de notre départ. *Et je me rendormis* un peu rassuré, *en me di sant, C'est un peu de névralgie* provoquée par les longues marches et les nuits fraî ches et humides, et en me promettant de me procurer une boîte d'ouate thermogène, avec le joli démon dessus, à la première occasion. Telle est la rapidité de la pensée » (M, 188 189, nous soulignons).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

seulement comme configurateur intra-textuel, mais aussi comme configurateur auto-/inter-textuel.

Auto-textuellement, l'équivalent anglais du français « névralgie », notamment la lexie « neuralgia », est utilisé dans *Proust* pour décrire le principe qui se trouve, selon Beckett, à la base de la composition de la *Recherche* :

> Proust has adopted this mystic experience [of involuntary memory which is stimulated by the negligence or agony of Habit, and under no other circum stances, nor necessarily then] as the Leitmotiv of his composition. It recurs, like the red phrase of the Vinteuil Septuor, *a neuralgia rather then a theme*, persistent and monotonous, disappears beneath the surface and emerges still finer and more nervous structure, enriched with a strange and necessary in crustation of grace notes, a more confident and essential statement of reali ty, and climbs through a series of precisions and purifications to the pin nacle from which it commands and clarifies the most humble incident of its ascent and delivers its triumphant ultimatum. It appears for the first time as the episode of the madeleine, and again on at least five capital occasions be fore its final and multiple investment of the Guermantes Hotel at the open ing of the second volume of *Le Temps Retrouvé*, its culminating and integral expression[44].

Sauf erreur de notre part, *Molloy* et *Proust* sont les seuls textes beckettiens où apparaissent les lexies « névralgie » et « neuralgia »[45]. L'environnement auto-textuel du corpus beckettien découvre à la « névralgie » de *Molloy* – qui y inscrit l'hypotexte *Proust* – une dimension signifiante esthétique qui n'est pas d'emblée évidente intra-textuellement, mais qui est consistante avec celle auto-inter-textuelle de la kantienne « finalité sans fin ». Cette consistance n'est pas nécessairement « eidétique ». Elle a simplement en vue l'appartenance de ces deux hypotextes cumulés dans ce passage de *Molloy* à un discours sur l'art, voire sur la littérature.

« Névralgie », tout en transportant de *Proust* à *Molloy* l'acception métaphorique esthétique de « neuralgia » – l'usage littéral des deux lexèmes étant médical –, acquiert en cours de transposition une deuxième fonction qui double, voire l'emporte sur sa métadiscursivité.

---

[44] Samuel Beckett, *Proust*, New York, Grove Press, 1957, pp. 22 23.

[45] La version anglaise de *Molloy* contient elle aussi le mot, aux deux mêmes en droits que le texte français (voir M, 149, 188 et Michèle Aina Barale et Rubin Rabi novitz, *A KWIC Concordance to Samuel Beckett's Trilogy : « Molloy », « Malone Dies », and « The Unnamable »*, New York, Garland, 1988, vol. 1, entrée « Neural gia », p. 613). « Neuralgia » apparaît une deuxième fois dans Beckett, *Proust*, p. 53.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Dans l'essai sur la *Recherche*, où « neuralgia » sert à définir le principe compositionnel proustien, le mot est utilisé pour son contenu sémantique, pour « dire » métaphoriquement la manière dont Beckett pense que le texte de Proust est « fait »/configuré/structuré/organisé. La lexie est un des moyens expressifs métaphoriques que Beckett choisit pour décrire le « faire » proustien. Dans *Molloy* « névralgie » ne « dit » rien de manière ouverte et immédiate à un niveau esthétique (puisque seule une perspective auto-textuelle découvre l'acception artistique/littéraire du mot), mais elle « fait » de manière beaucoup plus immédiatement évidente (car sa récurrence dans *Molloy-2* ressort assez facilement comme « figure ») non pas exactement, mais jusqu'à un certain point, ce que « neuralgia » « disait »/décrivait dans *Proust*. La fonction de « névralgie » n'est donc pas premièrement métadiscursive, mais textuellement configuratrice[46].

L'équivalence du « faire » de « névralgie » dans *Molloy* avec celui « dit »/décrit par « neuralgia » dans *Proust* n'est que partielle dans le sens où le lexème en effet « recurs, […] disappears beneath the surface and [re]emerges » dans le texte beckettien français, mais sa récurrence ne correspond pas vraiment à « a series of precisions and purifications to the pinnacle from which it commands and clarifies the most humble incident of its ascent and delivers its triumphant ultimatum ». Le « humble incident » de la « vive douleur » ressentie par Moran au genou dans sa salle de bains[47] n'est pas triomphalement et ultimement clarifié lors de la reprise du « leitmotiv » de la « névralgie » dans l'épisode de l'abri. Cet « humble incident » reste, au contraire, pour toujours inexpliqué, puisque le narrateur n'est « jamais arrivé à savoir » si « ç'avait été alors le même genou que celui qui venait de [lui] faire si mal ou l'autre. […] Et [s]on fils non plus, interrogé à ce

[46] La configuration auto textuellement po(ï)étique de *Proust* dans *Molloy* est plus explicite lors de la deuxième occurrence de « névralgie » dans le texte, quand dans l'environnement restreint de cette lexie apparaît à trois reprises celle d'« habitude » qui a dans *Proust* et chez Proust presque la valeur d'un concept (voir Beckett, *Proust*, pp. 7 30 et Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers (éds.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2004, entrée « Habitude », pp. 458 459). L'environnement restreint en question a été cité ci dessus dans la note 43.

[47] « Une vive douleur me traversa le genou. Qu'est ce que tu as, papa ? dit il [Jac ques]. Je me laissai tomber sur l'escabeau, relevai mon pantalon, regardai le genou, pliai et dépliai plusieurs fois la jambe. Vite l'iodex, dis je. Tu es assis dessus, dit il. Je me levai et le pantalon retomba autour de ma cheville. Il y a dans cette inertie des choses de quoi rendre littéralement fou » (M, 162).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

sujet, ne fut pas capable de [lui] dire lequel des deux genoux [il] avai[t] frotté devant lui, avec de l'iodex, le soir de [leur] départ ».

La configuration auto-textuelle des deux passages de *Molloy* (où est inscrite la lexie « névralgie ») avec l'extrait cité de *Proust* questionne, voire rejette la valeur épistémique et ontologique – que Marcel assigne à la mémoire involontaire et à laquelle Beckett semble souscrire dans *Proust* –, tout en retenant sa contrepartie esthétique. L'exploitation esthétique de « névralgie » dans *Molloy* n'a cependant pas lieu à un niveau « eidétique » (du « dit », de l'« idée », du « sens », du « thème »), autrement dit à un niveau purement sémantique – car « névralgie »/« neuralgia » n'est pas « a theme », elle est la récurrence « persistent and monotonous » d'une « phrase » comme « C'est un peu de névralgie », par exemple –, mais au niveau du « faire » configurateur de texte, du « dire » avec les mots, de la mise en place des significations multiples et non de la transmission d'un sens préexistant, autrement dit à un niveau po(ï)étique[48].

L'auto-textualité de *Molloy* et de *Proust* découvre, avec l'acception esthétique de « névralgie », un transfert métaphorique entre un domaine source MÉDICAL et un domaine cible ARTISTIQUE/LITTÉRAIRE qui n'est pas directement présent dans *Molloy*, mais qui ouvre le potentiel signifiant de toutes les unités lexicales à acception littéralement médicale de ce texte – et il y en a bon nombre, car les deux narrateurs rendent compte de façon détaillée et même spécialisée de leur état de santé ou simplement de leur condition physique – vers

[48] La configuration auto textuelle de *Molloy* et *Proust* assigne une dimension métadiscursive esthétique aux réflexions de Moran sur le « sens » qu'il « [se] trouve » grâce à des « sensations qu'heureusement [il] sai[t] illusoires » et en proie auxquelles il doit « vivre et travailler ». L'ambiguïté du contenu de ce métadiscours qui ne clarifie i) ni la manière dont les « sensations » arrivent à générer du « sens », ii) ni les rapports entre « sensations » et « sens » (est ce que celles ci, étant « illusoires », ne sont qu'une voie vers celui là ? ou est ce qu'il s'agit d'un conditionnement réciproque du type « pas de "sensation" sans "sens", pas de "sens" sans "sensation" », auquel cas le « sens » généré par des « sensations illusoires » est forcément « illusoire » lui même) est soutenue par la po(ï)éticité des lexies « sensations » et « sens ». Cette po(ï)éticité a en vue la dynamique des sèmes /SENSITIF/ (/MATÉRIEL/) et /INTELLECTIF/ (/SPIRITUEL/) qui semblent d'emblée réservés, le premier à « sensation », le deuxième à « sens », mais qui sont en effet interchangeables dans le mot « sens » qui peut dire tantôt « faculté d'éprouver des impressions que font les *objets matériels* », tantôt « *idée ou ensemble d'idées* intelligible que représente un signe ou un ensemble de signes ». En plus, diachroniquement, le(s) « sens » est/sont « sensation(s) ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

un fonctionnement en tant que métaphores filées de l'art/de la littérature. Cela ne veut pas dire que c'est là la seule manière de lire les maladies et les ennuis corporels de Molloy et Moran (et même de Mag, Ruth/Edith/Rose, Jacques, Teddy ou du poméranien de A), mais que la configuration directe de *Molloy* avec *Proust* à travers « névralgie »/« neuralgia » inscrit, à même le texte, la possibilité, voire la nécessité d'un tel type de lecture.

L'auto-textualité se révèle alors être à la fois i) une modalité po(ï)étique de différenciation de significations (« névralgie » ne veut pas dire, dans *Molloy*, seulement « vive douleur »/« douleur fulgurante » au genou, mais aussi « [a] leitmotive, […] [a] phrase [which] recurs persistent[ly] and monotonous[ly] », « phrase » qui finit par « faire » (et non seulement par « dire ») du/des « sens ») et ii) une modalité de configuration textuelle (dans la mesure où le fonctionnement auto-textuel de « névralgie » pourvoit le mot de l'hypertexte avec l'acception métaphorique esthétique « leitmotiv/phrase récurrente » tout en y transposant simultanément le mécanisme plus général de transfert métaphorique entre un domaine source MÉDICAL – qui est constamment développé dans *Molloy* – et un possible domaine cible ESTHÉTIQUE).

5.3.2. Auto-inter-textualité ou auto-/inter-textualité ?

Si jusqu'à présent nous n'avons traité que de la valeur de configurateur intra-textuel et auto-textuel de la « névralgie » de *Molloy*, c'est le moment de signaler que la même lexie joue aussi un rôle de configurateur inter-textuel qui inscrit directement dans l'hypertexte non seulement le *Proust* beckettien, mais aussi la *Recherche* proustienne.

Quand Beckett expose le principe compositionnel de la *Recherche* en termes de « *Leitmotiv* », « red *phrase* (of the Vinteuil Septuor) », « persistent and *monotonous* [recurrence] » et surtout « a *neuralgia* (rather than a *theme*) », il utilise des éléments du vocabulaire proustien de *La Prisonnière*, qu'il traduit en anglais et qu'il ne signale pas (par des guillemets, des italiques ou autrement) comme des mots « empruntés » au texte qu'il commente. (Cette pratique d'« appropriation lexicale » ne concerne pas seulement des lexies isolées, mais aussi des phrases entières que Beckett retient de la *Recherche*, qu'il traduit le plus souvent littéralement en anglais et qu'il incorpore dans

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Proust sans les référencer et démarquer d'aucune manière de son propre métadiscours critique[49].)

« Neuralgia » et son environnement restreint de *Proust* que nous venons de discuter reposent sur le passage suivant de *La Prisonnière* où Marcel décrit le septuor de Vinteuil et les rapports qu'il entretient avec sa sonate :

> [L]e septuor [de Vinteuil], qui avait recommencé, avançait vers sa fin ; à plusieurs reprises telle ou telle phrase de la Sonate revenait, mais chaque fois changée, sur un rythme, un accompagnement différents, la même et pourtant autre ; c'était une de ces phrases qui, sans qu'on puisse comprendre quelle affinité leur assigne comme demeure unique et néces saire le passé d'un certain musicien, ne se trouvent que dans son œuvre, et apparaissent constamment dans celle ci […] ; j'en avais d'abord distingué dans le septuor deux ou trois qui me rappelaient la Sonate. Bientôt […] j'aperçus une autre phrase de la Sonate, restant si lointaine encore que je la reconnaissais à peine ; hésitante, elle s'approcha, disparut comme effarou chée, puis revint, s'enlaça à d'autres, venues, comme je le sus plus tard, d'autres œuvres [de Vinteuil], en appela d'autres qui devenaient à leur tour attirantes et persuasives aussitôt qu'elles étaient apprivoisées, et entraient dans la ronde, dans la ronde divine mais restée invisible pour la plupart des auditeurs […]. Puis elles s'éloignèrent, sauf une que je vis repasser jusqu'à cinq et six fois […]. Puis cette phrase se défit, se transforma, comme faisait la petite phrase de la Sonate, et devint le mystérieux appel du début. *Une phrase d'un caractère douloureux s'opposa à lui, mais si profonde, si va*

[49] On peut citer à titre d'exemple la phrase suivante de *Proust* et sa contrepartie dans la *Recherche* : « But even this Albertine is multiple, and just as the modern ap plications of photography can frame a single church successively in the arcades of all the others and the entire horizon in the arch of a bridge or between two adjacent lea ves, thus decomposing the illusion of a solid object into its manifold component as pects, so the short journey of his lips to the cheek of Albertine creates ten Albertines, and transforms a human banality into a many headed goddess » (Beckett, *Proust*, p. 34) ; et « Les dernières applications de la photographie qui […] réussissent à faire tenir un horizon immense sous l'arche d'un pont, […] entre les feuilles d'un arbre […], donnent successivement pour cadre à une même église les arcades de toutes les autres je ne vois que cela qui puisse […] faire surgir de ce que nous croyons une chose à aspect défini, les cent autres choses qu'elle est tout aussi bien, puisque cha cune est relative à une perspective non moins légitime. Bref, de même qu'à Balbec, Albertine m'avait souvent paru différente, maintenant […] dans ce court trajet de mes lèvres vers sa joue, c'est dix Albertines que je vis ; cette seule jeune fille étant comme une déesse à plusieurs têtes […] » (Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, in *A la re cherche du temps perdu*, Paris, Gallimard/NRF, coll. « Pléiade », 1954, vol. II, pp. 364 365).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> *gue, si interne, presque si organique et viscérale qu'on ne savait pas, à cha cune de ses reprises si c'était celles d'un thème ou d'une névralgie*[50].

L'inter-textualité po(ï)étique de ce passage de *La Prisonnière* avec *Molloy* nuance la signification esthétique du mot « névralgie » dans l'hypertexte – signification qu'y transpose l'auto-textualité avec le passage correspondant de *Proust* –, en soulignant des aspects particuliers tenant à la fois à la portée et aux caractéristiques du procédé compositionnel répétitif qu'elle exprime.

« Neuralgia » décrit métaphoriquement dans *Proust* le « leitmotiv » de la mémoire involontaire, tel que celui-ci structure le texte romanesque de la *Recherche*. La « névralgie » de *La Prisonnière* s'applique aux « phrases » (musicales) de Vinteuil qui circulent/sont réitérées à deux niveaux : dans l'espace homogène d'un texte (musical) donné (que ce soit la sonate *ou* le septuor), mais aussi dans l'espace hétérogène d'un œuvre constitué de textes formellement/génériquement différents (la sonate *et* le septuor). Ce nuancement de sens assigne au configurateur inter-textuel « névralgie » une fonction métadiscursive qui porte non pas, comme dans le cas du configurateur auto-textuel « névralgie », sur la répétition structurante de cette lexie dans l'espace homogène de *Molloy*, mais sur sa répétition structurante dans l'espace hétérogène que mettent en place le texte fictif *Molloy* et le texte critique *Proust*. Autrement dit, l'inter-textualité de *Molloy* avec *La Prisonnière* fonctionne comme un commentaire métadiscursif sur l'auto-textualité de *Molloy* avec *Proust*. Si « névralgie » « fait » dans *Molloy* (plus ou moins) ce que « neuralgia » « dit » par métaphore dans *Proust*, « névralgie » et « neuralgia » « font » ensemble, à l'intérieur du corpus beckettien qui comprend ces deux textes génériquement différents, (plus ou moins) ce que « névralgie » « dit » – littéralement, par rapport à la musique de Vinteuil, et métaphoriquement, par rapport au livre à venir de Marcel[51] – dans *La Prisonnière*.

Une autre nuance signifiante que l'inscription po(ï)etiquement inter-textuelle de cet extrait de la *Recherche* dans *Molloy* accentue par

---

[50] Marcel Proust, *La Prisonnière*, in *A la recherche du temps perdu*, Paris, Galli mard/NRF, coll. « Pléiade », 1954, vol. III (pp. 9 415), pp. 269 260, nous soulignons.

[51] Le narrateur de la *Recherche* conçoit et exprime de manière conséquente son projet littéraire en termes métaphoriques musicaux et plus particulièrement en ceux de la musique de Vinteuil. On trouve deux instances de cette métaphore filée dans Mar cel Proust, *Le Temps retrouvé*, in *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard/ NRF, coll. « Pléiade », 1954, vol. III (pp. 689 1048), pp. 866, 877.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

rapport à la « névralgie » ce n'est pas tant – comme dans le cas de la « neuralgia » métaphorique de *Proust* – le fait que la répétition des « phrases » « [is] enriched with a strange and necessary incrustation of *grace-notes* » (« telle ou telle phrase de la Sonate revenait, mais chaque fois changée, sur *un rythme, un accompagnement différents* »), mais plutôt que leur changement/« transformation » mène finalement à leur « dé-faite ». Si *Proust*, parlant de « grace-notes », propose une « neuralgia » qui opère principalement par ajouts, *La Prisonnière* souligne en même temps le phénomène de transformation, désintégration, dissipation et finalement disparition des « phrases névralgiques » lors de leur itération. Cet aspect que Beckett ne retient pas dans son essai sur la *Recherche* est exploité thématiquement et po(ï)étiquement dans les deux passages de *Molloy* qui sont configurés intra-textuellement à travers la proposition « C'est un peu de névralgie ».

Po(ï)étiquement, la phrase « compacte » qui contient la première occurrence de « névralgie » dans *Molloy* (« [Ainsi celui qu'une soudaine douleur réveille.] Il se fige, retient son souffle, attend, se dit, C'est un mauvais rêve, ou, C'est un peu de névralgie, respire, se rendort, tout tremblant encore ») est décomposée en termes constitutifs qui sont transformés (morpho-syntaxiquement) et dispersés/éparpillés dans le contexte restreint de la deuxième occurrence de « névralgie » dans l'hypertexte. Thématiquement, le narrateur précise, en racontant l'épisode dans l'abri, que la « névralgie » « revint quelques minutes plus tard, mais moins forte que la première fois, que la seconde plutôt. […] elle revint encore, plusieurs fois, et chaque fois moins forte que la précédente, et finalement se calma tout à fait ». Le configurateur intertextuel « névralgie » se révèle alors exercer une fonction métadiscursive qui porte non seulement sur le « faire » auto-textuel de *Molloy* et de *Proust*, mais aussi sur le « faire » intra-textuel de *Molloy*, d'une part, et sur les « dires » de Moran, d'autre part.

Les deux directions d'affinement inter-textuel des nuances signifiantes de « névralgie » dans *Molloy* que nous venons de présenter montrent que les rapports auto- et inter-textuels qui s'établissent directement/po(ï)etiquement entre les hypertextes beckettiens et leurs hypotextes allo- et autographes ne sont pas linéaires, mais rhizomiques. Si Caselli – qui retrace les occurrences de l'hypotexte léopardien *A se stesso* dans le corpus beckettien – maintient qu'il suffit, pour compléter le demi vers de ce poème configuré dans le *Molloy* anglais, de recourir à *Proust*, c'est parce que la critique pose un développement au-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

to-inter-textuel progressif qui mène de la « source », à travers *Proust* et *Dream*, au *Molloy* anglais, développement lors duquel l'inter-textualité se meut graduellement en auto-textualité.

Le cas de la « névralgie » de *Molloy* met néanmoins en évidence le fait que les hypertextes beckettiens tout en s'« éloignant » de plus en plus de la « source » ne l'« oublient » en effet jamais complètement, mais continuent à la configurer inter-textuellement, en en retenant/soulignant à chacune de ses inscriptions d'autres aspects ou – s'ils en retiennent les mêmes aspects que ceux déjà configurés dans un hypertexte antérieur – en les élaborant selon de nouvelles voies/directions, pas nécessairement compatibles avec celles poursuivies précédemment. Lorsque l'inter-textualité de *Molloy* avec *La Prisonnière* « dit » quelque chose par rapport à l'auto-textualité de *Molloy* avec *Proust* ou qu'elle « dit » des choses par rapport à l'intra-textualité de *Molloy* que l'auto-textualité de celui-ci avec *Proust* ne « disait » point, il devient fort clair que la « source » elle-même – et non seulement ses « avatars » beckettiens – est présente dans l'hypertexte.

Plutôt que de poser alors le remplacement d'une pratique beckettienne de l'inter-textualité par une pratique beckettienne de l'auto-textualité il serait peut-être plus approprié de constater l'inter-dépendance de ces deux procédés et de suggérer un double mouvement : i) d'« effacement » auto-textuel progressif de la « source », d'une part, et ii) de retour inter-textuel constant à la « source » comme moyen d'en prélever de nouveaux aspects à être « effacés » auto-textuellement par la suite, d'autre part.

5.3.3. Fusion inter-textuelle et niveaux d'inter-textualité

Un troisième aspect de « névralgie » – que l'inter-textualité de *Molloy* avec *La Prisonnière* fait ressortir de manière beaucoup plus accentuée que son auto-textualité avec *Proust* – est son « organicité »/sa « viscéralité » (« Une phrase […] si profonde, si vague, si interne, presque *si organique et viscérale* qu'on ne savait pas, à chacune de ses reprises si c'était celles d'un thème ou d'une névralgie ») qui exprime par métaphore, en termes du domaine source ORGANISME VIVANT, à la fois i) le caractère « nécessaire » des « phrases répétées » dans le fonctionnement de l'ensemble textuel dont elles font partie (ces « phrases » sont, pour filer la métaphore, des « organes vitaux » de celui-ci)

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

et ii) leur caractère de marqueurs de l'originalité/de l'unicité de cet ensemble textuel (dont on peut dire, toujours métaphoriquement, qu'elles écrivent le génétique code ADN) : « [des] phrases qui, sans qu'on puisse comprendre quelle affinité leur assigne comme *demeure unique et nécessaire* le passé d'un certain musicien, *ne se trouvent que dans son œuvre*, et apparaissent constamment dans celle-ci ».

Affirmer que l'inter-textualité de *Molloy* avec le passage cité de *La Prisonnière* souligne ces dimensions signifiantes de « névralgie » dans l'hypertexte ne veut pas dire que celui-ci les développe de manière identique à l'hypotexte. Grâce à cet extrait de *La Prisonnière* il devient évident qu'un des problèmes esthétiques sur lequel métadiscourt implicitement la « névralgie » de *Molloy* est celui de l'unité « organique » et de l'« unicité »/l'originalité d'une « œuvre » d'art, mais le contenu de ce métadiscours ne coïncide pas forcément avec celui des réflexions de Marcel sur le septuor de Vinteuil.

En effet, la lexie « neuralgia » qui décrit métaphoriquement le principe compositionnel de la *Recherche* dans *Proust* renvoie principalement, voire uniquement à la « névralgie » qui apparaît dans l'épisode de *La Prisonnière* (dont nous avons donné un fragment ci-dessus), où le narrateur entend pour la première fois, lors d'une soirée chez Mme. Verdurin, une autre pièce de Vinteuil que sa sonate, à savoir le septuor, dont il parle en utilisant précisément ce mot. La « névralgie » de *Molloy*, en échange, renvoie non seulement à la « névralgie » de cet épisode du septuor de Vinteuil, mais aussi à une seconde apparition de la même lexie dans *La Prisonnière* et à son contexte restreint, en fusionnant ainsi les deux seules occurrences métaphoriques de « névralgie » comme « leitmotiv/motif/phrase (musicale) récurrente » de toute la *Recherche*[52].

[52] Les deux seules occurrences de « névralgie » « leitmotiv/motif/phrase (musi cale) récurrente » dans l'ensemble de la *Recherche* qui apparaissent dans *La Prison nière* à une centaine de pages de distance l'une de l'autre sont d'ailleurs les deux seules occurrences textuelles de ce mot au singulier. Les quatre autres occurrences de la lexie « névralgie » dans la *Recherche* sont toutes au pluriel et leur signification est littérale/médicale (voir Etienne Brunet, *Le Vocabulaire de Proust. Index de « A la re cherche du temps perdu »*, Genève et Paris, Slatkine Champion, 1983, vol. III : L Z, p. 957). Trois de ces quatre autres occurrences désignent les « névralgies » faciales qu'inflige à Mme. Verdurin l'écoute de la musique (surtout celle de Vinteuil), en éta blissant ainsi des liens non pas métaphoriques, mais causaux entre un domaine ES THÉTIQUE/MUSICAL et un domaine MÉDICAL. La deuxième apparition de « neu ralgia » dans *Proust* et son contexte phrastique restreint « He [Marcel] is ushered

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Cette seconde occurrence métaphorique esthétique de « névralgie » dans *La Prisonnière* précède diégetiquement et narrativement celle que nous venons de discuter et sert au narrateur à parler toujours de musique, mais d'une perspective qui, visant plus généralement l'art, métadiscourt implicitement aussi sur son propre projet littéraire :

> [J]e m'assis au piano et ouvris au hasard la Sonate de Vinteuil qui y était posée, et je me mis à jouer ; […] la regardant en soi même comme l'œuvre d'un grand artiste, j'étais ramené par le flot sonore vers les jours de Com bray […] où j'avais moi même désiré d'être un artiste. En abandonnant, en fait, cette ambition, avais je renoncé à quelque chose de réel ? La vie pou vait elle me consoler de l'art ? Y avait il dans l'art une réalité plus profonde où notre personnalité véritable trouve une expression que ne lui donnent pas les actions de la vie ? Chaque grand artiste semble, en effet, si différent des autres, et nous donne tant cette sensation de l'individualité que nous cher chons en vain dans l'existence quotidienne. Au moment où je pensais cela, une mesure de la sonate me frappa, mesure que je connaissais bien pourtant, mais parfois l'attention éclaire différemment des choses connues pourtant depuis longtemps et où nous remarquons ce que nous n'avions jamais vu. En jouant cette mesure, et bien que Vinteuil fût là en train d'exprimer un rêve[53] qui fût resté tout à fait étranger à Wagner, je ne pus m'empêcher de murmurer : « *Tristan* », avec le sourire qu'a l'ami d'une famille retrouvant quelque chose de l'aïeul dans une intonation, un geste du petit fils qui ne l'a pas connu. Et comme on regarde alors une photographie qui permet de pré ciser la ressemblance, par dessus la sonate de Vinteuil, j'installai sur le pu pitre la partition de *Tristan* […]. *Je me rendais compte de tout ce qu'a de réel l'œuvre de Wagner, en revoyant ces thèmes insistants et fugaces qui vi sitent un acte, ne s'éloignent que pour revenir, et, parfois lointains, assou*

---

into the library, because ex Mme. Verdurin, at once the Norn and Victim of Harmonic Megrims, is enthroned in the midst of her guests, passionately absorbing Rino Gome nol [sic !] in the interests of her mucous membrane and suffering the most atrocious ecstasies of Stravinskian neuralgia » (pp. 52 53) fonctionnent à la fois littéralement et métaphoriquement et fusionnent po(ï)étiquement au moins trois passages de la *Re cherche* qui mettent en scène (ex)Mme. Verdurin et ses habitudes musicales (voir Proust, *La Prisonnière*, p. 240 241 ; *Le Temps retrouvé*, pp. 867 868 ; et Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, in *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard/ NRF, coll. « Pléiade », 1954, vol. II (pp. 601 1131), p. 906).

[53] Le configurateur po(ï)étique « rêve » soutient notre idée selon laquelle la « né vralgie » de *Molloy* configure inter textuellement non seulement le premier passage de *La Prisonnière* cité, mais aussi celui ci. « Rêve » apparaît dans les environnements intra textuels restreints de chacune des deux occurrences de « névralgie » dans *Mol loy*, le narrateur attirant même métadiscursivement l'attention sur la lexie lors de l'épisode dans l'abri : « Soyez tranquille, je ne sais pas raconter un rêve proprement dit ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> *pis, presque détachés, sont, à d'autres moments, tout en restant vagues, si pressants et si proches, si internes, si organiques, si viscéraux qu'on dirait la reprise moins d'un motif que d'une névralgie*[54].

La dernière phrase citée et celle qui contient l'autre occurrence de « névralgie » dans *La Prisonnière* (« Une phrase d'un caractère douloureux s'opposa à lui, mais si profonde, *si vague, si interne, presque si organique et viscérale qu'on ne savait pas, à chacune de ses reprises si c'était celles d'un thème ou d'une névralgie* ») sont non seulement des « variations [po(ï)étiques] sur un même thème » – selon lequel la particularité de la musique de Wagner, comme celle de la musique de Vinteuil et comme celle de « l'œuvre [de tout] grand artiste » consiste dans la récurrence des « phrases névralgiques » –, mais ce sont en même temps des illustrations, des mises à l'œuvre et en œuvre de ce « thème ». La simultanéité du « dire » sur la « névralgie » et du « faire » « névralgique » que révèle l'auto-/inter-textualité de *Molloy* avec *Proust* et *La Prisonnière* n'est alors pas une prérogative beckettienne, mais un phénomène déjà présent dans la *Recherche*.

Toutefois, ce que *Molloy* « fait » de plus que la *Recherche*, en configurant à travers sa « névralgie » le deux « névralgies » de *La Prisonnière* et la « neuralgia » métaphorique de *Proust* est d'illustrer les réflexions de Marcel sur la circulation/répétition/récurrence/reprise des « phrases » non seulement *à l'intérieur* de l'« œuvre » d'un « artiste » (Vinteuil *ou* Wagner), mais aussi *entre* les « œuvres » des « artistes » différents (Vinteuil *et* Wagner). Autrement dit, si l'inter-textualité de *Molloy* avec le premier extrait cité de *La Prisonnière* fonctionne (aussi) comme un commentaire métadiscursif sur l'auto-textualité de *Molloy* avec *Proust*, l'inter-textualité de *Molloy* avec le second extrait cité de *La Prisonnière* fonctionne comme un commentaire métadiscursif sur elle-même. La pratique beckettienne de l'inter-textualité se dédouble alors non seulement en auto-textualité et inter-textualité, mais aussi en plusieurs niveaux d'inter-textualité métadiscursive.

De la perspective du « faire » inter-textuel de *Molloy*, qui se montre conscient de lui-même, la question esthétique de l'« unité » et de l'« unicité » de l'« œuvre » se pose alors en tout autres termes que dans *Proust* et chez Proust. En décrivant le principe compositionnel de la *Recherche* grâce aux « phrases névralgiques » du septuor de Vinteuil, *Proust* simplifie (par mégarde ? délibérément ?) son objet

[54] Proust, *La Prisonnière*, pp. 158 159, nous soulignons.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

d'étude et l'esthétique de Marcel, dans le sens où l'essai « omet » de signaler que les « phrases » qui font, selon Marcel, l'unicité absolue et l'unité nécessaire de l'« œuvre » d'un « grand artiste » (*La Prisonnière*, première citation) sont, d'après lui, exactement les mêmes qui mettent cette « œuvre » en rapport avec les « œuvres », elles-mêmes absolument uniques et nécessairement unitaires, d'autres « grands artistes » (*La Prisonnière*, deuxième citation). Si *Proust* ne retient de la *Recherche* que la première partie de l'« équation[55] », *Molloy* – par le fait de configurer à travers « névralgie » les deux fragments de *La Prisonnière* et *Proust* – non seulement corrige la bévue du jeune critique Beckett, mais exploite à bout le paradoxe des « phrases » récurrentes qui sont à la fois uniques/originales *et* communes à plusieurs « artistes », unificatrices d'« œuvre » *et* moyen d'ouverture vers d'autres « œuvres ».

Dans le cas de Marcel ce paradoxe n'est en fait pas un : le narrateur place explicitement les « phrases » uniques et unificatrices (de l'« œuvre » d'un Vinteuil, d'un Wagner et plus généralement de tout « grand artiste ») dans cet « œuvre » lui-même – les « phrases » récurrentes (intra- et auto-textuellement) ayant donc, selon lui, une réalité textuelle objective –, tandis qu'il conçoit leur mise en rapport (inter-textuelle) avec des « phrases névralgiques » appartenant à l'« œuvre » d'autres « grands artistes » comme un phénomène subjectif relié à la réception de l'« œuvre » : « En jouant cette mesure, et bien que Vinteuil fût là en train d'exprimer *un rêve qui fût resté tout à fait étranger à Wagner, je* ne pus m'empêcher de murmurer : "*Tristan*", avec le sourire qu'a l'ami d'une famille retrouvant quelque chose de l'aïeul dans une intonation, un geste du petit-fils *qui ne l'a pas connu* ». Le fait que le « petit-fils » Vinteuil « n'a pas connu » « l'aïeul » Wagner laisse entendre que l'« intonation » commune que Marcel découvre à la sonate du premier et l'opéra du deuxième n'est, littéralement, qu'un « effet d'écoute » et, métaphoriquement, qu'un « effet de lecture ». Le « palimpseste » inter-textuel qui superpose *Tristan* et la sonate n'est alors pas configuré à même celle-ci, mais résulte d'une action subjective extérieure : « par-dessus la sonate de Vinteuil, *j'*installai sur le pupitre la partition de *Tristan* ».

Si le paradoxe des « phrases névralgiques » n'est à proprement parler pas un pour Marcel, il est toutefois un dans la *Recherche*,

[55] « The Proustian equation is never simple » (Beckett, *Proust*, p. 1).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

où l'éparpillement, parmi les « phrases » proustiennes, des « phrases » (et même des pages entières) tirées d'une quantité non négligeable d'« œuvres » littéraires d'autres écrivains constitue un principe compositionnel constant. Si pour Marcel, les « phrases » récurrentes dans l'« œuvre » d'un « grand artiste » sont nécessairement uniques et « restent tout à fait étrangères » aux « phrases » récurrentes dans l'« œuvre » d'un autre « grande artiste »[56], la *Recherche* se soustrait à l'esthétique formulée par le narrateur en configurant des « phrases » de Proust avec des « phrases » d'emprunt. Le paradoxe en question se laisse alors préciser comme la coexistence contradictoire, dans la *Recherche*, du « dire » de Marcel (sur l'inter-textualité) et du « faire » (inter-textuel) de Proust.

Le complexe fonctionnement inter-textuellement po(ï)étique de « névralgie » dans *Molloy* pointe vers le paradoxe décrit et récupère de la *Recherche* non pas le « dire » marcellien mais le « faire » proustien, qu'il ne se contente toutefois pas de reproduire/répliquer tel quel, mais qu'il pousse d'un pas plus loin en faisant de sorte qu'il se montre conscient de lui-même. Cette conscience de soi inter-textuelle suggère la possibilité que les « liens de parenté » – que les « phrases névralgi-

[56] L'unicité absolue des « grandes œuvres » et des « grands artistes », dont les « phrases névralgiques » sont l'expression, est développée par Marcel sous le nom d'« accent » : « Ces phrases là [reconnaissables dans les diverses œuvres de Vinteuil, et d'autre part qu'on ne trouvait que dans les oeuvres de Vinteuil], les musicographes pourraient bien trouver leur apparentement, leur généalogie, dans les œuvres d'autres grands musiciens, mais seulement pour des raisons accessoires, des ressemblances extérieures, des analogies plutôt ingénieusement trouvées par le raisonnement que senties par l'impression directe. Celle que donnaient ces phrases de Vinteuil était dif férente de toute autre, comme si, en dépit des conclusions qui semblent se dégager de la science, l'individuel existait. […] Vinteuil […] s'interrogeait lui même ; de toute la puissance de son effort créateur il atteignait sa propre essence à ces profondeurs où, quelque question qu'on lui pose, c'est du même accent, le sien propre, qu'elle répond. Un accent, cet accent de Vinteuil, séparé de l'accent des autres musiciens par une dif férence bien plus grande que celle que nous percevons entre la voix de deux person nes, même entre le beuglement et le cri de deux espèces animales […]. Et, même en tenant compte […] de cette parenté que les musicographes pourraient trouver entre eux, c'est bien un accent unique auquel s'élèvent, auquel reviennent malgré eux ces grands chanteurs que sont les musiciens originaux, et qui est une preuve de l'existence irréductiblement individuelle de l'âme. Que Vinteuil essayât de faire plus solennel, plus grand, ou de faire plus vif et plus gai, de faire ce qu'il apercevait se reflétant en beau dans l'esprit du public, Vinteuil, malgré lui, submergeait tout cela sous une lame de fond qui rend son chant éternel et aussitôt reconnu » (Proust, *La Prisonnière*, pp. 255 256).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

ques » permettent d'établir entre les « œuvres » uniques des « grands artistes » – ne soient pas toujours des « effets de lecture » externes aux textes, mais des « effets de lecture » inscrits dans les textes eux-mêmes. C'est au niveau des modalités d'inscription inter-textuelle de leurs « effets » respectifs que les « lectures » de Proust diffèrent des « lectures » de Beckett : celles-ci laissent des « traces » bien « visibles » dans la *Recherche*, tandis que celles-là « effacent » presque complètement leurs « traces » dans *Molloy*. La particularité de la pratique beckettienne de l'inter-textualité, telle que la révèle l'exemple de « névralgie », consiste toutefois non seulement dans ses modalités d'« effacement » des « phrases » récurrentes, mais aussi dans ses modalités de signalisation de cet « effacement »[57].

5.3.4. Auto-/inter-textualité, traduction et (auto-)traduction

« Névralgie » n'est pas la seule unité lexicale du passage en discussion de *Molloy* qui, tout en exerçant une fonction intra-textuelle, « ouvre » po(ï)étiquement la perspective vers un « abîme » d'auto- et inter-textualité.

La répétition « avec variation » de la phrase « Je retirai ma veste et mes chaussures, déboutonnai mon pantalon et rentrai sous les couvertures » comme « J'ôtai donc ma veste et mes chaussures, je déboutonnai mon pantalon et me glissai sous les couvertures, la conscience tranquille, ne sachant que trop bien ce que je faisais » fonctionne comme une modalité de signalisation de celle-ci en tant que ca-

[57] Le « faire » inter textuel conscient de lui même qui configure en palimpseste la « névralgie » de *Molloy* avec les « névralgies » de *La Prisonnière* a aussi des implications métadiscursives esthétiques. Le fait que Moran ayant « dépla[cé] dans cette atmosphère, comment dire, [esthétique ?] de finalité sans fin […] le travail à exécuter » et l'y ayant « consid[éré] » à la manière de Vinteuil (qui « s'interrogea[nt] lui même, de toute la puissance de son effort créateur […], attei[nt] sa propre essence à ces profondeurs où, quelque question qu'on lui pose, c'est du même accent, le sien propre, qu'elle répond ») n'exprime pas cette expérience à travers ses propres mots, son propre « accent », mais à travers ceux de *Proust*, Proust et (comme on le verra tout de suite) de bien d'autres, questionne sérieusement la conception marcellienne sur l'originalité de l'artiste. La manière dont *Molloy* est « fait » semble suggérer qu'aux « profondeurs [de] sa propre essence » un « grand artiste » ne découvre pas son « accent », mais les « phrases » d'autres « grands artistes ». Son originalité, si originalité il y a, consiste plutôt dans la manière de réorganiser et d'interroger les « phrases » des autres que dans la découverte de ses propres « phrases ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

dre à la fois structurel et sémantique à l'intérieur duquel sont placées les réflexions du narrateur. L'itération po(ï)étique de cette phrase, qui la fait ressortir en tant que « figure » contre le « fond » de l'extrait qu'elle délimite, assigne à l'ajout « la conscience tranquille, ne sachant que trop bien ce que je faisais » une valeur métadiscursive qui contribue elle aussi à la mettre en évidence et à attirer l'attention aussi bien sur ses éléments réitérés identiquement que sur ceux qui divergent d'une instance à l'autre.

Des trois propositions initiales – « je retirai ma veste et mes chaussures », « déboutonnai mon pantalon » et « rentrai sous les couvertures » – seule la proposition médiane reste lexicalement identique lors de sa reprise (bien que syntaxiquement le sujet originairement sous-entendu soit par la suite explicité : « *je* déboutonnai mon pantalon »), tandis que les deux autres propositions remplacent les verbes initiaux « je retirais » et « rentrai » par « j'ôtai » et « me glissais ». Ce changement de verbes rend « visible » la constance de la lexie « déboutonner (le pantalon) », lexie qui configure dans l'hypertexte plusieurs hypotextes auto- et allographes et qui, en faisant cela, pourvoit le cadre des réflexions du narrateur et ces réflexions elles-mêmes de multiples possibilités signifiantes.

« Déboutonner (le pantalon) » connecte po(ï)étiquement *Molloy* à un réseau auto-/inter-textuel complexe dont les « nœuds » sont représentés par *Vie de Beethoven* de Romain Rolland, *« Dream » Notebook*, *Dream of Fair to Middling Women*, *More Pricks Than Kicks* (la nouvelle « What a Misfortune »), *Watt* (la version anglaise) et *Le Calmant* – comme hypotextes de *Molloy* – et *Company/Compagnie* – comme hypertexte(s) de *Molloy*[58]. La discussion qui suit ne détaillera pas tous les aspects relatifs aux rapports auto- et/ou inter-textuels que chacun de ces « noyaux » entretient avec *Molloy*, mais s'ar-

[58] L'organisation de ce réseau en hypotextes et hypertextes, sur une base chrono logique qui tient compte de la genèse des textes beckettiens, n'est qu'une démarche méthodologique qui délimite un espace d'investigation. Cette organisation peut facile ment être mise en question par la variante française de *Watt* et par *The Calmative*, des textes post *Molloy* qui, selon le critère diachronique appliqué, devraient fonctionner comme des hypertextes de celui ci. Pour contrecarrer ce questionnement on devrait être capable de montrer que l'(auto)traduction de *Watt* en français et du *Calmant* en anglais et plus précisément l'(auto)traduction de « déboutonner (le pantalon) » (et de son contexte restreint) du/vers le français tient compte de l'occurrence de cette lexie dans *Molloy*. A présent nous sommes incapable de prouver telle hypothèse, mais celle ci mériterait d'être testée.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

rêtera uniquement sur certains d'entre eux dans le but de continuer à faire ressortir des particularités po(ï)étiquement configuratrices de cet hypertexte.

Un premier aspect concerne le caractère polyglotte de l'auto-/inter-textualité de *Molloy* et les processus de traduction et d'(auto-)traduction qui la conditionnent. Si une vue d'ensemble du réseau ci-dessus peut laisser d'emblée l'impression que seuls le français et l'anglais sont impliqués dans l'« équation » concernant le configurateur auto-/inter-textuel « déboutonner », les deux premiers « nœuds » cités montrent que ce n'est toutefois pas le cas. La première occurrence de « déboutonner » dans le corpus beckettien n'est ni anglaise, ni française, mais allemande et elle se retrouve dans l'entrée suivante du *« Dream » Notebook* que John Pilling annote ainsi :

> **[1107] the 7th & 8th aufgeknoepft**
> Rolland, 49, quoting Beethoven's own description of his Seventh Sym phony, Beckett's favourite of the nine, the « unbuttoned » symphony of *More Pricks Than Kicks* (« What a Misfortune » ; cf. *Dream*, 188), from which the two musical quotations (106, 229) are taken[59].

La « source » non référencée par Beckett (mais identifiée par Pilling comme étant la *Vie de Beethoven* de Rolland), qui fournit au *« Dream » Notebook* la cryptique notation bilingue (anglo-allemande) « the 7th & 8 th aufgeknoepft » (« la 7e et 8e déboutonnée/s ») de même que cinq autres entrées[60], intègre la lexie en question dans le contexte restreint suivant :

> De cette date sont les *Septième* et *Huitième Symphonies*, écrites en quelques mois, à Toeplitz en 1812 : l'Orgie du Rythme, et la Symphonie humoristique, les œuvres où il [Beethoven] s'est montré peut être le plus au naturel, et, comme il disait, le plus « déboutonné » (*aufgeknoepft*), avec des transports de gaieté et de fureur, ces contrastes imprévus, ces saillies décon certantes et grandioses, ces explosions titaniques qui plongeaient Goethe et Zelter dans l'effroi, et faisaient dire de la *Symphonie en la*, dans l'Alle magne du Nord, qu'elle était l'œuvre d'un ivrogne. D'un homme ivre, en effet, mais de force et de génie.

[59] Pilling (éd.), *Beckett's « Dream » Notebook*, p. 157, « aufgeknoepft » souligné (par Beckett) dans le texte.

[60] Voir, Pilling (éd.), *Beckett's « Dream » Notebook*, entrées [1105] à [1110], pp. 157 158.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> « Je suis, a t il dit lui même, je suis le Bacchus qui broie le vin délicieux pour l'humanité. C'est moi qui donne aux hommes la divine fré nésie de l'esprit. »
>
> Je ne sais si, comme l'a écrit Wagner, il a voulu peindre dans le finale de sa Symphonie une fête dionysiaque. Je reconnais surtout dans cette fougueuse kermesse la marque de son hérédité flamande, de même que je retrouve son origine dans son audacieuse liberté de langage et de manières, qui détonne superbement dans le pays de la discipline et de l'obéissance. Nulle part plus de franchise et de libre puissance que dans la *Symphonie en la*. C'est une dépense folle d'énergies surhumaines, sans but, pour le plaisir, un plaisir de fleuve qui déborde et submerge. Dans la *Huitième Symphonie*, la force est moins grandiose, mais plus étrange encore, et plus caractéris tique de l'homme, mêlant la tragédie à la farce, et une vigueur herculéenne à des caprices d'enfant[61].

Dans ce contexte, le franco-allemand « "déboutonné" (*aufgeknoepft*) » – dont Beckett retient l'« original » « aufgeknoepft » que Beethoven aurait utilisé lui-même, selon Rolland, à propos de ses 7e et 8e symphonies – a une valeur métaphorique : la lexie ne s'applique pas, comme dans *Molloy*, à un vêtement (à savoir « le pantalon »), mais vise à la fois un domaine cible humain et un domaine cible esthétique (et plus précisément musical). Dans la « source » bio(biblio)graphique la lexie sert simultanément à décrire le Beethoven qui compose ses deux symphonies (« le plus au naturel », « homme ivre […] de force et de génie », « frénésie de l'esprit », « hérédité flamande », « audacieuse liberté de langage et de manières », etc.) et les qualités artistiques de ses deux « œuvres » (« contrastes imprévus », « saillies déconcertantes et grandioses », « explosions titaniques », « dépense folle d'énergies surhumaines, sans but, pour le plaisir » « mêlant la tragédie à la farce », etc.). Le mot renvoie, dans les deux cas, à des choses /ABSTRAITES/, en soulignant aussi bien par rapport aux attributs du compositeur (personnalité, état d'esprit, caractère, « manières » sociales, hérédité) que par rapport aux attributs de ses compositions les sèmes /IRRÉGULARITÉ/ – entendu comme « transgression des règles » – /EXCÈS/ et /HÉTÉROGÉNÉITÉ/.

Dans *Dream* – en vue de la rédaction duquel ont été prises les notes de lecture du *« Dream » Notebook* – ce ne sont ni le « aufgeknoepft » du cahier, ni le « "déboutonné" (*aufgeknoepft*) » de la *Vie de Beethoven* qui fonctionnent comme configurateurs inter-textuels mais

[61] Romain Rolland, *Vie de Beethoven*, Paris, Librairie Hachette, coll. « Vie des hommes illustres », 1927, pp. 41 43, souligné dans le texte.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

leur équivalent anglais : « unbutton(ed) ». Beckett poursuit le trajet translinguistique qui mène de l'allemand de Beethoven au français de Rolland en le faisant aboutir (temporairement) à son propre anglais. L'inter-textualité beckettienne se révèle ainsi être doublée par un processus de traduction d'hypotextes allographes qui représente une des principales modalités d'en « effacer » les « traces » dans l'hypertexte.

La critique aborde le plus souvent les rapports qu'entretiennent la traduction et l'inter-textualité à l'intérieur du corpus beckettien dans une perspective qui se concentre sur les ajouts, les omissions et les substitutions d'hypotextes allographes lorsque Beckett (auto-)traduit en français ou en anglais un de ses textes rédigé dans l'autre langue. L'exemple de « aufgeknoepft » --> « déboutonné/er » --> « unbutton(ed) » permet toutefois de reconnaître le fait que l'inter-textualité beckettienne et la traduction interagissent non seulement *post factum*, au moment où il est question d'(auto-)traduire un texte pour en donner le correspondant bilingue, mais déjà au moment de sa génération/composition : des hypotextes allographes écrits dans une autre langue que celle de l'hypertexte y sont inscrits à travers des traductions de Beckett[62].

Le cas de « aufgeknoepft » --> « déboutonné/er » --> « unbutton(ed) » révèle aussi le fait qu'il convient de distinguer deux niveaux de l'(auto-)traduction beckettienne. i) L'un se réfère au processus qui a comme résultat la création d'une paire de textes bilingue (comme *Molloy*/*Molloy*). ii) L'autre se réfère au processus qui précède l'inscription auto-textuelle d'hypotextes autographes (tels *Dream*) dans

[62] Le fait que le processus de traduction *ne suit pas*, mais *double*, voire *précède* la pratique inter textuelle de Beckett est soutenu par bon nombre d'entrées du *« Dream » Notebook* que Beckett note dans une autre langue que celle dans laquelle il les lit. C'est le cas des textes lus dans une autre langue (français, italien, latin) que l'anglais i) dont Beckett prend des notes ou ii) qu'il s'exerce à traduire en anglais , mais c'est aussi le cas, rarement, iii) des textes lus en anglais et annotés dans une autre langue (français ou allemand). Voir à titre d'exemple Pilling (éd.), *Beckett's « Dream » Note book*, entrées : [237] et [238], p. 34 pour i) ; [1118] à [1121], pp. 159 161 pour ii) ; et [11], p. 2 et [610], p. 88 pour iii). Le tandem que forment la traduction et l'inter tex tualité beckettienne ressort aussi de l'observation de Jean Pierre Ferrini selon laquelle tous les hypotextes dantesques configurés dans le corpus beckettien en français de l'essai *Le Concentrisme* (datant de 1930) à *Mal vu mal dit* (composé entre 1979 1981) sont des traductions faites de l'italien par Beckett lui même : « Je n'ai pas trouvé […] d'emprunts à des traductions françaises [de *La Divine comédie*] : Samuel Beckett traduisait Dante en français quand il ne le citait pas en italien » (Jean Pierre Ferrini, *Dante et Beckett*, Paris, Hermann, coll. « Savoir : Lettres », 2003, p. 177).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

de nouveaux hypertextes (comme le *Molloy* français). ii) diffère de i) non tant par sa nature que par sa portée et sa visée. En ce qui concerne la portée, ii) ne s'étend pas nécessairement, comme i), à l'ensemble du texte source, mais peut se limiter à quelques-unes de ses unités lexicales (simples, en collocation libre ou en collocation obligatoire). Pour ce qui est de la visée, le but de ii) n'est pas, comme celui de i), de simplement produire un texte cible, mais d'inscrire celui-ci, en tant qu'hypotexte autographe, dans un hypertexte.

5.3.5. Inter-textualité : compatibilité po(ï)étique et incompatibilité eidétique

Comme « névralgie », « déboutonné/er » renforce la dimension signifiante esthétique des réflexions de Moran – que « finalité sans fin » signale inter-textuellement de manière plus explicite –, tout en faisant apparaître une compatibilité po(ï)étique entre les hypotextes allographes que ces deux lexies inscrivent dans l'hypertexte. « Névralgie » chez Proust et « déboutonné » chez Rolland s'appliquent à des « œuvres » d'art musicales – celles du fictif Vinteuil et de Wagner, d'une part, celles de Beethoven, d'autre part. Cette aire de signification commune est doublée par la coprésence, dans chacun des hypotextes – à savoir, la *Vie de Beethoven* et la *Recherche* – des figures de Wagner et de Beethoven[63]. En plus, les acceptions contextuelles des deux lexies se superposent partiellement : les phrases « névralgiques » sont chez Proust des marques de l'unicité/l'originalité de l'« œuvre » et, en amont, de l'authenticité du « grand artiste » qui les crée, tandis que les symphonies « déboutonnées » de Beethoven sont, pour Rolland, les créations les « plus caractéristique[s] » d'un « homme […] de génie » qui s'y montre « peut-être le plus au naturel ». Les deux lexies fonctionnent par métaphore en visant le même domaine cible de la MUSIQUE et en exploitant deux domaines sources /CONCRETS/ – l'un

[63] Dans *Vie de Beethoven* les figures de Beethoven et Wagner apparaissent dans la citation donnée. Dans la *Recherche* il est question non seulement des « phrases né vralgiques » de Vinteuil et Wagner qui font l'« accent » unique de chacun d'entre eux, mais aussi des « phrases répétées » et « accents » de Beethoven : « [les] *phrases* inter rogatives *de Beethoven, répétées indéfiniment*, à intervalles égaux, et destinées avec un luxe exagéré de préparations à amener un nouveau motif, un changement de ton, une "rentrée" » ; « un sacro saint quatuor de Beethoven dont elle eût craint de troubler les sublimes *accents* » (Proust, *Sodome et Gomorrhe*, pp. 605, 638, nous soulignons).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

MÉDICAL, l'autre VESTIMENTAIRE[64] – qui impliquent celui du CORPS.

Tous ces éléments suggèrent que la configuration inter-textuelle simultanée de *Vie de Beethoven* et *La Prisonnière* dans *Molloy*, à travers les unités lexicales « névralgie » et « déboutonné/er », n'est pas accidentelle, mais, au contraire, le résultat d'un « faire » qui exploite délibérément la po(ï)éticité commune des deux hypotextes. Ceux-ci sont juxtaposés dans l'hypertexte non pas tant pour participer à l'élaboration d'une esthétique moranienne cohérente – puisque les « dits » esthétiques de *Vie de Beethoven* et de *La Prisonnière* ne se recouvrent pas en tous points –, mais pour y configurer le plus de points de vue possibles sur l'art et le plus d'aspects concernant l'art[65]. Cette modalité inter-textuelle n'annule pas les différences « eidétiques » entre les hypotextes allographes sur lesquels elle s'exerce, mais opère justement au niveau du décalage entre les « dits »/les « idées » hypotextuel(le)s – seulement partiellement compatibles – et les manières po(ï)étiques comparables de les « dire »/exprimer.

5.3.6. Auto-/inter-textualité po(ï)étique cumulée

Si, comme déjà précisé, les considérations de Marcel sur la musique – configurées dans *Molloy* par « névralgie » – sont un « chaînon » de la métaphore DS[COMPOSITION MUSICALE] --> DC[COMPOSITION LITTÉRAIRE] filée tout au long de la *Recherche*, les considérations de Rolland sur la musique dans *Vie de Beethoven* – configurées dans *Molloy* par « déboutonné/er » – ne sont pas directement pourvues d'une dimension signifiante littéraire. La première occurrence de « unbutton/ed » dans

[64] Le potentiel signifiant de la riche isotopie VESTIMENTAIRE de *Molloy* se voit ainsi lui même enrichi par un fonctionnement possible en tant que domaine source métaphorique visant un domaine cible ESTHÉTIQUE.

[65] Un aspect esthétique commun aux hypotextes allographes configurés par « né vralgie » et « déboutonné/er » dans *Molloy* et qui apparaît aussi dans la « finalité sans fin » kantienne est celui du « but » de l'art. Dans *La Prisonnière* Marcel regarde la sonate de Vinteuil « en soi même » (« sans représentation d'une fin » dirait probable ment Kant) tandis que Rolland décrit dans *Vie de Beethoven* la *Symphonie en la* comme « une dépense folle d'énergies surhumaines, *sans but*, pour le plaisir ». (A re marquer la contradiction en termes chez Rolland, où « sans but » et « pour le plaisir » passent pour des synonymes, mais qui logiquement et grammaticalement s'annulent réciproquement.)

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Dream – qui maintient des liens po(ï)étiques explicites avec l'hypotexte allographe d'« origine » et qui est elle-même inscrite dans *Molloy* à travers son équivalent français – est toutefois intégrée dans un contexte restreint qui fonctionne précisément comme domaine source MUSICAL servant à conceptualiser et exprimer le domaine cible de la LITTÉRATURE :

> I shall write a book […] where the phrase is self consciously smart and slick, but of a smartness and slickness other than that of its neighbours on the page. The blown roses of a phrase shall catapult the reader into the tulips of the phrase that follows. The experience of my rea der shall be between the phrases, in the silence, communicated by the in tervals, not the terms, of the statement, between the flowers that cannot coexist, the antithetical (nothing so simple as antithetical) seasons of words, his experience shall be the menace, the miracle, the memory, of an unspeakable trajectory. (Thoroughly worked up now by this programme, he pushed himself off the bulwark and strode the spit of the deck with long strides and rapidly.) I shall state silences more competently than ever a better man spangled the butterflies of vertigo. I think now […] of the dehiscing, the dynamic décousu, of a Rembrandt, the implication lurking behind the pictorial pretext threatening to invade pigment and oscuro ; I think of the Selbstbildnis, in the toque and the golden chain, of his portrait of his brother, of the cute little Saint Matthew angel that I swear van Ryn never saw the day he painted, in all of which canvases during lunch on many a Sunday I have discerned a dissatisfaction, a désuni, an Ungebund, a flottement, a tremblement, a tremor, a tremolo, a disaggregating, a dis integrating, an efflorescence, a breaking down and multiplication of tis sue, the corrosive ground swell of Art. It is the Pauline (God forgive him for he knew not what he said) *cupio dissolvi*. It is Horace's *solvitur acris hiems*. It might even be at a pinch poor Hölderlin's *alles hineingeht Schlangen gleich.* Schlangen gleich ! […] *I think of Beethofen, his eyes are closed, the poor man he was very shortsighted they say, his eyes are closed, he smokes a long pipe, he listens to the Ferne, the unsterbliche Geliebte, he unbuttons himself to Teresa ante rem, I think of his earlier compositions where into the body of the musical statement he incorpo rates a punctuation of dehiscence, flottements, the coherence gone to pie ces, the continuity bitched to hell because the units of continuity have ab dicated their unity, they have gone multiple, they fall apart, the notes fly about, a blizzard of electrons ; and then the vespertine compositions eaten away with terrible silences, a music one and indivisible only at the cost of as bloody a labour (bravo !) as any known to man (and woman ? from the French horn) and pitted with dire storms of silence, in which has been en gulfed the hysteria that he used to let speak up, pipe up, for itself.* And I think of the ultimately unprevisible atom threatening to come asunder, the left wing of the atom plotting without ceasing to spit in the eye of the phy sical statistician and commit a most copious offence of nuisance on his

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> cenotaphs of indivisibility. […] If ever I do drop a book […] it will be a ramshackle, tumbledown, a bone shaker, held together with bits of twine, and at the same time as innocent of the slightest velleity of coming un stuck as Mr Wright's original flying machine that could never be persua ded to leave the ground.
>
> But here he was probably wrong[66].

L'art poétique que décrit ce passage n'est pas celui de Beckett, ni celui du narrateur de *Dream* (dont les observations – la plupart du temps parenthétiques, sauf pour la dernière phrase citée – le ridiculisent, questionnent et mettent en doute explicitement), mais celui de Belacqua, personnage principal (« principal boy ») du texte. Ce credo littéraire censé engendrer un livre tout « ramshackle, tumbledown, a bone-shaker, held together with bits of twine » est po(ï)étiquement élaboré à travers l'accumulation de plusieurs hypotextes allographes[67] et l'enchaînement de plusieurs métaphores, parmi lesquelles on retrouve celle qui a pour domaine source la MUSIQUE.

L'hypotexte *Vie de Beethoven* est configuré au début et à la fin de la section qui développe la métaphore du livre-composition musicale, po(ï)étiquement dans la séquence « I think of Beethofen, *his eyes are closed*, the *poor man he was very shortsighted they say*, *his eyes are closed, he smokes a long pipe*, he listens to *the Ferne, the unsterbliche Geliebte*, he *unbuttons himself* to Teresa ante rem » – dont les unités soulignées sont reprises soit telles quelles, soit très légèrement modifiées du *« Dream » Notebook*[68] – et sémantiquement dans les remarques concluantes sur les « dire storms of silence, in which

---

[66] Samuel Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, édité par Eoin O'Brian et Edith Fournier, Londres et Paris, Calder Publications, 1993, pp. 138 140, nous souli gnons à partir de « I think of Beethofen […] ».

[67] A part les hypotextes référencés incomplètement dans l'hypertexte lui même (tels que les *Odes* de Horace ou la troisième version du poème *Mnemosyne* de Höl derlin), Pilling identifie dans cet extrait de *Dream* plusieurs autres hypotextes, parmi lesquels on peut citer *The Anatomy of Melancholy* de Robert Burton, *The Universe around Us* de James Jeans ou les *Illuminations* rimbaldiennes (voir Pilling, « The An notated *Dream* », pp. 239 243).

[68] Les entrées correspondantes du cahier de notes de lecture sont : « [1105] His eyes are closed, he smokes a long pipe (Beethoven) ; [1106] She's another unsterbli che Geliebte (Beet.'s Teresa Brunsvik) ; [1107] the 7th & 8th aufgeknoepft ; [1108] Poor B ! he was very shortsighted. ; [1109] 6 melodies An die ferne Geliebte » (Pilling (éd.), *Beckett's « Dream » Notebook*, p. 157, souligné (par Beckett) dans le texte). Ces entrées sont retenues (et traduites en anglais) ad litteram de Rolland, *Vie de Beethoven*, pp. 3, 33, 31 et 35 respectivement.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

has been engulfed *the hysteria* that he used to let speak up, pipe up, *for itself* » – qui transcrivent la « dépense *folle* d'énergies surhumaines, *sans but, pour le plaisir* » dont parlait Rolland[69].

Pour notre propos, il importe d'observer que « unbutton/ed » continue à s'appliquer métaphoriquement – dans ce contexte restreint, comme chez Rolland – aussi bien aux compositions de Beethoven, qu'à Beethoven lui-même, dont *Dream* distingue cependant non seulement une composante subjective (créatrice), mais aussi une composante intersubjective. Le « Beethofen » de *Dream* qui « unbuttons himself » dans/par ses compositions, « se déboutonne » à la fois soi-même (à remarquer le verbe réfléchi) et à quelqu'un (Thérèse), si bien que la lexie arrive à désigner des rapports intersubjectifs aussi bien internes qu'externes au sujet. « Unbutton/ed » se voit alors attribuer des significations métaphoriques intersubjectives qui doublent celles esthétique et subjective. Toutes ces acceptions sont transportées par l'équivalent français de la lexie dans *Molloy* où, si la dimension artistique des réflexions d'un Moran « déboutonné » n'est pas évidente d'emblée, leur dimension subjective et intersubjective est de beaucoup plus explicite. Ce qu'il faut souligner c'est que ces trois axes signifiants de « déboutonné/er » sont auto-/inter-textuellement configurés dans l'hypertexte en même temps ; celui-ci ne favorise pas l'un au détriment des autres, mais les poursuit tous conséquemment.

Le contexte restreint de « unbutton/ed » dans ce fragment de *Dream* commence aussi à activer la signification littérale du mot, qui n'est pas présente dans *Vie de Beethoven* et qui est la seule à « trans-

[69] On pourrait spéculer que même l'« hérédité *flamande* » de Beethoven qui a laissé, selon Rolland, des « marques » sur le finale de la *Symphonie en la* est récupérée inter textuellement dans *Dream* par l'élaboration de la métaphore du livre composition picturale, puisque les tableaux où Belacqua discerne les mêmes qualités que celles de la musique de « Beethofen » et auxquelles il rêve pour son livre « the dehiscing, the dynamic décousu, […] a désuni, an Ungebund, a flottement, a tremblement, a tremor, a tremolo, a disaggregating, a disintegrating, an efflorescence, a breaking down and multiplication of tissue » sont précisément les tableaux du peintre flamand Rembrandt van Ryn. La juxtaposition des figures de Rembrandt et Beethoven pour l'élaboration d'un art poétique n'est d'ailleurs pas un procédé unique à Belacqua, mais se retrouve aussi chez Marcel, pour qui « ces terribles figures ravagées, du vieux Rembrandt, du vieux Beethoven » sont les signes laissés par le « dur labeur » artistique lors duquel « l'intelligence » transforme les « chagrins » en « idées » (voir Proust, *Le Temps retrouvé*, pp. 892, 905 906). Bien que Pilling ne voie pas du Proust dans cet extrait de *Dream*, la coprésence de Rembrandt et Beethoven est un des éléments qui parlent en faveur de l'inscription de la *Recherche* dans ce passage.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

paraître » immédiatement dans *Molloy*. Cette littéralisation est po(ï)étiquement réalisée :

i) par l'usage d'une isotopie du CORPS – qui sous-tend l'isotopie VESTIMENTAIRE à laquelle appartiennent « unbutton/ed » et « déboutonné/er » dans leur sens littéral – comme domaine source métaphorique pour la « déboutonnée » MUSIQUE de Beethoven (et, en amont, la LITTÉRATURE belacquienne) : « I think of his earlier compositions where into the *body* of the musical statement he *incorporates* a punctuation of *dehiscence* ». En filant ces métaphores musicales CORPORELLES *Dream* ne fait pratiquement que pousser plus loin « l'incongru » métaphorique de *Vie de Beethoven* (et, à en croire Rolland, de Beethoven lui-même) qui décrit le plus /ABSTRAIT/, /IMMATÉRIEL/, /SPIRITUEL/ des arts qui soit – la musique – dans les termes /CONCRETS/ du domaine source VESTIMENTAIRE.

ii) par la conception et l'expression du domaine cible de la CRÉATION ARTISTIQUE (musicale, d'abord, et littéraire, ensuite) à travers le domaine source de l'ACCOUCHEMENT (lui-même dépendant de l'isotopie du CORPS) : « [a] *bloody labour* (bravo !) *as any known to* man (and *woman* ?) » ; « If ever *I do drop a book* ». Cette métaphore contribue aussi, à côté du « déboutonnage » de « Beethofen » à Thérèse et de son « hystérie », à attacher une composante /FÉMININE/ au processus de la CRÉATION ARTISTIQUE[70].

[70] Les critiques ont souvent remarqué que dans *Company/Compagnie* l'« image » du père « à la ceinture de son pantalon déboutonnée », qui lit à l'enfant est « fondue »/« dissolved » par le narrateur (à la manière po(ï)étique du paulinien « *cupio dis solvi* » et de l'horatien « *solvitur acris hiems* » cités par Belacqua dans *Dream*) dans l'« image » du ventre de la femme enceinte. Ils ont souvent assigné à cette superposition d'« images » une signification psychanalytique ou autobiographique. Ils n'ont toutefois pas remarqué que ces deux « images » sont directement mises en rapport intra textuel par « unbutton/ed »/« déboutonné/er », ni qu'elles ont une longue genèse auto textuelle beckettienne que « unbutton/ed »/« déboutonné/er » permet de reconstituer et à laquelle *Dream* assigne, en tant qu'hypotexte po(ï)étique, aussi une dimension esthétique (voir Samuel Beckett, *Company*, Londres, John Calder, 1980, pp. 53-54, 58 et Samuel Beckett, *Compagnie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, pp. 53, 57). *Company/Compagnie* est après *Dream* et *Le Calmant/The Calmative* le troisième noyau du réseau auto /inter textuel mis en place par les occurrences de « déboutonné/er »/« unbutton/ed » dans le corpus beckettien qui développe, dans le contexte restreint de ces lexies, (aussi) le « thème » esthétique de la lecture.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Les acceptions i) métaphoriques intersubjectives et ii) littérale dont « unbutton/ed » s'enrichit lors de son passage inter-textuel de *Vie de Beethoven* à *Dream*[71] renforcent le caractère de configurateur auto-/inter-textuel de « déboutnonné/er » dans *Molloy*, dans la mesure où l'hypertexte relie ces acceptions diégétiquement : une fois littéralement « déboutonné » dans son lit, Moran « se déboutonne » métaphoriquement à la fois à et en tant que Molloy.

Même si « unbutton/ed » continue à être élaboré dans *Dream* (aussi) au long des axes signifiants esthétique et subjectif qui sont déjà mis en place dans *Vie de Beethoven*, toujours est-il que cette élaboration diffère de celle de « déboutonné (*aufgeknoepft*) » dans la « source » en notamment deux points. D'abord, *Dream* accentue par rapport à la musique « déboutonnée » du jeune Beethoven non seulement les sèmes /IRRÉGULARITÉ/, /HÉTÉROGÉNÉITÉ/, /EXCÈS/, mais aussi, voire surtout les sèmes /INCOHÉRENCE/, /DISCONTINUITÉ/, /MULTIPLICITÉ/. Il importe de signaler que certaines unités lexicales qui participent à l'inscription et à l'actualisation de ces sèmes dans *Dream* trouvent leur équivalent (français) parfait dans le deuxième noyau sémantique que nous avons délimité dans le passage de *Molloy* qui contient les réflexions de Moran. Il en va ainsi de la cohérence du « musical statement » « *gone to pieces* » et des « bruits des choses […] *volant en éclats* ».

Ensuite, la « déboutonnée » musique beethovenienne de vieillesse « eaten away with terrible silences » introduit dans l'« équation » musicale de *Dream* un terme, le « silence », qui n'apparaît pas directement chez Rolland en rapport avec la musique de Beethoven, mais seulement indirectement en rapport avec la surdité du compositeur. Ce « silence » – qui n'est pas l'antithèse de la musique (le bruit le serait, par contre), mais la non-musique (et le non-bruit), l'absence de musique, de bruit, bref, de tout son – change, quand « incorporé » dans les compositions « vespérales » de Beethoven, le caractère de son art : celui-ci n'est plus /INCOHÉRENT/ « because the units of continuity have abdicated their unity », mais au contraire « a music one and indivisible », même si « only at the cost of [a] bloody […] labour ».

[71] Les seules deux autres occurrences de « unbutton/ed » dans *Dream* développent chacune précisément une des deux directions signifiantes ajoutées à cette lexie en cours de traduction et de transposition de l'hypotexte à l'hypertexte. Pour l'acception métaphorique intersubjective de « unbutton/ed » voir Beckett, *Dream*, p. 188 et pour son acception littérale voir idem, p. 227.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Ces deux nouvelles acceptions esthétiques qu'acquiert « unbutton/ed » dans *Dream* sont censées servir à Belacqua à préciser les deux principales dimensions de son art poétique : les antithétiques fleurs (de la rhétorique ?) « that cannot coexist [in the same phrase, on the same page] », d'une part, et « the silence, communicated by the intervals, not the [antithetical] terms, of the statement », d'autre part. Si l'on a vu que le premier point de cette esthétique littéraire est po(ï)étiquement configuré dans *Molloy* à travers les « bruits des choses […] *volant en éclats* », le deuxième point – avec ses « termes » délimitant des « intervalles » de « silence » – y est lui-même po(ï)étiquement configuré à travers les « termes » dont la fausseté n'entraîne pas nécessairement celle de leur relation (dont il est question dans le troisième noyaux sémantique du passage de *Molloy*)[72].

L'inscription auto-textuelle de *Dream* dans *Molloy* à laquelle nous avons été amenée en poursuivant la piste signalée par « déboutonné/er » est confirmée non seulement par les *dimensions signifiantes* métaphoriques intersubjectives et littérale dont cette lexie est pourvue aussi bien dans l'hypotexte autographe que dans l'hypertexte, mais aussi par des *unités lexicales* (« termes », « intervalles », « voler en éclats », « silence » et même « rêve »/« dream ») qui sont des équivalents français directs des mots à portée esthético-littéraire de Belacqua. A côté des « théories » artistiques de Kant, Proust, Marcel et Rolland (sur Beethoven), *Molloy* configure auto-/inter-textuellement *Dream* – le texte fictif beckettien qui développe explicitement ce qui ressemble probablement le plus à des « théories » littéraires –, sans toutefois accorder un statut préférentiel à ce qui y est « dit », à ce sujet, soit par Belacqua, soit par le narrateur[73].

Même si *Dream* n'est qu'un des hypotextes à connotations esthétiques configurés dans l'extrait en discussion de *Molloy*, le fait qu'il est un patchwork hypertextuel – où presque chaque mot, chaque

[72] A ces « termes » il faut ajouter, comme moyens po(ï)étiques auto textuellement configurateurs de *Dream* dans *Molloy*, les « *intervalles* très espacés » (M, 154, nous soulignons) auxquels Molloy, qui « n'était pas un inconnu pour [lui] » (M, 152), « visitait » Moran. Rappelons aussi que Marcel parle des « intervalles égaux » de la musique beethovenienne, ce qui fait que les « intervals » de la phrase belacquienne, métaphoriquement exprimés en termes de la musique « vespérale » de Beethoven, sont un deuxième élément qui suggère que la *Recherche* est po(ï)étiquement configurée dans ce passage de *Dream*.

[73] Pour l'art poétique du narrateur, qui diffère de celui de Belacqua, voir surtout le chapitre « UND » (Beckett, *Dream*, pp. 111 141).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

phrase renvoie à d'autres textes aussi bien beckettiens que non-beckettiens – le singularise et contribue à l'activation métadiscursive de « déboutonné/er » comme « auto-/inter-textualité débordante ». Tout comme le « faire » inter-textuel de « névralgie » (en tant que configurateur po(ï)étique du deuxième passage de *La Prisonnière*) fonctionne comme un commentaire métadiscursif sur lui-même, le « faire » auto-/inter-textuel de « déboutonné/er » (en tant que configurateur po(ï)étique de *Dream*) fonctionne comme un commentaire métadiscursif par rapport à son propre « faire ».

Le « déboutonnage » auto-/inter-textuel qu'accomplit « déboutonné/er » dans *Molloy* rappelle aussi la question « généalogique[74] » à laquelle la « névralgie » de la *Recherche* répond par « effet de lecture », tandis que la « névralgie » de *Molloy* commence à suggérer comme réponse possible « effet de lecture configuré dans le texte ». « Déboutonné/er » apporte quelques « preuves » supplémentaires en faveur de cette suggestion, tout en la nuançant : l'auto-/inter-textualité beckettienne est un « effet de lecture, de relecture et d'auto-lecture inscrit à même l'hypertexte ». Nul besoin alors d'écrire la « généalogie » de *Molloy* en cherchant « des ressemblances extérieures, des analogies plutôt ingénieusement trouvées par le raisonnement que senties par l'impression directe », car le texte écrit lui-même, po(ï)étiquement, sinon tout à fait sa « généalogie », son propre semblant de « généalogie ».

5.4. Conclusion

L'approche intégrative des modalités po(ï)étiques qui portent sur « névralgie » et « déboutonné/er » permet de reconnaître le fait que ces lexies exercent non seulement une fonction intra-textuelle, mais aussi une fonction auto-/inter-textuelle différenciatrice de significations et configuratrice de texte. Les deux exemples présentés dans ce chapitre nous ont permis de montrer que :

1) L'auto-/inter-textualité de *Molloy* est un phénomène proprement po(ï)étique qui opère non seulement « eidétiquement », mais aussi lexicalement/linguistiquement, c'est-à-dire au niveau des mots en tant que signes dont les significations sont contextuellement dépen-

[74] Voir supra le point 5.3.3. et surtout la note 56.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

dantes et non pas en tant que « véhiculeurs » des sens donnés une fois pour toutes. Si seul le sémantisme conventionnel des lexèmes (simples, en collocation libre ou en collocation obligatoire) jouait un rôle dans leur configuration auto-/inter-textuelle, « névralgie », « déboutonné/er » et le paragraphe de *Molloy* où ils apparaissent seraient intégrés à des thématiques d'un tout autre ordre qu'esthétique (comme les lectures de O'Hara et Uhlmann le démontrent). Ou bien on y reconnaîtrait, grâce au métadiscours du narrateur, des « idées » de nature plus ou moins esthétique (c'est le cas de Weisberg), en ayant cependant éludé les étapes auto-/inter-textuelles d'évolution des significations d'une lexie, dont l'aboutissement littéral dans l'hypertexte légitime à peine la superposition immédiate d'une (ou plusieurs) acception(s) métaphorique(s).

Grâce au fait que l'auto-/inter-textualité de *Molloy* n'est toutefois pas sémantique, mais po(ï)étique, le trajet signifiant de « névralgie » et « déboutonné/er » peut être refait pas à pas, d'un texte à l'autre (qu'on n'aurait peut-être même pas pensé à mettre « éidétiquement » en rapport), si bien que les processus, largement métaphoriques, de changement, accumulation et différenciation de sens – qui « effacent » progressivement le domaine cible ESTHÉTIQUE initialement présent, mais qui continuent à opérer simultanément à de multiples niveaux subjectifs et intersubjectifs – expliquent pourquoi il est possible de lire ce passage et esthétiquement (Weisberg), et si diversement (O'Hara et Uhlmann).

2) L'auto-/inter-textualité de *Molloy* est, en raison de sa po(ï)éticité même – qui intègre les configurateurs auto-/inter-textuels dans l'hypertexte avec des significations multiples –, non pas un phénomène linéaire, mais rhizomique. « Unbutton/ed » subit dans le passage de *Vie de Beethoven* à *Dream* une différenciation accumulatrice de sens dont nous avons poursuivi surtout l'axe métaphorique esthétique puisqu'il appuyait notre argument sur le « déboutonné/er » du paragraphe de *Molloy*. Nous avons toutefois signalé d'autres acceptions contextuelles, aussi bien métaphoriques que littérales de « unbutton/ed » qui « ouvrent » autant de pistes auto-/inter-textuelles à suivre et qui ne mènent pas nécessairement aux mêmes textes beckettiens et non-beckettiens que la voie esthétique.

Le caractère rhizomique de l'auto-/inter-textualité beckettienne fait que la « chasse » aux hypotextes, commencée sur une dimension signifiante donnée (mettons esthétique), est réorientée à cha-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

que étape du parcours auto-/inter-textuel non pas vers un seul hypotexte, mais vers de multiples hypotextes auto-/allographes qui n'appartiennent pas nécessairement à la même dimension (esthétique). Continuer dans la direction initialement choisie ou choisir en cours de parcours auto-/inter-textuel une autre direction laisse nécessairement des bouts « en l'air », pour ainsi dire, auxquels on peut toutefois revenir par la suite.

Il importe de souligner que ces « trajets croisés » ne sont pas de simples « effets de lecture », mais sont rendus possibles par la manière po(ï)étique dont les textes de Beckett sont configurés. Tous les « trajets » auto-/inter-textuels qu'on peut emprunter ne sont peut-être pas inscrits à même les hypertextes, mais la po(ï)éticité de l'auto-/inter-textualité beckettienne permet de reconnaître un travail constant qui œuvre à la fois à « embrouiller les pistes » et à les développer de telle manière que chacune d'entre elles puisse être poursuivie (plus ou moins) conséquemment.

3) L'auto-/inter-textualité de *Molloy* est, en raison de son caractère po(ï)étique rhizomique, capable de métadiscourir – par son « faire » (donc performativement) et non pas en « disant » – sur elle-même. L'inscription, à travers « névralgie », de *Proust* et de deux fragments de *La Prisonnière* dans le paragraphe discuté de *Molloy* montre – par le retour à la « source » auto-/inter-textuelle et par sa configuration bidimensionnelle dans l'hypertexte (selon des voies qui se retrouvent dans la « neuralgia » métaphorique de *Proust*, mais aussi selon des voies qui ne s'y retrouvent pas) – que les « lectures » beckettiennes et les « effets » textuels qu'elles « tracent » ne sont pas donnés une fois pour toutes, mais susceptibles de « relecture » et de changement.

Il arrive ainsi à la pratique beckettienne de l'auto-/inter-textualité de confondre progression et rétrogression, d'avancer (non pas comme Molloy, en s'arrêtant – M, 105, mais) en reculant. Ce qu'il convient de remarquer – et ce que la métadiscursivité performative de l'inter-textualité de « névralgie » sur elle-même et sur la fonction auto-textuelle de la même lexie permet de reconnaître – c'est que les « effets de relecture », de retour en arrière (point récupérateur, mais critique/transformateur), qui sont po(ï)étiquement inscrits dans l'hypertexte n'« effacent »/n'annulent pas les « effets de lecture » antérieurs, mais les signalent de manière à faire ressortir justement la différence entre eux.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

4) L'auto-/inter-textualité de *Molloy* est, finalement, grâce à sa po(ï)éticité rhizomique, une modalité de configuration des textes beckettiens – tels *Molloy* – à l'intérieur du corpus de l'auteur, d'une part, et de leur « généalogie », d'autre part, mais aussi une modalité de configuration de ce corpus lui-même, en tant que tel, au fur et à mesure de son élaboration. Les rapports auto-/inter-textuellement po(ï)étiques que *Molloy* entretient avec *Proust* et *Dream* montrent qu'il n'y a pas de faille chronologique, linguistique ou générique infranchissable entre des textes beckettiens de jeunesse et de maturité, en anglais et en français, fictifs et critiques. Cela ne veut pas dire que ce corpus est chronologiquement, linguistiquement et génériquement homogène, mais plutôt qu'il y existe des points de contact qui ne sont peut-être pas « visibles » d'emblée, mais qu'une approche intégrative et la notion de po(ï)éticité permettent d'identifier. Ce sont précisément ces points de contact qui se sont révélés auto-/inter-textuellement les plus intéressants, dans la mesure où ils ne configurent pas simplement des hypotextes dans des hypertextes, mais métadiscourent performativement sur le processus même de configuration.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Conclusions générales

Les chapitres précédents ont cherché à montrer que ce qu'on a l'habitude de nommer les « jeux de mots » de *Molloy* ne sont en effet pas de « jeux de mots », c'est-à-dire de simples accessoires textuels qui n'influent nullement ou qui n'influent qu'incidemment sur la configuration linguistique productrice de significations qu'est ce texte. Si l'on continue à regarder et à désigner les faits mis en évidence dans la présente étude comme des « jeux de mots », il faut bien admettre que *Molloy* n'est, dans son ensemble, rien de plus, ni de moins, rien d'autre, qu'un enchaînement de « jeux » langagiers. Toujours est-il que tel regard et telle désignation prêtent à la confusion méthodologique et terminologique parce que les faits auxquels ils s'appliquent ne sont point accessoires, mais indispensables à la mise en place du texte.

A la différence des « jeux de mots » – qui passent pour des phénomènes ponctuels, déconnectés de leurs divers contextes et non reliés entre eux –, ce que nous avons appelé des « modalités po(ï)étiques de configuration textuelle » sont des opérations génératrices et différenciatrices de significations qui portent sur les unités lexicales (simples, en collocation libre ou en collocation obligatoire) d'une langue, non pas en tant que telle, mais en tant qu'elle contribue à configurer/organiser/structurer un texte. La portée textuellement configuratrice des modalités po(ï)étiques de *Molloy* en fait des phénomènes qui sont nécessairement et contextuels et interdépendants.

La contextualité et l'interdépendance qui caractérisent la po(ï)éticité de *Molloy* (comprise comme l'ensemble des modalités po(ï)étiques du texte) reposent sur une conception dynamique de la signification entendue comme articulation, interface, rapport – non pas donné(e) une fois pour toutes, mais à négocier constamment – *entre* le signifiant *et* le signifié, le côté matériel *et* le côté conceptuel du signe,

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

les structures de surface *et* les structures profondes, la forme *et* le contenu, les manières de « dire » *et* le « dit », etc. Conçue ainsi, la signification n'a pas de réalité objectuelle, mais relationnelle : elle n'est pas rattachable à l'un *ou* l'autre des pôles listés ci-dessus en binôme, mais surgit seulement *entre* eux, de leur interaction, à l'endroit variable de leur conjonction (*et*).

Chacun des chapitres de cette étude s'est arrêté sur une modalité po(ï)étiquement configuratrice de *Molloy* qui exploite, à un niveau textuel, le caractère relationnel de la signification en faisant voir que celle-ci est localisable non pas *dans* mais *entre* :

- les mots *et* leur environnement textuel restreint et étendu (le chapitre sur l'intra-textualité) ;
- le domaine source *et* le domaine cible (le chapitre sur la métaphore) ;
- le texte source *et* le texte cible (le chapitre sur l'(auto-)traduction) ;
- l'hypertexte *et* les hypotextes (le chapitre sur l'auto-/inter-textualité).

Ces interfaces et les processus signifiants qui s'y associent ne sont toutefois pas ultimes/uniques : il y en a d'autres qui les doublent et qui contribuent dans une égale mesure à configurer po(ï)étiquement *Molloy*. Ainsi a-t-il été question plusieurs fois de la diachronie (surtout sémantique), aussi bien individuelle que commune du français et de l'anglais, en tant qu'interaction *entre* les mots d'une langue considérés à divers moments de leur histoire, d'une part, et *entre* les mots de deux langues qui entretiennent des rapports historiques, d'autre part.

Le fait que *Molloy* est une configuration po(ï)étique – c'est-à-dire une construction langagière qui met en place des interfaces signifiantes – a pour résultat que la particularité foncièrement dynamique de la signification est reconnaissable même à travers le texte publié. Cette reconnaissance n'est toutefois pas toujours aisée et requiert une approche intégrative/recontextualisante, seule capable de faire apparaître les aires d'interaction qui conditionnent l'émergence des significations. Le « vase de Rubin » offre une image métaphorique qui permet jusqu'à un certain point de rendre compte de la configuration signifiante qu'est *Molloy*. Mais pour se représenter celle-ci plus exactement il faudrait plutôt imaginer un « vase de Rubin » non unidimensionnel, mais pluridimensionnel, une structure irrégulière, mobile et modulaire de géométrie spatiale, qui agence des plans, axes, courbes, etc. comme autant de dimensions textuelles qui, en interagissant di-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

versement, créent des significations multiples[1]. Les « matériaux » dont cette complexe structure est « faite » sont des unités lexicales de dimensions variées (des mots, des syntagmes – figés ou non –, des phrases) dont on ne peut identifier le fonctionnement po(ï)étique qu'en les intégrant dans leurs divers contextes : intra-textuel (restreint et étendu), intra-inter-textuel (bilingue) et auto-/inter-textuel.

C'est au niveau de la méthode recontextualisante qui permet de découvrir *Molloy* en tant que configuration po(ï)étique, que se situe, à nos yeux, l'intérêt majeur de la présente étude. Grâce à elle il devient évident que la raison pour laquelle ce texte a donné occasion, depuis 1951, à des interprétations si nombreuses et si différentes (dont il légitime une grande partie) – interprétations selon lesquelles *Molloy* « dit » ceci *ou* cela – est que *Molloy* est délibérément « fait » de manière à « dire » non pas une, mais plusieurs choses à la fois. Cette manière concerne les opérations po(ï)étiques qui portent sur des unités lexicales et qui contribuent non seulement à en différencier plusieurs acceptions simultanément actualisables, mais aussi à poursuivre – à travers le texte, la paire bilingue dont il fait partie et le corpus beckettien – la voie signifiante « ouverte » par chacune d'entre elles. *Molloy* maximise ainsi et le potentiel signifiant et le fonctionnement po(ï)étiquement configurateur de ses unités lexicales (dont une bonne partie exercent concurremment non pas un, mais plusieurs rôles structurants : intra-textuel, intra-inter-textuel, auto-textuel et/ou inter-textuel).

La méthode intégrative, qui repose sur des lectures en minuscule (« extremely close readings », comme le dit Caselli) et qui opère conceptuellement, en grande partie, à un niveau sémique a aussi l'avantage de pouvoir localiser et cerner de manière assez précise le moindre « glissement » de signification, la « différence » signifiante – souvent imperceptible autrement – qui caractérise les occurrences formellement identiques des unités lexicales dans des contextes différents. Autrement dit, il s'agit d'une méthode capable de saisir le particulier, le menu détail qui permet de poser qu'en dépit du fait que les textes de Beckett ont l'air de reprendre indéfiniment et indistinctement – à travers les mêmes mots –, les mêmes thèmes et problèmes, ils tra-

[1] Certaines structures architecturales polyfonctionnelles modernes, dont les mo dules peuvent s'organiser variablement de manière à engendrer des espaces différents illustrent assez bien le genre de configuration signifiante qu'est *Molloy*.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

vaillent au contraire à « dire » po(ï)étiquement – avec exactement les mêmes mots – des choses toujours autres.

La méthode intégrative aide en même temps à corriger, voire à nuancer certaines idées reçues sur *Molloy* et les textes beckettiens, dont les trois suivantes sont peut-être les plus importantes pour une reconsidération de la particularité de ce(s) texte(s) en tant que tel(s) :

1) Les « jeux de mots » de Beckett porteraient principalement, voire uniquement sur des couches « marquées » du vocabulaire (de ses deux principales langues de composition et d'(auto-)traduction), telles que les anthroponymes, les toponymes, les idiotismes, les mots rares (archaïsmes, néologismes, mots spécialisés, etc.). Une fois que ces soi-disant « jeux de mots » sont contextualisés, ils se révèlent toutefois faire partie d'un réseau de modalités po(ï)étiques dont ils représentent peut-être les « figures » les plus saillantes, mais dont ils ne constituent sûrement pas les seuls nœuds. Des modalités po(ï)étiques qui s'exercent sur des unités lexicales « spéciales » sont interconnectées avec des modalités po(ï)étiques qui portent sur des mots on ne peut plus communs, si bien que des éléments appartenant au vocabulaire de base du français et de l'anglais font eux-mêmes l'objet de considérables « triturations » signifiantes.

Une bonne partie de la critique se met d'accord pour dire que les textes beckettiens perturbent/dérèglent la syntaxe française et anglaise en créant de « nouveaux langages » – où les parties du discours se voient attribuer non une seule et unique fonction syntaxique, mais peuvent en accomplir plusieurs simultanément –, sans pourtant observer qu'un phénomène analogue a lieu au niveau des significations contextuelles des unités lexicales. Si les textes de Beckett créent en effet de « nouveaux langages », ceux-ci sont « nouveaux » non seulement du point de vue de la syntaxe, mais aussi du point de vue du vocabulaire de base du français et de l'anglais dont les mots subissent des changements de sens importants, si bien qu'ils ne disent pas, chez Beckett, tout à fait la même chose (littérale et/ou métaphorique) qu'ils sont supposés dire selon les dictionnaires.

2) Reliée au point précédent, il y a l'idée d'une écriture beckettienne « sans style » qui opérerait par soustraction et non par addition, qui équivaudrait au barthésien « degré zéro » et, pour paraphraser Moran, « s'approch[erait] asymptotiquement du néant » (M, 203) langagier. Si « soustraction » (terme vague qui ne précise ni ce qui est « soustrait », ni de quoi) veut dire renoncement aux « fleurs »

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

de la rhétorique, à ce qu'on a l'habitude de considérer comme des tours expressifs superflus sans portée conceptuelle et textuelle, la perspective depuis laquelle est formulée l'idée de « soustraction » n'est pas pertinente pour *Molloy* : elle n'est ni vraie, ni fausse par rapport à ce texte, elle ne s'y applique tout simplement pas. Le chapitre sur la métaphore a montré qu'il faut changer de perspective et sur le « style » et sur ce que l'on considère traditionnellement comme étant ses composantes – dont la métaphore représente le prototype –, si l'on compte cerner la spécificité du « style » beckettien (entendu comme l'ensemble des modalités po(ï)étiques différenciatrices de significations et configuratrices de texte).

Molloy ne renonce pas aux « superflus » expressifs et aux « jeux de mots » – fussent-ils métaphoriques ou d'autre nature –, mais en « démonte » le mécanisme pour faire voir que ceux-ci ne sont pas « extérieurs », « ajoutés » (comme une « plus value » dispensable) à l'usage linguistique « normal »/« normatif »/« conventionnel », mais bien « intérieurs » à celui-ci, tout en en faisant en même temps des principes textuellement structurants. La conséquence de ce double mouvement – i) qui montre que « superflu » et « non-superflu » expressifs fonctionnent selon exactement les mêmes principes linguistico-cognitifs, si bien que la distinction entre eux n'est plus tenable et ii) qui « fait » texte en exploitant le conditionnement essentiellement réciproque du « dit » et des modalités de « dire » – est que, dans les textes d'après *Molloy*, les « superflus » (qui n'en sont pas) et les « jeux de mots » (qui n'en sont pas non plus) ne sont pas éliminés, « soustraits » (puisque cela correspondrait pratiquement à arrêter la production des textes verbaux), mais re-localisés de plus en plus dans les systèmes linguistiques mêmes (principalement lexicaux et syntactiques) du français et de l'anglais, ce qui les rend très peu « visibles ».

L'écriture beckettienne prend ainsi l'air de « degré zéro », tandis que les textes continuent à maximiser les possibilités expressives et configuratrices des mots les plus « in-signifiants »[2] et des combinaisons syntaxiques qui reposent sur un nombre de plus en plus réduit

[2] Il suffit de penser à la polysémie de la particule « on » dans *Worstward Ho* ou à celle de la préposition « sans » qui donne le titre à un texte datant de 1969 (et dont l'auto traduction en anglais et allemand par *Lessness* et *Losigkeit* respectivement ré active les significations diachroniques de la lexie française en l'enrichissant séman tiquement).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

d'unités lexicales[3]. Si quantitativement il est peut-être juste de parler de « soustraction », qualitativement il s'agit du contraire même. Le « less » quantitatif devient en effet un « more » qualitatif, dans ce sens que, si dans un texte de dimensions romanesques (comme *Molloy*) il est difficile de mener un travail po(ï)étique sur *toutes* les unités lexicales – si bien qu'une bonne partie d'entre elles doit par la force des choses rester à un stade de minimum signifiant et configurateur –, dans un texte plus court (tels que ceux que Beckett commence à produire à partir de la fin des années 50) ce genre de travail, par le fait de porter sur de plus en plus d'unités textuelles (mais sur de moins en moins d'unités lexicales), est susceptible d'atteindre sa pleine capacité.

Une description appropriée du « style » beckettien à travers l'ensemble du corpus de l'auteur est l'observation de Julien Piat selon laquelle chez Beckett « la phrase est texte[4] ». Piat formule toutefois cette opinion ayant seulement en vue l'« expérimentation syntaxique » (surtout dans la « trilogie »), suite à laquelle – par le fait de pouvoir être organisée syntaxiquement non pas d'une seule, mais de plusieurs manières – une phrase beckettienne finit par avoir non pas une seule, mais plusieurs significations. La présente étude montre cependant que « la phrase est texte » chez Beckett non seulement en raison des modalités syntactiques, mais plus généralement en raison des modalités po(ï)étiques variées qui s'exercent sur des unités lexicales (et qui ne concernent pas uniquement la syntaxe, mais aussi d'autres aspects du français et de l'anglais, tels que le vocabulaire ou la dimension diachronique, par exemple).

Les pages précédentes montrent en effet que chez Beckett même les unités sous-phrastiques (lexies, syntagmes, propositions) sont et font en même temps texte, puisque des significations sont souvent déjà différenciées avant que les aptitudes combinatoires de ces unités dans des phrases complètes et complexes n'entrent en jeu. En

[3] Il s'agit d'« un nombre de plus en plus réduit d'unités lexicales » parce que la longueur des textes de Beckett diminue progressivement, d'une part, et que leur vocabulaire tend à être en grande partie pour cette raison même de moins en moins varié, d'autre part.

[4] Julien Piat, « Syntactical Experimentation and Poetics of "Mal Dire" in Beckett's Trilogy », communication donnée lors de la conférence « Beckett at 100 : New Perspectives », Florida State University, Tallahassee, les 9 11 février 2006. Voir http://www.fsu.edu/~icffs/abstracts/beckett/piat.html pour un résumé de cette communication.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

plus, il faut rappeler que les modalités po(ï)étiquement différenciatrices de significations ne sont pas exclusivement linguistiques (comme le cas de la syntaxe dont parle Piat et les deux exemples cités ci-dessus pourraient le laisser croire), mais aussi littéraires et plus précisément auto- et inter-textuelles. Les unités phrastiques et sous-phrastiques font alors texte chez Beckett à la fois linguistiquement et littérairement.

Ce qui change dans la diachronie du corpus ce n'est pas le « style » beckettien, entendu dans les termes exposés dans ce point, mais la proportion de modalités po(ï)étiques par lesquelles ses « effets » sont atteints et inscrits textuellement. Dans les « écrits de jeunesse » c'est surtout la différenciation inter-textuelle qui prédomine, tandis que les « textes de maturité » exploitent aussi des modalités linguistiques, intra-inter-textuelles et auto-textuelles, tout en élaborant progressivement de manière de plus en plus « sophistiquée » toutes ces modalités. Il importe de souligner qu'il s'agit ici d'une question véritablement « stylistique », voire po(ï)étique de « degrés » et non pas de présence ou d'absence de telle ou telle modalité.

3) A travers le métadiscours des narrateurs qui rétracteraient, corrigeraient ou rejetteraient carrément à peu près tout ce qu'ils disent, Beckett élaborerait une « rhétorique du discrédit » et du « mal dire », un « œuvre sans qualités ». Bon nombre de nos analyses ont toutefois montré que les rétractions/corrections/rejets des narrateurs de *Molloy* ne peuvent pas être pris au pied de la lettre et transférés tels quels à la configuration po(ï)étique qu'est ce texte. Les commentaires des narrateurs sur leur entreprise scripturale ont en effet une dimension métadiscursive, mais celle-ci ne vise pas simplement à qualifier (comme inapproprié, faux, peu vraisemblable, etc.) ce qui est « dit » dans le texte, mais aussi – et peut-être même surtout – à signaler la manière dont celui-ci est « fait ». On a vu à plusieurs reprises cette composante performative de la métadiscursivité pointer vers des « nœuds » po(ï)étiques particulièrement importants, si bien que ce sont justement les unités langagières/textuelles – i) sur lesquelles portent les dénigrements ou modalisations des narrateurs ou ii) à travers lesquelles ceux-ci exercent une fonction métadiscursive dénigrante ou modalisatrice – qui doivent être regardées de plus près et vérifiées quant à leur fonctionnement po(ï)étique.

Le mouvement de reconsidération de la particularité du corpus beckettien qu'initie l'association des aspects discutés aux trois points

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

ci-dessus est radical, dans la mesure où il met en place une hypothèse heuristique selon laquelle toute lexie y exerce potentiellement une ou plusieurs fonctions po(ï)étiques. Même si en réalité tel n'est pas le cas – puisque, comme nous l'avons dit, il est peu probable qu'un travail po(ï)étique ait pu être mené sur *tous* les mots d'un texte de longues dimensions et, partant, sur *tous* les mots du corpus –, la prémisse de lecture énoncée est indispensable car elle pose qu'aucun lexème ne peut être éliminé d'emblée de la catégorie textuelle d'éléments po(ï)étiquement configurateurs. Les chapitres antérieurs ont illustré à partir de *Molloy* la manière dont la méthode intégrative permet de restreindre cette catégorie à portée théoriquement pan-textuelle, à un nombre plus réduit d'unités qu'elle est seule capable d'identifier.

Le fait que la présente étude porte principalement sur un seul texte beckettien met apparemment en question son intérêt majeur – que nous avons situé à un niveau méthodologique –, dans ce sens qu'il aurait fallu appliquer l'approche recontextualisante à d'autres textes de Beckett pour vérifier si elle donnerait des résultats comparables à ceux qui ont été mis en évidence, grâce à elle, par rapport à *Molloy*. La validité de la méthode commence néanmoins à être confirmée par les chapitres sur l'(auto-)traduction et l'auto-/inter-textualité, dans la mesure où certaines modalités po(ï)étiques générales – comme la métaphore ou la dimension diachronique – et certains configurateurs po(ï)étiques particuliers – comme (« neuralgia »/)« névralgie » ou (« aufgeknoepft »/« unbutton/ed »/)« déboutonné/er » – qui structurent *Molloy* se révèlent opérer aussi bien lors du passage de ce texte source au texte cible correspondant (les premières) que lors de l'inscription des hypotextes auto-/allographes dans des hypertextes beckettiens (les deuxièmes). Ces dispositifs po(ï)étiques contribuent ainsi à mettre en place à la fois d'autres textes du corpus (tels que le *Molloy* anglais, *Proust* ou *Dream*) et ce corpus lui-même.

En suggérant que la po(ï)éticité est un trait essentiel non seulement des textes beckettiens individuels (tels *Molloy*), mais de l'œuvre beckettien dans son ensemble, les deux derniers chapitres appuient l'idée que la méthode intégrative, même si elle prend comme point de départ un texte donné, finit inévitablement par s'étendre au-delà des limites (typographiques) de celui-ci. Cela s'explique par le fait que la po(ï)éticité particulière du texte initialement choisi et la po(ï)éticité générale du corpus qui le comprend sont inextricables, chacune étant fonction de l'autre. L'enchaînement des chapitres anté-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

rieurs illustre cette situation de conditionnement po(ï)étique réciproque du corpus beckettien et des textes individuels qui le composent par la nécessité d'élargir progressivement les contextes de lecture des présumés « jeux de mots » de *Molloy* (de leur entourage lexical immédiat, à la phrase qui les contient, à leur environnement intra-textuel restreint, au contexte intra-textuel étendu, au texte anglais/français correspondant, à d'autres textes beckettiens et, finalement, à d'autres textes non beckettiens), si l'on compte comprendre leur fonctionnement. Chaque étape de cette extension contextuelle aide à découvrir la complexité opératrice de ces « jeux », complexité qui ne se laisserait très probablement pas cerner en procédant méthodologiquement d'une autre manière et qui révèle ceux-ci en tant que configurateurs po(ï)étiques pluriels, agissant à de multiples niveaux.

En élaborant, défendant et illustrant une nouvelle méthode (intégrative) d'étude des textes beckettiens qui permet d'en reconnaître la spécificité (po(ï)étique), les chapitres antérieurs montrent (pour paraphraser la *Recherche* proustienne) que les « paysages » textuels de Beckett exposent leur particularité configuratrice seulement si on les regarde avec « d'autres yeux[5] ». C'est précisément ce conditionnement du « regard » et du « paysage » métaphoriques, autrement dit de la méthode d'investigation et de l'objet investigué, qui nous a préoccupé dans ce travail, non pas à un niveau théorique, mais pratiquement, comme problème soulevé par un texte et un corpus particuliers. Le rapport entre « regard » et « paysage », méthode et objet, approche recontextualisante et po(ï)éticité, tel qu'il ressort des chapitres précédents, constitue la base – sinon proprement conceptuelle, au moins idéique – à partir de laquelle on peut suggérer la fabrication de certaines « aides de vision », c'est-à-dire de certains instruments de recherche qui assistent le lecteur à aborder intégrativement les textes de Beckett pour en découvrir, cerner et approfondir la po(ï)éticité.

Sans vouloir développer ici en détail le genre d'outil qui répondrait le mieux aux exigences imposées par le rapport qui s'établit entre la méthode intégrative et le caractère po(ï)étique des écrits beckettiens, il convient néanmoins de signaler que ce rapport implique en effet un aspect instrumental qui, même s'il n'a pas retenu discur-

[5] « Le seul véritable voyage […] ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux pay sages, mais d'avoir d'autres yeux […] » (Marcel Proust, *La Prisonnière*, in *A la re cherche du temps perdu*, Paris, Gallimard/NRF, coll. « Pléiade », 1954, vol. III (pp. 9 415), p. 258).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

sivement notre attention, a en permanence doublé notre démarche. Lors de nos analyses et discussions nous avons ainsi recouru à des instruments d'examen disponibles dans le champ des études beckettiennes, tels que la concordance anglaise de la « trilogie » que l'on doit à Michèle Aina Barale et Rubin Rabinovitz ou les travaux d'annotation de *« Dream » Notebook*, *Dream*, *Murphy* et *Watt* entrepris par John Pilling et C. J. Ackerley[6]. Nous n'avons pas utilisé d'autres outils d'investigation – tels que les éditions critico-génétiques bilingues de certains textes beckettiens réalisées par Charles Krance et Magessa O'Reilly[7] –, mais notre étude aurait sûrement bénéficié d'une édition bilingue de *Molloy/Molloy*[8]. Le fait que plusieurs de ces instruments – qui ne commencent à voir le jour que relativement récemment, notamment dans la dernière quinzaine d'années, et qui relèvent d'une préoccupation soutenue des chercheurs de trouver des dispositifs matériels qui facilitent l'étude des textes beckettiens – ont dû (auraient dû) être mis au service de la méthode intégrative (s'ils existaient) parle en faveur de la nécessité de les harmoniser.

---

[6] Voir Michèle Aina Barale et Rubin Rabinovitz, *A KWIC Concordance to Samuel Beckett's Trilogy : « Molloy », « Malone Dies », and « The Unnamable »*, New York, Garland, 1988, 2 volumes ; John Pilling (éd.), *Beckett's « Dream » Notebook*, Reading, Beckett International Foundation, 1999 ; John Pilling, « The Annotated *Dream of Fair to Middling Women* », *Journal of Beckett Studies*, vol. 12, nos. 1 et 2, automne 2002/printemps 2003, pp. 1 370 ; C. J. Ackerley, « Demented Particulars : The Annotated *Murphy* », *Journal of Beckett Studies*, vol. 7, nos. 1 et 2, automne 1997/printemps 1998, pp. 1 215 ; et C. J. Ackerley, « Obscure Locks, Simple Keys : The Annotated *Watt* », *Journal of Beckett Studies*, vol. 14, nos. 1 et 2, automne 2004/printemps 2005, pp. 1 292.

[7] Voir Samuel Beckett, *Company/Compagnie and A piece of monologue/Solo : A Bilingual Variorum Edition*, édité par Charles Krance, New York, Garland, 1993 ; Samuel Beckett, *Mal vu mal dit/Ill seen ill said : A Bilingual, Evolutionary, and Synoptic Variorum Edition*, édité par Charles Krance, New York, Garland, 1996 ; et Samuel Beckett, *Comment c'est = How it is and/et L'image : A critical genetic edition = Une édition critico génétique*, édité par Edouard Magessa O'Reilly, New York, Routledge, 2001.

[8] Magessa O'Reilly prépare une édition critico génétique bilingue de *Molloy/Molloy* qui apparaîtra sur deux supports matériels : sur papier et électroniquement (cf. http://www.ucs.mun.ca/%7Emoreilly/#Activites). L'édition critico génétique bilingue de *Stirring Still/Soubresauts* et d'autres textes tardifs de Beckett, à laquelle travaille couramment Dirk van Hulle, recourt elle aussi aux deux mêmes types de support (voir Dirk van Hulle, « Authorial Translation : The Case of Samuel Beckett's *Stirrings Still/Soubresauts* », in Lou Burnard, Katherine O'Brien O'Keeffe et John Unsworth (éds.), *Electronic Textual Editing*, New York, Modern Language Association of America, 2006, pp. 245 262).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Si les écrits de Beckett œuvrent, comme le présent travail le suggère, non pas au niveau des sens préétablis à transmettre à travers des unités lexicales de dimensions variées, mais à celui des modalités po(ï)étiques qui s'exercent sur ces unités et qui président à la production et à la différenciation contextuelle de significations, il s'ensuit que le meilleur instrument de recherche qu'on puisse imaginer pour l'examen intégratif de ces textes en tant que configurations po(ï)étiques est celui qui permet l'accès simultané non pas à quelques-uns, mais à *tous* les contextes d'occurrence – intra-textuel (restreint et étendu), intra-inter-textuel (bilingue) et auto-/inter-textuel – d'une seule et même unité. Or ceux-là des outils disponibles en ce moment qui opèrent au niveau des unités lexicales ne prennent jamais en compte l'ensemble de leurs contextes, mais laissent toujours à côté l'un ou l'autre d'entre eux (et surtout celui intra-inter-textuel bilingue[9]). Les outils bilingues existants, d'autre part, n'aident nullement à localiser les unités lexicales intra-inter-textuellement[10]. A part le fait de prendre en considération des contextes limités, les instruments de recherche qui procèdent lexicalement, font aussi défaut par cela que même s'ils reposent – implicitement ou explicitement – sur l'idée directrice qu'il existe des connexions lexématiques entre les textes de Beckett, ils ne sont capables de rien dire sur la manière dont ces connexions sont établies et fonctionnent po(ï)étiquement. La concordance unilingue (anglaise) de la « trilogie » présente en plus l'inconvénient que certaines lexies en sont exclues d'emblée[11], ce qui contrevient à l'hypothèse heuristique selon laquelle tout lexème du corpus beckettien est susceptible d'exercer une (ou plusieurs) fonctions po(ï)étiques.

Du point de vue de la po(ï)éticité fondamentale i) des textes beckettiens individuels et ii) du corpus qu'ils mettent en place, de même que du point de vue de la méthode intégrative qui aide à découvrir cette po(ï)éticité, les outils de recherche cités, tout en étant très

[9] Ainsi, les seules contextes auxquels les KWIC (« key words in context ») inventoriés dans les concordances de *Murphy* et de la « trilogie » entreprises par Barale et Rabinovitz facilitent l'accès sont celui intra textuel (restreint et étendu) et auto textuel incomplet des textes anglais *Murphy*, *Molloy*, *Malone Dies* et *The Unnamable*.

[10] Étant créés de manière à répondre aux besoins de l'étude génétique des textes bilingues de Beckett et non à ceux de leur approche intégrative, il est compréhensible que l'apport de ces outils à l'investigation de la po(ï)éticité des écrits de l'auteur ne peut être que tangentiel.

[11] Voir Michèle Aina Barale, « Preface », in Barale et Rabinovitz, *A KWIC Concordance to Samuel Beckett's Trilogy*, vol. 1 (pp. vii x), pp. viii ix.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

utiles, ne sont pas suffisants, parce que leur base idéique n'est pas vraiment constituée par la notion de po(ï)éticité. L'accès simultané à *tous* les contextes d'occurrence d'une unité lexicale donnée – contextes dont la géométrie variable définit le caractère po(ï)étique de celle-ci – semble être le mieux assuré par un instrument d'investi gation qui continue à exploiter, mais dans une autre direction, « [the] obviously useful application of the computer to literary research[12] », dont se sont servis Barale et Rabinovitz pour mettre en place leurs concordances et dont se servent O'Reilly et van Hulle dans leurs éditions critico-génétiques de *Molloy/Molloy* et *Stirrings Still/Soubresauts* respectivement. Cet instrument recourrait aux avantages offerts par le support matériel des nouvelles technologies dans le domaine des études littéraires et plus spécifiquement dans le champ des études beckettiennes, mais d'une manière qui tient compte de la spécificité et de la complexité po(ï)étiques de l'objet textuel à examiner.

Une des formes que cet outil pourrait prendre est celle d'un répertoire hypertextuel accompagnant une version numérique du corpus qui a en vue, dans un premier temps, seulement les textes publiés, mais qui n'est limité ni linguistiquement, ni chronologiquement, ni génériquement. Des unités lexicales opérant po(ï)étiquement dans un texte beckettien donné – mettons la « névralgie » qui apparaît dans les deux extraits de *Molloy* analysés au Chapitre 5 – on accède hypertextuellement à un répertoire bilingue où elles représentent une entrée. L'entrée « Névralgie – Neuralgia » du répertoire est organisée ainsi :

> **Névralgie Neuralgia**
> Français
> - *Molloy* : 151 [isotopie] MÉDECINE (littéral) [le numéro de page fonc tionne comme lien hypertextuel vers l'occurrence de la lexie dans le texte] ; 189 MÉDECINE (litt.)
>
> English
> - *Molloy* : 149 MEDICINE (lit.) ; 188 MEDICINE (lit.)
> - *Proust* : 22 LITERATURE (metaphorical), MUSIC (met.) ; 53 MEDI CINE (lit.) x MUSIC (met.) > Proust, *La Prisonnière* : 159 MUSIC (met.) ; 260 MUSIC (met.)

Le cas de « névralgie » est sans doute un des plus simples en raison : i) du caractère mono-lexical de l'entrée ; ii) du nombre réduit d'occurrences du lexème dans le corpus ; iii) de son appartenance à peu d'iso-

[12] Barale, « Preface », p. x.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

topies ; et iv) de la correspondance 1 : 1 entre le mot français et son équivalent en anglais. Les entrées de l'hypothétique répertoire deviennent de plus en plus compliquées pour les configurateurs po(ï)étiques : i) pluri-lexicaux ; ii) qui mettent directement en contact plus de passages intra-textuels et plus de textes autographes et allographes que « névralgie »/« neuralgia » ; iii) qui s'inscrivent dans un nombre plus élevé d'isotopies ; et/ou iv) dont la proportion français : anglais n'est pas de 1 : 1.

Ce répertoire contient deux autres sections, toutes les deux isotopiques. L'une énumère, en ordre alphabétique, en français et en anglais, les isotopies présentes dans le corpus beckettien et les configurateurs po(ï)étiques qui leur appartiennent littéralement. Chaque configurateur listé fonctionne comme lien hypertextuel vers l'entrée correspondante du répertoire (similaire à l'entrée « Névralgie – Neuralgia » ci-dessus) :

Français
LITTÉRATURE : Belacqua, citation, enueg, Horace, Hölderlin, texte, etc.
MÉDECINE : anthrax, arthrite, asthme, névralgie, podex, etc.
MUSIQUE : aubade, fausset, musique, nocturne, sonate, etc.

English
LITERATURE : Belacqua, quotation, enueg, Horace, Hölderlin, text, etc.
MEDICINE : anthrax, arthritis, asthma, neuralgia, podex, etc.
MUSIC : albada, falsetto, music, nocturne, serenade, sonata, song, etc.

La deuxième section isotopique du répertoire enregistre les isotopies du corpus beckettien dans leur fonctionnement de domaine source et cible respectivement. Chaque domaine source renvoie hypertextuellement à la liste isotopique correspondante de configurateurs po(ï)étiques (similaire aux listes données ci-dessus) :

Français	**English**
LITTÉRATURE	LITERATURE
Domaine source pour : A, B, etc.	Source domain for : A, B, etc.
Domaine cible de : MÉDECINE MUSIQUE, etc.	Target domain of : MEDICINE MUSIC, etc.

Finalement, le répertoire contient un index alphabétique d'hypotextes allographes – et de leurs auteurs – qui sont inscrits po(ï)étiquement dans les hypertextes beckettiens.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Ce genre de répertoire ne « lit » pas les textes de Beckett à la place du lecteur, mais lui fournit seulement l'outil nécessaire pour en entamer l'approche intégrative. Même après que i) les configurateurs po(ï)étiques sont identifiés ; ii) leur portée intra-textuelle, intra-inter-textuelle et auto-/inter-textuelle est répertoriée ; iii) leur appartenance littérale et métaphorique à des isotopies est établie ; et iv) l'interaction à l'intérieur et entre des isotopies particulières est signalée, le lecteur doit retourner aux textes, parce que le répertoire ne lui fournira, métaphoriquement, que les pièces d'un puzzle – qui se laisse reconstituer non pas d'une seule, mais de multiples façons – et quelques-unes des règles générales de reconstitution.

Bien que la composition du répertoire procède nécessairement par cas individuels, celui-ci ne peut pas retenir pour chaque configurateur po(ï)étique toutes les dimensions sémiques impliquées dans chacune de ses occurrences contextuelles, ni – pour l'interaction métaphorique des isotopies – les « trajectoires » complexes selon lesquelles s'agencent, à travers le corpus et inter-textuellement, non seulement des métaphores, mais des filées métaphoriques. Le lecteur qui ne veut pas simplement reconstituer un ou plusieurs puzzles, mais compte comprendre la manière dont les textes beckettiens sont « faits » pour pouvoir donner occasion à tant de livres ne se contentera forcement pas du répertoire. Il l'utilisera critiquement dans la lecture de ces textes, dont il n'y a absolument pas moyen de contourner le travail signifiant au niveau du moindre détail pour pouvoir les reconnaître et apprécier en tant que configurations po(ï)étiques.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Annexe 1

Versions finales française et anglaise
correspondant à Samuel Beckett, « Two Fragments »,
Transition Fifty, no. 6, octobre 1950 (pp. 103-106), pp. 103-105

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Version finale française : M1, 85-88

1. [Ce qui par contre me paraît indéniable,
c'est que, vaincu par l'évidence,
par une très forte probabilité plutôt,]
je sortis de sous l'auvent
et me mis à me balancer lentement en avant,

à travers les airs.

2. La démarche du béquillard, cela a,
cela devrait avoir,
quelque chose d'exaltant.

3. Car c'est une série de petits vols, à fleur de terre.

4. On décolle, on atterrit,
parmi la foule des ingambes,
qui n'osent soulever un pied de terre
avant d'y avoir cloué l'autre.

5. Et il n'est jusqu'à leur course la plus joyeuse
qui ne soit moins aérienne que mon clopinement.

6. Mais ce sont là des raisonnements, basés sur l'analyse.

7. Et quoique le souci de ma mère me fût toujours présent à l'esprit,
et le désir de savoir si j'étais dans son voisinage,
ils commençaient de l'être moins,
peut-être à cause de l'argenterie que j'avais dans mes poches,
mais je ne crois pas,
et puis aussi parce que c'étaient là d'anciens soucis
et que l'esprit ne peut pas toujours remuer les mêmes soucis,
mais il a besoin de changer de soucis de temps en temps,
afin de pouvoir reprendre les anciens
au moment voulu, avec une vigueur accrue.

8. Mais est-ce le cas ici de parler d'anciens soucis et de nouveaux ?

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Version finale anglaise : M2, 83-86

1. [What does seem undeniable to me on the contrary
is this, that giving in to the evidence,
to a very strong probability rather,]
I left the shelter of the doorway
and began levering myself forward,
swinging slowly
through the sullen air.

2. There is rapture,
or there should be,
in the motion crutches give.

3. It is a series of little flights, skimming the ground.

4. You take off, you land,
through the thronging sound in wind and limb,
who have to fasten one foot to the ground
before they dare lift up the other.

5. And even their most joyous hastening
is less aerial than my hobble.

6. But these are reasonings, based on analysis.

7. And though my mind was still taken up with my mother,
and with the desire to know if I was near her,
it was gradually less so,
perhaps because of the silver in my pockets,
but I think not,
and then too because these were ancient cares
and the mind cannot always brood on the same cares,
but needs fresh cares from time to time,
so as to revert with renewed vigour,
when the time comes, to ancient cares.

8. But can one speak here of fresh and ancient cares ?

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

9. Je ne pense pas.

10. Mais il me serait difficile d'en administrer la preuve.

11. Ce que je peux affirmer,
sans crainte de – sans crainte,
c'est qu'il me devenait indifférent notamment de savoir

dans quelle ville j'étais
et si j'allais bientôt rejoindre ma mère
afin de régler l'affaire qui nous intéressait.

12. Et même la nature de cette affaire perdait de sa consistance,
pour moi,
sans toutefois se dissiper entièrement.

13. Car ce n'était pas une petite affaire, et j'y tenais.

14. Toute ma vie j'y avais tenu, je crois.

15. Oui, dans la mesure où je pouvais tenir à quelque chose,
toute une telle vie durant,
j'avais tenu à régler cette affaire entre ma mère et moi,
mais je n'avais pu le faire.

16. Et tout en me disant
que le temps pressait
et qu'il serait bientôt trop tard,
qu'il l'était peut-être déjà,
pour procéder au règlement en question,
je me sentais qui dérivais vers d'autres soucis, d'autres spectres.

17. Et bien plus que de savoir dans quelle ville j'étais
il me tardait à présent d'en sortir,
fût-ce la bonne,
celle où ma mère avait tant attendu
et attendait peut-être toujours.

18. Et il me semblait

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

9. I think not.

10. But it would be hard for me to prove it.

11. What I can assert,
without fear of – without fear,
is that I gradually lost interest in knowing,
among other things,
what town I was in
and if I should soon find my mother
and settle the matter between us.

12. And even the nature of that matter grew dim,
for me,
without however vanishing completely.

13. For it was no small matter and I was bent on it.

14. All my life, I think, I had been bent on it.

15. Yes, so far as I was capable of being bent on anything
all a lifetime long, and what a lifetime,
I had been bent on settling this matter between my mother and me,
but had not succeeded.

16. And while saying to myself
that time was running out,
and that soon it would be too late,
was perhaps too late already,
to settle the matter in question,
I felt myself drifting towards other cares, other phantoms.

17. And far more than to know what town I was in,
my haste was now to leave it,
even were it the right one,
where my mother had waited so long
and perhaps was waiting still.

18. And it seemed to me

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

qu'en allant en ligne droite
je finirais par en sortir, forcément.

19. C'est donc à cela que je m'appliquai, de toute ma science,
en tenant compte du déplacement vers la droite,
de la faible clarté qui me guidait.

20. Et je m'y acharnai tant et si bien
que j'arrivai en effet aux remparts,
à la nuit tombante,
ayant fait sans doute un quart de cercle pour le moins,
faute d'avoir su naviguer.

21. Mais il faut dire aussi que je ne m'étais pas ménagé les arrêts,
histoire de me reposer,
mais des arrêts de courte durée,
car je me sentais talonné, à tort sans doute.

22. Mais à la campagne c'est une autre justice,
et d'autres justiciers, les premiers temps.

23. Et les remparts franchis
je dus reconnaître que le ciel se dégageait,
avant de se draper dans l'autre linceul, celui de la nuit.

24. Oui, le grand nuage s'effilochait,
pour laisser percer ça et là un ciel pâle et mourant.

25. Et le soleil, sans être exactement visible comme disque,
se signalait par des flammèches jaunes et roses,
s'élançant vers le zénith, retombant, s'élançant à nouveau,
toujours plus faibles et plus claires,
et vouées à s'éteindre à peine allumées.

26. Ce phénomène,
si je peux me fier au souvenir de mes observations,
était caractéristique de ma région.

27. Cela se passe autrement aujourd'hui peut-être.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

that if I kept on in a straight line
I was bound to leave it, sooner or later.

19. So I set myself to this as best I could,
making allowance for the drift to the right
of the feeble light that was my guide.

20. And my pertinacity was such
that I did indeed come to the ramparts
as night was falling,
having described a good quarter of a circle,
through bad navigation.

21. It is true I stopped many times,
to rest,
but not for long,
for I felt harried, wrongly perhaps.

22. But in the country there is another justice,
other judges, at first.

23. And having cleared the ramparts
I had to confess the sky was clearing,
prior to its winding in the other shroud, night.

24. Yes, the great cloud was ravelling,
discovering here and there a pale and dying sky,

and the sun, already down,
was manifest in the livid tongues of fire
darting towards the zenith, falling and darting again,
ever more pale and languid,
and doomed no sooner lit to be extinguished.

25. This phenomenon,
if I remember rightly,
was characteristic of my region.

26. Things are perhaps different today.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

28. Quoique je ne voie pas très bien,
n'étant jamais sorti de ma région,
de quel droit je parle de ses caractéristiques.

29. Non, je ne me suis jamais échappé,
et même les limites de ma région, je les ignorais.

30. Mais je les croyais assez reculées.

31. Mais cette croyance n'était basée sur rien de sérieux,
c'était une simple croyance.

32. Car si ma région avait fini
à portée de mes pas,
il me semble qu'une sorte de dégradement me l'aurait fait pressentir.

33. Car les régions ne finissent pas brusquement, que je sache,
mais se fondent insensiblement les unes dans les autres.

34. Et je n'ai jamais rien remarqué de la sorte.

35. Mais aussi loin que je sois allé,
dans un sens comme dans un autre,
cela a toujours été le même ciel, et la même terre, exactement,
jour après jour, et nuit après nuit.

36. D'autre part,

si les régions se fondent insensiblement les unes dans les autres,
ce qui reste à prouver,
il est possible que je sois maintes fois sorti de la mienne,
en croyant y être toujours.

37. Mais je préférais m'en tenir à ma simple croyance,

celle qui me disait, Molloy, ta région est d'une grande étendue,
tu n'en es jamais sorti et tu n'en sortiras jamais.

38. Et où que tu erres,

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

27. Though I fail to see,
never having left my region,
what right I have to speak of its characteristics.

28. No, I never escaped,
and even the limits of my region were unknown to me.

29. But I felt they were far away.

30. But this feeling was based on nothing serious,
it was a simple feeling.

31. For if my region had ended
no further than my feet could carry me,
surely I would have felt it changing slowly.

32. For regions do not suddenly end, as far as I know,
but gradually merge into one another.

33. And I never noticed anything of the kind,

but however far I went,
and in no matter what direction,
it was always the same sky, always the same earth, precisely,
day after day and night after night.

34. On the other hand,
if it is true
that regions gradually merge into one another,
and this remains to be proved,
then I may well have left mine many times,
thinking I was still within it.

35. But I preferred to abide by my simple feeling
and its voice
that said, Molloy, your region is vast,
you have never left it and you never shall.

36. And wheresoever you wander,

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

entre ses lointaines limites,
ce sera toujours la même chose, très précisément.

39. Ce qui donnerait à croire

que mes déplacements ne devaient rien aux endroits
qu'ils faisaient disparaître,
mais qu'ils étaient dus à autre chose,
à la roue voilée qui me portait,
par d'imprévisibles saccades,
de fatigue en repos, et inversement, par exemple.

40. Mais à présent je n'erre plus,
nulle part,
et même je ne bouge presque pas,
et pourtant rien n'est changé.

41. Et les confins de ma chambre, de mon lit, de mon corps,
sont aussi loin de moi que ceux de ma région,
du temps de ma splendeur.

42. Et le cycle continue, cahotant, des fuites et bivouacs,
dans une Égypte sans bornes, sans enfant et sans mère.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

within its distant limits,
things will always be the same, precisely.

37. It would thus appear,
if this is so,
that my movements owed nothing to the places
they caused to vanish,
but where due to something else,
to the buckled wheel that carried me,
in unforeseeable jerks,
from fatigue to rest, and inversely, for example.

38. But now I do not wander any more,
anywhere any more,
and indeed I scarcely stir at all,
and yet nothing is changed.

39. And the confines of my room, of my bed, of my body,
are as remote from me as were those of my region,
in the days of my splendour.

40. And the cycle continues, joltingly, of flight and bivouac,
in an Egypt without bounds, without infant, without mother.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Annexe 2

Samuel Beckett, « Two Fragments »,
Transition Fifty, no. 6, octobre 1950 (pp. 103-106), pp. 103-105
et versions finales française et anglaise correspondantes

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Version finale française : M1, 85-88	Extrait de *Molloy* : *Transition Fifty*, 103-105	Version finale anglaise : M2, 83-86
1. [Ce qui par contre me paraît indéniable, c'est que, vaincu par l'évidence, par une très forte probabilité plutôt,] je sortis de sous l'auvent et me mis à me balancer lentement en avant, à travers les airs.	1. I left the shelter of the doorway and began to lever myself forward, slowly swinging through the sullen air.	1. [What does seem undeniable to me on the contrary is this, that giving in to the evidence, to a very strong probability rather,] I left the shelter of the doorway and began levering myself forward, swinging slowly through the sullen air.
2. La démarche du béquillard, cela a, cela devrait avoir, quelque chose d'exaltant.	2. There is rapture, or there should be, in the motion that crutches give,	2. There is rapture, or there should be, in the motion crutches give.
3. Car c'est une série de petits vols, à fleur de terre.	in the succession of little flights,	3. It is a series of little flights, skimming the ground.
4. On décolle, on atterrit, parmi la foule des ingambes, qui n'osent soulever un pied de terre avant d'y avoir cloué l'autre.	in the taking off and landing among the thronging sound in wind and limb who have to fasten one foot to the ground before they dare lift the other.	4. You take off, you land, through the thronging sound in wind and limb, who have to fasten one foot to the ground before they dare lift up the other.
5. Et il n'est jusqu'à leur course la plus joyeuse qui ne soit moins aérienne que mon clopinement.		5. And even their most joyous hastening is less aerial than my hobble.
6. Mais ce sont là des raisonnements, basés sur l'analyse.	3. But these are reasonings, based on analysis.	6. But these are reasonings, based on analysis.
7. Et quoique le souci de ma mère me fût toujours présent à l'esprit, et le désir de savoir si j'étais dans son voisinage, ils commençaient de l'être moins, peut-être à cause de l'argenterie que j'avais dans mes poches, mais je ne crois pas, et puis aussi parce que c'étaient là d'anciens soucis et que l'esprit ne peut pas toujours remuer les mêmes soucis, mais il a besoin de changer de soucis de temps en temps, afin de pouvoir reprendre les anciens au moment voulu, avec une vigueur accrue.	4. And though my mind was still taken up with the question of my mother and with the desire to know if I was in her vicinity, it was gradually less so, perhaps because of the silver in my pocket, but I think not, and also because these were ancient cares, and the mind cannot brood on the same cares for ever, but needs fresh cares from time to time, so as to revert with renewed vigour, when the moment comes, to ancient cares.	7. And though my mind was still taken up with my mother, and with the desire to know if I was near her, it was gradually less so, perhaps because of the silver in my pockets, but I think not, and then too because these were ancient cares and the mind cannot always brood on the same cares, but needs fresh cares from time to time, so as to revert with renewed vigour, when the time comes, to ancient cares.
8. Mais est-ce le cas ici de parler d'anciens soucis et de nouveaux ?	5. But is it legitimate to speak here of fresh and ancient cares ?	8. But can one speak here of fresh and ancient cares ?
9. Je ne pense pas.	6. I think not,	9. I think not.
10. Mais il me serait difficile d'en administrer la preuve.	but it would be difficult to prove.	10. But it would be hard for me to prove it.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

11. Ce que je peux affirmer,
sans crainte de – sans crainte,
c'est qu'il me devenait indifférent notamment de savoir

dans quelle ville j'étais
et si j'allais bientôt rejoindre ma mère
afin de régler l'affaire qui nous intéressait.

12. Et même la nature de cette affaire perdait de sa consistance,
pour moi,
sans toutefois se dissiper entièrement.

13. Car ce n'était pas une petite affaire, et j'y tenais.

14. Toute ma vie j'y avais tenu, je crois.

15. Oui, dans la mesure où je pouvais tenir à quelque chose,
toute une telle vie durant,
j'avais tenu à régler cette affaire entre ma mère et moi,
mais je n'avais pu le faire.

16. Et tout en me disant
que le temps pressait
et qu'il serait bientôt trop tard,
qu'il l'était peut-être déjà,
pour procéder au règlement en question,
je me sentais qui dérivais vers d'autres soucis, d'autres spectres.

17. Et bien plus que de savoir dans quelle ville j'étais
il me tardait à présent d'en sortir,
fût-ce la bonne,
celle où ma mère avait tant attendu
et attendait peut-être toujours.

18. Et il me semblait
qu'en allant en ligne droite
je finirais par en sortir, forcément.

19. C'est donc à cela que je m'appliquai, de toute ma science,
en tenant compte du déplacement vers la droite,
de la faible clarté qui me guidait.

20. Et je m'y acharnai tant et si bien
que j'arrivai en effet aux remparts,
à la nuit tombante,
ayant fait sans doute un quart de cercle pour le moins,
faute d'avoir su naviguer.

7. What I may venture to assert,
without fear of covering myself with ridicule,
is that I gradually lost interest in knowing
among other things
what town I was in
and if I should soon find my mother
and settle the matter that concerned us.

8. And even the nature of that matter grew dim,

without however disappearing completely,

for it was no small matter and I was bent on it.

9. All my life, I think, I had been bent on it.

10. Yes, in so far as I was capable of being bent on something
all a lifetime long,
I had been bent on settling this matter between my mother and me,
but I had never succeeded in doing so.

11. And while I said to myself
that time was running out
and that it would be soon too late,
if it were not so already,
to arrive at the settlement in question, yet at the same time,
I felt myself carried away towards other cares, other spectres.

12. And far more than to know what town I was in,
my haste was now to leave it,
even though it were the right one,
where my mother had waited so long
and perhaps was waiting still.

13. And it seemed to me
that if I kept going forward in a straight line
I should necessarily leave it, sooner or later.

14. So I applied myself to this, to the best of my ability,
making allowance for the drift towards the right hand
of the feeble light that was my guide.

15. And my pertinacity was such
that I did in fact arrive at the ramparts,
at nightfall,
having no doubt described a quarter of a circle at least,
through bad navigation.

11. What I can assert,
without fear of – without fear,
is that I gradually lost interest in knowing,
among other things,
what town I was in
and if I should soon find my mother
and settle the matter between us.

12. And even the nature of that matter grew dim,
for me,
without however vanishing completely.

13. For it was no small matter and I was bent on it.

14. All my life, I think, I had been bent on it.

15. Yes, so far as I was capable of being bent on anything
all a lifetime long, and what a lifetime,
I had been bent on settling this matter between my mother and me,
but had not succeeded.

16. And while saying to myself
that time was running out,
and that soon it would be too late,
was perhaps too late already,
to settle the matter in question,
I felt myself drifting towards other cares, other phantoms.

17. And far more than to know what town I was in,
my haste was now to leave it,
even were it the right one,
where my mother had waited so long
and perhaps was waiting still.

18. And it seemed to me
that if I kept on in a straight line
I was bound to leave it, sooner or later.

19. So I set myself to this as best I could,
making allowance for the drift to the right
of the feeble light that was my guide.

20. And my pertinacity was such
that I did indeed come to the ramparts
as night was falling,
having described a good quarter of a circle,
through bad navigation.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

21. Mais il faut dire aussi que je ne m'étais pas ménagé les arrêts,
histoire de me reposer,
mais des arrêts de courte durée,
car je me sentais talonné, à tort sans doute.

22. Mais à la campagne c'est une autre justice,
et d'autres justiciers, les premiers temps.

23. Et les remparts franchis
je dus reconnaître que le ciel se dégageait,
avant de se draper dans l'autre linceul, celui de la nuit.

24. Oui, le grand nuage s'effilochait,
pour laisser percer ça et là un ciel pâle et mourant.

25. Et le soleil, sans être exactement visible comme disque,
se signalait par des flammèches jaunes et roses,
s'élançant vers le zénith, retombant, s'élançant à nouveau,
toujours plus faibles et plus claires,
et vouées à s'éteindre à peine allumées.

26. Ce phénomène,
si je peux me fier au souvenir de mes observations,
était caractéristique de ma région.

27. Cela se passe autrement aujourd'hui peut-être.

28. Quoique je ne voie pas très bien,
n'étant jamais sorti de ma région,
de quel droit je parle de ses caractéristiques.

29. Non, je ne me suis jamais échappé,
et même les limites de ma région, je les ignorais.

30. Mais je les croyais assez reculées.

31. Mais cette croyance n'était basée sur rien de sérieux,
c'était une simple croyance.

32. Car si ma région avait fini
à portée de mes pas,
il me semble qu'une sorte de dégradement me l'aurait fait pressentir.

33. Car les régions ne finissent pas brusquement, que je sache,
mais se fondent insensiblement les unes dans les autres.

16. It is true I stopped many times,
to rest,
but not for long,
for I felt harried, wrongly perhaps.

17. But in the country there is another justice,
and other judges, at first.

18. And having passed the ramparts
I was obliged to admit that the sky was clearing,
prior to its winding in the other shroud, that of night.

19. Yes, the great cloud was ravelling,
discovering here and there a pale and dying sky,

and the sun, while its actual disk remained hidden,
was manifest in the livid tongues of fire
darting towards the zenith, falling and darting again,
ever more pale and languid,
and doomed no sooner lit to be extinguished.

20. This phenomenon,
if I may trust the memory of my observations,
was characteristic of my region.

21. Things are perhaps different now.

22. Though I fail to see,
having never left my region,
what right I have to speak of its characteristics.

23. No, I never escaped,
and even the limits of my region were unknown to me.

24. But I believed them to be far away.

25. But this belief was based on nothing serious,
it was a simple belief.

26. For if my region had come to an end
at a reasonable remove,
surely a sort of gradation would have marked the fact.

27. For regions do not come suddenly to an end, as far as I know,
but gradually merge into one another.

21. It is true I stopped many times,
to rest,
but not for long,
for I felt harried, wrongly perhaps.

22. But in the country there is another justice,
other judges, at first.

23. And having cleared the ramparts
I had to confess the sky was clearing,
prior to its winding in the other shroud, night.

24. Yes, the great cloud was ravelling,
discovering here and there a pale and dying sky,

and the sun, already down,
was manifest in the livid tongues of fire
darting towards the zenith, falling and darting again,
ever more pale and languid,
and doomed no sooner lit to be extinguished.

25. This phenomenon,
if I remember rightly,
was characteristic of my region.

26. Things are perhaps different today.

27. Though I fail to see,
never having left my region,
what right I have to speak of its characteristics.

28. No, I never escaped,
and even the limits of my region were unknown to me.

29. But I felt they were far away.

30. But this feeling was based on nothing serious,
it was a simple feeling.

31. For if my region had ended
no further than my feet could carry me,
surely I would have felt it changing slowly.

32. For regions do not suddenly end, as far as I know,
but gradually merge into one another.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

34. Et je n'ai jamais rien remarqué de la sorte.

35. Mais aussi loin que je sois allé,
dans un sens comme dans un autre,
cela a toujours été le même ciel, et la même terre, exactement,
jour après jour, et nuit après nuit.

36. D'autre part,

si les régions se fondent insensiblement les unes dans les autres,
ce qui reste à prouver,
il est possible que je sois maintes fois sorti de la mienne,
en croyant y être toujours.

37. Mais je préférais m'en tenir à ma simple croyance,

celle qui me disait, Molloy, ta région est d'une grande étendue,
tu n'en es jamais sorti et tu n'en sortiras jamais.

38. Et où que tu erres,
entre ses lointaines limites,
ce sera toujours la même chose, très précisément.

39. Ce qui donnerait à croire

que mes déplacements ne devaient rien aux endroits
qu'ils faisaient disparaître,
mais qu'ils étaient dus à autre chose,
à la roue voilée qui me portait,
par d'imprévisibles saccades,
de fatigue en repos, et inversement, par exemple.

40. Mais à présent je n'erre plus,
nulle part,
et même je ne bouge presque pas,
et pourtant rien n'est changé.

41. Et les confins de ma chambre, de mon lit, de mon corps,
sont aussi loin de moi que ceux de ma région,
du temps de ma splendeur.

42. Et le cycle continue, cahotant, des fuites et bivouacs,
dans une Egypte sans bornes, sans enfant et sans mère.

28. And I never came across anything of this nature,

but however far I went,
and in no matter what direction,
it was always the same sky, and the same earth, precisely,
day after day and night after night.

29. On the other hand,
if it is true
that regions gradually merge into one another,
and this remains to be proved,
then I may well have left mine many times,
without knowing it.

30. But I preferred to abide by my simple belief
and its voice
that said, Molloy, your region is vast,
you have never left it and you never shall.

31. And wheresoever you wander,
within its distant limits,
things will always be the same, precisely.

32. It would thus appear,
if this is so,
that my movements owed nothing to the places
they caused to vanish,
but where due to something else,
to the buckled wheel that carried me,
in unforeseeable jerks,
from fatigue to rest, and inversely, for example.

33. But now I do not wander any more,
anywhere any more,
and indeed I scarcely stir hand or foot,
and yet nothing is changed.

34. And the confines of my room, of my bed, of my body,
are as remote from me as were those of my region,
in the days of my splendour.

35. And the cycle continues, joltingly, of flight and bivouac,
in an Egypt without bounds, without infant, without mother.

33. And I never noticed anything of the kind,

but however far I went,
and in no matter what direction,
it was always the same sky, always the same earth, precisely,
day after day and night after night.

34. On the other hand,
if it is true
that regions gradually merge into one another,
and this remains to be proved,
then I may well have left mine many times,
thinking I was still within it.

35. But I preferred to abide by my simple feeling
and its voice
that said, Molloy, your region is vast,
you have never left it and you never shall.

36. And wheresoever you wander,
within its distant limits,
things will always be the same, precisely.

37. It would thus appear,
if this is so,
that my movements owed nothing to the places
they caused to vanish,
but where due to something else,
to the buckled wheel that carried me,
in unforeseeable jerks,
from fatigue to rest, and inversely, for example.

38. But now I do not wander any more,
anywhere any more,
and indeed I scarcely stir at all,
and yet nothing is changed.

39. And the confines of my room, of my bed, of my body,
are as remote from me as were those of my region,
in the days of my splendour.

40. And the cycle continues, joltingly, of flight and bivouac,
in an Egypt without bounds, without infant, without mother.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Annexe 3

Ouvrages listés dans l'ordre alphabétique des auteurs,
dont Beckett prend des notes dans son *« Dream » Notebook*[1]

***, *KING JAMES BIBLE* [édition ?].

ALIGHIERI, Dante, *La divina commedia*, édité par Enrico Bianchi, Florence, Adriano Salani Editore, 1921 [?].

AUGUSTIN SAINT, *Confessions*, traduction de E. B. Pusey, Londres, J.M. Dent, coll. « Everyman's Library », 1907 et l'original en latin [édition ?].

AULNOY MADAME D', (Marie-Catherine), *Belle-Belle ou Le chevalier fortuné* ; *L'oiseau bleu* ; et *Le prince Lutin* [éditions ?].

BECK, Jean, *La musique des troubadours*, Paris, Henri Laurens, 1910 [?].

BOURRIENNE DE, Louis Antoine Fauvelet, *Memoirs of Napoleon*, Londres, Richard Bentley, 1936 [traduction ?].

BURTON, Robert, *Anatomy of Melancholy* [édition ?].

CARLYLE, Thomas, *On Heroes and Hero-Worship*, [precédé de *Sartor Resartus*] Londres, J.M. Dent, coll. « Everyman's Library », 1908.

CHAUCER, Geoffrey, *The Legend of Good Women* [édition ?].

COOPER, William M., *Flagelation and the Flagelants*, Londres, Chatto & Windus, 1887.

DICKENS, Charles, *Little Dorrit* [édition ?].

DIDEROT, Denis, *Ceci n'est pas un conte* ; *Jacques le Fataliste* ; *Le neveu de Rameau* ; *Rêve d'Alembert* ; et *Vieille robe de chambre* [éditions ?].

GARNIER, Pierre, *Onanisme seul et à deux sous toutes les formes et leurs conséquences*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1890.

---

[1] Cf. John Pilling (éd.), *Beckett's « Dream » Notebook*, Reading, Beckett International Foundation, 1999.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

GAULTIER DE, Jules, *De Kant à Nietzsche*, Paris, Mercure de France, 1930.
GAUTIER, Théophile, *Histoire de Romantisme*, Paris, Fasquelle, 1927.
GILES, Herbert Allen, *The Civilisation of China*, Londres, Williams & Norgate, 1911.
GOETHE VON, Johann Wolfgang, *Wanderers Nachtlied II* [édition ?].
HÖLDERLIN, Friedrich, *Mnemosyne*, troisième version [édition ?].
HOMÈRE, *L'Odyssée*, traduction de Victor Bérard [édition ?].
INGE, William Ralph, *Christian Mysticism*, Londres, Methuen, 1899.
JEANS, James, *The Universe Around Us*, Cambridge, Cambridge University Press, 1929.
KEMPIS À, Thomas, *The Earliest English Translation of the First Three Books of the « De Imitatione Christi » and the Earliest Printed Translation of the Whole Work*, édité par John K. Ingram, Londres, Kegan Paul, Trench, Turner & Co., 1893.
LALOY, Louis, *La musique chinoise*, Paris, Henri Laurens, 1910 [?].
LOCKHART, John Gibson, *The History of Napoleon Bonaparte*, [1829]. L'édition citée est probablement celle de Londres, William Tegg, 1867 [?].
MUSSET DE, Alfred, *La confession d'un enfant du siècle* et le poème *Souvenir* [éditions ?].
NORDAU, Max, *Degeneration*, Londres, William Heinemann, 1895.
OVID**,** *Metamorphoses*, en latin et anglais [éditions ?].
PERRAULT, Charles, *La belle au bois dormant* et *Le petit chaperon rouge* [éditions ?].
PLAUTUS, *Amphitrvo* [édition ?].
PRAZ, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milan, La Cultura, 1930.
QUINCEY DE, Thomas, *On Murder Considered as One of the Fine Arts*, in *Collected Writings*, édité par David Masson, Londres, A&C Black, 1897.
RENARD, Jules, *Journal*, Paris, F. Bernouard, 1927.
ROLLAND, Romain, *Vie de Beethoven*, Paris, Hachette, 1927.
ROUSSEAU, Jean Jacques, *Julie ou La nouvelle Héloise* et *Rêveries d'un promeneur solitaire* [éditions ?].
SHAKESPEARE, William, *Antony and Cleopatra* ; *Julius Caesar* ; *Othello* ; *Romeo and Juliet ;* et *Troilus and Cressida* [éditions ?].

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

STENDHAL, *Le rouge et le noir*, Paris, Librairie Garnier Frères [année?].
TENNYSON, Alfred, *Dream of Fair Women* ; *To E. Fitzgerald* ; *The Poet* ; *The Poet's Mind* ; et *The Sailor Boy* [éditions ?].
TOYNBEE, Paget, *Dictionary of Proper Names and Notable Matters in the Works of Dante*, Oxford, The Clarendon Press, 1898.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Bibliographie d'ouvrages cités

SAMUEL BECKETT

BECKETT, Samuel, *Comment c'est = How it is and/et L'image : A critical-genetic edition = Une édition critico-génétique*, édité par Edouard Magessa O'Reilly, New York, Routledge, 2001.

---, *Compagnie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

---, *Company*, Londres, John Calder, 1980.

---, *Company/Compagnie and A piece of monologue/Solo : A Bilingual Variorum Edition*, édité par Charles Krance, New York, Garland, 1993.

---, *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, édité et préfacé par Ruby Cohn, Londres, John Calder, 1983.

---, *Dream of Fair to Middling Women*, édité par Eoin O'Brian et Edith Fournier, Londres et Paris, Calder Publications, 1993.

---, « Extract from *Molloy* », traduit du français par P. W. Bowles, *Merlin*, automne 1953, pp. 88-103.

---, « Extract from *Molloy* », traduit par Patrick Bowles en collaboration avec l'auteur, *The Paris Review*, printemps 1954, pp. 124-135.

---, *Happy Days. Oh les beaux jours*, édition bilingue avec une postface et notes de James Knowlson, Londres et Boston, Faber & Faber, 1978.

---, « L'Expulsé », *Fontaine*, tome X, décembre 1946-janvier 1947, pp. 685-708.

---, *Mal vu mal dit/Ill seen ill said : A Bilingual, Evolutionary, and Synoptic Variorum Edition*, édité par Charles Krance, New York, Garland, 1996.

---, *Mercier et Camier*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

---, *Molloy* suivi de « *Molloy* : un événement littéraire, une œuvre » par Jean-Jacques Mayoux, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982.
---, « *Molloy* », *New World Writing*, avril 1954, pp. 316-323.
---, *Molloy*, traduit en allemand par Erich Franzen, in *Drei Romane : Molloy, Malone stirbt, Der Namenlose*, Frankfort sur le Main, Suhrkamp, 1969, pp. 7-239.
---, *Molloy*, traduit du français par Patrick Bowles en collaboration avec l'auteur in *Molloy, Malone Dies, and The Unnamable : Three Novels*, New York, Grove Press, 1959, pp. 3-240.
---, *Molloy*, traduit par Piero Carpi De Resmini, in *Molloy*, *Malone muore*, *L'Innominabile : romanzi*, Milan, Sugar editore, 1965, pp. 7-187.
---, *Proust*, New York, Grove Press, 1957.
---, *The Complete Short Prose 1929-1989*, édition, préface et notes de S. E. Gontarski, New York, Grove Press, 1995.
---, « Two Fragments », traduit par Samuel Beckett, *Transition Fifty*, no. 6, octobre 1950, pp. 103-106.
BECKETT, Samuel et Erich FRANZEN, « Samuel Beckett & Erich Franzen : Correspondence on Translating *Molloy* », *Babel*, no. 3, printemps 1984, pp. 21-35.

CRITIQUE BECKETTIENNE

ABBOTT, H. Porter, *The Fiction of Samuel Beckett : Form and Effect*, Berkeley, University of California Press, 1973.
ACKERLEY, Chris, « Samuel Beckett and Thomas à Kempis : The Roots of Quietism », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 9, 2000, pp. 81-92.
ACKERLEY, C. J., « Demented Particulars : The Annotated *Murphy* », *Journal of Beckett Studies*, vol. 7, nos. 1 et 2, automne 1997/printemps 1998, pp. 1-215.
---, « Obscure Locks, Simple Keys : The Annotated *Watt* », *Journal of Beckett Studies*, vol. 14, nos. 1 et 2, automne 2004/printemps 2005, pp. 1-292.
---, « Samuel Beckett and the *Bible* : A Guide », *Journal of Beckett Studies*, vol. 9, no. 1, automne 1999, pp. 53-125.
ACKERLEY, C. J. et S. E. GONTARSKI, *The Grove Companion to Samuel Beckett. A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*, New York, Grove Press, 2004.
ALVAREZ, A., *Beckett*, Glasgow, Fontana/Collins, 1978.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

BARALE, Michèle Aina et Rubin RABINOVITZ, *A KWIC Concordance to Samuel Beckett's Trilogy : « Molloy », « Malone Dies », and « The Unnamable »*, New York, Garland, 1988, 2 volumes.

BEER, Ann, « Beckett's Bilingualism », in John Pilling (éd.), *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 209-221.

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

BISHOP, Tom et Raymond FEDERMAN (éds.), *Les Cahiers de l'Herne*, no. 31 « Samuel Beckett », Paris, Éditions de l'Herne, 1976.

BLANCHOT, Maurice, « Où maintenant ? Qui maintenant ? », *La Nouvelle revue française*, 1ère année, tome II, nos. 7-12, juillet-décembre 1953, pp. 678-686.

BRYDEN, Mary et John PILLING (éds.), *The Ideal Core of the Onion. Reading Beckett Archives*, Reading, Beckett International Foundation, 1992.

CAMPBELL, Julie, « Moran as Secret Agent », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 12, 2002, pp. 81-92.

CASELLI, Daniela, *Beckett's Dantes. Intertextuality in the Fiction and Criticism*, Manchester et New York, Manchester University Press, 2005.

---, « Beckett's Intertextual Modalities of Appropriation : The Case of Leopardi », *Journal of Beckett Studies*, vol. 6, no. 1, automne 1996, pp. 1-24.

CHAMBERLAIN, Lori, « "The Same Old Story" : Beckett's Poetics of Translation », in Allan Warren Friedman, Charles Rossman et Dina Sherzer (éds.), *Beckett Translating/Translating Beckett*, University Park et Londres, The Pennsylvania State University Press, 1986, pp. 17-24.

CLÉMENT, Bruno, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1994.

COCKERHAM, Harry, « Bilingual Playwright », in Katherine Worth (éd.), *Beckett the Shape Changer*, Londres et Boston, Routledge & Kegan Paul, 1975, pp. 139-159.

COHN, Ruby, *A Beckett Canon*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2001.

---, *Back to Beckett*, Princeton, Princeton University Press, 1973.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

---, « A Note on Beckett, Dante, and Geulincx », *Comparative Literature*, vol. 12, no. 1, hiver 1960, pp. 93-94.
---, « Samuel Beckett Self-Translator », *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 76, no. 5, décembre 1961, pp. 613-623.
---, *Samuel Beckett : The Comic Gamut*, New Brunswick et New Jersey, Rutgers University Press, 1962.
COLLINGE, Linda, *Beckett traduit Beckett. De « Malone meurt » à « Malone Dies » l'imaginaire en traduction*, Genève, Droz, 2000.
CONNOR, Steven, *Samuel Beckett. Repetition, Theory and Text*, Oxford et New York, Basil Blackwell, 1988.
---, « "Traduttore, traditore" : Samuel Beckett's Translation of *Mercier et Camier* », *Journal of Beckett Studies*, nos. 11-12, 1989, pp. 27-46.
DAVIS, Robin et Lance ST. JOHN BUTLER (éds.), *Rethinking Beckett*, Londres, MacMillan, 1990.
DETTMAR, Kevin J. H., « The Figure in Beckett's Carpet : *Molloy* and the Assault on Metaphor », in Davis et St. John Butler (éds.), *Rethinking Beckett*, Londres, MacMillan, 1990, pp. 68-88.
DRUZOI, Gérard, *Beckett*, Paris et Montréal, Bordas, 1972.
ESSEN VON, Martina, « Samuel Beckett, traducteur de lui-même », *Neuphilologische Mitteilungen*, Bulletin de la Société néophilologique, Helsinki, Finlande, vol. 73, no. 4, 1972, pp. 866-892.
FEDERMAN, Raymond, « The Writer as Self-Translator », in Friedman, Rossman et Sherzer (éds.), *Beckett Translating/Translating Beckett*, University Park et Londres, The Pennsylvania State University Press, 1986, pp. 7-16.
FERRINI, Jean-Pierre, *Dante et Beckett*, Paris, Hermann, coll. « Savoir : Lettres », 2003.
FITCH, Brian T., *Beckett and Babel : An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, Toronto, University of Toronto Press, 1988.
---, *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*, Paris, Minard, 1977.
FLETCHER, John, « Beckett's Verse : Influences and Parallels », *The French Review*, vol. 37, no. 3, hiver 1964, pp. 320-331.
---, « Samuel Beckett and the Philosophers », *Comparative Literature*, vol. 17, no. 1, hiver 1965, pp. 43-56.
---, *Samuel Beckett's Art*, Londres, Chatto & Windus, 1967.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

---, *The Novels of Samuel Beckett*, Londres, Chatto & Windus, 1964.

FRIEDMAN, Allan Warren, Charles ROSSMAN et Dina SHERZER (éds.), *Beckett Translating/Translating Beckett*, University Park et Londres, The Pennsylvania State University Press, 1986.

FRIEDMAN, Melvin J., « The Creative Writer as Polyglot : Valéry Larbaud and Samuel Beckett », *Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts, and Letters*, vol. 49, décembre 1960, pp. 229-236.

GARFORTH, Julian A., « Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the *Whoroscope* Notebook : Beckett's *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* », *Journal of Beckett Studies*, vol. 13, no. 2, printemps 2004, pp. 49-68.

---, « Translating Beckett's Translations », *Journal of Beckett Studies*, vol. 6, no. 1, automne 1997, pp. 49-70.

GIGANTE, Denise, « The Endgame of Taste : Keats-Sartre-Beckett », *Romanticism on the Net*, no. 24, novembre 2001, http://users.ox.ac.uk/~scat0385/24gigante.html.

GODEAU, Florence, « *Molloy* aux mille tours », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 12, 2002, pp. 71-80.

GRAY, Margaret E., « Beckett Backwards and Forwards : The Rhetoric of Retraction in *Molloy* », *French Forum*, vol. 19, no. 2, mai 1994, pp. 161-174.

HAMILTON, Geoff, « Annihilating All That's Made : Beckett's *Molloy* and the Pastoral Tradition », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 15, 2005, pp. 325-339.

HARPER, Howard, Douglas MCMILLAN III et Edouard MOROT-SIR (éds.), *Samuel Beckett. The Art of Rhetoric*, Chapel Hill, University of North Carolina Department of Romance Languages, 1976.

HARVEY, Lawrence E., *Samuel Beckett. Poet and Critic*, Princeton/NJ, Princeton University Press, 1970.

HAYMAN, David, « Joyce --> Beckett/Joyce », in Bernard Benstock (éd.), *The Seventh of Joyce*, Bloomington, Indiana University Press, 1982, pp. 37-43.

---, « *Molloy* or the Quest for Meaninglessness : A Global Interpretation », in Melvin J. Friedman (éd.), *Samuel Beckett Now*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1970, pp. 129-156.

HILL, Leslie, *Beckett's Fiction in Different Words*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

HULLE VAN, Dirk, « Authorial Translation : The Case of Samuel Beckett's *Stirrings Still*/*Soubresauts* », in Lou Burnard, Katherine O'Brien O'Keeffe et John Unsworth (éds.), *Electronic Textual Editing*, New York, Modern Language Association of America, 2006, pp. 245-262.

JANVIER, Ludovic, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1966.

JONES, Anthony, « The French *Murphy* : From "Rare Bird" to "Cancre" », *Journal of Beckett Studies*, no. 6, automne 1980, pp. 37-50.

JONES, David Houston, « "Que foutait Dieu avant la Création ?" : Disabling Sources in Beckett and Augustine », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 9, 2000, pp. 185-198.

KENNER, Hugh, *Samuel Beckett. A Critical Study*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1968.

KERN, Edith, « Moran-Molloy : The Hero as Author », in Harold Bloom (éd.), *Samuel Beckett. Modern Critical Views*, New York, Chelsea House Publishers, 1985, pp. 7-16.

KNOWLSON, James, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, New York, Simon & Schuster, 1996.

LARQUIER DE, Jeanne-Sarah, « Beckett's *Molloy* : Inscribing *Molloy* in a Metalanguage Story », *French Forum*, vol. 29, no. 3, automne 2004, pp. 43-55.

LEONI, Margherita, « Beckett… Dante… Images et contre-images du chant III de l'*Enfer* dans *Molloy* », *Ironie*, no. 61, février 2001, http://ironie.free.fr/iro 61.html.

LOCATELLI, Carla, *Unwording the World. Samuel Beckett's Prose Works after the Nobel Prize*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990.

MAMBRINI, Simona, « Samuel Beckett : la traduzione come poetica », *Francophonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, année XVII, no. 33, automne 1997, pp. 23-53.

MAYOUX, Jean-Jacques, « *Molloy* : un événement littéraire, une œuvre », in Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982, pp. 241-274.

MCGINNIS, Reginald, « Turdy Madonna : Religion and the Novel in George Sand and Samuel Beckett », *Cincinnati Romance Review*, vol. 18, 1999, pp. 54-60.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

MONTINI, Chiara, *« La bataille du soliloque ». Genèse de la poétique bilingue de Samuel Beckett (1929-1946)*, Amsterdam et New York/NY, Rodopi, coll. « Faux titre », 2007.

MOONEY, Michael E., « *Molloy*, part I : Beckett's *Discourse on Method* », *Journal of Beckett Studies*, no. 3, été 1978, pp. 40-55.

MOORJANI, Angela B., *Abysmal Games in the Novels of Samuel Beckett*, Chapel Hill, University of North Carolina Department of Romance Languages, 1982.

MOROT-SIR, Edouard, « Samuel Beckett and Cartesian Emblems », in Harper, McMillan III et Morot-Sir (éds.), *Samuel Beckett. The Art of Rhetoric*, Chapel Hill, University of North Carolina Department of Romance Languages, 1976, pp. 25-104.

MURPHY, P. J., « Beckett and the Philosophers », in Pilling (éd.), *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 222-240.

MYSKJA, Bjørn, *The Sublime in Kant and Beckett : Aesthetic Judgment, Ethics and Literature*, Berlin et New York, Walter de Gruyter, 2002.

O'HARA, J. D., *Samuel Beckett's Hidden Drives. Structural Uses of Depth Psychology*, Gainesville, University Press of Florida, 1997.

O'NEILL, Kevin C., « Two Trilogies : Notes on Beckett and Dante », *Romance Notes*, vol. 32, no. 3, printemps 1992, pp. 235-240.

OSTROVSKY, Erika, « Le Silence de Babel », in Bishop et Federman (éds.), *Les Cahiers de l'Herne*, no. 31 « Samuel Beckett », Paris, Éditions de l'Herne, 1976, pp. 206-211.

OUSTINOFF, Michaël, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001.

PERLOFF, Marjorie, « Une Voix pas la mienne : French/English Beckett and the French/English Reader », in Friedman, Rossman et Sherzer (éds.), *Beckett Translating/Translating Beckett*, University Park et Londres, The Pennsylvania State University Press, 1986, pp. 36-48.

PHILIPS, K. J., « Beckett's *Molloy* and *The Odyssey* », *The International Fiction Review*, vol. 1, no. 1, hiver 1984, pp. 19-24.

PIAT, Julien, « Syntactical Experimentation and Poetics of "Mal Dire" in Beckett's Trilogy », communication donnée à la conférence « Beckett at 100 : New Perspectives », Florida State Univer-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

sity, Tallahassee, les 9-11 février 2006, résumé disponible en ligne à http://www.fsu.edu/~icffs/abstracts/beckett/piat.html.
PILLING, John, « Beckett's *Proust* », *Journal of Beckett Studies*, no. 1, hiver 1976, pp. 8-29.
---, « From a (W)horoscope to *Murphy* », in Bryden et Pilling (éds.), *The Ideal Core of the Onion. Reading Beckett Archives*, Reading, Beckett International Foundation, 1992, pp. 1-20.
---, *Samuel Beckett*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1976.
---, « The Annotated *Dream of Fair to Middling Women* », *Journal of Beckett Studies*, vol. 12, nos. 1 et 2, automne 2002/printemps 2003, pp. 1-370.
--- (éd.), *Beckett's « Dream » Notebook*, Reading, Beckett International Foundation, 1999.
--- (éd.), *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
PINGAUD, Bernard, « Beckett le précurseur », in Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Plon, coll. « 10/18 », 1963, pp. 283-311.
---, « Dire c'est inventer », *Quinzaine Littéraire*, no. 67, 1969, pp. 5-6.
---, « Le langage irréel », in *Les critiques de notre temps et Beckett*, présentation par Dominique Nores, Paris, Garnier Frères, 1971, pp. 161-164.
RABINOVITZ, Rubin, *Innovation in Samuel Beckett's Fiction*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1992.
---, « Repetition and Underlying Meanings in Samuel Beckett's Trilogy », in Davis et St. John Butler (éds.), *Rethinking Beckett*, Londres, MacMillan, 1990, pp. 31-67.
---, « Samuel Beckett's Figurative Language », *Comparative Literature*, vol. 26, no. 3, automne 1985, pp. 317-330.
---, « Samuel Beckett's Revised Aphorisms », *Contemporary Literature*, vol. 36, no. 2, été 1995, pp. 203-225.
RIÉRA, Brigitte, « Rétractions », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 7, 1998, pp. 195-202.
ROLIN-IANZITI, Jeanne, « L'Evaluation comme procédé de construction du récit : le cas de *Molloy* », *Australian Journal of French Studies*, vol. 25, no. 3, 1988, pp. 267-279.
ROLIN-JANZITI, Jeanne, « Le système générateur dans *Molloy* de Samuel Beckett », *Lingua e Stile*, vol. 16, no. 2, avril-juin 1981, pp. 255-270.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

ROSS, Ciaran, « Samuel Beckett : Traducteur de l'autre », *GRAAT (Groupe de recherches anglo-américaines de Tours)*, no. 10 « Traductions, passages : le domaine anglais », Tours, Conseil scientifique de l'Université de Tours, 1993, pp. 155-177.

SARDIN-DAMESTOY, Pascale, *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de l'« empêchement »*, Arras, Artois Presses Université, 2002.

SHERINGHAM, Michael, *Molloy*, Londres, Grant & Cutler Ltd., coll. « Critical Guides to French Texts », 1985.

SHERZER, Dina, « Quelques manifestations du narrateur-créateur dans *Molloy* de Samuel Beckett », *Language and Style*, vol. 5, no. 2, printemps 1972, pp. 115-122.

---, « Saying is Inventing : Gnomic Expressions in *Molloy* », in Barbara Kirshenblatt-Gimblett (éd.), *Speech Play. Research and Resources for Studying Linguistic Creativity*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1976, pp. 163-171.

---, *Structure de la trilogie de Beckett : « Molloy », « Malone meurt », « L'Innommable »*, La Haye et Paris, Mouton, 1976.

SIMPSON, Ekundayo, *Samuel Beckett traducteur de lui-même. Aspects du bilinguisme littéraire*, Québec, Centre international de recherche sur le bilinguisme, 1978.

ST-PIERRE, Paul, « Translation as Writing Across Languages : Samuel Beckett and Fakir Mohan Senapati », *TTR (Traduction, Terminologie, Rédaction. Études sur le texte et ses transformations)*, vol. IX, no. 1, 1er semestre 1996, pp. 233-257.

TAGLIAFERRI, Aldo, *Beckett et la surdétermination littéraire*, traduit de l'italien par Nicole Fama, Paris, Payot, 1977.

TOPHOVEN, Elmar, « En traduisant Beckett », in Hans Mayer et Uwe Johnson (éds.), *Das Werk von Samuel Beckett : Berliner Colloquium*, Francfort sur le Main, Suhrkamp, 1975, pp. 159-173.

---, « Von *Fin de partie* zum *Endspiel* », in ***, *Materialien zu Becketts « Endspiel »*, Francfort sur le Main, Suhrkamp, 1968, pp. 118-127.

UHLMANN, Anthony, *Beckett and Poststructuralism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

WEISBERG, David, *Chronicles of Disorder. Samuel Beckett and the Cultural Politics of the Modern Novel*, Albany/NY, State University of New York Press, 2000.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

ZURBRUGG, Nicholas, *Beckett and Proust*, Totowa/NJ, Barnes and Noble Books, 1988.

REVUES BECKETTIENNES

JOURNAL OF BECKETT STUDIES, no. 1, hiver 1976 – nos. 1 et 2, 1989, Reading, UK, University of Reading ; vol. 1, no. 1, 1992 – vol. 16, nos. 1 et 2, automne 2006/printemps 2007, Tallahassee, FL, Florida State University.

SAMUEL BECKETT TODAY/AUJOURD'HUI, vol. 1, 1992 – vol. 18, 2007, Amsterdam/New York, Rodopi.

OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

CHANTREAU, Sophie et Alain REY, *Dictionnaire des expressions et locutions. Le Trésor des manières de dire anciennes et nouvelles*, Paris, Dictionnaires Le Robert, coll. « Les usuels du Robert », 1989.

DOLAN, Terence Patrick, *A Dictionary of Hiberno-English. The Irish Use of English*, Dublin, Gill & Mac Millan, 1999.

DUCROT, Oswald et Jean-Marie SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1999.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1980.

ERNOUT, Alfred et Antoine MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1951.

FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.

LE GRAND ROBERT de la langue française, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1986, 9 volumes.

LE PETIT ROBERT. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1972.

OXFORD ENGLISH DICTIONARY, http://www.oed.com.

POKORNY, Julius, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Berne et Munich, Francke Verlag, 1959, 3 volumes.

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, 2 volumes.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

AUTRES

BLACK, Max, « Metaphor », in *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*, Ithaca/NY, Cornell University Press, 1968, pp. 25-47.

BOUILLAGUET Annick et Brian G. ROGERS (éds.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2004.

BRENTON SIR, Lancelot C. L., *The Septuagint with Apocrypha : Greek and English*, Grand Rapids/MI, Zondervan Publishing House, 1980 [réimpression de l'édition Samuel Bagster & Sons, Londres, 1851].

BRUNET, Etienne, *Le Vocabulaire de Proust. Index de « A la recherche du temps perdu »*, Genève et Paris, Slatkine-Champion, 1983.

CHKLOVSKI, Victor, « L'art comme procédé », in Tzvetan Todorov (éd. et trad.), *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, pp. 76-97.

DEBRAY-GENETTE, Raymonde, « Génétique et poétique : le cas de Flaubert », in Aragon, Raymonde Debray-Genette et ali, *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979, pp. 23-67.

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Seuil, 1965.

GROUPE μ, *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1977.

HENRI, Albert, *Métonymie et métaphore*, Bruxelles, Palais des Académies, 1984.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.

JOHNSON, Mark et George LAKOFF, *Metaphors We Live By*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1980.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, traduction par A. Philonenko, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1965.

KANT, Immanuel, *Critique of Judgment*, traduit par J. H. Bernard, New York, Hafner Publishing, 1951.

---, *Kritik der Urteilskraft*, Hambourg, Felix Meiner Verlag, 2001.

---, *The Critique of Judgment*, traduit par James Creed Meredith, Oxford, Clarendon Press, 1964.

LAKOFF, George, *Conceptual Metaphor Homepage*, University of California, Berkeley, http://cogsci.berkeley.edu/lakoff/metaphors.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

LAKOFF, George et Mark TURNER, *More Than Cool Reason : A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

ORTONY, Andrew (éd.), *Metaphor and Thought*, 2e édition, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

PATERSON, Janet, *Anne Hébert : Architexture romanesque*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1985.

PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard/ NRF, coll. « Pléiade », 1954, 3 volumes.

RICHARDS, I. A., *The Philosophy of Rhetoric*, New York et Londres, Oxford University Press, 1936.

ROLLAND, Romain, *Vie de Beethoven*, Paris, Librairie Hachette, coll. « Vie des hommes illustres », 1927.

RUBIN, Edgar, *Visuell wahrgenommene Figuren : Studien in psychologischer Analyse*, traduit du danois par Peter Collet, Kobenhaven, Gyldendalske Boghandel, 1921.

STOCKWELL, Peter, *Cognitive Poetics. An Introduction*, Londres et New York, Routledge, 2002.

TAVERNIERS, Miriam, *Metaphor and Metaphorology. A Selective Genealogy of Philosophical and Linguistic Conceptions of Metaphor from Aristotle to the 1990s*, Gand, Academia Press, 2002.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert