Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 52 (2006)

Artikel: Voix narrative, voix humaine : autour d'une figure parlante dans "Molloy" de Beckett

Autor: Charpilloz, Annie

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-270170

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

VOIX NARRATIVE, VOIX HUMAINE : AUTOUR D'UNE FIGURE PARLANTE DANS *MOLLOY* DE BECKETT

Molloy, Malone meurt et *L'Innommable*, les romans de Beckett parus entre 1951 et 1953, composent un cycle au sens (fort) où « c'est toujours le même livre qu'on lit »[1]. Suite de récits au statut trouble – texte et métatexte, fiction et antifiction – ils viennent mettre en scène un « je » dans sa visée plus ou moins directe de se raconter : « Dire que je fais mon possible pour ne pas parler de moi. Dans un instant je parlerai des vaches, du ciel, vous allez voir »[2], déclare le premier narrateur, peu avant d'adopter le récit autobiographique. A sa suite et en guise de verdict, Malone cherche à « mentir sur autre chose »[3]. Il s'invente un créature étrangère, qui lui permettra d'échapper à sa propre « obscurité », tout en se demandant si « ce n'est pas encore de [lui] qu'il s'agit, malgré [ses] précautions »[4]. Le parlant[5] de *L'Innommable* enfin, installe son énonciation dans le malaise du constat préétabli : on ne peut parler d'autre chose que de soi, mais on ne peut se raconter hors de la fiction.

---

1 Maurice Nadeau, entre autres, part de ce constat d'une constante, dans son article « Samuel Beckett et le droit au silence », paru dans *Les Temps modernes*, no. 75, janvier 1952 : « Toute l'œuvre de Beckett est l'histoire indéfiniment reprise d'un individu condamné à errer, dans l'attente d'un repos de plus en plus problématique dont la forme suprême serait l'anéantissement » (repris sous le tire « De la parole au silence » dans *Les critiques de notre temps et Samuel Beckett*, Paris, Garnier, 1971, p. 152).

2 Samuel Beckett, *Molloy,* Paris, Minuit, 1951, p. 15.

3 Samuel Beckett, *Malone meurt,* Paris, Minuit, 1952, p. 23.

4 *Ibid.*

5 Dans *L'Innommable,* la situation de narration, et même le corps écrivant ne peut être situé, ni reconstitué. On hésite à user du terme de « narrateur », tandis que persiste l'idée que « quelqu'un parle ».

De l'un à l'autre texte, la figuration de soi révèle sa complexité, son incertitude, et fonde la trilogie en tant que projet déclaré, si souvent rattaché aux propos célèbres de Beckett :

> Je me suis mis à écrire *Molloy* et la suite le jour où j'ai pris conscience de ma bêtise. Alors, je me suis mis à écrire les choses que je sens[6].

Dans l'omniprésence d'un « je » si particulier – cette solitude affirmée devant le langage, qui fait le propos de l'œuvre romanesque – on entend facilement une voix d'auteur en effet. Il apparaît nettement que l'unité de la « trilogie », comme son intérêt pour tout lecteur, a partie liée avec les effets de voix qui l'envahissent et qui débordent ses cadres narratifs. C'est même dans la résistance à laisser le récit prendre sens et forme que la « voix beckettienne », devenue mythique dans le commentaire comme dans l'œuvre, se manifeste régulièrement, et d'abord comme une sauvagerie ludique de créateur à l'égard de son propos et de ses destinataires :

> Et je suis à nouveau je ne dirai pas seul, non, ce n'est pas mon genre, mais, comment dire, je ne sais pas, rendu à moi, non, je ne me suis jamais quitté, libre, voilà, je ne sais pas ce que ça veut dire mais c'est le mot que j'entends employer, libre de quoi faire, de ne rien faire, de savoir, mais quoi, les lois de la conscience peut-être, de ma conscience, que par exemple, l'eau monte à mesure qu'on s'y enfonce et qu'on ferait mieux, enfin aussi bien, d'effacer les textes que de noircir les marges, de les boucher jusqu'à ce que tout soit blanc et lisse et que la connerie prenne son vrai visage, un non-sens cul et sans issue[7].

Le « jeu » de l'expression, dès *Molloy,* restera lié à ce mouvement de repli. Le narrateur régulièrement sape la crédibilité du propos, et même de ses figures. Molloy prévient : « [...] sans doute un jour je

---

[6] Interview accordée à Gabriel D'Aubarède, le 16 février 1961, pour *Les Nouvelles littéraires*. Cité notamment par Ludovic Janvier, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Minuit, « 10/18 », 1966, pp. 59-60.

[7] Samuel Beckett, *Molloy*, *op. cit.*, pp. 15-16.

retrouverai le commissaire et ses aides. Et si, trop changé pour les reconnaître, je ne précise pas que ce sont les mêmes, ne vous y trompez pas, ce seront les mêmes, quoique changés »[8], ou encore : « [...] et si jamais cela m'arrive, oublieux de mon personnage, de me pencher ou de m'agenouiller, n'en croyez rien, ce ne sera pas moi, mais un autre »[9].

Quand au second chapitre, le narrateur se présente comme le détective Moran, racontant son parcours à la recherche de Molloy, on lit un récit structuré et cohérent mais sournoisement traversé par la même voix du déni :

> Je jetai un dernier regard autour de moi, remarquai que j'avais négligé certaines précautions, y remédiai, pris ma gibecière, *j'ai failli écrire* ma guitare, mon canotier, mon parapluie, j'espère que je n'oublie rien [...][10].
>
> Et cela ne m'étonnerait pas que je m'écarte, dans les pages qui vont suivre, de la marche stricte et réelle des événements[11].

Cette voix d'auteur – qu'on ne saurait voir dans la fiction – infiltre la réception du texte dans la mesure même où la voix narrative marque, à l'égard du récit, une distance proche de la dénonciation, imprime l'évidence d'un écart de son propos – comme de tout propos – par rapport à sa visée (le réel) :

> Je dis ça maintenant, mais au fond qu'en sais-je maintenant, de cette époque, maintenant que grêlent sur moi les mots glacés de sens et que le monde meurt aussi, lâchement, lourdement nommé ? J'en sais ce que savent les mots et les choses mortes et ça fait une jolie petite somme, avec un commencement, un milieu et une fin, comme dans les phrases

---

[8] *Ibid.*, p. 35.
[9] *Ibid.*, p. 47.
[10] *Ibid.*, p. 171 ; c'est moi qui souligne.
[11] *Ibid.*, p. 181.

> bien bâties et dans la longue sonate des cadavres. Et que je dise ceci ou cela ou autre chose, peu importe vraiment. Dire c'est inventer[12].
>
> Et chaque fois que je me dis, Je me disais telle ou telle chose, ou que je parle d'une voix interne me disant, Molloy, et puis une belle phrase plus ou moins claire et simple, ou que je me trouve dans l'obligation de prêter aux tiers des paroles intelligibles, ou qu'à l'intention d'autrui il sort de ma propre bouche des sons articulés à peu près convenablement, je ne fais que me plier aux exigences d'une convention qui veut qu'on mente ou qu'on se taise. Car c'est tout autrement que les choses se passaient[13].

En trouant le tissu narratif, la voix crée un espace de discours sur son propre récit, tout en fixant l'horizon de son propos : la figuration de soi, qui reste l'enjeu déclaré de l'un comme de l'autre personnage écrivain. Cette évidence de la trilogie émerge jusque – et peut-être précisément – dans les dénégations du narrateur Molloy, qui interrompt le cours de son histoire pour donner une esquisse d'un certain « état actuel », dont ce qu'il raconte doit donner une « faible idée » :

> Mes deux jambes sont raides comme la justice et cependant je me lève de temps en temps. Qu'est-ce que vous voulez. Ainsi de temps en temps je rappellerai mon existence actuelle dont celle que je conte ne peut donner qu'une faible idée. Mais de loin en loin seulement, afin qu'on puisse se dire, le cas échéant, Se peut-il vraiment que ça vive encore ? Ou encore, Mais c'est un journal intime, ça va bientôt s'arrêter. Que j'aie des genoux énormes, que je me lève encore de temps en temps, on ne voit pas très bien d'abord quelle signification cela peut avoir. J'en fais état d'autant plus volontiers[14].

---

[12] *Ibid.*, p. 41.
[13] *Ibid.*, p. 118.
[14] *Ibid.*, p. 82.

Ce procès de la mise en récit dans la hantise d'un portrait de l'homme a retenti clairement dès la parution des romans. Il s'agira d'y revenir, pour rappeler que si la voix narrative se dissocie des figures qu'elle crée, (et ceci de plus en plus nettement jusqu'à *L'Innommable*), elle *prend corps,* à partir de *Molloy*, précisément dans la résistance à la mise en forme de soi, à travers une figure d'auteur complexe et ambiguë.

Autoportrait en situation de narration

Celui qui parle dans *Molloy* fait d'abord figure d'écrivain, en effet, sous une forme burlesque et ambivalente. C'est un vieil homme en fin de vie, confus et soumis à la tâche démesurée d'écrire. Il est mandaté et même payé pour le faire, mais par des inconnus dont il ne voit que le messager, et « ne travaille pas pour l'argent »[15]. Il semble céder, par faiblesse de volonté, à une obscure nécessité et à un lointain public qui l'écartent de ses dernières intentions :

> Tant de feuilles, tant d'argent. Oui, je travaille maintenant, un peu comme autrefois, seulement je ne sais plus travailler. Cela n'a pas d'importance paraît-il. Moi je voudrais maintenant parler des choses qui me restent, faire mes adieux, finir de mourir. Ils ne veulent pas. Oui, ils sont plusieurs, paraît-il. Mais c'est toujours le même qui vient. Vous ferez ça plus tard, dit-il. Bon. Je n'ai plus beaucoup de volonté, voyez-vous[16].

Dès lors, sur ce fond d'incompétence sénile, on assiste à la mise en scène d'une subjectivité en effort d'expression qui tient de la parodie. C'est parmi les « choses obscures » qui « passent »[17] cycliquement dans sa tête, que le narrateur repère de quoi écrire. Ce

---

[15] *Ibid.*, p. 7.
[16] *Ibid.*
[17] *Ibid.*, p. 9.

seront, sur fond de campagne nue, deux hommes observés un jour de loin – mais qu'il nomme A et B comme les termes d'une équation :

> 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, dans le silence du soir. J'invente peut-être un peu, j'embellis peut-être, mais dans l'ensemble, c'était ainsi. [...] 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[18].

En surplomb, par rapport aux deux figures à détailler, le narrateur se désigne – si l'expression est envisageable – en situation d'omniscience relative (« sans se rendre compte de ce qu'ils faisaient »). Mais cette vague résurgence en position de témoin ne lui laisse, en terme de matériau narratif, que des faits insignifiants et un scénario squelettique : le mouvement de deux hommes dans un paysage. En conséquence, le récit est bientôt parasité d'hésitations, puis gonflé de spéculations décousues :

> 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 [...][19].

> Les traîtres collines où 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,

---

[18] *Ibid.*

[19] *Ibid.*, p. 10.

> 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[20].

Les digressions lyriques supplantent tout récit factuel, si nettement que le narrateur en arrive à nier toute possibilité de reconnaissance... et même de simple connaissance :

> A et B, jamais je ne les revis. Mais je les reverrai peut-être. Mais saurai-je les reconnaître ? Et suis-je sûr de ne jamais les avoir revus ? et qu'est-ce que j'appelle voir et revoir ?[21]

L'échec du récit a valeur de démonstration. L'effacement du narrateur au service d'une vraisemblance (induit par l'usage du passé simple et de la troisième personne) se voit méthodiquement miné par l'évidence que quelqu'un parle, quelqu'un pour qui la scène remémorée n'est plus que recomposition illustrative :

> 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[22].

Ce qui *donne corps* aux figures, bientôt, c'est l'incapacité même à démêler passé vécu et fabulation présente, souvenir d'autrui et figuration de soi, puisque les êtres suscités par le récit en cours imagent, sous des formes fluctuantes et multipliables, une situation d'errance et un sentiment d'inquiétude immémoriales :

> Il a l'air vieux et cela fait pitié de le voir aller tout seul après tant d'années, tant de jours et de nuits donnés sans compter à cette rumeur

---

[20] *Ibid.*, p. 11.
[21] *Ibid.*, p. 18.
[22] *Ibid.*, p. 17.

> qui se lève à la naissance et même avant, à cet insatiable *Comment faire ? Comment faire ?* tantôt bas, un murmure, tantôt net comme le Et comme boisson ? du maître d'hôtel, et puis souvent se gonflant jusqu'au rugissement. Pour s'en aller tout seul en fin de compte, ou presque, par des chemins inconnus, à la nuit tombante, avec un bâton. [...] Je le regardai s'éloigner, gagné par son inquiétude, enfin gagné par une inquiétude qui n'était pas forcément la sienne, mais dont il faisait en quelque sorte partie. C'était, qui sait, mon inquiétude à moi qui le gagnait lui[23].

Les figures que forge le narrateur, en effet, présentent des attributs paradoxaux et, de toute évidence, une psychologie unique (la perplexité) sous divers attributs. Tantôt, la créature est un voyageur, mais dont l'attitude marque l'hésitation. Il « regarde autour de lui, comme celui qui cherche à fixer dans son esprit des points de repères »[24]. Venu de loin, usé et découragé, assailli par l'angoisse, il est pourtant affublé d'un chapeau pointu. Les contours de l'homme observé se modifient en cours de description. C'est apparemment un bourgeois en promenade avec son poméranien « après un bon dîner »[25], mais qu'on voit soudain en « espadrilles blanchies par la poussière »[26], accompagné d'un chien errant. On ne sait plus s'il s'agit de A, qui retourne vers la ville, ou de B qui s'en éloigne. Peu importe d'ailleurs, puisque la figure « suivie » désigne pour seule réalité fixe une condition commune qui, pour l'homme averti, perce sous toute apparence.

Dès lors, la confusion prend statut de vision. Quand le narrateur évoque « ce monde qui pour vous est sans bras »[27], une « nature qui relève d'une autre justice »[28] et dont le fond visible « change si

---

[23] *Ibid.*, p. 11.
[24] *Ibid.*, p. 10.
[25] *Ibid.*, p. 14.
[26] *Ibid.*
[27] *Ibid.*, p. 12.
[28] *Ibid.*, p. 14.

lentement qu'un enfant s'en moquerait, sans parler d'un vieillard »[29], il livre *sa* reconstitution, peu factuelle mais liée à un réel « supérieur », celui de l'esprit. C'est désormais l'inspiration créatrice qui domine toute perspective, au point qu'elle semble mise en scène quelques lignes durant, quand le narrateur évoque le surgissement des figures, selon une logique mystérieuse mais cyclique, dans le magma indistinct de son imaginaire :

> [...] quelle magie dans ces choses obscures auxquelles il sera temps, à leur prochain passage, de dire adieu. [...] Si l'on pense aux contours à la lumière de jadis c'est sans regret. Mais on n'y pense guère, avec quoi y penserait-on ? Je ne sais pas. Il passe des gens aussi, dont il n'est pas facile de se distinguer avec netteté. Voilà qui est décourageant. 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[30].

Ainsi, dès le « premier jet » de ce récit qui ne « prend pas » – comme on le dirait d'une fabulation – la narration annonce un paysage qui est à la fois souvenir du monde et vision de l'esprit, mais aussi une figuration de soi pudiquement amorcée à la troisième personne. Dans un tel paysage « inspiré », un homme est campé, à la fois infatigable, effrayé, impuissant. Peu distinct du narrateur, sinon par son « innocence », il semble depuis toujours en marche, le long d'un parcours qui a quelque chose à voir avec une punition incompréhensible dans une constante menace de destruction :

> C'était un grand bâton, il s'en servait pour se pousser en avant, et puis pour se défendre, le cas échéant, contre les chiens et les maraudeurs. Oui, la nuit tombait, mais l'homme était innocent, d'une grande innocence, il ne craignait rien, si, il craignait, mais il n'avait besoin de rien craindre, on ne pouvait rien contre lui, ou si peu. Mais ça il

---

[29] *Ibid.*, p. 12.
[30] *Ibid.*, p. 9.

l'ignorait sans doute. Moi-même, à condition d'y réfléchir, je l'ignorerais aussi[31].

En dix pages de préambule, se déploie – comme l'ombre du texte et sa source – un narrateur à la fois démuni et autorisé. En surplomb compassionnel, il perçoit et traduit le visage unique de la solitude humaine, comme un fond de réalité insaisissable pour le commun des mortels mais sédimenté dans la conscience de l'écrivain. Cette constante perçue par Molloy d'une perplexité à dimension tragique en tout homme ne pourra dès lors que se reformuler sous différentes formes, se décliner sous différentes personnes (grammaticales).

Molloy raconté – le narrateur autrefois, vagabond estropié, en route pour la maison de sa mère – prolongera, sans s'en distinguer nettement, l'image de l'homme anonyme et interchangeable que le narrateur observe en esprit. Le paysage, évoqué ironiquement à travers l'« harmonie préétablie » leibnizienne, définit *a contrario* un être en creux, dans la seule évidence de son inadéquation au monde : « Mais qu'à tout cela il y eût des explications naturelles, je veux bien en convenir, car les ressources de la nature sont infinies apparemment. C'était moi qui n'étais pas assez naturel pour pouvoir m'insérer avec aisance dans cet ordre des choses et en apprécier les finesses »[32].

Ce qui rappelle que la question du préambule (Que vient faire A, B, ou X, dans le paysage ?) englobe Molloy (« Et moi qu'étais-je venu y faire ? »[33]). Ainsi, par un glissement peu sensible dans la constance d'une vision, le récit de vie et la figuration de soi s'imposent dans l'ordre fixe d'un sens de la disgrâce et de l'étrangeté à soi-même.

En introduction au récit de vie de Molloy, qui viendra se redoubler d'étrange manière au second chapitre par le « rapport » d'enquête de Moran, la première personne (dorénavant en usage dans la trilogie)

---

[31] *Ibid.*, p. 11.
[32] *Ibid.*, p. 58.
[33] *Ibid.*, p. 17.

aura été particularisée. Elle renvoie à une subjectivité statique qui retourne mentalement sur son propre trajet. A la fois engagée à se raconter mais surplombant et niant, elle ramène en surface la figure d'un narrateur *livré* à l'ambition de « faire voir » ce qui fait un homme. Narrant et narré, Molloy y gagne une force de généralité – Molloy, c'est Moi, l'Homme – tout en présentant l'ambiguïté d'une figure produite par une subjectivité, susceptible d'invention, et même de caprice, mais surtout *douée* d'inquiétude et du sens de sa propre dérision.

Autoportrait en marche

Quand Molloy se raconte au premier chapitre, il campe une figure qui « ne tient pas debout », dans tous les sens de l'expression. Ses jambes, qui raidissent et rétrécissent, le supportent de moins en moins. Il perd ses doigts de pied dans une forêt. Il lui arrive, dit-il, de « s'effondrer tout d'un coup, à la manière d'un pantin dont on lâche les ficelles, et de rester un bon moment par terre, littéralement désossé »[34]. Avant de se mettre à ramper, il se présente sous différents angles et même à l'envers, dans un posture grotesque et pathétiquement « confortable » :

> J'étais donc obligé de m'arrêter de plus en plus fréquemment, je ne me lasserai pas de le dire, et de m'allonger, en dépit du règlement, tantôt sur le dos, tantôt sur le ventre, tantôt sur le côté, tantôt sur l'autre, et le plus possible, les pieds plus hauts que la tête pour que le sang se décoagule. Et se coucher les pieds plus haut que la tête, lorsque l'on a les jambes raides, ce n'est pas une affaire de tout repos. Mais soyez tranquille, j'y arrivais. Quand il s'agissait de mon confort je ne ménageais pas ma peine[35].

---

[34] *Ibid.*, p. 72.
[35] *Ibid.*, p. 111.

Les détails morbides se multiplient, s'accumulent, au point que l'état des membres inférieurs ne semble qu'une détérioration mineure dans un ensemble qui littéralement se décompose : « Car je n'étais pas un vulgaire estropié, loin de là, et il y avait des jours où mes jambes étaient ce que j'avais de mieux, abstraction faite du cerveau capable de former un tel jugement »[36]. Mais de ses « véritables points faibles », il renonce à dresser la « liste impressionnante » de peur de « s'achever »[37].

Et en effet, c'est le trouble suscité par Molloy qui le définit, alors que sa représentation défie l'imagination et frôle constamment l'invraisemblance. A l'horizon lointain du passant, il se reconnaît comme « cette chose bougeante et fugitive qu'est la chair encore vivante »[38], mais il précisera ailleurs qu'il apparaît devant autrui comme un phénomène presque inhumain. Il se désigne lui-même, vu de loin encore, en « tache grise »[39], en « point noir »[40]. De plus près, il est perçu comme une « épave »[41] dont la forme est à la fois celle d'un rappel, d'une question, d'une menace : « Et je me disais que j'avais peu de chance d'être inquiété. C'était plutôt moi qui inquiéterais les autres, s'ils me voyaient »[42]. Dans le préambule, où Molloy se campe pour la première fois, il « surgit » dans un état de clochardisation en chute libre, dont témoigne la réaction de n'importe quel passant (abordé en imagination dans un présent de généralité) :

> Je savais que je pouvais le rejoindre, tout estropié que j'étais. [...] Me lever, gagner la route, me lancer en clopinant à sa poursuite, le héler, quoi de plus facile. Il entend mes cris, se retourne, m'attend. Je suis tout contre lui, contre le chien, haletant, entre mes béquilles. Il a un peu peur, un peu pitié de moi. Je le dégoûte passablement. Je ne suis

---

36 *Ibid.*
37 *Ibid.*, pp. 108-109.
38 *Ibid.*, p. 12.
39 *Ibid.*, p. 74.
40 *Ibid.*, p. 100.
41 *Ibid.*
42 *Ibid.*, p. 77.

> pas joli à voir, je ne sens pas bon. Ce que je veux ? Ah ce ton que je connais, fait de peur, de pitié, de dégoût[43].

Le lecteur subira le même vertige et la même question, pour retenir de Molloy la figure d'un dépérissement effarant, à la fois typiquement humain et impossible à contenir dans l'ordre civilisé. Arrêté dès qu'il entre dans une ville, il reconnaît lui-même un état de relâchement qui attente « à l'ordre, à la pudeur »[44] et dont l'impact serait quelque peu traumatisant, voire contagieux :

> Ce qui est certain, c'est que jamais plus je ne me suis reposé de cette façon, les pieds obscènement posés par terre, les bras sur le guidon et sur les bras la tête, abandonnée et brimbalante. C'était en effet un triste spectacle et un triste exemple pour les citadins, qui ont tellement besoin d'être encouragés, dans leur dur labeur, et de ne voir autour d'eux que des manifestations de force, de joie et de cran, sans quoi ils seraient capable de s'effondrer en fin de journée et de rouler par terre[45].

Ainsi, le *détour* par la ville fait prendre une consistance de personnage tangible (un clochard) à une figuration de Molloy par lui-même où domine l'ironie de celui qui a perdu son « innocence », c'est-à-dire l'illusion d'un destin à la mesure de ses forces : Molloy se « donne à voir » comme celui qui n'a plus visage humain et qui fait pourtant figure de dénominateur commun à toute humanité. Charriant devant le citoyen et le lecteur le concret le plus éprouvant – un corps en souffrance – il révèle l'impensé de l'humain et même l'*im-pansé*, pourrait-on dire : la « longue folie du corps » que sont les effets du vieillissement, consubstantiel à l'homme et indigeste à l'esprit.

Molloy présente de lui-même une cohérence particulière, où le moi décrit fait système. Extériorité et intériorité s'assortissent, au sens où

---

[43] *Ibid.*, p. 14.
[44] *Ibid.*, p. 25.
[45] *Ibid.*, p. 45.

elles renvoient l'une et l'autre à la dissolution de toute forme de repères communautaires. Quand Molloy justifie son effondrement physique et civique, c'est par une absence de charpente intellectuelle et de constitution spirituelle, de « supérieurs », autrement dit par un vide de tout ensemble structurant qu'il appelle comiquement le « savoir-vivre » :

> 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 détails 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 permis, avant d'étaler certaines façons de faire relevant de la seule commodité du corps, tels les doigts dans le nez, la main sous les couilles, le mouchage sans mouchoir et la pissade ambulante, de m'en référer aux premières règles d'une théorie raisonnée. Oui, je n'avais à ce sujet que des notions négatives et empiriques, ce qui revient à dire que j'étais dans le noir, la plupart du temps, et d'autant plus profondément que mes observations recueillies tout au long du siècle me disposaient à mettre en doute jusqu'aux assises du savoir-vivre, même dans un espace restreint[46].

Figure de l'insaisissable

Or, ce Molloy détaillé de l'intérieur, et toujours désigné à l'extrême horizon du concevable pour autrui, fait écho à la réalité particulière que représente pour Molloy lui-même l'image de sa propre mère. Cette dernière lui apparaît, à travers la description d'un corps en ruine, comme une tête qui « obscurcit l'air » et qui semble « voilée » par une décrépitude dont la conscience se détourne :

> Que voyais-je d'elle ? Une tête toujours, quelquefois les mains, rarement les bras. Une tête toujours. Voilée de poils, de rides, de saleté,

---

[46] *Ibid.*, p. 32.

> de bave. Une tête qui obscurcissait l'air. Non pas qu'il importe de voir, mais c'est un petit commencement[47].

Ainsi Molloy – comme sa mère – « habillé » des attributs du vieillissement et de la misère, donne une forme humaine quasi représentable à un moi essentiellement fait de plaies, de vides, d'une absence d'harmonie constitutive. Moran, au second chapitre, en donnera toute la mesure, révélant le rapport trouble de la « chimère » Molloy – ce trou noir de son esprit et de sa personnalité « auquel il prête des allures d'être fabuleux »[48] – avec l' « inénarrable menuiserie »[49] de son existence d'homme « fabriqué »[50].

Constitué d'un dedans et d'un dehors en extrême tension, puis en rupture d'équilibre, Moran défini comme une vigilance tendue vers l'extériorité et rattrapé par une force d'anéantissement comme par l'autre pôle de son être, se déclare depuis toujours menacé par la part obscure de sa conscience qu'il appelle Molloy. Quand il le décrit, c'est un être « massif et épais, difforme même », « haletant », « furieux », qui « roule la tête en proférant des mots inintelligibles »[51]. Sa démarche est effrayante : « Il chargeait plus qu'il ne marchait. Cependant, il n'avançait que très lentement. Il se balançait, à droite et gauche, à la manière d'un ours. »[52] C'est une apparition cauchemardesque, d'autant plus frappante par ailleurs que Moran avoue n'avoir jamais rencontré Molloy, qu'il s'agit d'une « chimère » qui le « hante »[53] comme un double inversé :

> Il n'avait qu'à surgir en moi pour que je me remplisse de halètement. [...] C'est ainsi qu'il me visitait, à des intervalles très espacés. Je n'étais plus alors que fracas, lourdeur, colère, étouffement, effort incessant,

---

[47] *Ibid.*, p. 23.
[48] *Ibid.*, p. 151.
[49] *Ibid.*, p. 155.
[50] *Ibid.*
[51] *Ibid.*, p. 154.
[52] *Ibid.*
[53] *Ibid.*, p. 155.

> forcené et vain. Tout le contraire de moi, quoi. Cela me changeait. Je le voyais disparaître, dans une sorte de hurlement de tout le corps, presque à regret[54].

L'aventure est fantastique en ceci enfin : Molloy campé dans l'ordre de l'imaginaire, il n'empêche que c'est Moran qui perd en cours de route et de récit son caractère vraisemblable. « Méticuleux et calme dans l'ensemble, tourné si patiemment vers le dehors comme vers le moindre mal, créature de sa maison, de son jardin, de ses quelques pauvres possessions, [...] retenant ses pensées dans les limites du calcul tellement il a horreur de l'incertain »[55], il est l'incarnation d'une « chimérique » paix de l'esprit. Moran, depuis toujours, cloisonne et canalise la conscience de son propre vide. L'époque de la sérénité et de la maîtrise de soi, à laquelle il fait remonter le début de son histoire, reposait sur l'illusion d'un équilibre entre constitution « construite » et confusion « contenue » par la « chimère » Molloy, qu'il se reproche rétrospectivement d'avoir abrité avec complaisance :

> [...] qu'un homme ainsi fabriqué, car j'étais une fabrication, se laisse hanter et posséder par des chimères, cela aurait dû me paraître étrange, m'engager même à y mettre bon ordre, dans mon propre intérêt. Il n'en était rien. Je n'y voyais qu'un besoin de solitaire, besoin peu recommandable certes, mais qui devait se satisfaire, si je voulais rester solitaire, et j'y tenais, avec aussi peu d'enthousiasme qu'à mes poules ou à ma foi, mais avec autant de clairvoyance[56].

L'ironie du « rapport » – que Moran prétend devoir à Youdi, son invisible patron – signale de plus en plus nettement la déréliction de Moran comme le passage d'une personnalité substantielle à un personnage vide et surfait – glissement qui est à la fois celui du

---

[54] *Ibid.*, p. 154.
[55] *Ibid.*, p. 155.
[56] *Ibid.*, p. 155.

destin humain et d'un éclairage. Racontant dans le détail un certain « dimanche » où l'affaire Molloy l'a arraché à son domaine, à son entourage et à ses certitudes pour le jeter dans l'inconnu d'une nouvelle conscience de soi, il s'étend longuement sur ses derniers moments de « bonheur et de calme »[57], mais l'essentiel du trajet est lisible sous forme de pressentiment effrayé où Moran traduit, dans un éclair de lucidité, un attachement désespéré à ses *propriétés*, c'est-à-dire à un terrain d'identification et d'activités, avec lesquels il tente de se rendre l'existence « endurable » :

> Est-ce à dire que je serai expulsé de ma maison, de mon jardin, un jour, que je perdrai mes arbres, mes pelouses, les oiseaux dont chacun m'est familier, a sa façon bien à lui de chanter, de voler, de venir vers moi ou de s'enfuir à mon approche, et toutes les absurdes douceurs de mon intérieur, où chaque chose a sa place, où j'ai tout ce qu'il faut sous la main pour pouvoir endurer d'être un homme, où mes ennemis ne peuvent m'atteindre, que j'ai mis ma vie à édifier, à embellir, à perfectionner, à conserver ? Je suis trop vieux pour perdre tout ça, pour recommencer, je suis trop vieux ![58]

Cette prémonition réalisée, en effet, Moran reconnaît la voix qui l'entraîne comme celle du doute. Bientôt, l'idée de Youdi lui donne le fou-rire. Il remet en question le système dont ce dernier serait le centre et dont lui-même serait l'« agent ». Il pense de plus en plus sa « fonction » comme un travail d'« essence anonyme »[59] et peut-être lié à une nécessité intime, dans la crainte d'une décomposition de son être plus vertigineuse encore :

> Elle me dit aussi, cette voix que je commence seulement à connaître, que le souvenir de ce travail soigneusement exécuté jusqu'au bout

---

[57] *Ibid.*, p. 126.
[58] *Ibid.*, p. 180.
[59] *Ibid.*, p. 156.

> m'aidera à supporter les longues affres de la liberté et du vagabondage[60].

La voix qu'il évoque – celle du destin, de la conscience, ou d'une volonté divine – semble comme Molloy à la fois intérieure et extérieure. Tantôt volonté défiante d'atteindre les extrémités de son « rôle », tantôt lointaine et désincarnée comme l'appel d'une révélation, elle restera ambiguë jusque dans les dernières pages :

> Et la voix que j'écoute, je n'ai pas eu besoin de Gaber pour me la transmettre. Car elle est en moi et elle m'exhorte à être jusqu'au bout ce fidèle serviteur que j'ai toujours été, d'une cause qui n'est pas la mienne, et de remplir patiemment mon rôle jusque dans ses dernières amertumes et extrémités, comme je voulais, du temps de mon vouloir, que les autres fissent[61].

> J'ai parlé d'une voix qui me disait ceci et cela. Je commençais à m'accorder avec elle à cette époque, à comprendre ce qu'elle voulait. Elle ne se servait pas des mots qu'on avait appris au petit Moran, que lui à son tour avait appris à son petit. De sorte que je ne savais pas d'abord ce qu'elle voulait. Mais j'ai fini par comprendre ce langage. Je l'ai compris, je le comprends, de travers peut-être. La question n'est pas là. C'est elle qui m'a dit de faire le rapport. Est-ce à dire que je suis plus libre maintenant ? Je ne sais pas. J'apprendrai[62].

La voix du second chapitre témoignera encore de la réalité multiple de Molloy – « Il y avait en somme trois, non, quatre Molloy. Celui de mes entrailles, la caricature que j'en faisais, celui de Gaber et celui qui, en chair et en os, m'attendait quelque part »[63] – et son caractère de mythe personnel, son surgissement sous des formes fluctuantes et posé comme à l'horizon d'un état de conscience à venir :

---

[60] *Ibid.*, p. 180.
[61] *Ibid.*, p. 170.
[62] *Ibid.*, p. 239.
[63] *Ibid.*, p. 154.

> Mais ces sortes d'images, la volonté ne les retrouve qu'en y faisant violence. Elle en enlève et y ajoute. Et le Molloy que je renflouais, ce mémorable dimanche d'août, n'était certainement pas celui de mes bas-fonds, car ce n'était pas son heure[64].

Ainsi, la « voix » qui ordonne un rapport rejoint la nécessité intime de Moran, et il en va de même de « son » image de Molloy, coïncidant de plus en plus clairement avec sa représentation de lui-même. Or, Moran fait apparaître une ambivalence devant l'initiation : quand vient se forger à tâtons une figure en rapport de plus en plus serré avec le moi humain, c'est peut-être dans le vertige de sa dissolution plutôt que dans le détachement visionnaire qu'il faut en chercher la source. Ainsi, de la formation « inspirée » pour Moran d'un nouveau « visage », on lit :

> Et je me penchais aussi sur moi, sur ce qu'il y avait de changé depuis quelque temps en moi. Et il me semblait me voir vieillir à une vitesse d'éphémère. Mais l'idée de vieillissement n'était pas exactement celle qui se présentait alors à moi. Et ce que je voyais ressemblait plutôt à un émiettement, à un effondrement rageur de tout ce qui depuis toujours me protégeait de ce que depuis toujours j'étais condamné à être. Ou j'assistais une sorte de forage de plus en plus rapide vers je ne sais quel jour et quel visage, connus et reniés. [...] Mais je dois dire que je ne prêtais qu'une attention distraite à ces pauvres figures où sans doute mon sentiment de débâcle cherchait à se contenir[65].

Rampe d'accès ou rampe de protection, le sens de l'écriture fait question, et ramène à l'aveu d'ignorance de Molloy, dans les premières pages, quant aux mobiles de son « travail » :

> [...] je ne travaille pas pour l'argent. Pour quoi alors ? Je ne sais pas. Je ne sais pas grand'chose franchement[66].

---

[64] *Ibid.*, p. 155.
[65] *Ibid.*, p. 202.
[66] *Ibid.*, p. 7.

Autoportrait en narrateur discrédité

Le récit entier – comme l'annonce le préambule – sera fondé sur des « reprises », des « recommencements », indissociables d'un esprit crépusculaire et du domaine de l'obsession. On se rappelle que le matériau narratif, tiré de souvenirs ou d'inventions passivement « perçus » en boucle, annonce une sorte de « tour du monde » dernier (celui de l'imaginaire), sans autre ressource que la question qui l'épuise :

> Cette fois-ci, puis encore une je pense, puis c'en sera fini je pense, de ce monde-là aussi. C'est le sens de l'avant-dernier. [...] C'est la tête qui doit en avoir assez. De sorte qu'on se dit, J'arriverai bien cette fois-ci, puis encore une autre peut-être, puis ce sera tout. [...] quelle magie dans ces choses obscures auxquelles il sera temps, à leur prochain passage, de dire adieu[67].

Le narrateur « visible » dans les premières pages, qui affirme qu'il ne sait plus ce qu'il dit, ni pourquoi, se superpose à l'image qu'il donne de sa mère. Quand il occupe sa chambre et, ne sachant ce qu'elle est devenue, fait remarquer qu'il « doit lui ressembler de plus en plus »[68], il se confond effectivement avec cette dernière par sa sénilité, par sa logorrhée devenue inaccessible à l'entendement commun :

> Elle articulait mal, dans un fracas de râtelier, et la plupart du temps ne se rendait pas compte de ce qu'elle disait. Tout autre que moi se serait perdu dans ce babil cliquetant, qui ne devait s'arrêter que pendant ses courts instants d'inconscience[69].

---

[67] *Ibid.*, p. 8.
[68] *Ibid.*, p. 8.
[69] *Ibid.*, p. 40.

Ainsi, le trajet de sens qui va du narrant au narré, puis du (ou des) narré(s) au narrant, fixe-t-il l'image la plus inquiétante de la généalogie[70]. Il amène au pivotement du personnage central : l'être-source, la figure parlante qui du haut (ou du fond) de sa vieillesse, observe et retraduit la psychologie humaine dont il pénètre les états d'âmes – et même l'état d'âme – au point de ne plus savoir distinguer les hommes entre eux ; qui livre les sentiments derniers (définitifs et uniques) de l'homme sur sa condition, est une figure double, à la fois noble et grotesque. Ce poète aux accents romantiques pleurant la solitude de l'homme dans le paysage inhumain ne se défait pas de l'image du radoteur, bredouille et bredouilleur – pourrait-on dire – qui ne sait pas se taire quand il n'a plus rien à dire.

En ce sens, le personnage narrateur figure une régression pitoyable par rapport au Molloy qu'il détaille, cet homme à l'état de nature et à l'écoute de sa propre étrangeté, dont l'esprit vidé de toute ressource culturelle rejoint en quelque sorte « l'inébranlable confusion des choses éternelles »[71]. Car Molloy narré, idéal paradoxal du narrant, se révèle la figure d'une incompétence acquise, d'une nouvelle forme de pensée et d'expérience « décivilisée » qui serait comme la sous-conscience de toute communauté, et qu'il commente dans des déclarations d'aphasie telles que :

> Oui, les mots que j'entendais, je les entendais très bien, ayant l'oreille assez fine, je les entendais la première fois, et même encore la seconde, et souvent jusqu'à la troisième, comme des sons purs, libres de toute signification, et c'est probablement une des raisons pour lesquelles la conversation m'était indiciblement pénible. Et les mots que je prononçais moi-même et qui devaient presque toujours se rattacher à un effort de l'intelligence, souvent ils me faisaient l'effet d'un bourdonnement d'insecte. [...] Et aux rumeurs de la nature aussi, et des ouvrages des

---

[70] Sous l'angle d'une avancée dans l'amoindrissement, on peut parler d'une généalogie qui va de Moran à la mère de Molloy, en passant par Molloy voyageur et Molloy narrateur.

[71] *Ibid.*, p. 52.

> hommes, je réagissais, je crois, à ma façon et ne songeais pas à en tirer des leçons[72].

Immobilisé, dans la chambre de sa mère, quand le narrateur retourne au langage, c'est une figure des plus minables qui se donne à voir. Dans l'inconséquence reconnue, il manipule de vagues résurgences d'un lointain passé de sa conscience. A la fin d'un certain parcours (la vie) qui ne lui a rien apporté, il ne « sait plus où il en est ». Il amorce une quête identitaire confuse et compromise – « Et moi, qu'étais-je venu y faire [sur cette colline] ? C'est ce que nous allons essayer de savoir. D'ailleurs, ne prenons pas ces choses-là au sérieux »[73]. Il est traversé, malgré lui, par les grandes questions – que vient faire l'homme dans le paysage ? – mais dans une agitation qui le pousse à se « raconter des histoires ». Ce qu'il exhibe, me semble-t-il, quand il détaille avec une avidité comique et vaguement repoussante l'homme qu'il aborde en imagination :

> Je veux voir le chien, voir l'homme, de près, savoir ce qui fume, inspecter les chaussures, relever d'autres indices. Il est bon, il me dit ceci et cela, m'apprend des choses, d'où il vient, où il va. Je le crois, je sais que c'est ma seule chance de – ma seule chance, je crois tout ce qu'on me dit, je ne m'y suis que trop refusé dans ma longue vie, maintenant je gobe tout, avec avidité. Ce dont j'ai besoin, c'est des histoires, j'ai mis longtemps à le savoir. D'ailleurs je n'en suis pas sûr[74].

Ainsi, les premières pages de *Molloy* placent à l'avant-scène du récit un écrivain narrateur paradoxal : improbable puisque grotesquement miné par l'amnésie, mais d'un réalisme féroce au sens où celui qui parle reproduit – maladroitement par définition beckettienne – ce que son anxiété a saisi du réel.

---

[72] *Ibid.*, p. 66.
[73] *Ibid.*, p. 17.
[74] *Ibid.*, p. 15.

Dans le vertige du sens et le déploiement de l'humour, s'installe un contrat de lecture, c'est-à-dire la crédibilité du parlant (de la voix). Jouant d'une ironie qui atteint à la fois le narrateur et le narrataire, elle tient à une autorité de l'autodérision, qu'on trouve dès le premier paragraphe. Pour finir sur une citation savoureuse, on y trouve la désignation d'une cohérence interne obscure, que le narrateur lui-même ne saurait garantir, puisqu'il « délègue » le sens de ce qu'il dit à ses commanditaires :

> Voici mon commencement à moi. Ils vont quand même le garder, si j'ai bien compris. Je me suis donné du mal. Le voici. Il m'a donné beaucoup de mal. C'était le commencement, vous comprenez. Tandis que c'est presque à la fin, à présent. C'est mieux, ce que je fais à présent ? Je ne sais pas. La question n'est pas là. Voici mon commencement à moi. Ça doit signifier quelque chose, puisqu'ils le gardent. Le voici[75].

Annie CHARPILLOZ
Université de Lausanne

[75] *Ibid.*, p. 8.