

**UN CAS DE NARRATIVITÉ RÉFLEXIVE:
NIVEAUX DU TEXTE ET
ARTICULATION DU MESSAGE DANS L'EXPULSÉ DE BECKETT**

Skutta Franciska

*Université Lajos-Kossuth, Département de Français, Debrecen, Hongrie
e-mail: kissss@tigris.klte.hu*

Abstract: The aim of the paper is to provide a textual analysis of Samuel Beckett's short story, *L'expulsé*. A global picture of the textual progression will show that narrative sequences are constantly interrupted by the narrator's meditative and metanarrative remarks which have no obvious semantic relations with their respective contexts. However, the semantic analysis of the deviations from the main line of narration will permit us to state that despite the lack of linear cohesion, global coherence is achieved on a more general level, that of the narrator's ironic attitude to the absurdity of human existence.

Keywords: coherence, cohesion, textual progression, narration, semantic deviations, irony

L'expulsé (1947) de Samuel Beckett, récit d'un caractère insolite, porte encore certains traits de la nouvelle classique construite autour d'un moment de crise dans la vie d'un personnage. Ici, en effet, le narrateur-protagoniste anonyme, tout démunie et sans aucune stratégie de vie, est chassé de sa maison d'où il ne sortait guère; pourtant, une fois dehors, il assume sa nouvelle existence de vagabond solitaire en renonçant, dès le lendemain, au refuge que lui a offert un cocher dans sa remise. Cependant, autant l'intrigue est simple, voire anodine, autant le récit devient compliqué par les interventions subjectives du narrateur. La narration oscille en fait entre deux tendances contraires: d'un côté, observation minutieuse des étapes successives de l'errance du narrateur, d'un autre côté, interruptions, déviations et remarques en apparence déplacées, ou en termes de constitution textuelle:

effort pour assurer la cohérence mais impossibilité de la maintenir au-delà de segments relativement courts. Pour s'en convaincre, il suffit de dresser le plan de la progression thématique du texte, une progression pour ainsi dire en zig-zag, à l'image de l'allure bizarre du narrateur, que celui-ci décrit comme *la sarabande de [ses] ruades et embardées* (244).

Le récit commence par une remarque descriptive: *Le perron n'était pas haut* (237), mais avant de faire comprendre au lecteur la pertinence de cette remarque, le narrateur médite longuement sur un problème mineur, notamment sur son incapacité à compter le nombre des marches et à se rappeler, de toute façon, les différents chiffres auxquels ses calculs ont abouti. Abandonnant tout d'un coup ces réflexions peu fructueuses, il annonce, sans préambule, que *la chute fut donc peu grave* (238). Cette chute est en vérité l'événement critique de la nouvelle, car elle représente comme un tournant irréversible dans la vie du narrateur, qui ne désirerait que *sentir de nouveau une maison tout autour de [lui]* (250) et passer ses jours sur un lit, au fond d'une chambre vide. Cependant, cet événement critique est banalisé aux yeux du narrateur par la vue de son chapeau *planant vers [lui] à travers les airs, en tournoyant* (239), et provoquant un nouveau détournement d'attention: *Comment décrire ce chapeau?* (239). Pourtant, au bout d'une page, ce chapeau n'est toujours pas décrit: *Mais comment le décrire? Une autre fois, une autre fois* (239).

A ce moment-là commence la déambulation du narrateur à travers sa propre ville qu'il ne connaît guère à cause de sa prédilection pour l'enfermement. Cependant, la présentation de cette déambulation – présentation qui se veut aussi méticuleuse que sont aléatoires les pas du narrateur – est constamment interrompue par des réflexions qui, elles, touchent au contraire des questions graves, mais tournées en dérision, qu'il s'agisse de l'âge de l'homme, de son état de santé, de l'enfance, de la vieillesse ou même de la mort, à la vue d'un convoi funèbre: *Mais ça va vite chez nous, le dernier voyage, on a beau presser le pas, le dernier fiacre vous lâche, celui de la domesticité, fini le relâche, les gens revivent, regare à vous. De sorte que je m'arrêtai une troisième fois, de mon propre gré, et pris un fiacre* (245). Mais ce voyage sera tout aussi dérisoire, car le narrateur ne prend pas le fiacre pour aller vers une destination précise – même s'il indique le Zoo, à tout hasard – mais pour se sentir à nouveau enfermé. À la fin de cette journée absurde, il passe la nuit dans la sordide remise du cocher, mais le lendemain matin, il décide de partir en prenant *la direction du levant, au jugé, pour être éclairé au plus tôt* (253).

Ainsi, la structure de l'intrigue et celle de la narration semblent se refléter mutuellement. Après sa chute du haut du perron de sa maison, le narrateur se met en marche, puis s'arrête, repart et s'arrête encore; de même à chaque départ nouveau, la narration semble s'élancer par une série de verbes au passé simple, mais au bout de quelques propositions concises, le fil des événements est rompu par une digression – à l'imparfait ou au présent, voire au conditionnel – occasionnée par des associations souvent saugrenues: *Je me relevai et me mis en marche. Je ne sais plus quel âge je pouvais bien avoir* (239); *Je me mis en route. Quelle allure. Raideur des membres inférieurs* (242). Pour pallier à ces brusques sauts d'un thème à l'autre, le narrateur s'efforce d'assurer la cohérence de certains passages par la construction de chaînes anaphoriques parfois assez étendues, exhibées même par des répétitions exagérées de mots clefs, comme pour le *nombre des marches*, un *chiffre* qui n'est plus présent à la *mémoire* (237–8). Après une telle digression, le retour à la trame de l'intrigue peut se faire à l'aide de connecteurs d'argumentation ou de reformulation explicitant le travail organisateur de la pensée: *Après tout, le nombre des marches ne fait rien à l'affaire* (238); *La chute fut donc peu grave* (238), où *donc* établit un rapport logique à longue distance, renvoyant à la cause énoncée dès la première phrase de la nouvelle: *Le*

perron n'était pas haut (237). En revanche, il arrive plus souvent que la transition entre deux thèmes s'opère de façon implicite, nécessitant une analyse sémantique: *Ratiocinons sans crainte, le brouillard tiendra bon. Il faisait beau* (243), où une association se crée entre deux termes utilisés au sens figuré et au sens concret respectivement. Ailleurs, l'introduction du nouveau thème demande au lecteur un certain effort de la mémoire pour rétablir la cohérence brisée: *Peu de temps après, le cheval s'ébranla. Mais oui, j'avais encore un peu d'argent à cette époque* (246), où le thème de l'argent nous ramène à une parole bien antérieure du narrateur (assis dans le fiacre), parole elle-même inadéquate dans le contexte où elle est proférée: *Où? [dit le cocher] Votre fiacre est-il à vendre?* dis-je (245–6). Enfin, certaines frontières de thèmes s'établissent sans transition aucune, comme dans ce retour à la narration après une longue digression sur l'héritage d'une petite somme d'argent: *Je frappai contre la cloison à côté de mon chapeau, dans le dos même du cocher si j'avais bien calculé* (247), ou du moins, le rapport de deux segments ne peut être reconstruit que dans la perspective de la quasi-totalité du texte: *j'étais dans la force de l'âge, ce qu'on appelle je crois la pleine possession de ses facultés. Ah oui, pour les posséder je les possépais. Je traversai la rue et me retournai vers la maison qui venait de m'émettre* (240), où l'on découvre, après coup, une tension ironique entre l'affirmation par le narrateur de ses facultés et ce mouvement de traverser la rue; en effet, il s'agit là, toute proportion gardée, d'un acte intentionnel „remarquable”, d'un véritable exploit nécessitant la pleine possession des facultés pour un homme dont l'allure bizarre, ponctuée de chutes, ne mène normalement vers aucun but précis.

L'ironie cachée de cette dernière association lointaine révèle pourtant un ressort particulier de la cohérence du texte beckettien constamment "menacée" par l'enchevêtement des séquences narratives, méditatives et métanarratives. Car les interventions subjectives variées se laissent ramener à un principe plus profond, montrant, chez le narrateur, une attitude ironique qui s'exprime à l'aide d'un langage marqué tantôt par la précision scientifique dans la description des choses futiles, comme pour le nombre des marches du perron: *Je n'ai jamais su s'il fallait dire un le pied sur le trottoir, deux le pied suivant sur la première marche, et ainsi de suite, ou si le trottoir ne devait pas compter* (237); tantôt par des vérités banales déplacées ou inversées, comme lorsqu'à un de ses départs, le narrateur dit: *Mais d'abord je levai les yeux au ciel d'où nous vient le fameux secours* (241); ou encore par cet exemple d'intertextualité ironique où un lieu commun de la respectable philosophie grecque est évoqué, par allusion, dans un contexte tout à fait terre à terre: [le narrateur, critiqué par un agent pour occuper trop de place sur le trottoir, rapporte ses propres paroles de la manière suivante:] *Désireriez-vous, dis-je, sans penser un seul instant à Héraclite, que je descende dans le ruisseau?* (244). L'ironie n'épargne pas le processus narratif non plus: comme lorsque le narrateur se moque des accessoires du récit réaliste: *le cocher me proposa de me présenter dans un hôtel de sa connaissance, où je serais bien. Cela tient debout, cocher, hôtel, c'est vraisemblable* (250). Ainsi, par la fréquence des notations sur le langage et la narration, le processus narratif sera en quelque sorte étalé devant le lecteur avec ses aléas et ses hésitations jusqu'à ce que la remarque finale *Je ne sais pas pourquoi j'ai raconté cette histoire* (253) mette en question la raison d'être même du récit. Si cohérence il y a, elle se trouve donc transférée du niveau de l'énoncé linéaire au niveau plus englobant de l'énonciation, et le lecteur, qui perçoit le message à travers les filtres des différents niveaux de l'énonciation, finit par obtenir une sorte d'image globale, poignante, de l'absurdité de la condition humaine, image globale qui triomphera des incohérences successives du texte par sa cohérence spécifique.

RÉFÉRENCE

Beckett, S. (1947). *L'expulsé*. In: Beckett, S. (1963). *Molloy*, pp. 235–253. U.G.É., 10/18, Paris.

*Je tiens à remercier la Fondation SOROS du généreux appui
qu'elle a bien voulu apporter à la publication de cet article.*