



HAL
open science

“ Ce dont j’ai besoin c’est des histoires ” : l’avidité fictionnelle dans Molloy

Sarah Clément

► **To cite this version:**

Sarah Clément. “ Ce dont j’ai besoin c’est des histoires ” : l’avidité fictionnelle dans Molloy. Journée d’études doctorales sur Samuel Beckett, Mar 2010, Paris, France. pp. 61-68. hal-03108870

HAL Id: hal-03108870

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03108870>

Submitted on 13 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**« Ce dont j'ai besoin c'est des histoires » :
l'avidité fictionnelle dans *Molloy***

Sarah CLÉMENT

Université Paris Diderot - Paris 7 (UFR LAC)

Tous les qualificatifs les plus péjoratifs ont été apposés à l'œuvre beckettienne, taxée tour à tour de « cauchemar philosophique », d'effondrement du sens, ou encore de « *suspension* systématique de la positivité »¹. Évelyne Grossman a pourtant exemplairement montré la force ambivalente et ambiguë qui anime l'œuvre beckettienne, en utilisant notamment le concept de « décréation » que Beckett, lui-même avait peut-être déjà employé. Synonyme de « défiguration » mais aussi proche de « *déconstruction* (Derrida), *désœuvrement*, *désastre* (Blanchot), *dédit* (Lévinas), *déterritorialisation* (Deleuze et Guattari), *désistance* (Lacoue-Labarthe) », la décréation serait « cette inlassable puissance de négativité au service de la création qui bouleverse les formes figées du sens et sans fin les réanime »². Évelyne Grossman ajoute : « La défiguration beckettienne renverse l'angoisse de mort en irréductible inachèvement (ne pas finir d'en finir), relançant à l'infini le mouvement de la création », « mouvement en acte » qui pourrait être ressaisi par l'invention de l'infinitif « *infinir* ». En ayant en tête que chez Beckett la fiction est « à la fois l'apparence d'un récit, et la réalité d'une réflexion sur le travail de l'écrivain, sa misère et sa grandeur »³ (Badiou), nous aimerions montrer à travers une lecture de *Molloy* que le chemin de la création fictionnelle s'éprouve tout au long du récit et *fin*it par exister dans ces épreuves mêmes, ces tâtonnements parfois erratiques. Il y a plus, l'appétit pour les jeux fictionnels nous semble sans *fin*. Rappelons en guise de prolégomènes que l'avidité scripturaire est bien l'une des caractéristiques de Beckett comme de ses personnages. Alors qu'il a souvent comparé son cerveau à « une éponge sèche » dont il anticipait régulièrement le tarissement définitif, l'œuvre qu'il laisse derrière lui, tend au contraire à prouver qu'il a écrit périodiquement tout

¹ Ralph Heyndels, « Tenace trace. Toujours trop de sens déjà là : Beckett, Adorno et la modernité », in *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui, Intertexts in Beckett's Work, Intertextes de l'œuvre de Beckett*, édité par Marius Buning / Sjeff Houppermans, Amsterdam, Rodopi, 1994, n° 3, p. 77.

² Voir sur ce sujet l'article « Défiguration » rédigé par Évelyne Grossman dans le *Dictionnaire Beckett*, dirigé par Marie-Claude Hubert, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 295.

³ *Beckett. L'incroyable désir*, Hachette Littératures, coll. « Pluriel lettres », 1995, p. 6.

au long de sa vie. Cette soif langagière se retrouve chez les personnages d'écrivain qu'il invente, en proie à une compulsion d'histoires, de fictions, et plus largement de mots. Mélanie Klein voyait dans l'avidité « la marque d'un désir impérieux et insatiable, qui va à la fois au-delà de ce dont le sujet a besoin et au-delà de ce que l'objet peut ou veut lui accorder »⁴. En dévorant le sein maternel, l'avide s'adonne à « une introjection destructive », puisque dans ce geste même il évide l'objet, le morcelle, voire l'anéantit, mais cette pulsion est déceptive car elle va au-delà des possibilités de l'objet qui finit souvent par se dérober. À preuve dans le premier roman de la *Trilogie*, cet homme étrange et anonyme qui réclame des feuilles d'écriture tous les dimanches à Molloy en échange d'un peu d'argent ; ce « drôle de type » est significativement insatiable, il « a toujours soif », soif de mots, de pages, d'écriture et il corrige chaque semaine ces feuillets, il les marque de signes incompréhensibles jamais relus par Molloy, dans la mesure où cette écriture seconde qui vient modifier, raturer l'écriture primitive n'est pas incorporable, niée dans son illisibilité même. Ce visiteur dominical constitue bien une première figure de lecteur insatiable qui par son ardeur compulsive paralyse Molloy.

Un deuxième type de lecteur avide se dessine aussi assez nettement dans le récit, il s'agit de ces êtres voyeurs, capables de déceler les potentialités fictionnelles qui résident en tout un chacun. Moran aime la nuit regarder par la fenêtre de la chambre de ses voisins pour les espionner, allant parfois jusqu'à les épouvanter en couvrant son visage avec ses mains. Lousse épie également Molloy : cachée derrière les buissons, les rideaux ou à travers le trou d'une serrure, elle l'inspecte sous toutes ses coutures, qu'il soit debout ou couché, éveillé ou endormi. Il s'agit bien là d'un autre type de lecture, plus intrusif et inquiétant : l'Autre est objectivé, se transforme en personnage de fiction, consumé par un regard de convoitise qui risque de l'évider de lui-même. Les voisins de Moran sont terrorisés et l'avidité dévoratrice de Lousse, à l'instar de celle du visiteur dominical, finit par assécher les facultés créatrices de Molloy. Chez Lousse, Molloy mollit. Dans la prison douce qu'elle lui a construite en lui offrant insidieusement le gîte et le couvert, il n'est plus « qu'une masse de cire en état de fusion »⁵. Molloy, transformé en cire, est modelé par le désir fusionnel de Lousse ; dans son giron maternel, l'avidité fictionnelle, réduite à néant, n'a plus lieu d'être. Or l'important pour Molloy est de ne pas « perdre le fil du songe »⁶, la question est souvent de savoir s'il « est toujours », s'il existe encore un peu. Se sentir exister passe pour lui par des rituels : le long

⁴ *Envie et gratitude et autres essais*, trad. V. Smirnoff, Gallimard, 1968, p. 18.

⁵ *Molloy*, Éditions de Minuit, 1951, p. 76.

⁶ *Ibid.*, p. 79.

lacet de son chapeau joue par exemple le rôle du cordon ombilical qui le rattache à la vie, et les pierres qu'il suce fonctionnent comme autant de substituts alimentaires. Ces objets ont également une fonction symbolique : le lacet du chapeau métaphorise le fil conducteur ou le cordon ombilical de la fiction, celui auquel Molloy semble par instant tenir pour parfois ne plus s'en soucier (« Un vieux lacet, ça se trouve toujours »⁷). Tout comme la recherche de sa mère se fait parfois impérieuse et urgente mais finit par être oubliée dans les méandres de sa destinée et des événements qui la constituent. Quelques pages plus loin le lacet est cassé et les retrouvailles avec la mère seront impossibles. Les vieux rouages de la fiction aussi sont cassés, détournés, ne peuvent plus remplir leurs fonctions traditionnelles et l'os à ronger que le récit tend parfois au lecteur ressemble à cette pierre que Molloy lisse à force de sucer.

L'arrêt chez Lousse prive finalement Molloy de ses attributs essentiels : se réveillant chez elle il ne retrouve ni le lacet de son chapeau ni sa pierre à sucer, c'est-à-dire que symboliquement il se retrouve sans les éléments essentiels de la fiction qu'il est en train d'écrire. Souvenons-nous, il y a toujours eu deux pitres en Molloy : « celui qui ne demande qu'à rester là où il se trouve et celui qui s'imagine qu'il serait un peu moins mal plus loin »⁸. Sur le chemin accidenté de la fiction le personnage avide ne peut pas s'arrêter trop longtemps car il y a toujours un ailleurs plus loin, meilleur, à inventer, à imaginer. Or chez Lousse Molloy oublie d'être : une cloison s'abat en lui, dans cette boîte fermée que constitue son paysage mental, et il se laisse remplir de « racines et de tiges », racines et tiges de la fiction qui poussent tantôt sagement, tantôt irrégulièrement, voire follement⁹. Comment sortir de sa boîte pour se laisser remplir par les tracés erratiques de la fiction, comment trouver les clefs de l'espace fictionnel ? C'est peut-être Moran qui apportera la solution...

Moran détenteur des clefs de la fiction ?

On se souvient que Moran, dont le nom même est l'anagramme de roman, est en quête d'un « Obidil », Obidil qu'il n'est jamais parvenu à voir de près : « Et cet Obidil, dont j'ai failli parler, que j'aurais tellement voulu voir de près, eh bien je ne le vis jamais, ni de près ni de loin, et il n'existerait pas que je n'en serais que modérément saisi »¹⁰. Obidil étant l'anagramme de libido, ces deux anagrammes, Obidil et Moran nous mettent donc sur la piste du désir de roman, mais du désir contrecarré. Moran ne vit jamais Obidil, ni de près, ni de loin, nous dit-il. Moran a toujours sur lui un lourd trousseau de clefs mais il ne possède pas

⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁹ *Ibid.*, p. 69.

¹⁰ *Ibid.*, p. 251.

pour autant les « clefs » de la fiction, du moins au début. Du reste, pendant l'épisode du meurtre, toutes ses clefs tombent et il se voit obligé de se soumettre à la même reptation que Molloy pour pouvoir les ramasser. Comme si finalement pour accéder à la fiction, il fallait d'abord s'abaisser, dans une position mimétique de l'Autre en soi, détenteur lui des clefs de la fiction. Puis lorsque Moran essaye de rentrer chez lui en essayant d'insérer sa clef dans la porte du guichet, celle-ci ne tourne pas et il doit enfoncer la porte d'un geste rageur : à présent plus besoin de clefs pour entrer dans la fiction. Faire tomber les clefs, c'est voir s'affaisser le poids des conventions littéraires, devenues inutiles car elles obstruaient l'imagination. Rentrant chez lui, Moran pourra enfin écrire, et même inventer :

Et c'est à peine si, dans le silence de ma chambre, et l'affaire classée en ce qui me concerne, je sais mieux où je vais et ce qui m'attend que la nuit où je m'agrippais à mon guichet, à côté de mon abruti de fils, dans la ruelle. 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

« Et c'est à peine si dans le silence de ma chambre, je sais mieux où je vais et ce qui m'attend » : il faut entendre le poids du modalisateur d'incertitude ici, du « c'est à peine ». C'est à peine si « je sais mieux où je vais » affirme Moran, mais il le sait un peu mieux quand même au terme d'un parcours long et éprouvant. C'est dans cet infime battement de l'adverbe que réside le pouvoir de la fiction beckettienne, dans ce léger écart qui finit par ne plus nous étonner, que la fiction prend avec « la marche stricte et réelle des événements ». L'écrivain Moran s'approprie ici dans un geste décisif son récit fictionnel, mais comme en passant, très légèrement, à peine... En faisant tomber ses clefs, Moran fait tomber les unes après les autres les conventions littéraires, devenues à présent inutiles, et n'ouvrant plus aucune porte. Place désormais à l'imagination... À une imagination sous le signe du papillonnement : ça fait du bien de papillonner « comme si l'on était éphémère »¹² rappelle Molloy qui, quant à lui, crée un espace projectif ne se soumettant ni à des lois ni à un sens univoque mais qui au contraire rend compte des innombrables potentialités et miroitements de la fiction, de son papillonnement pourrions-nous dire. Au tout début du récit il évoque ce paysage montagneux et étrange dans lequel il évolue et se demande ce qu'il fait là :

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. [...] Et je confonds peut-être plusieurs occasions différentes [...]. Et ce fut peut-être un jour A à tel endroit,

¹¹ *Ibid.*, p. 153.

¹² *Ibid.*, p. 66.

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 pas le croire. Non, je ne mentirai pas, je le conçois facilement. Qu'à cela ne tienne, poursuivons, faisons comme si tout était surgi du même ennui, meublons, meublons, jusqu'au plein noir.¹³

Dans cet extrait, chaque élément de la fiction paraît interchangeable, et donc délesté de toute référentialité. Grâce au renforcement de l'aléatoire que Molloy explore, grâce à la place qu'il accorde aux jeux du hasard, il permet au récit de se déprendre de l'univocité du sens. Les figures assemblées par la fiction ne cherchent pas à reproduire des relations causales cohérentes, elles s'allègent en quelque sorte du poids du réel, sans s'en écarter radicalement, mais par des infimes palinodies, des petits pas de côté, des hésitations disséminées ça et là, souvent justifiées par la mémoire lacunaire de l'instance productrice du récit.

L'avidité fictionnelle en effet se heurte à la mémoire lacunaire du narrateur, incapable de dater ou de localiser les événements narrés. Molloy et Moran creusent ainsi des trous temporels dans la narration, des intervalles béants dans lesquels l'imagination du lecteur s'engouffre. Le rapport à l'espace est aussi avide et fonctionne comme déclencheur de fiction. L'une des principales questions que se pose Molloy est de savoir dans quelle ville il se trouve, façon de laisser l'imagination du lecteur battante. Tous les possibles sont ouverts, ouvrant l'espace géographique à l'illimité. Ville réelle ou imaginaire, ville vécue ou rêvée, c'est au lecteur de choisir puisque la fiction ne tranche pas au moins dans sa première partie. L'instance productrice du texte ne remplissant donc pas toujours sa fonction organisatrice, le lecteur peut être saisi de vertige devant ces vides que la narration ne comble pas. C'est ainsi que la rétention d'informations suscite l'avidité du lecteur, aiguise son appétit en le frustrant de certains détails (l'objet se dérobe). Lors de la rencontre des deux hommes sur la route, A et B au début du roman, Molloy se trouve être exactement dans cette posture du lecteur avide d'en savoir plus sur les personnages, et contraint faute d'informations à émettre des hypothèses :

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

¹³ *Ibid.*, p. 20.

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.¹⁴

Molloy témoigne ici d'une intense avidité cryptologique : se faisant herméneute, il tente de décrypter les signes de la silhouette qui s'offre à ses yeux. Sa démarche témoigne d'un sentiment impulsif, qui prend la forme d'une curiosité insatiable, et qui a pour conséquence de fabriquer des hypothèses. Il s'agit d'un élan vital réel, à la fois mouvement vers l'Autre et tension vers les multiples possibles fictionnels qu'il recèle, vers des histoires différentes des siennes : pour les personnages, comme pour le lecteur, déchiffrement du monde et confrontation à l'altérité sont indissociables. Les deux volets du diptyque que constitue *Molloy* sont bien des récits d'une quête existentielle qui passe avant tout par une démarche herméneutique. La poétique de l'indistinction, voire de la rétention que l'ouvrage met en place oblige le lecteur à chercher des points d'ancrage. Attentif aux différents possibles romanesques ouverts par la narration, le lecteur doit s'adonner à une intense activité de reconfiguration du texte, choisissant ou non de combler les trous. C'est que l'avidité est bien un principe de désordre, elle superpose des couches successives sans toujours se soucier de respecter une cohérence ou un ordre préétabli. En conséquence elle laisse la part belle aux pouvoirs de l'intervalle, à la force qui jaillit de l'épars, elle laisse ouverts des interstices dans lesquels la pensée est amenée à se glisser, sans y penser et à papillonner. Cette vocation intervallaire de l'avidité n'est pas le moindre de ses charmes. Elle éparpille, tout en accumulant, elle clairsème, tout en empilant. Mais la fiction ne demeure qu'à l'état d'hypothèse, elle n'est jamais vraiment effective. Pur produit de l'imagination du narrateur, elle se caractérise par sa capacité à être interchangeable. Chaque élément de la fiction peut en effet être modifié *ad libitum*, comme une partition en train de s'écrire dont on s'amuserait à faire varier la clef. Comment assigner à la fiction un sens univoque, alors même qu'on la tord, qu'on lui fait subir des tremblés (avec parfois une euphorie accumulative) ? Si les mots sont « libres de toute signification »¹⁵ pour Molloy, ils peuvent donc offrir leur plasticité à une infinité d'autres sens, ou tout aussi bien choisir de ne pas faire sens, de n'être plus qu'un son, un bruit, un bourdonnement ou même pourquoi pas un chant poétique comme dans ce passage :

[...] je le regardai s'éloigner, aux prises (moi) avec la tentation de me lever et de le suivre, de le rejoindre peut-être un jour, afin de mieux le connaître, afin d'être moi-même moins seul. Mais malgré cet élan vers lui de mon âme, au bout de

¹⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵ *Ibid.*, p. 80.

son élastique, je le voyais mal, à cause de l'obscurité et puis aussi du terrain [...], mais surtout je crois à cause des autres choses qui m'appelaient et vers lesquelles également mon âme s'élançait à tour de rôle, sans méthode et affolée. Je parle naturellement des champs blanchissant sous la rosée et des animaux cessant d'y errer pour prendre leurs attitudes de nuit, de la mer dont je ne dirai rien, de la ligne de plus en plus affilée des crêtes, du ciel où sans les voir je sentais trembler les premières étoiles, de ma main sur mon genou et puis surtout de l'autre promeneur, A ou B je ne me rappelle plus, qui rentrait sagement chez lui.¹⁶

L'élan vers l'Autre est ici contrecarré, l'envie de le rejoindre pour échapper à la solitude se fait pressante mais ne s'avère pas suffisante face à l'appel du monde sensible. Ce sont les « champs blanchissants sous la rosée », les « animaux » prenant « leurs attitudes de nuit », la mer, ou la ligne des crêtes des montagnes, ou le ciel étoilé ou encore la main tremblante sur ses genoux qui l'empêchent de rejoindre B, mais aussi comme l'indique la chute de la phrase, le deuxième promeneur A ou B qui lui ôte le pouvoir de choisir entre ses deux envies. Son désir s'affole face à ces élancements de l'âme dirigés à chaque fois vers des objets différents entre lesquels il ne parvient pas à choisir. Ce faisceau de désirs ressemble aux chemins erratiques qu'emprunte la fiction, selon le bon vouloir d'un narrateur imprévisible. Là encore l'avidité fictionnelle se double d'une appétence pour le monde sensible qui finit par happer le désir de rencontre avec l'Autre, pour le remplacer par une attention précise et émue à la beauté du monde environnant. Cette appétence est à comprendre pour Bernard Pingaud comme « une métaphysique implicite de l'immanence »¹⁷. En outre là encore la stase contemplative dissout la possibilité de l'événement, le récit n'est plus orienté vers l'aventure du personnage mais bien plutôt vers une tension poétique qui renforce l'intensité de la prose.

En définitive la fiction permet de se libérer des impératifs catégoriques de Geulincz, Molloy a bien « l'âme des pionniers »¹⁸, comme en témoignent les expérimentations de sa plume, et grâce à la fiction il ne sépare plus radicalement le corps, l'esprit et le monde. La liberté n'est plus contrainte comme le prétendait le philosophe cartésien, elle se libère de ses entraves pour laisser pousser les racines et les tiges de l'imagination poétique. L'esprit et le monde se rejoignent dans des moments épiphaniques, des moments d'écoute de la nature et

¹⁶ *Ibid.*, p. 14-15.

¹⁷ Bernard Pingaud, « "Molloy" douze ans après » in *Les Temps Modernes*, Paris, 1963, n° 18, p. 1283 -1300, p. 1297 pour la citation.

¹⁸ *Molloy*, p. 82.

du monde sensible, qui, dans leur apaisement même, sont érigés en points culminants du récit. Ce sont bien des sillons que trace Molloy, penché non pas sur le noir navire d'Ulysse mais sur la blancheur de la page à noircir, non pas des sillons « orgueilleux et inutiles » mais des sillons tendus vers le levant, écrits du pont de la modernité et portés par le vent¹⁹. Sillons ou spirales pour noircir encore quelques pages, énièmes pirouettes, exercices de voltige qui récuse la linéarité du parcours et refusent de se plier aux exigences de la tradition littéraire. Á « s'égailler » dans la langue (Foucault) comme le font Molloy ou Moran jusqu'à s'y perdre, ils finissent par devenir l'*énoncer* même. L'identité vacille, le sujet se cherche sans se trouver, se heurte à l'Autre, au réel, et parle, dit, écrit, et se retranche. En substantivant l'infinitif *énoncer* Jean-Luc Nancy nous aide à approcher ce qui se joue bien dans l'avidité à dire : dans l'*énoncer*, il s'agit « d'in-finitiser la substance, de lui ôter sa complétude et son assise [...]». Dans l'*énoncer*, le sujet perd tout fini, toute finition de figure : il n'est pas, surtout pas, infini, et pas non plus fini. In-fini, il n'*est* pas ». Et le philosophe de conclure par cette pointe : « Et à la fin, je dois renoncer à le définir. L'*énoncer* comporte ce renoncer. Mais ce n'est pas pour me livrer à l'ineffable de sa naissance de sujet : j'y rencontre plutôt la fable in-finie de l'*énoncer* »²⁰. S'*énoncer* pour devenir fable, s'*énoncer* pour s'in-finir dans la fiction, s'*énoncer* pour ne surtout pas se trouver, se retrouver, pour mieux se fuir, se retrancher.

Notice bio-bibliographique :

Sarah Clément (sarah.clement@u-paris10.fr) est PRAG de Lettres modernes à l'Université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense et prépare un doctorat de littérature française et comparée sur l'avidité langagière chez Samuel Beckett, Louis-René des Forêts et Thomas Bernhard, sous la direction d'Evelyne Grossman. Elle a co-organisé plusieurs journées d'études sur Beckett et publié notamment un article intitulé « Mises à l'épreuve du lecteur dans deux fictions ambiguës : *Le Bavard* de Louis-René des Forêts et *Béton* de Thomas Bernhard », in *Missverständnis / Malentendu-Kultur zwischen Kommunikation und Störung*, Bonn, Königshausen & Neumann, 2008.

¹⁹ Quittant la demeure de Lousse, Molloy ne sachant où aller choisit de suivre le sens du vent : « Dans la rue il faisait du vent, c'était un autre monde. Ne sachant où j'étais ni partant dans quelle direction j'aurais intérêt à me diriger je pris celle du vent », *ibid.*, p. 97.

²⁰ Jean-Luc Nancy, *Ego sum*, Flammarion, Paris, 1979, p. 123-124.