



**HAL**  
open science

## Science et conscience lacunaires chez Samuel Beckett

Jordan Scheubel

► **To cite this version:**

Jordan Scheubel. Science et conscience lacunaires chez Samuel Beckett. Alliage : Culture - Science - Technique, 2024, Alliage, Alliage. hal-04765839

**HAL Id: hal-04765839**

**<https://hal.science/hal-04765839v1>**

Submitted on 4 Nov 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NoDerivatives 4.0 International License

## Science et conscience lacunaires chez Samuel Beckett

Jordan Scheubel,  
Université de Haute-Alsace  
UR 4363

Il est récurrent dans les œuvres beckettiennes que les personnages, déshumanisés, soient soumis à une observation autoritaire détaillant autant le comportement que l'environnement de ces derniers. Cet œil implacable, que l'auteur qualifie de « *savage eye* »,<sup>1</sup> rappelle avec évidence l'observation expérimentale de la science ; comme l'art et la littérature, la science est une cible préférentielle du soupçon chez Samuel Beckett.

### Le soupçon de la science

Passé à postérité, l'emploi ricœurien du terme de soupçon rassemble des philosophes qui dénoncent les illusions de la société, de la morale et de la conscience : Paul Ricœur appelle en effet Marx, Nietzsche et Freud les « maîtres du soupçon ». <sup>2</sup> D'après Clément Rosset, cette voie leur aurait été ouverte par un autre philosophe, quant à lui particulièrement apprécié de Samuel Beckett : Schopenhauer, dont la « philosophie de la volonté inaugure l'ère du soupçon » en ce qu'elle « recherche la profondeur sous l'exprimé, et la découvre dans l'inconscient ». <sup>3</sup> Peu avant la parution de l'ouvrage notoire de Paul Ricœur toutefois, Nathalie Sarraute, figure de proue du nouveau roman, applique cette même dynamique du soupçon, non à des philosophes, mais bien à des écrivains littéraires de la charnière des dix-neuvième et vingtième siècles : Dostoïevski, Kafka, Proust ou encore Joyce inaugurent de leur côté l'ère moderne du roman, qui est donc une « ère du soupçon ». <sup>4</sup> Comme le suggère Alain Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman*, le nouveau roman, mouvement autour duquel gravitent les œuvres beckettiennes, poursuit et radicalise ce principe critique par le biais d'une mise en cause des catégories traditionnelles que sont le personnage, l'histoire, l'engagement et la distinction entre forme et contenu, qualifiées de « notions périmées ». <sup>5</sup>

En tant qu'héritier des philosophes et des romanciers du soupçon, Samuel Beckett prend ainsi une posture d'écrivain sceptique vis-à-vis des moyens humains de connaissance ; en cela, on peut dire qu'il est dans l'ère du temps. Rappelons par exemple qu'en 1938, Gaston Bachelard indique dans *La Formation de l'esprit scientifique* que la science est elle-même entrée dans une nouvelle ère où les erreurs, plutôt que les vérités, la font avancer : « *c'est en termes d'obstacles qu'il faut poser le problème de la connaissance scientifique* ». <sup>6</sup> Cette perspective consistant à mettre constamment en question la possibilité d'établir des vérités intemporelles par le biais de la science a de nombreuses implications sur l'art et la littérature de l'époque ; on le comprend notamment à la lecture de *L'Œuvre ouverte* d'Umberto Eco, où le critique donne les précisions suivantes quant au changement de paradigme en question :

---

<sup>1</sup> Cité dans : Jim Lewis, « Beckett et la caméra », in Pierre Chabert (dir.), *Revue d'Esthétique*, numéro hors-série « Samuel Beckett », Éditions Jean-Michel Place, 1986, 1990, p. 371.

<sup>2</sup> Paul Ricœur, « L'interprétation comme exercice du soupçon », dans *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965, p. 40-44.

<sup>3</sup> Clément Rosset, *Écrits sur Schopenhauer*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 88.

<sup>4</sup> Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956, p. 62-63.

<sup>5</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 25-44.

<sup>6</sup> Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, Vrin, 2004 [1938], p. 15. C'est Gaston Bachelard qui souligne.

La logique « à deux valeurs » (l'opposition classique entre le *vrai* et le *faux*, entre un fait et sa contradiction) n'est plus l'unique instrument possible de connaissance, et l'on voit apparaître des logiques à plusieurs valeurs pour lesquelles l'*indéterminé*, par exemple, est une catégorie du savoir.<sup>7</sup>

Quant à Maurice Blanchot, celui-ci va sans doute plus loin encore lorsqu'il affirme que l'art est « une recherche, non pas indéterminée, mais déterminée par son indétermination ».<sup>8</sup> Peut-être même que ce principe régit l'écriture romanesque dans son ensemble, et depuis ses débuts. Dans *L'Art du roman*, Milan Kundera montre que l'œuvre de Cervantès, l'un des grands fondateurs du roman moderne, possède « comme seule certitude la *sagesse de l'incertitude* ».<sup>9</sup> Ce serait par opposition à la « vérité absolue » des philosophes qu'opèrerait le « tas de vérités relatives »<sup>10</sup> du roman. Ainsi, l'art, la littérature et en particulier le roman brilleraient par leur relativité avant tout. C'est bien à la relativité des sensations, privilégiées à l'intelligence comme voie d'accès à la vérité, que renvoie la notion d'esthétique telle qu'elle fut introduite par Alexander Gottlieb Baumgarten au dix-huitième siècle.

Chez Samuel Beckett, le soupçon de la connaissance est radical : mettant en parallèle les lacunes de la science et celles de la conscience, le soupçon mène l'auteur à l'exhibition d'erreurs ironiquement formulées. « Il me semblait que tout langage est un écart de langage »,<sup>11</sup> confesse Moran. Conformément à la définition de la déhiscence, notion centrale que l'on peut considérer comme une clé de l'esthétique beckettienne, la pensée se déchire et s'évide. La déhiscence de la pensée nous renvoie dès les premiers romans à une observation de type entomologique des personnages, par laquelle le comportement humain se rapproche de celui d'un insecte.

### **Le soupçon de la conscience : entre anthropologie et entomologie**

L'exhibition systématique des erreurs participe d'une logique déhiscence, métaphore liée à la déchirure de l'enveloppe externe que Beckett emprunte à la botanique et à l'entomologie où elle concerne respectivement la poussée d'une graine se défaisant de son anthère et la mue d'un insecte. C'est dans *Dream of Fair to Middling Women*, roman anglais resté inédit du vivant de l'auteur, que l'on trouve la première référence à cette notion, alors entendue comme un blanc pictural ou musical :

Je pense à présent... au déhiscence, au dynamique décousu d'un Rembrandt, l'implicite dissimulé derrière le prétexte pictural menaçant d'envahir le pigment et l'oscuro [...]. Je pense à Beethoven, [...] je pense à ses premières compositions où, dans le corps de la phrase musicale, il incorpore une ponctuation de déhiscence, des flottements, la cohérence en pièces, la continuité gâchée car les éléments de continuité ont renoncé à leur unité, ils sont devenus multiples, ils tombent en morceaux, les notes prennent leur envol, un blizzard d'électrons.<sup>12</sup>

Notons que la notion se retrouve aussi chez Maurice Merleau-Ponty, qui l'emploie comme une métaphore du nouage du voyant et du visible mettant en jeu un empiètement en même temps

---

<sup>7</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Chantal Roux de Bézieux et André Boucourechliev (trad.), Paris, Seuil, 1965 [1962], p. 30.

<sup>8</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 108.

<sup>9</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 17.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Minuit, 1982 [1951], p. 158.

<sup>12</sup> « *I think now... of the dehiscing, the dynamic decoupled of a Rembrandt, the implication lurking behind the pictorial pretext threatening to invade pigment and oscuro [...]. I think of Beethoven, [...] I think of his earlier compositions where into the body of the musical statement he incorporates a punctuation of dehiscence, flottements, the coherence gone to pieces, the continuity bitched to hell because the units of continuity have abdicated their unity, they have gone multiple, they fall apart, the notes fly about, a blizzard of electrons* ». Samuel Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, in Ruby Cohn (ed.), *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, New York, Grove Press, 1984, p. 49. Notre traduction.

qu'une fissure, ainsi que chez le psychanalyste Jacques Lacan où elle renvoie à l'étape du miroir lors de laquelle une béance s'inscrit dans le psychisme. À chaque fois, la déhiscence rend donc compte d'une scission interne du sujet.

Concernant la phrase dans les romans beckettien, on se tournera vers Bruno Clément qui évoque l'emploi récurrent de la figure rhétorique de l'épanorthose, intervenant dans les textes de l'auteur comme une illustration de son scepticisme. D'après Pierre Fontanier, l'épanorthose

consiste à revenir sur ce qu'on a dit, ou pour le renforcer, ou pour l'adoucir, ou même pour le rétracter tout à fait, suivant qu'on affecte de le trouver, ou qu'on le trouve en effet trop faible ou trop fort, trop peu sensé ou trop peu convenable.<sup>13</sup>

Chez Beckett, cette figure rhétorique, synonyme de rétroaction, a pour utilité de créer « la plus grande distance possible [...] entre deux propositions se rapportant à une même réalité ». <sup>14</sup> On peut citer comme exemple connu l'*excipit* de *L'Innommable* qui conclut le roman sur une aporie insoluble : « il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer ». <sup>15</sup> Remarquons aussi dans ce dernier exemple comment la syntaxe se saccade, reproduisant un effet qu'on associerait à une déhiscence de type vocal : un halètement.

La déhiscence comme métaphore de l'écart se décline de plusieurs manières. Si elle a des implications au niveau des yeux, qui subissent dans leur effort un constant écarquillement, <sup>16</sup> elle se rapporte encore à la nature même des personnages, positionnés dans un entre-deux ayant pour effet de les déshumaniser. Généralement, l'entre-deux est celui d'une conscience qui ne donne accès ni à l'esprit, monde du dedans, ni au monde du dehors. L'hésitation apparaît tout au long de *L'Innommable*, par exemple dans l'extrait suivant :

c'est peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux, d'une part le dehors, de l'autre le dedans, ça peut être mince comme une lame, je ne suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur, c'est peut-être ça que je sens, je me sens qui vibre, je suis le tympan, d'un côté c'est le crâne, de l'autre c'est le monde, je ne suis ni de l'un ni de l'autre.<sup>17</sup>

Elle apparaît encore dans l'extrait moins connu du court *libretto* intitulé *Ni l'un ni l'autre* : « va-et-vient dans l'ombre, de l'ombre intérieure à l'ombre extérieure / du soi impénétrable au non-soi impénétrable en passant par ni l'un ni l'autre ». <sup>18</sup> Proposée comme une solution inefficace au problème de la définition de l'esprit, l'interstice du dedans et du dehors déshumanise si bien les personnages que ceux-ci en viennent à se comporter comme des insectes. Dans *Watt*, ce lien est directement abordé : « le seul moyen de parler de l'homme, même nos anthropologues l'ont compris, est d'en parler comme d'un termite ». <sup>19</sup> À ce passage fera écho un extrait de *Molloy* traitant de la nature du langage humain :

---

<sup>13</sup> Pierre Fontanier, « Rétroaction », in *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977 [1821], p. 408-409.

<sup>14</sup> Bruno Clément, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, 1994, p. 181.

<sup>15</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 2004 [1953], p. 211.

<sup>16</sup> La notion d'écarquillement revient aussi sous différentes formes. Citons simplement une occurrence du roman tardif *Cap au pire*, traduction de *Worstward Ho*, où sont mentionnés les « yeux clos écarquillés ». Samuel Beckett, *Cap au pire*, Édith Fournier (trad.), Paris, Minuit, 1991, p. 12, 15, 27 et 27-28. « *Clenched starring eyes* ». Samuel Beckett, *Worstward Ho*, in *Nohow on*, New York, Grove Press, 1996 [1983], p. 79, 81 et 85.

<sup>17</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, *op. cit.*, p. 158.

<sup>18</sup> Samuel Beckett, *Ni l'un ni l'autre*, trad. Édith Fournier, in *Pour finir encore et autres foirades*, Paris, Minuit, 2004 [1976] p. 79. « [T]o and fro in shadow from inner to outershadown / from impenetrable self to impenetrable unself by way of neither ». Samuel Beckett, *Neither*, in *The Complete Short Prose. 1929-1989*, Stanley E. Gontarski (ed.), New York, Grove Press, 1995, p. 258.

<sup>19</sup> Samuel Beckett, *Watt*, Samuel Beckett, Ludovic et Agnès Janvier (trad.), Paris, Minuit, 1968, p. 78.

Oui, les mots que j'entendais, et 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.<sup>20</sup>

Le langage humain ne serait selon Beckett qu'un bruit d'insecte. Cette comparaison expliquerait aussi le mode de déplacement du personnage anonyme de *Comment c'est*, qui rampe dans une « boue originelle ».<sup>21</sup> Tandis que ce dernier, allongé sur le ventre, se déplace à la manière d'un ver de terre, beaucoup d'autres avancent dans une gestualité débridée décrivant les mouvements d'un insecte à pattes. La nouvelle *L'Expulsé* aborde ainsi de la manière suivante la difficulté du déplacement du personnage :

Je me mis en route. Quelle allure. Raideur des membres inférieurs, comme si la nature m'avait refusé des genoux, écart extraordinaire des pieds de part et d'autre de la marche. Le tronc, en revanche, comme par l'effet d'un mécanisme compensatoire, avait la mollesse d'un sac négligemment rempli de chiffes et se ballottait éperdument selon les imprévisibles saccades du bassin. J'ai souvent essayé de corriger ces défauts, de raidir le buste, de fléchir le genou et de ramener les pieds les uns devant les autres, car j'en avais au moins cinq ou six, mais cela finissait toujours de la même manière, je veux dire par une perte d'équilibre, suivie d'une chute. Il faut marcher sans penser à ce qu'on fait, comme on soupire, et moi quand je marchais sans penser à ce que je faisais je marchais comme je viens de le dire, et quand je commençais à me surveiller je faisais quelques pas d'assez bonne facture et puis je tombais. J'ai pris donc le parti de me laisser aller.<sup>22</sup>

La mention de « cinq ou six » pieds, ainsi que les gestes complexes des différentes parties du corps, illustrent l'interprétation proposée de l'homme-insecte. Cette démarche handicapante, se concluant la plupart du temps par une chute, rappelle enfin celle de Watt, personnage comparé à un « tardigrade effréné » dont le corps subit le même type de déclenchements et de rotations mécaniques :

La méthode dont usait Watt pour avancer droit vers l'est, par exemple, consistait à tourner le buste autant que possible vers le nord et en même temps à lancer la jambe droite autant que possible vers le sud, et puis à tourner le buste autant que possible vers le sud et en même temps à lancer la jambe gauche autant que possible vers le nord [...]. Ainsi, debout tantôt sur une jambe, tantôt sur l'autre, il progressait, tardigrade effréné, en ligne droite. Les genoux, en ces occasions, ne pliaient pas. Ils l'auraient pu, mais ils ne le faisaient pas. Pas de genoux plus aptes à plier que ceux de Watt, quand ils s'y décidaient, il n'y avait rien à reprocher aux genoux de Watt, comme il apparaîtra peut-être. Mais quand ils se promenaient ils ne pliaient pas, pour quelque obscure raison. Ce nonobstant les pieds se posaient, talons et plantes ensemble, à plat sur le sol et ne le quittaient plus, pour les voies inexplorées de l'air, qu'avec une répugnance manifeste. Les bras se bornaient à baller, dans une équipendance parfaite.<sup>23</sup>

À côté de ces nombreux épisodes burlesques au sein desquels l'homme en marche est décrit comme un insecte, il faut par ailleurs aborder la récurrence, dans les récits, de l'observation de lieux hermétiquement clos qui, s'ils peuvent d'une part consister en une métaphore du crâne, lieu où se forment des images, peuvent d'autre part être associés à des habitats où des corps se meuvent. Alors l'homme n'est plus considéré comme un insecte : il agit plutôt dans ce cas à l'instar d'une particule de matière.

---

<sup>20</sup> Samuel Beckett, *Molloy*, op. cit., p. 66.

<sup>21</sup> Samuel Beckett, *Comment c'est*, Paris, Minuit, 1961, p. 16.

<sup>22</sup> Samuel Beckett, *L'Expulsé*, in *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Minuit, 1958, p. 19.

<sup>23</sup> Samuel Beckett, *Watt*, op. cit., p. 31-32.

## L'épuisement des corps : entre anthropologie et entropie

Si les romans des années 1950 abordent souvent la chambre des personnages — celle où gît le vieux Malone par exemple —, les corps dans les récits tardifs pourront être enfermés dans différents lieux clos, soumis à leur tour à une froide observation. Parmi eux se trouvent : le cube dans *Bing*, *Sans* et *All Strange Away* ; la rotonde dans *Imagination morte imaginez* ; le « logis »<sup>24</sup> dans la pièce télévisuelle *Trio du fantôme* ; le cylindre dans *Le Dépeupleur*.

Dans un premier temps, l'observation de ces corps peut s'apparenter à une documentation ethnologique. Dans *Le Dépeupleur*, l'observateur du cylindre décrit une microsociété dont les habitants sont divisés en plusieurs castes, conformément à leurs attitudes respectives. De plus, il semblerait que leur comportement soit socialement codé : l'observateur indique effectivement que certaines « conventions d'origine obscure [...] ressemblent à des lois »,<sup>25</sup> notamment celles concernant les déplacements et l'accès aux différents recoins du cylindre. Or, dans un second temps, on peut supposer que les habitants du *Dépeupleur* agissent à la manière de particules de matière ou, comme le récit l'indique, à la manière de « corps en mouvement ».<sup>26</sup> Le terme de corps quitte dès lors son sens anatomique pour une acception liée à la physique, où il renvoie en effet à un morceau infime de matière. L'observateur insiste particulièrement sur l'attitude de ces corps qui, selon le rythme de leurs déplacements, peuvent appartenir à quatre catégories. Il distingue : les « chercheurs », parmi lesquels on trouve « ceux qui circulent sans arrêt » et « ceux qui s'arrêtent quelquefois » ; les « sédentaires », à qui il arrive encore de quitter leurs places ; enfin, les « non-chercheurs » ou « ex-chercheurs » qui se sont définitivement immobilisés.<sup>27</sup> La vie du cylindre est partagée entre ces quatre types de corps, dont une partie seulement — celle incluant les corps qui se meuvent encore — demeure en quête d'une issue ouvrant sur l'extérieur. Ce comportement est analogue à celui des quatre interprètes de la pièce télévisuelle *Quad*, qui répètent de façon rythmée plusieurs trajets en ligne droite sur une surface carrée, allant d'un coin à l'autre de cet espace.

À petite échelle, le mouvement de ces corps peut être qualifié de brownien — adjectif créé à partir du botaniste Robert Brown. Le mouvement brownien décrit la trajectoire aléatoire d'une particule plongée dans un fluide, entrant en collision avec d'autres corps environnants qui la repoussent. À grande échelle cependant, la trajectoire est circulaire. Il est vrai, comme le dit Maurice Blanchot, que Molloy « tourne éternellement autour d'un but obscur, dissimulé, avoué, dissimulé à nouveau »,<sup>28</sup> le long d'un chemin qui donne l'impression d'être hasardeux mais qui s'achève comme il a commencé. Au désordre de l'aléatoire répond l'ordre circulaire de l'aller-retour. À ce sujet, il est certain que Beckett reprend pour ces propres personnages une attitude qu'il avait identifiée chez Joyce dans une critique précoce, comparant les purgatoires de Dante et de l'écrivain irlandais en ces termes :

Chez l'un, une progression absolue et un apogée garanti : chez l'autre, un flux — progression ou rétrogression, et un apogée apparent. Chez l'un, le mouvement est unidirectionnel et un pas en avant représente une véritable avancée : chez l'autre, le mouvement est non-directionnel — ou multidirectionnel, et un pas en avant est, par définition, un pas en arrière.<sup>29</sup>

---

<sup>24</sup> Samuel Beckett, *Trio du fantôme*, dans *Quad et autres pièces pour la télévision*, Édith Fournier (trad.), Paris, Minuit, 1992, p. 21.

<sup>25</sup> Samuel Beckett, *Le Dépeupleur*, Paris, Minuit, 1970, p. 19.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 12-13.

<sup>28</sup> Maurice Blanchot, « Où maintenant ? Qui maintenant ? », dans *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 287.

<sup>29</sup> Samuel Beckett, « Dante... Bruno. Vico.. Joyce », trad. Bernard Hœpffner, dans Marianne Alphant, Nathalie Léger, Amarante Szidon (dir.), *Objet Beckett*, catalogue de l'exposition « Samuel Beckett » au Centre Georges-Pompidou, 2007, p. 13.

Aucune progression non plus pour les personnages de Beckett, dont l'avancée est horizontale et statique. Pour autant, ces derniers s'épuisent continuellement à la tâche. De ce fait, le désordre est peut-être moins en rapport avec la direction du déplacement qu'avec l'entropie du lieu où ils agissent, dont l'énergie s'épuise tout autant que celle des corps.

Les lieux clos de Beckett sont analogues à des systèmes thermodynamiques isolés, coupés de l'extérieur et au sein desquels l'énergie s'épuise, se faisant lentement dominer par le froid et le noir. Sur un plan philosophique plutôt que physique, Gilles Deleuze a été le premier à noter l'importance de l'épuisement beckettien dans *L'Épuisé* :

L'épuisé, c'est beaucoup plus que le fatigué. [...] Le fatigué a seulement épuisé la réalisation, tandis que l'épuisé épuise tout le possible. Le fatigué ne peut plus réaliser, mais l'épuisé ne peut plus possibiliser.<sup>30</sup>

Mais tandis que le philosophe insiste sur l'état de cet épuisement, on choisit quant à nous d'en retenir la dynamique progressive, de sorte que selon nous Beckett serait moins un *épuisé* qu'un *épuisant*. Semblablement, l'entropie dégrade progressivement l'énergie d'un milieu hermétique et sans possibilité d'échange avec un autre milieu. Si l'épuisement est chez Beckett toujours en cours, toujours inachevé, sa conclusion néanmoins est anticipée à plusieurs reprises dans les textes. *Le Dépeupleur* aborde ainsi ce que pourrait être l'état final du cylindre :

Ce ne sera plus alors la même lumière ni le même climat [...]. Mais à envisager l'une éteinte fautive de raison d'être et l'autre fixe dans le voisinage de zéro. Dans le noir froid et la chair immobile.<sup>31</sup>

Comme l'indique l'extrait cité, la lumière et la température diminueront ainsi de concert dans le cylindre jusqu'à leur épuisement final, dans le noir et le froid. Il s'agit d'un état auquel faisait déjà allusion *Fin de partie* : « J'aime l'ordre. C'est mon rêve. Un monde où tout serait silencieux et immobile et chaque chose à sa place dernière, sous la dernière poussière ».<sup>32</sup> Ou bien encore le passage suivant de *Malone meurt* :

Mais au fond de l'ombre c'était le silence, celui de la poussière et des choses qui ne bougeraient jamais [...]. Et alors tout serait silencieux et noir et les choses seraient à leur place pour toujours, enfin.<sup>33</sup>

Concernant la production télévisuelle de *Quad*, on rappelle qu'une première version colorée, à vitesse normale, laisse place à une seconde version en noir et blanc et beaucoup plus lente : ici aussi, l'épuisement de l'énergie impacte la vitesse de déplacement des corps et la clarté de leur environnement, qui diminuent simultanément.

Enfin, si elle concerne l'activité d'éléments physiques, la notion d'entropie renvoie aussi en théorie de l'information à une dégradation de type informatif, liée au bruit altérant le message lors de sa transmission. L'aspect de bruitage de l'information, on le retrouve dans toute l'œuvre de Beckett où il participe, non de l'annulation, mais de l'indétermination de la signification.

## L'œuvre indéterminée

Le principe d'indétermination, qui renvoie depuis sa formulation par Heisenberg en 1927 au problème de la mesure scientifique, peut autant désigner une imprécision qu'une incertitude ; il mène chez Beckett à un épuisement, non pas cette fois de l'énergie, mais des propositions et

---

<sup>30</sup> Gilles Deleuze, *L'Épuisé*, dans Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992, p. 57.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>32</sup> Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, p. 76.

<sup>33</sup> Samuel Beckett, *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1951, p. 48.

des séries logiques. Rappelant les expérimentations de l'OuLiPo, la méthode d'écriture de *Sans*, court récit abordant la présence d'un petit corps enfermé dans un cube, obéit par exemple à un principe d'indétermination prenant effet sur le plan formel : deux tirages au sort consécutifs de soixante phrases imposent la position, due au hasard, de ces dernières au sein du texte final, qui repose entièrement sur la répétition-variation de mêmes syntagmes.

La stricte combinatoire formelle est un enjeu beckettien important. À ce propos, on peut évoquer l'épisode des cinq petits gâteaux de Murphy, dont l'ordre de dégustation est réarrangé plusieurs fois de suite :

Mais pour peu qu'il fit le premier pas, et vainquit son engouement pour le pain d'épice, voilà que devant lui l'assortiment se dresserait dans toute sa plénitude, dansant la danse radieuse de sa permutabilité totale, mangeable de cent-vint façons différentes.<sup>34</sup>

On peut aussi évoquer les énumérations de *Watt*, « grand roman sériel »<sup>35</sup> selon Gilles Deleuze, notamment celle longue de plusieurs pages faisant état de toutes les combinaisons possibles des trois types de croisements de grenouille : « Krak », « Krek » et « Krik ».<sup>36</sup> Mais l'épisode le plus connu est sans doute celui des pierres à sucer de Molloy, qui, dans une nouvelle scène burlesque, opère de nombreuses combinaisons avant de trouver la bonne suite :

Regardez-moi bien. Je prends une pierre dans la poche droite de mon manteau, la suce, ne la suce plus, la mets dans la poche gauche de mon manteau, la vide (de pierres). Je prends une deuxième pierre dans la poche droite de mon manteau, la suce, la mets dans la poche gauche de mon manteau. Et ainsi de suite jusqu'à ce que la poche droite de mon manteau soit vide (à part son contenu habituel et de passage) et que les six pierres que je viens de sucer, l'une après l'autre, soient toutes dans la poche gauche de mon manteau. M'arrêtant alors, et me concentrant, car il s'agit de ne pas faire une connerie, je transfère dans la poche droite de mon manteau, où il n'y a plus de pierres, les cinq pierres de la poche droite de mon pantalon, que je remplace par les cinq pierres de la poche gauche de mon pantalon, que je remplace par les six pierres de la poche gauche de mon manteau<sup>37</sup>.

Cette dynamique sérielle réapparaît au théâtre et à la télévision, par exemple dans le dramatique *Va-et-vient* où trois personnages ne cessent d'interchanger leurs places sur le devant de la scène, ou dans *Quad* qui ne consiste en rien d'autre qu'en des séries de trajets répétés mécaniquement. Lié selon Gilles Deleuze à l'épuisement du possible,<sup>38</sup> le formalisme combinatoire est en outre un ressort fréquent à l'indétermination de la signification. L'indétermination est enfin la raison principale pour laquelle l'observateur du *Dépeupleur* ne cesse de mettre en question les notions qu'il emploie pour sa description du cylindre : à plusieurs reprises, celui-ci se demande en effet « si cette notion est maintenue ».<sup>39</sup>

### **La structure lacunaire du corps-esprit**

Finalement, les lieux hermétiquement clos de Beckett renvoient autant au crâne comme lieu de l'imagination qu'à un système purement physique où l'abstraction des idées n'est jamais vraiment possible. Sur la question opposant la matière et l'esprit, thème récurrent dans la pensée philosophique occidentale, Beckett se situerait, là encore, ni d'un côté ni de l'autre mais entre les deux ; c'est pourquoi l'esprit au travail se manifeste chez lui à la manière d'un flux épuisant de petits corps qui vont lentement vers l'immobilisation. D'après Évelyne Grossman en effet,

---

<sup>34</sup> Samuel Beckett, *Murphy*, Samuel Beckett et Alfred Péron (trad.), Paris, Minuit, 1965, p. 73.

<sup>35</sup> Gilles Deleuze, *L'Épuisé*, op. cit., p. 61.

<sup>36</sup> Samuel Beckett, *Watt*, op. cit., p. 141-143.

<sup>37</sup> Samuel Beckett, *Molloy*, op. cit., p. 96-97.

<sup>38</sup> « La combinatoire est l'art ou la science d'épuiser le possible, par disjonctions incluses ». Gilles Deleuze, *L'Épuisé*, op. cit., p. 61.

<sup>39</sup> Samuel Beckett, *Le Dépeupleur*, op. cit., p. 28, 53 et 55.

Beckett « désenchanté le parti-pris spiritualiste pour en faire un matérialisme paradoxale ».<sup>40</sup> Là où il n'y a pas lieu d'hésiter, c'est encore une fois au niveau de la béance écartelant le corps-esprit. Le vide s'inscrit dans l'esprit beckettien de la même manière qu'il s'inscrit dans l'atome, dont la structure dite lacunaire, prouvée par l'expérience de Rutherford en 1909, est dominée par un vide espaçant le noyau et les électrons qui gravitent autour. Comme le dit Estragon dans *En attendant Godot* : « Ce n'est pas le vide qui manque »,<sup>41</sup> ni dans l'atome, ni dans l'esprit. Empruntant d'après lui ces mots à Démocrite, premier atomiste de l'histoire, Beckett pourrait conclure par cette affirmation paradoxale : « *Rien n'est plus réel que rien* ». <sup>42</sup>

Pour autant, il faut bien admettre, comme le rappelle Évelyne Grossman, que chez Beckett « le dernier mot n'est pas l'échec [...] mais la *tension* maintenue entre échec et réussite ». <sup>43</sup> La déhiscence renvoie autant à une perforation altérante qu'à une mue fructifiante : une évolution positive. La « littérature du non-mot »<sup>44</sup> — ou de « l'immot »<sup>45</sup> — envisagée par l'auteur à la fin des années 1930, si elle ne brille pas par les réponses qu'elle donne, ou plutôt qu'elle se refuse à donner, nous éclairerait toutefois par les questions qu'elle pose — et peut-être pourrions-nous décrire de cette façon l'art en général.

### Bibliographie :

- BACHELARD, Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, Vrin, 2004 [1938], 256 p.
- BLANCHOT, Maurice, « Où maintenant ? Qui maintenant ? », in *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 286-295.
- BECKETT, Samuel, *Ni l'un ni l'autre*, Édith Fournier (trad.), in *Pour finir encore et autres foirades*, Paris, Minuit, 2004 [1976], p. 77-79.
- BECKETT, Samuel, *Trio du fantôme*, in *Quad et autres pièces pour la télévision*, trad. Édith Fournier, Paris, Minuit, 1992, p. 17-36.
- BECKETT, Samuel, *Cap au pire*, Édith Fournier (trad.), Paris, Minuit, 1991, 64 p.
- BECKETT, Samuel, *Dream of Fair to Middling Women*, in Ruby Cohn (ed.), *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, New York, Grove Press, 1984, p. 43-50.
- BECKETT, Samuel, « *German Letter of 1937* », in Ruby Cohn (ed.), *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, New York, Grove Press, 1984, p. 52-54.
- BECKETT, Samuel, *Worstward Ho*, in *Nohow on*, New York, Grove Press, 1996 [1983], 116 p.
- BECKETT, Samuel, *Neither*, in *The Complete Short Prose. 1929-1989*, Stanley E. Gontarski (ed.), New York, Grove Press, 1995 [1979], 294 p.
- BECKETT, Samuel, *Le Dépeupleur*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, 55 p.
- BECKETT, Samuel, *Comment c'est*, Paris, Minuit, 1961, 228 p.
- BECKETT, Samuel, *Watt*, Samuel Beckett, Ludovic et Agnès Janvier (trad.), Paris, Minuit, 2007 [1968], 272 p.

---

<sup>40</sup> Évelyne Grossman, « Beckett chez les philosophes », dans Marius Buning, Danielle De Ruyter, Matthijs Engelberts, Sief Houppermans (éd.), *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, vol. 7, 1998, p. 368.

<sup>41</sup> Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, p. 85.

<sup>42</sup> Samuel Beckett, *Malone meurt*, op. cit., p. 30. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>43</sup> Évelyne Grossman, *L'Esthétique de Beckett*, Paris, SEDES, 1998, p. 22.

<sup>44</sup> Samuel Beckett, « La lettre allemande », trad. Bernard Hoepffner, in Marianne Alphant, Nathalie Léger, Amarante Szidon (dir.), *Objet Beckett*, catalogue de l'exposition « Samuel Beckett » au Centre Georges-Pompidou, 2007 [1937], p. 16. Les termes originaux sont : « *Literatur des Unworts* ». Samuel Beckett, « *German Letter of 1937* », in Ruby Cohn (ed.), *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, op. cit., p. 54.

<sup>45</sup> D'après la traduction littérale d'Hélène Cixous dans : Hélène Cixous, *Le Voisin de zéro. Sam Beckett*, Paris, Galilée, 2007, p. 56.

- BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, 210 p.
- BECKETT, Samuel, *L'Expulsé*, in *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Minuit, 1958, p. 11-37.
- BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 2004 [1953], 216 p.
- BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, 134 p.
- BECKETT, Samuel, *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1951, 192 p.
- BECKETT, Samuel, *Molloy*, Paris, Minuit, 1982 [1951], 276 p.
- BECKETT, Samuel, *Murphy*, Samuel Beckett et Alfred Péron (trad.), Paris, Minuit, 1965, 201 p.
- BECKETT, Samuel, « La lettre allemande », Bernard Hoëpffner (trad.), dans Marianne Alphant, Nathalie Léger, Amarante Szidon (dir.), *Objet Beckett*, catalogue de l'exposition « Samuel Beckett » au Centre Georges-Pompidou, 2007, p. 14-16.
- BECKETT, Samuel, « Dante... Bruno. Vico.. Joyce », Bernard Hoëpffner (trad.), dans Marianne Alphant, Nathalie Léger, Amarante Szidon (dir.), *Objet Beckett*, catalogue de l'exposition « Samuel Beckett » au Centre Georges-Pompidou, 2007, p. 1-13.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, 296 p.
- CIXOUS, Hélène, *Le Voisin de zéro. Sam Beckett*, Paris, Galilée, 2007, 96 p.
- CLEMENT, Bruno, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, 1994, 444 p.
- DELEUZE, Gilles, *L'Épuisé*, in Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992, p. 55-106.
- ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux de Bézieux et André Boucourechliev, Paris, Seuil, 1965 [1962], 315 p.
- FONTANIER, Pierre, « Rétroaction », dans *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977 [1821], p. 408-409.
- GROSSMAN, Évelyne, *L'Esthétique de Beckett*, Paris, SEDES, 1998, 219 p.
- GROSSMAN, Évelyne, « Beckett chez les philosophes », dans Marius Buning, Danielle De Ruyter, Matthijs Engelberts, Sjef Houppermans (éd.), *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, vol. 7, 1998, p. 361-374.
- KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, 208 p.
- LEWIS, Jim, « Beckett et la caméra », dans Pierre Chabert (dir.), *Revue d'Esthétique*, numéro hors-série « Samuel Beckett », Éditions Jean-Michel Place, 1986, p. 371-379.
- RICŒUR, Paul, « L'interprétation comme exercice du soupçon », in *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965, 536 p.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, 152 p.
- ROSSET, Clément, *Écrits sur Schopenhauer*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, 254 p.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956, 160 p.