



**HAL**  
open science

## Structuralisme et métaphysique

Evelyne Grossman

► **To cite this version:**

Evelyne Grossman. Structuralisme et métaphysique. Littérature, 2012, 167, pp.127 - 137.  
10.3917/litt.167.0127 . halshs-01421568

**HAL Id: halshs-01421568**

**<https://shs.hal.science/halshs-01421568>**

Submitted on 22 Dec 2016

**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.

## Structuralisme et métaphysique

Evelyne Grossman  
Université Paris Diderot

**Résumé :** L'œuvre de Samuel Beckett est fille du structuralisme de son époque : combinatoires et permutations y inscrivent la place du mort. S'y joue l'espace intenable de nos imaginaires modernes : sans intériorité subjective autre qu'un « lieu sans lieu », espace d'écriture d'une paradoxale intériorité extérieure.

Je l'ai récemment rappelé<sup>1</sup>, les années 1950-1960 ne sont pas seulement celles du Nouveau Roman ou du Théâtre de l'absurde – modèles souvent évoqués pour situer l'œuvre du premier Beckett ; elles virent aussi le triomphe du structuralisme. Qu'il suffise ici de renvoyer à deux dates : Claude Lévi-Strauss, 1949, *Structures élémentaires de la parenté* (PUF) ; 1958, *Anthropologie structurale* (Plon). En face, quelques titres au hasard : la trilogie romanesque (*Molloy*, *Malone meurt*, *l'Innommable*), *Godot*, *Fin de partie*... La décennie 1950, rappelons-le aussi, voit le triomphe de la théorie de l'information et de la cybernétique. Les cybernéticiens, comme l'on sait, s'appuient sur la logique binaire du 0 et du 1, du oui et du non ; ils déterminent des *items* dénués de signification et qui se bornent à occuper une place dans l'espace. Ils retrouvent cette disjonction dans les matériaux qui correspondent aux états *ouvert* ou *fermé* d'un commutateur<sup>2</sup>. On connaît l'intérêt de Beckett pour les commutateurs (*Pour finir encore*), les va-et-vient (terme d'électricité, aussi bien), les rideaux qui s'ouvrent et se ferment (ceux des appareils de photographie, également), les systèmes d'obturation (*Mal vu mal dit*), les cases noires et blanches des jeux d'échec. Dans sa *Philosophie de l'arithmétique*, Husserl distingue, d'un côté, les signes qui ne reçoivent leur signification qu'en vertu des conventions pratiques qui régissent le système, et de l'autre, les signes intrinsèquement signifiants. Nul doute que Beckett, comme la cybernétique et le structuralisme, ne penche pour les premiers : « des sons purs, libres de toute signification », comme dit Molloy (*M*, 74). Ce qui ne signifie pas, faut-il le préciser, que Beckett renonce à toute question d'ordre ontologique ou métaphysique. Son écriture est dans cette tension.

Parmi toutes les définitions qu'on tenta çà et là de donner du structuralisme, je choisis celle de Gilles Deleuze, qui ne fut pas indifférent, comme l'on sait, au style de Beckett. Une structure, écrit Deleuze, n'a rien à voir avec des « figures de l'imagination » ; « il s'agit d'une combinatoire portant sur des éléments formels qui n'ont par eux-mêmes ni forme, ni signification, ni représentation, ni contenu, ni réalité empirique donnée [...] »<sup>3</sup>. Deleuze rappelle aussi le goût du structuralisme pour certains espaces de jeu et de théâtre. Ce n'est pas par hasard, ajoute-t-il, que Lévi-Strauss se réfère souvent à la théorie des jeux, et Lacan à des métaphores de jeux qui sont plus que des métaphores : « non seulement le furet qui court dans la structure, mais la place du mort qui circule dans le bridge ». Les jeux comme les échecs sont ceux, souligne-t-il, « qui organisent une combinatoire de places dans un pur *spatium* ». Combinatoire, donc, topologique et relationnelle. Deleuze lui-même, dans sa dense postface à *Quad*, remarquait que *Watt* déjà, avec ces séries d'équipements ou de meubles, est un « grand

<sup>1</sup> *Dictionnaire Beckett*, article "Structure", sous la direction de Marie-Claude Hubert, Honoré Champion, 2011.

<sup>2</sup> Sur tout ceci, je renvoie à Pascale Chabot, *La philosophie de Simondon*, Paris, Librairie philosophique Vrin, 2003. Voir également, André Robinet, *Le défi cybernétique. L'automate et la pensée*, Paris, Gallimard, 1973.

<sup>3</sup> « A quoi reconnaît-on le structuralisme ? » (1972), repris dans *L'île déserte et autres textes*, Paris, Minuit, p. 242

roman sériel<sup>4</sup> ». On connaît les grandes et petites combinatoires beckettiennes : la circulation des échelles et des grimpeurs dans le *Dépeupleur*, les permutations méthodiques des pierres à sucer de Molloy, les coups du jeu d'échec dans *Fin de Partie*<sup>5</sup>, les scissions et dédoublements rythmés dans *Pas, Va-et-vient* et bien d'autres textes de la fin, l'épuisement des combinaisons chorégraphiques dans *Quad*, mais aussi et déjà dans *Godot* ou *Oh les beaux jours*. Cette définition encore dans *Assez* (1966) : « Tout me vient de lui. Je ne le redirai pas chaque fois à propos de telle et telle connaissance. L'art de combiner ou combinatoire n'est pas ma faute. C'est une tuile du ciel. Pour le reste je dirais non coupable<sup>6</sup>. »

Ce qui intéresse Deleuze dans *Quad*, c'est la mise en espace et l'épuisement des combinaisons (marche des danseurs, « ritournelles motrices », variation des rythmes musicaux). Le double sens du terme « épuisement » est donné dans le texte et Deleuze se contente d'en suivre les lignes de force. Beckett joue en effet, comme il le remarque, à la fois sur l'exhaustif et l'exhausté (*exhausted*). Les personnages-danseurs s'épuisent en épuisant le possible. « Le grand apport de Beckett à la logique, commente Deleuze, est de montrer que l'épuisement (exhaustivité) ne va pas sans un certain épuisement physiologique<sup>7</sup> ». Dans cette mesure, et même si Deleuze ne le dit pas, mais rien n'interdit de prolonger la logique de rapprochements qu'il laisse ouverts, la marche chorégraphiée des danseurs est comme l'épure abstraite et formalisée des premières machines schizophréniques (cybernétiques ?) de Beckett : fatigue de Molloy, progressive paralysie *et* combinatoire des pierres à sucer ; affaissement identitaire *et* boucles intensives de *l'Innommable*. Processus et mouvements infinis.

Le structuralisme ajoute afin Deleuze dans son article « A quoi reconnaît-on le structuralisme ? », n'est pas séparable « d'un nouveau matérialisme, d'un nouvel athéisme, d'un nouvel antihumanisme. Car si la place est première par rapport à ce qui l'occupe, il ne suffira certes pas de mettre l'homme à la place de Dieu pour changer de structure. Et si cette place est la place du mort, la mort de Dieu veut dire aussi bien celle de l'homme, en faveur, nous l'espérons, de quelque chose à venir, mais qui ne peut venir que dans la structure et par sa permutation. Tel apparaît le caractère imaginaire de l'homme (Foucault) ou le caractère idéologique de l'humanisme (Althusser)<sup>8</sup> ». S'agissant de Beckett, il importe de toujours tenir ensemble ces deux postures apparemment contradictoires : l'humanisme et l'antihumanisme. D'un côté en effet, chacun connaît son engagement dans la Résistance, les grands combats auxquels il prit part, les nobles causes ; de l'autre en effet, l'amour des espaces désaffectés, « l'antihumanisme » structuraliste, comme le prétendirent volontiers ses détracteurs, l'effacement de la figure de l'homme, le « petit corps » de la fin, l'abstraction apparemment formaliste, la cruauté sadique, le côté Pozzo, l'ironie, la négativité destructrice. C'est là sans doute le génie de Beckett, au sortir du cataclysme de la guerre et tout au long de son œuvre, d'avoir juxtaposé ces deux postures et fait travailler leurs contradictions pour en faire la force *défigurée* de son écriture. Pour que la structure fonctionne, dit Deleuze, se mette à bouger, s'anime, il faut des séries mais il faut surtout une « case vide », quelque chose qui, comme chez Lacan, manque toujours à sa place : le phallus symbolique, la *lettre volée* dans la nouvelle d'Edgar Poe, la *dette* chez l'Homme aux rats de Freud, la « place vide du roi » qu'analyse Foucault dans *Les mots et les choses* et par rapport à laquelle tout se déplace et glisse, – Dieu, puis l'homme –, sans jamais la remplir. Toute la structure est mue par ce Tiers originaire, cet objet *x* (*mana* de Lévi-Strauss, *phonème zéro* de Jakobson). L'*objet x* est par

<sup>4</sup> Gilles Deleuze, « L'épuisé », in *Quad et autres pièces pour la télévision*, Minuit, 1992, p. 61.

<sup>5</sup> « There is no chance in *Endgame*, everything is based on analogy and repetition », Beckett said. (Deirdre Blair, *Samuel Beckett*, Paris, Fayard, 1979, p. 421.)

<sup>6</sup> *Assez*, in *Têtes-Mortes*, Minuit, 1967, 1972, p. 36.

<sup>7</sup> « L'épuisé », *op.cit.* p. 61.

<sup>8</sup> « A quoi reconnaît-on le structuralisme ? », *op. cit.*, p. 245.

définition l'objet problématique – Godot aussi bien (qui est-il, quand viendra-t-il ?), objet absent qui commande la structure. Et, comme dit Estragon, « ce n'est pas le vide qui manque » (*EAG*, 111). Un corps vivant en voie d'enterrement dans un mamelon (naissance inversée) : quel sens cela a-t-il ? C'est ce que dit Piper ou Cooker « A quoi qu'elle joue ? dit-il – à quoi ça rime ? dit-il – [...] ça signifie quoi ? dit-il – c'est sensé signifier quoi ? » (*OBJ*, 50). Le sens dit Deleuze dans *Logique du sens*, est produit par la circulation de la *case vide* dans les séries de la structure (place du mort, place du roi, tache aveugle, signifiant flottant, valeur zéro, etc...). Le structuralisme célèbre des retrouvailles avec Lewis Carroll et le *nonsense*. Rien à voir en effet avec la philosophie de l'absurde (l'absurde se définit par un défaut de sens, rappelle Deleuze, un manque, il n'y en a pas assez) ; du point de vue de la structure, du sens, au contraire, il y en a toujours trop : excès produit et surproduit.

Ainsi chez Beckett : variations, substitutions, disjonctions. On s'active, mais à rien ; comme disent les personnages de *Godot* : « En attendant, il ne se passe rien » (*EAG*, 62). Rien n'arrive, rien ne se passe. ... si ce n'est l'infinie variation des éléments de la structure : « Vladimir.– Ça fera passer le temps. [...] Je t'assure, ce sera une diversion. Estragon.– Un délassement. Vladimir.– Une distraction. Estragon.– Un délassement » (*EAG*, 116). Que fait Winnie, pendant toute la pièce ? Elle le dit : elle épuise ses propres possibilités. « Dieu te bénisse, Willie de ta bonté... je ne t'embêterai plus à moins d'y être acculée, je veux dire à moins d'épuiser mes propres possibilités » (*OBJ*, p. 3). Les mots sont aisément permutable, déclinables, remplaçables. Question annexe : peut-on remplacer les hommes comme on remplace les mots ? Sont-ils eux aussi substituables, interchangeables ? Pozzo chasse Lucky : « Autrefois on avait des bouffons. Maintenant on a des knouks ». « Est-ce qu'il veut le remplacer ? demande Estragon à Vladimir » (*EAG*, p. 55). Jeu des substitutions paradigmatiques encore : Lucky, est-ce qu'on préfère qu'il *pense* ou qu'il *danse* (/p/ ou /d/) ? Les avis sont partagés : « Pozzo.– Alors, vous voulez qu'il nous *pense* quelque chose ? Estragon.– J'aimerais mieux qu'il *danse*, ce serait plus gai » (*Godot*, p. 64).

Va-et-vient où le temps s'inverse, se renverse : boucles temporelles et logiques, ritournelles, variations structurales. Et parfois littéralement. Ainsi, dans ce fragment de 1957, *D'un ouvrage abandonné* : « Si bien qu'en un sens à chaque assaut chose ancienne est chose neuve, pas deux souffles pareils, rien qui ne soit ressassement sans fin et rien qui une seconde fois revienne. [...] *Passé, passé*, il y a une place [...]. *Epasse, épasse*<sup>9</sup>. » Va-et-vient, balancier des mots...

Si *Fin de Partie*, je le rappelais plus haut, est construit sur « des analogies et des répétitions », on peut en dire autant de *Godot*, d'*Oh les beaux jours* : structure géométrique, composition par rappels symétriques, inversion, permutation, substitutions... et ceci jusque dans les jeux de lettres, bien avant les textes brefs, dits « minimalistes », du dernier Beckett. Par exemple, dès le début de *Godot* : « Estragon, assis par terre, essaie d'enlever sa chaussure. Il s'y acharne des deux mains, *en ahanant*. Il s'arrête, à bout de forces, se repose *en haletant*... ». La série de hiatus qui caractérise cette suite de phonèmes (*en a a ant ...en ha e an...*) inflige à celui qui les profère comme un essoufflement mimé. On pourrait dire à peu près la même chose d'une autre didascalie (*EAG*, p. 12) : « Vladimir (*froissé, froidement*). ». Il s'agit moins, dans ces variations phoniques écrites, d'indications scéniques, que d'indications d'ordre *poétique*, au sens structural du terme, celui de la *Poétique structurale* de Greimas : découpages, isotopies, classèmes, taxèmes.

On pourrait, dans *En attendant Godot*, multiplier les exemples : les séries binaires (paires de chaussures, paires de personnages, Vladimir / Estragon, Lucky/ Pozzo..), la symétrie des échanges dialogués, le parallélisme des actes, les répétitions, jeux de miroir et échos sonores. Qu'est-ce qu'un fonctionnement structural au théâtre ? Un jeu de substitutions

<sup>9</sup> "D'un ouvrage abandonné", in *Têtes-Mortes*, op. cit., p. 26-27.

infinies dans la clôture d'un ensemble fini, exactement comme, plus tard, dans le quadrilatère fermé de *Quad* : « toutes combinaisons possibles [...] ainsi épuisées » (*Q*, p. 11). *Godot* comme *Fin de partie* exhibent sur la scène de théâtre le fonctionnement structural de la langue qui enserme tout locuteur. Les personnages y dévident en somnambules les règles de substitution paradigmatique qui régissent le code linguistique : parallélismes structurels de surface, échos sonores, allitérations et reprises qui, à la fois, semblent renforcer la cohésion de l'ensemble *et* en même temps sombrer dans la pure écholalie insensée. Ainsi : « – Estragon. Alors, te revoilà, **toi**. – Vladimir. Tu **crois** ? » (*EAG*, p. 12). Echo comique de ces allitérations comme si seuls les sons se répondaient dans cette pièce, à défaut des personnages. Le malentendu est une trahison de l'écho.

Il faut insister sur ce point, je crois, que, depuis le début, chez Beckett, l'exigence structurale (la combinatoire des éléments) et cybernétique (le mouvement des systèmes en interaction) est constante et consciente. Il renoue ainsi, dans cette seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, avec l'idéal de l'œuvre comme forme (Flaubert, Mallarmé, Proust, Joyce), quasi-mystique dans laquelle il s'inscrira de plus en plus.

Ainsi, par exemple, comme je l'ai montré ailleurs<sup>10</sup>, c'est largement *sur* ces contraintes structurales prises comme schéma dramatique que *Fin de partie*, par exemple, est construit. La structure de la pièce, calquée sur celle de la langue, opère à partir d'une combinatoire d'éléments précontraints disposés en nombre restreint. Le sujet majeur de la pièce étant « la fin » (comment finir?), l'essentiel des échanges entre les personnages vise au fond à répondre à la question : quel est le paradigme des compléments possibles du verbe « finir »? Ainsi, entre autres exemples, la règle énoncée par Clov, « On finit son chien d'abord, puis on lui met son ruban! » (*FDP*, p. 58). On peut finir ... son histoire: « Je pourrais peut-être continuer mon histoire, la finir et en commencer une autre » (*FDP*, p. 91). On peut finir ... de perdre : « Vieille fin de partie perdue, finir de perdre » (p. 110). Variante : on ne *finit* pas le rat, on l'*achève*. Clin d'œil peut-être à la *Cantatrice chauve* (1950) ou à la méthode *Assimil* : équivalences et substitution, permutations et séries... Dans le monde post-apocalyptique de *Fin de partie*, frappé de stérilité et de mort, chacun en est réduit, comme dans les exercices structuraux, à des variations sur un nombre clos d'éléments. Loin de croire, pourtant, comme les chomskyens à une quelconque créativité linguistique, Beckett met en scène la fondamentale pauvreté de la langue, son essentielle stérilité. Dans cette représentation de la « décréation », les êtres en sont réduits à combiner sans fin les mêmes éléments interchangeables. Question de Hamm à Clov dans sa cuisine: « Qu'est-ce que tu fais ? ». Réponse : « Je combine » (*FDP*, 66). Règle absolue cependant : l'éternelle combinatoire des éléments doit être à somme nulle. Clov le vérifie à la lunette, en même temps que l'état du monde : « zéro », « néant », « rien ». « Instants nuls, dit Hamm, toujours nuls, mais qui font le compte, que le compte y est, et l'histoire close » (*FDP*, p. 111).

Cette expérience d'un discours troué, *de la case vide*, auquel le spectateur est confronté est moins une expérience de l'absurde, qu'une expérimentation d'un univers alternativement *structuré* et *déstructuré*, un monde où soudain les objets et les mots flottent sans lien les uns avec les autres, ou les mots et les choses peu à peu se séparent. Tout comme Watt, face à la réalité d'un réel devenu opaque, Winnie déplie les objets, en récapitule les détails qu'elle tente d'inclure dans des séries qui recomposeraient un ordre ; les lunettes, le mouchoir, la brosse à dents... : « Bon, voyons, où en étais-je, ah oui, mes cheveux, plus tard ... j'ai mis, oui, ma toque... » (*OBJ*, p. 29). Face à cette énumération de fragments de réels juxtaposés, l'individu se retrouve perdu dans un monde émietté en poussières de détails dénués de syntaxe. Seule ponctuation : « un temps ». Babil en miettes de Winnie. Comme elle

<sup>10</sup> Evelyne Grossman, *La Défiguration*, Minuit, 2004, p. 74-75.

le constate, : « quelque chose semble s'être produit, et il ne s'est rien produit du tout » (*OBJ*, p. 46). Et d'ailleurs « *change* » rime avec « *étrange* » : « Très étrange. (*Un temps*.) Jamais rien qui change. (*Un temps*.) Et de plus en plus étrange » (*OBJ*, p. 53). Autrement dit, à la fois répétition allitérative et altération itérative... (ou l'inverse).

Voilà ce qu'il nous faut affronter avec Beckett, ce paradoxe d'un événement qui, peut-être, à la fois ne signifie rien et déborde de sens. Non pas l'absurde, encore une fois, mais la prolifération structurale. On peut appeler cela des « sons fondamentaux » : « My work is a matter of fundamental sounds (no joke intended) made as fully as possible and I accept responsibility for nothing else<sup>11</sup> ». Il s'agit moins en effet chez lui, comme l'on sait, d'un imaginaire fictionnel que d'un *imaginaire de l'expérimentation*, de l'hypothèse, du postulat, du protocole d'expérience : on fera l'hypothèse qu'il y a du corps (du « petit corps ») plutôt que rien. Ou encore : posons sur une planche « un crâne seul dans le noir » ; soit donc un cylindre ; imaginons « deux zones [formant] une enceinte vaguement circulaire » (MVMD, p. 11) ; supposons « une voix parvenant à quelqu'un dans le noir »... Ou encore, dans *En Attendant Godot*, posons : « une route à la campagne avec arbre » et deux vagabonds. Dans *Oh les beaux jours*, imaginons une « Etendue d'herbe brûlée s'enflant au centre en petit mamelon. Pentes douces à gauche et à droite et côté avant-scène... Maximum de simplicité et de symétrie. ». Ces dispositifs minimalistes où jouent les oppositions binaires d'une pensée structuraliste devenue tragi-comique, Beckett les retrouve dans ses derniers textes : scansions du silence, rythme des césures, force hypnotique des fragments de textes « revenants ».

J'ai tenté de le montrer ailleurs<sup>12</sup>, l'infini de Beckett n'est pas chrétien, il est grec : géométrique et atomiste. Archimède, dans l'*Arénaire*, construit un modèle, un système de numération des très grands nombres. Il empile des grains de sable dans des corps fixes, les emboîte dans des boules de plus en plus grandes, sphères, cylindres. Travailleur de l'infinitésimal, il rêve de constituer ainsi l'univers « comme tout cercle, toute sphère ou tout sphéroïde le lui avait appris en géométrie<sup>13</sup>. » Il remplit la sphère du monde d'une mer de sable et le monde se fait arène (du latin *arena*, sable). Le schéma est encore atomiste, héritier de Démocrite : « L'univers se remplit des grains et de leurs lacunes, c'est-à-dire d'atomes et de vides<sup>14</sup>. » Il y empile des corps et les dénombre, il trace des cercles et des lignes :

« Diamètre 80 centimètres, même distance du sol au sommet de la voûte. Deux diamètres à angle droit AB CD partagent en demi-cercles ACB BDA le sol blanc. Par terre deux corps blancs, chacun dans son demi-cercle. » (*TM*, p. 51)

« Intérieur d'un cylindre ayant cinquante mètres de pourtour et seize de haut pour l'harmonie soit à peu près douze cent mètres carrés de surface totale dont huit cents de mur. » (*D*, 15)

« Un corps par mètre carré de surface utile soit deux cents corps de chiffre rond. Corps des deux sexes et de tous les âges depuis la vieillesse jusqu'au bas âge. » (*D*, p. 26)

*Traité des coniques* de Pascal : quel corps, pour quel infini ? Qu'est-ce qu'un triangle cylindrique ? Etude du mouvement de la spirale autour d'un cône ... Version de Malone :

« C'est vague, la vie et la mort. J'ai dû avoir ma petite idée, quand j'ai commencé, sinon je n'aurais pas commencé, je me serais tenu tranquille, j'aurais continué

<sup>11</sup> Lettre à Alan Schneider, 1957, *Disjecta*, p. 109

<sup>12</sup> Evelyne Grossman, *L'esthétique de Beckett*, Sedes, 1998

<sup>13</sup> Michel Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, Minuit, 1977, p. 22-23.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 23

tranquillement à m'ennuyer ferme, *en faisant joujou, avec les cônes et les cylindres, par exemple, avec les grains de millet des oiseaux* et autres panics, en attendant qu'on veuille bien venir prendre mes mesures. » (*Mm*, p. 94. Je souligne).

On y entend aussi, il va sans dire, le fameux paradoxe de Zénon sur les grains de mil, niant, après Parménide, l'existence de la matière et du mouvement. Beckett explore une ironique cosmogonie. Dans un court texte de 1976, *Se voir*, des millions de corps à nouveau tournent au fond d'une fosse, dans une arène :

« Arène étendue noire. Des millions peuvent s'y tenir. Errants et immobiles. [...] Profondeur de la fosse. Voir du bord tous les corps placés au fond. Les millions qui y sont encore. Ils paraissent six fois plus petits que nature. Fond divisé en zones. Zones noires et zones claires. Elles en occupent toute la largeur. Les zones restées claires sont carrées. Un corps moyen y tient à peine. Étendu en diagonale. Plus grand il doit se recroqueviller. On sait ainsi la largeur de la fosse. On la saurait sans cela. Des zones noires faire la somme. » (*PFE*, p. 51-52)

Les petits corps sont des grains de mil, des grains de sable, des particules élémentaires, des atomes. Watt et Hamm, déjà, tentaient de dénombrer à l'intérieur des corps solides, l'infini glissement des grains de sable. Beckett a beaucoup lu Démocrite et les présocratiques, Héraclite, les Eléates. L'interrogation sur la subdivision de la matière, les grandeurs incommensurables ou le mouvement des corps infimes, n'est pas le propre de la philosophie grecque. C'est aussi une question d'écrivain soucieux d'inscrire dans l'infini son corps d'écriture. Pour Démocrite, « le farceur d'Abdère » de Murphy, les atomes sont éternels et invulnérables : la naissance n'est qu'une agrégation provisoire d'atomes et ce qu'on appelle la mort, une désintégration momentanée qui permettra de nouvelles agrégations. Mouvement sans fin de morts provisoires et de naissances éphémères. Une multitude infinie de mondes naît et meurt ainsi à chaque instant, comme meurt et vit à l'infini, par agrégation et désagrégation, le texte poétique :

« Terre et ciel confondus infini sans relief petit corps seul debout. Encore un pas un seul tout seul dans les sables sans prise il le fera. Gris refuge blancheur rase face sans trace aucun souvenir. Lointains sans fin terre ciel confondus pas un bruit rien qui bouge. » (*Ss*, p. 77)

Structure en boucle des énoncés, cercles : textes sphériques remplis d'*atomes-lettres*. Mouvement sans fin des corpuscules, lettres-corps, fragments rythmés, qui s'assemblent et se désassemblent, chez le dernier Beckett. Écriture répétitive de textes sans début ni fin et qui, conformément à son obsession, ne sont pas vraiment nés : construits sur de minuscules déplacements syntaxiques et lexicaux qui créent des séries séquentielles de phrases, ils s'auto-génèrent comme des machines en mouvement<sup>15</sup>. Ainsi *Bing*, texte où « les verbes ont péri », comme dit Beckett, et qui se construit à partir de l'attraction-répulsion rythmée de molécules sonores, monosyllabes souvent, par déplacements et allitérations répétitives. A nouveau encore, principe cybernétique de la réduction de la diversité du monde à la combinatoire d'éléments simples. Ou comme dans *Quad*, ce système cybernétique où s'échangent les trajectoires de quatre interprètes s'efforçant d'éviter la zone centrale (« E supposé zone de danger ») : maintien d'un état viable d'interactions au sein d'environnements changeants via

<sup>15</sup> Andrew Renton, "L'angoisse d'auto-régénération de Samuel Beckett", *Europe*, Samuel Beckett, n° 770-771, juin-juillet 1993, p. 153-160

un processus stochastique d'essais et d'erreurs. Comme le grain de sable, la lettre-corps est un atome de matière textuelle, à l'extrême limite du rien. Pas plus que Zénon ou Démocrite, pourtant, Beckett ne croit que la subdivision de la matière puisse être poursuivie indéfiniment. La lettre-corps, l'infiniment petit corps réduit en poussière des derniers textes, comme l'atome de Démocrite ou le grain de mil de Zénon, est un tout indécomposable. Comment alors continuer à diviser, dé-teiller les grains de sable et les atomes-lettres ? En réduisant jusqu'à l'extrême limite du rien, en amoindrissant sans fin jusqu'au plus ténu, jusqu'à l'infime imperceptible, le presque inaudible. L'écriture du dernier Beckett, on le sait, est une écriture du *peu* : « Puis peu, ou rien, jusqu'aux minima » (PFE, 36).

*Pour finir encore* décrit un *crâne*, vu tantôt du dedans tantôt du dehors, tantôt de dessus, tantôt d'en dessous, boîte crânienne et colline du Golgotha à nouveau ; survient dans ce monde où tout refuge a viré aux ruines, *l'expulsé* (tout droit sorti de la nouvelle du même nom, trente ans plus tôt). L'expulsé dit « petit corps raide debout » (comme dans *Sans* ou *Bing*) voit arriver deux *nains blancs* portant une civière et qui entreprennent d'escalader le dit crâne, lequel d'ailleurs repose peut-être aussi sur l'oreiller de la dite civière. Bref, un univers en « boucle étrange » comme un ruban de Moebius, un monde à la Escher, ce célèbre graphiste hollandais, mort en 1972, qui dessinait des mondes paradoxaux potentiellement infinis où l'on n'en finit pas de monter et descendre des escaliers cheminant interminablement en boucle, où une main dessine une main qui dessine une main, etc. – monde du renversement infini du dehors et du dedans. Mais de quel intérieur est-on expulsé ? Rappelons que Beckett est l'un de ces écrivains qui, comme Artaud, Mallarmé, Bataille ou Blanchot par exemple, ont en commun pour Foucault d'avoir tenté d'explorer dans leur écriture un autre espace que celui de l'intériorité subjective. C'est cet espace, ce « lieu sans lieu » qu'avec Blanchot, Foucault tentera de saisir comme « pensée du dehors ». L'expérience qui serait apparue dans la littérature occidentale de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, serait précisément ce dehors de notre intériorité.

Reprenons donc l'exploration de cet *espace intenable* beckettien : expulsé d'où ? De quoi ? Où est l'intérieur, où est l'extérieur dans ce lieu du « sans lieu » ? L'expulsé se retrouve dans une sorte de désert infini, un ciel sans chemin ni traces : « sable gris à *perte de vue* sous un ciel même gris, sans nuage » (PFE, p. 9). Tout le texte est mis sous le signe d'une répétition quasi mnémotechnique d'éléments qui reviennent et sont repris dans un ordre différent – comme une difficile remémoration sur fond d'oubli. Le « petit corps », celui de l'expulsé, serait précisément ce qui a été *imaginé* et donc expulsé par le crâne ... de l'écrivain. Mise au monde de la créature par son créateur, « seul dans le noir », mythe d'une naissance par le crâne. Ce crâne-matrice de la création est cependant un lieu paradoxal, à la fois et indistinctement un dernier lieu pour « finir », « s'éteindre » (et donc mourir) et, en même temps, un lieu pour finir « au lieu de s'éteindre » (à entendre dans le jeu ambigu de la syntaxe : « plutôt que de s'éteindre »). Au lieu de s'éteindre, il revit et se rallume (« ou soudain comme au commutateur »). S'y retrouve la logique de l'*ouvert* et du *fermé* des systèmes dont je parlais plus haut, celle des commutateurs. On n'en finit pas, chez Beckett, de mourir et de renaître dans un mouvement sans fin de résurrection laïque et parodique.

Comme les glossolales, ces fous illuminés ou mystiques qu'avait étudiés Michel de Certeau, ceux qui prétendent « parler en langues », il y a chez Beckett une exploration des bords de la parole et de l'écriture. Comme eux, il cherche comment la parole naît (d'où elle vient, de quel silence, de quelle absence) et comment elle s'éteint. En d'autres termes : comment inventer le commutateur qui ouvre / ferme les voix ? Comment la parole naît-elle ? Constamment, il *découpe* et cherche (sur fond d'indifférencié, de brume, de gris...) comment la lumière extorque la parole, comment les rayons lumineux découpent les visages, comment

la scansion syntaxique, poétique et rythmique décrit (au sens aussi plastique et figural du terme) quelque chose de *l'émergence des formes*. Comment commencer ? Réponse : pas par volonté, intention subjective, initiative individuelle ... mais, par lois physiques : attraction, pesanteur, chute des corps, gravitation, commutation. Le « commutateur » ici règle le jeu du noir au gris, du noir au vide. Relisons le début du texte : « toujours un peu moins noir jusqu'au gris final ou soudain *comme au commutateur* sable gris à perte de vue sous un ciel même gris sans nuage ». Ou encore, à la fin du texte : « Que non car pour finir encore peu à peu ou comme au commutateur le noir s'y refait ... » (p. 16). Rappelons-nous *Le Dépeupleur* : « La rumeur qui s'était tue *comme coupée au commutateur* remplit de nouveau le cylindre » (D, p. 33).

Comment continuer ? Tout le texte est fondé précisément sur des *commutations*, substitutions, renversements (de perspective et de rôles), alternance, va-et-vient : « Enfin les pieds comme un seul se dégagent le gauche en avant le droit en arrière et c'est l'amble qui repart » (PFE, p. 12). Ainsi à nouveau, les porteurs de civière : « Ils portent vis-à-vis et souvent se relaient si bien qu'à tour de rôle ils ouvrent la marche à reculons » (p.11). Ou encore, *permutation* : « Bombant le drap tantôt à l'avant tantôt à l'arrière au gré des *permutations* un oreiller marque la place de la tête » (p.12 ; je souligne). Loi de distribution des fragments textuels, équivalences que tisse le texte : *ruines, sable, poussière, fragment, désert, cendre...* Ou encore, verticalement, paradigme sonore : *paupières, désert, civière, lumière, mère, air, enfer, chimère, funéraire ...* Déclinons du commutateur, commutant, permutant....

« Toutes combinaisons possibles ainsi épuisées... », comme disait *Quad*.

Comme le Dieu de la création chez Joyce, “invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails<sup>16</sup>”, le Dieu de la création structuraliste, invisible, à distance, ... rit.

Textes de Samuel Beckett cités (tous aux éditions de Minuit) :

- D : le Dépeupleur, 1967
- EAG : En attendant Godot, 1948
- FDP : Fin de Partie, 1957
- M : Molloy, 1947-48
- Mm : Malone meurt, 1948
- MVMD : Mal vu mal dit, 1980
- OBJ : Oh les beaux jours, 1961
- PFE : Pour finir encore, 1970
- Q : Quad, 1982
- TM : Têtes mortes, 1967
- S : Sans, 1969

---

<sup>16</sup> James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, [1916], Penguin Books, p. 215.