

## **Luis Dias Martins**

Universidade de Lisboa

### ***In der Strafkolonie* (Kafka) / *Le Dépeupleur* (Beckett): deux modèles de dys-topie**

Pendant les travaux et la réflexion faite autour de l'île, un de nos collègues a souligné que le concept de l'île était problématique et que l'on tendait à laisser implicite la compréhension de son signifié sans le discuter. Enfin, on a dit que l'emploi du mot était relationnel et que la planète n'était plus qu'un archipel. L'île se rapporterait ainsi à un espace dominant considéré comme le continent. Ainsi, la question de l'île serait avant tout une question politique. Le monde est, en effet, constitué comme un archipel, dont les îles établissent entre elles des rapports de domination et de sujétion, soient-elles économiques, sociales, culturelles ou politiques. Avec la globalisation, l'on tendrait à voir le monde comme un réseau complexe et toujours mouvant d'îles et de leurs continents respectifs, entre un maximum de sujétion et un maximum de domination. En tout cas, si le monde devient un archipel d'îles, alors on constate de même que les hommes deviennent de plus en plus isolés les uns des autres, ou, du moins, les rapports entre les humains deviennent de plus en plus médiatisés par des institutions et par des appareils de communication qui confèrent beaucoup plus d'importance aux aspects spectaculaires (moins aux aspects esthétiques et au contenu informatif, sauf quand ceux-ci sont importants pour accentuer le spectacle) qu'à la réflexion critique. Ainsi, le rêve utopique de l'illuminisme, de transformer le sujet en citoyen, en l'autonomisant par rapport au pouvoir et à ses institutions ne s'est réalisé que dans l'espace social, en le transformant en un individu, en apparence, de plus en plus autonome économiquement et culturellement, mais isolé et non participant à la responsabilité collective, tant morale que sociale.

Dans l'utopie, produite à une époque déterminée (je pense à la Renaissance), l'île paraît servir comme clôture à la communauté des autres hommes, comme si l'organisateur de la société utopique en craignant le contact avec d'autres sociétés s'assurait ainsi la pureté de son rêve social. L'île est aussi l'espace limité et clôturé par la mer. Celle-ci peut devenir ainsi espace vaste et inconnu de rupture avec le temps immédiatement antérieur et celle-là d'écart avec l'espace contigu de l'immensité de l'océan, mais la mer est aussi fracture avec la temporalité de la culture et de la mémoire du sujet. Par cette circonstance géographique, elle se prête à devenir un espace fantastique d'ouverture à une existence alternative imaginée. C'est le cas de l'île au Chant IX des *Lusiadas*<sup>1</sup> de Luís de Camões, de l'île de l' "Epanáfora Amorosa", incluse dans *Epanáforas de vária história portuguesa*<sup>2</sup> de Francisco Manuel de Melo, mais aussi de *Robinson Crusoe*<sup>3</sup> de Defoe et de *Island*<sup>4</sup> de Aldous Huxley. Cependant, beaucoup d'autres narratives pourraient être référées à propos de l'île et d'un espace alternatif ouvert à la construction d'un autre univers humain, différent de la réalité, dans lesquelles la critique et la satire de la société humaine signalent le désir d'une autre réalité, plus harmonieuse et plus vraie, mais qui se construisent sceptiquement comme des cauchemars utopiques, voire des anti-utopies. Dans celles-ci, le trait utopique le plus important, ironisé et satirisé dans la dystopie, semble être le rêve du contrôle sur les activités et pensés des individus. Enfin, l'on pourrait parler d'une obsession panoptique sur le monde humain, non seulement se dressant sur le présent mais aussi sur l'avenir et le passé.

Il faut commencer par la constatation que dans toute utopie l'histoire et la mémoire sont raturées, au moins en partie. Cette rature se produit par la dislocation géographique vers un lieu non existant et par l'isolement où sont placés ces lieux sans topologie réelle. La dislocation vers un "sans lieu" peut aussi se faire par une abstraction des données

---

<sup>1</sup> Luís de Camões, *Os Lusíadas* (Porto: Figueirinhas, 2ª edição, 1999).

<sup>2</sup> Francisco Manuel de Melo, "Epanáfora Amorosa", *Epanáforas de vária história portuguesa* (Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1977), pp. 173-348.

<sup>3</sup> Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (London: Penguin Books, 1994).

<sup>4</sup> Aldous Huxley, *Island* (London: Chatto & Windus, 1962).

sociologiques comme dans l'exemple platonique de la caverne. C'est pour cela qu'elles sont des constructions imaginaires de mondes isolés du reste de l'humanité. Un bon exemple de cette situation est le film *Jurassic Park*, de Steven Spielberg, où nous passons de l'utopie à la dys-topie par manque de control du monde créé par la science du clonage et du control génétique de l'ADN des dinosaures. Cette critique de la science et de la raison instrumentale, faite e figurée dans le film, nous conduit à notre thème par l'intermède de l'absence d'une éthique scientifique du respect pour l'histoire naturelle qui sépare la disparition des dinosaures de l'avènement de l'homme sur la planète. Ce rêve de contrôle d'un parc du jurassique est correspondant au rêve de contrôle de la conscience sur l'irrationnel ou à celui de la possibilité de décrire en toute sa totalité un objet, une personne, un monde. Cependant cet exemple cinématographique d'univers fictif d'histoire naturelle, scientifique et anachronique, nous sert aussi à comprendre un élément présent dans toutes le utopies et qui est l'éminence du désastre qui les menace.

La colonie pénale de la nouvelle de Kafka, *In der Strafkolonie*<sup>5</sup>, et le cylindre de la nouvelle de Beckett, *Le Dépeupleur*<sup>6</sup>, sont vus ici comme représentations de deux espaces habités par des humains, mais clôturés, où se font sentir des lois énigmatiques. L'appareil de punition et de torture de la colonie pénale kafkaïenne peut être compris en tant que figuration critique et sarcastique des idées utopiques européennes (n'est-il pas vrai que toutes les représentations utopiques dès More jusqu'à Huxley sont des univers disciplinaires?). Bien que le cylindre de *Le Dépeupleur* puisse représenter de manière encore plus sarcastique la désolation des idées utopiques, car là c'est surtout l'élément constructeur de l'utopie qui tombe sous le rire noirci de l'auteur irlandais, dans les deux textes en résulte une vision de l'homme on ne peut plus désenchantée et négative. Enfin, l'écriture des deux auteurs peut se comprendre comme procès critique et créatif auquel est soumis le beau littéraire: dans la culture

---

<sup>5</sup> Franz Kafka, "In der Strafkolonie", *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1966), pp. 164-198.

<sup>6</sup> Samuel Beckett, *Le Dépeupleur* (Paris: Les Editions de Minuit, 1970).

européenne, à l'utopie sociale et historique correspondrait le beau et l'harmonieux de la littérature, tandis que, pour ces deux visions très pessimistes de l'homme, le regard, pour ainsi dire, de biais et oblique à la représentation utopique correspond à l'horreur sublime de l'homme moderne dans sa solitude malheureuse.

Le but majeur de cette réflexion sur les deux textes, de Kafka et de Beckett, est d'y rapporter les éléments appartenant à la tradition utopique, autant pour son versant eu-topique que pour sa variante dys-topique, et à travers l'analyse de l'écriture des deux auteurs souligner la satire faite à l'univers des valeurs humanistes implicites dans le discours utopique dès la Renaissance jusqu'à sa modernité. Pourtant, avant de me tourner vers le centre de ma question, il faudra se rendre compte de la dynamique présente en tout discours utopique, à savoir: que le caractère eu-topique de l'utopie suppose toujours une relation dys-topique avec le monde et le temps de l'actualité de l'utopiste. L'alternative dys-topique de l'utopie (ou l'anti-utopie) répète cette dysphorie avec le monde et le temps de son actualité et, en même temps, entame un dialogue avec les discours utopiques antérieurs ou contemporains. Ainsi, nous pouvons dire que dans l'anti-utopie l'on souligne avant tout une vision de l'homme à l'encontre d'un espoir d'amélioration possible de celui-ci. En effet, l'ensemble de ces deux discours alternatifs n'est que la dialectique interminable d'une évaluation de l'homme.

L'utopie a toujours été, entre autres choses, un rêve d'autonomie de l'homme. N'est-ce pas Hésiode qui, dans *Les Travaux et les Jours*, parle des Iles des Bienheureux, où ils vivaient sans soucis sur un sol qui leur rapportait trois fois l'an une douce récolte? Sans doute que les mythes des origines, orphiques et néo-pythagoriciens, participent de manière significative aux idées utopiques liées à l'image de l'île. Néanmoins, nous avons dans la littérature des exemples d'îles qui appartiennent plus au cauchemar qu'au rêve, et qui sont des représentations de l'impossibilité utopique, voire même de son inutilité; c'est le cas de ces deux textes de Kafka et de Beckett: *In der Strafkolonie*, du premier; et *Le Dépeupleur*, du second. Il est vrai que le récit de l'auteur irlandais ne nous parle pas d'une île, mais en nous parlant d'un monde fermé à l'extérieur et dominé par un étrange besoin de recherche de l'origine de la lumière qui y domine, ne pourrions-nous le prendre comme une île ou

lieu symbolique d'un étrange isolement, comme un monde ironiquement alternatif, mais paradoxalement fermé, qui représente la vraie situation de l'homme dans notre monde réel?

Il faut d'abord souligner que les deux récits ici en cause, de Kafka l'un et de Beckett l'autre, sont très différents. L'auteur de langue allemande construit un récit fortement lié, par ses éléments constitutifs, à la réalité contemporaine et même à sa vie personnelle. Cependant, si l'on peut dire que cette nouvelle de Kafka se passe effectivement sur une île, il n'est pas si clair que ce soit une anti-utopie. Une chose est certaine, par la vision de l'homme qui en ressort et qui ne pouvait pas être plus pessimiste, nous sentons que chez Kafka nous sommes au milieu d'un monde avec une atmosphère fortement anti-utopique. D'ailleurs, le fait que la narrative se passe dans une colonie pénale nous place tout de suite au centre des discussions sur la justice et ses objectifs, comme le discours de l'officier le montre. En outre, que ce débat se fasse dans une île, enfer de torture et d'indifférence, nous oblige à penser aux îles et aux continents lointains où les utopies occidentales ont eu toujours leur sans-lieu. Le récit de Samuel Beckett, au contraire, ne se passe pas sur une île: par la description que le texte en fait nous savons qu'il s'agit d'un cylindre, fermé sur toutes ses surfaces. Pourtant, quant à la question de l'anti-utopie, ici nous n'avons aucun doute, il se traite d'une réécriture du mythe de la caverne raconté par Platon au début du livre VII de *La République*<sup>7</sup>. Donc, il s'agit dans les deux cas d'une pensée sur la condition humaine: le récit de Kafka plus empirique (construisant l'absurde de la condition humaine avec des éléments effectifs de la réalité des colonies pénales) et celui de Beckett, plus abstrait et philosophique.

Dans le récit de Kafka, de 1914, la première mention à la réalité contemporaine du texte est celle qui nous informe que la colonie pénale (*strafkolonie*) est aux tropiques<sup>8</sup>. Il s'agit d'un voyageur qui est en visite à la colonie pénale et que le commandant invite à voir l'exécution d'un soldat condamné à la mort par manque de respect envers un supérieur. Les

---

<sup>7</sup> Platon, *La République* (livres I à X), texte établi et traduit par Émile Chambry (Paris: Gallimard, 1982), pp. 237-240 [514a-517a].

<sup>8</sup> *Op. cit.*, 165.

grands pays européens (l'Angleterre, la France et la Russie) possédaient des colonies en Asie, en Afrique et en l'Amérique du Sud, où l'on avait fait construire des colonies pénales administrées et dirigées par l'armée. Les colonies pénales étaient aussi un moyen de coloniser des régions lointaines et sauvages par des criminels déportés. À la fin du dix-neuvième siècle, cette politique de colonisation a été mise en cause par les populations coloniales non déportées et par ceux qui considéraient les conditions de vie dans les colonies pénales extrêmes et cruelles. Ainsi, cette politique de colonisation avec des déportés finira par être abandonnée et remplacée par une autre commerciale et administrative, où l'armée avait des fonctions de protection de la population civile coloniale. Dans l'Allemagne, devenue puissance coloniale à la suite de la Conférence de Berlin, une discussion sur les colonies pénales a tenu place après la proposition de Hans Gross de déporter tous les dégénérés. Cette notion de «dégénéré» était tellement élargie que la simple résistance au travail ou attitude asociale pouvait être considérée comme dégénérescence. Par la suite, le Reichstag a décidé de demander à un jeune juriste, Robert Heindl, un rapport sur les colonies pénales, le résultat a été un livre de ce dernier intitulé *Meine Reise nach den Strafkolonien* (*Mon voyage aux colonies pénales*), Heindell y prenait position contre les colonies pénales et contre la déportation. Rappelons-nous que «l'affaire Dreyfus» a été suivie par toute l'Europe et Kafka en était bien informé. L'affaire elle-même a suscité une forte curiosité publique sur les colonies pénales qui sont devenues l'objet d'une grande polémique. Par exemple, Octave Mirbeau, journaliste et fameux dreyfusard, a écrit *Le Jardin des Supplices*<sup>9</sup>, une parodie aux rêves utopiques d'Occident qui curieusement identifie le monde construit par l'Europe au *Jardin des Délices* de Bosch. Ce *Jardin des Supplices* c'est l'histoire d'un voyageur qui a fait un périple dans les colonies pénales et qui, pendant un séjour en Chine, trouve une amie anglaise qui l'amène à voir une où le plaisir de torturer les condamnés est offert en spectacle, une fois par semaine. Selon l'information de W. Burns<sup>10</sup>, il semble que Kafka connaissait

---

<sup>9</sup> Octave Mirbeau, *Le Jardin des Supplices* (Paris : Carpentier-Fasquelle, 1951).

<sup>10</sup> W. Burns, "In the Penal Colony. Variations on a Theme by Octave Mirbeau", *Accent* 17, 1957, pp. 45-51.

ce texte qui a été publié en allemand en 1902 à Budapest. Kafka, qui était avocat dans une institution d'assurances et traitait des accidents de travail, connaissait très bien l'effet de l'utilisation intensive et répétitive de l'organisation industrielle du taylorisme. Il a sûrement pris contact avec les corps des travailleurs trucidés par les machines.

Dans *In der Strafkolonie (A la colonie pénale)* de Kafka, il y a une première mention à l'île quand la moitié du récit est déjà passée<sup>11</sup>. Jusqu'à ce moment, la description de la colonie pénale est faite de telle manière que l'atmosphère fermée du lieu reste implicite sans que soit faite référence à l'île. Ce qui est certain, et nous le savons, c'est que l'emplacement de l'exécution est au fond d'une vallée, ce qui suggère la disposition en amphithéâtre, comme un spectacle. En effet, tel que nous le décrit l'officier, les exécutions au temps de l'ancien commandant suscitaient un fort intérêt et expectative dès la journée d'avant<sup>12</sup>. C'étaient des événements publics pleins de monde et où même les familles se trouvaient à leur aise. On dirait que, durant l'exécution des supplices sur les condamnés, les enfants jouaient sur l'herbe des pentes de la vallée. Rien de cela est très différent de l'administration de la justice telle qu'elle était faite dans les villes européennes, un siècle et demi auparavant. De toute manière, par le discours de l'officier au voyageur, nous connaissons que maintenant l'intérêt des gens envers ces exécutions est presque nul<sup>13</sup>. L'officier se plaint amèrement de cette dérive du goût des habitants de l'île dès la mort de l'ancien commandant. Il faut noter que l'objet de l'exécution, un prisonnier qui s'est endormi quand il faisait la garde à la maison d'un officier et qui, étant frappé d'un coup de fouet, se retourne en menaçant l'officier de le dévorer s'il ne jette pas le fouet, ne connaît ni les raisons de sa condamnation au supplice mortel, ni même sa condamnation. L'officier, questionné à ce propos par le voyageur, dit clairement qu'il ne vaudrait pas la peine de la lui communiquer une fois qu'il la connaîtra sur son corps, et il ajoute que le prisonnier ne sait même pas qu'il a été condamné. Il présente la raison suivante pour cette ignorance: c'est que la culpabilité

---

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 183.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 180-181.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 180.

est toujours indubitable, et là dans la colonie pénale il n'y a que lui qui est le juge, l'administrateur de la justice et l'exécuteur de la sentence, n'existant donc, comme dans les tribunaux normaux, un collectif de juges qui puisse discuter ses décisions<sup>14</sup>. Finalement, il faut comprendre le fonctionnement de la machine d'exécution de la sentence. C'est une machine qui se divise en trois parties: le lit, la grille et le dessinateur. Ces parties jouent entre elles de manière à inscrire avec des aiguilles, et de plus en plus profondément, sur la totalité du corps du condamné, qui est sur le lit, la phrase suivante: *honore tes supérieurs*. Cette procédure doit durer douze heures et à la fin le condamné, même sans savoir lire ni écrire, doit comprendre dans une espèce d'extase paroxystique la phrase inscrite sur son corps. Sans vouloir détailler le récit de Kafka en sa totalité, laissez-moi terminer cette partie de ma présentation avec l'épisode de la mort de l'officier, qui finalement conscient de l'impossibilité d'obtenir l'aide du voyageur pour la défense de son modèle d'administration de la justice et des sentences dans la colonie pénale, décide de libérer le condamné des bras de la machine et de se placer lui-même au sein de celle-ci pour qu'elle inscrive sur son corps la phrase: *soit juste*. Mais, contrairement à son souhait, la machine n'obéit pas au projet et au dessein initial et le trucidé en se désintégrant, transformant l'officier en une masse de chaire et de sang percée par les aiguilles. Enfin, nous pouvons dire que dans cette «île pénale» de Kafka, le condamné est la condition humaine elle-même, enceinte qu'elle est d'une culpabilité atavique, fataliste et innommable. Cependant, cette division en trois éléments de la machine de torture peut être comprise comme une représentation de la division freudienne de la conscience subjective en *ça* (*Es*), *moi* (*Ich*) et *surmoi* (*Uberich*)<sup>15</sup>. Ainsi, le *lit* (*das Bett*) correspondrait au *ça*, le *dessinateur* (*der Zeichner*) au *surmoi* et la *grille* (*die Egge*) au *moi*. La position de la grille entre le lit et le dessinateur, comme le *moi* entre le *ça* et le *surmoi* dans la théorie freudienne, et le fait que le mot *egge* semble être un jeu entre *ich-ego-egge*, rend vraisemblable cette approximation entre Kafka et Freud.

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 170-171.

<sup>15</sup> William J. Dodd, "Kafka and Freud: A Note on *In der Strafkolonie*", *Monatshefte*, Vol. 70 (1978), pp. 129-137.



La manière dont l'officier réfère les trois éléments est d'ailleurs très significative car quand il dit qu'au cours du temps les noms des trois éléments de la machine sont devenus très populaires, il semble qu'il fait allusion à l'effet spectaculaire de la théorie psychanalytique de Freud dans la société de l'époque. Les explications sur les fonctions des trois éléments semblent de même être une allusion à la pensée freudienne. Il est vrai que la forme finale de la division tripartite de l'appareil mental du sujet n'est présentée par Freud que vers 1920, mais dès les *Studien über Hysterie* (1895)<sup>16</sup> que la division tripartite, sous une autre forme, est présente dans la pensée de Freud. Plus tard, dans *Die Traumdeutung* (1900), cette division tripartite se développe vers une vision dynamique des trois instances; à noter que Kafka a dû connaître cette œuvre du psychanalyste viennois qui, vers 1914, était déjà dans sa quatrième édition. Par ailleurs, Kafka dans le *Journal* dit que sa nouvelle *Das Urteil* (*A sentença*) a été écrite en pensant à Freud<sup>17</sup> (le 23 Septembre 1912). La manière dont l'officier explique le fonctionnement de la machine au voyageur semble être similaire à la manière dont Freud décrit la complexité de l'appareil psychique. Un exemple très significatif de ce que je viens de dire est le moment où l'officier décrit la *grille* (*die Egge*) comme étant un élément suspendu et vacillant entre les mouvements du *lit* et du *dessinateur*, comme le sujet entre les pressions contradictoires du *ça* et du *surmoi*. Considérons, aussi, l'explication de l'officier en ce qui concerne l'alimentation électrique de l'appareil. Il dit que le *lit* et le *dessinateur* ont des batteries indépendantes, chacune fournissant séparément ces deux parties. Il semble clair que Kafka pourrait être en train de penser à la dynamique nerveuse et électrique qui traverse le sujet comme la *grille*, en inscrivant au corps du condamné la phrase: *honore tes supérieurs*. Dans l'ensemble, les références de Kafka à Freud sont plus qu'une simple adhésion à la doctrine psychanalytique car, tandis que Freud considère *harmlos* (inoffensive) cette organisation de la conscience du sujet, Kafka, comme la nouvelle le montre à l'évidence,

---

<sup>16</sup> Ecrit en collaboration avec Josef Breuer.

<sup>17</sup> Franz Kafka, *Diários*, tradução de Maria Adélia Silva Melo (Lisboa: Difel, 2002), pp. 187-188. Dans cette entrée du *Journal*, "Das Urteil" est traduit par *O Processo*, il s'agit certainement d'une erreur.

ne pourrait être moins en désaccord avec le psychanalyste. Adorno, qui a commenté cet aspect de *In der Strafkolonie*, a souligné la distance entre les deux, non comme une spiritualisation de la part de Kafka envers la pensée de Freud mais plutôt en poussant à l'extrême le sens littéral de la métaphore (en l'inscrivant dans la chair, pour ainsi dire)<sup>18</sup>.

Le texte de Samuel Beckett, *Le Dépeupleur*, de 1966/67, semble être un rapport d'une expérience scientifique. C'est une étrange représentation d'un espace fermé que le narrateur nomme comme un simple "séjour": "Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur."<sup>19</sup> C'est seulement dans la dernière version du texte que Beckett a remplacé le mot «espace» par «séjour», ceci veut dire que ce texte de Beckett est surtout la description d'un espace. Le mot «dépeupleur», qui n'a qu'une occurrence sur la première ligne du texte, semble être un jeu avec le mot anglais «depopulator», qui peut signifier «terminator». De toute manière, Beckett a traduit le titre pour sa version anglaise comme *The Lost Ones*. Mais quand le lecteur avance dans la lecture il comprend que ce dépeupleur est non seulement l'espace mais aussi ce que les corps cherchent et ressentent. Ce séjour des corps est décrit comme "assez vaste pour permettre de chercher en vain. Assez restreint pour que toute fuite soit vaine"<sup>20</sup>. C'est un cylindre avec cinquante mètres de pourtour et seize de haut "pour l'harmonie". En effet, si nous faisons les calculs nécessaires nous comprenons que le cylindre a 16 mètres de diamètre à base et aussi 16 mètres de hauteur. Pour le décrire il faut dire encore que c'est un cylindre clos et que les habitants y sont divisés, tant par des règles de déplacement que de posture, en des cercles concentriques, on dirait à la manière des cercles de l'enfer dans *La Divina Commedia* de Dante. Il y a une bande horizontale de niches ou d'alvéoles sur la moitié supérieure du mur intérieur du cylindre, ces niches ne sont accessibles d'en bas que par des échelles dont le nombre est inférieur (15) à celui des niches (20). Le lieu est aussi dominé par des oscillations de lumière, de température dont les conséquences pour les corps ne sont pas agréables:

---

<sup>18</sup> Theodor W. Adorno, "Notes on Kafka", *Prisms*, translated by Samuel and Shierry Weber (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1967), pp. 243-271.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 7.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

Lumière. Sa faiblesse. Son jaune. Son omniprésence comme si les quelque quatre-vingt mille centimètres carrés de surface totale émettaient chacun sa lueur. Le halètement qui l'agite. Il s'arrête de loin en loin tel un souffle sur sa fin. Tous se figent alors. Leur séjour va peut-être finir. Au bout de quelques secondes tout reprend. Conséquences de cette lumière pour l'œil qui cherche. Conséquences pour l'œil qui ne cherchant plus fixe le sol ou se lève vers le lointain plafond où il n'y a personne. Température. Une respiration plus lente la fait osciller entre chaud et froid. Elle passe de l'un à l'autre extrême en quatre secondes environ. Elle a des moments de calme plus ou moins chaud ou froid. Ils coïncident avec ceux où la lumière se calme. Tous se figent alors. Tout va peut-être finir. Au bout de quelques secondes tout reprend. Conséquences pour les peaux de ce climat. Elles se parcheminent. Les corps se frôlent avec un bruit de feuilles sèches. Les muqueuses elles-mêmes s'en ressentent. Un baiser rend un son indescriptible. Ceux qui se mêlent encore de copuler n'y arrivent pas. Mais ils ne veulent pas l'admettre.<sup>21</sup>

Finalement, la base supérieure du cylindre est accessible au plus hauts sur les échelles plus grandes; pour la rigueur, il faut encore dire qu'à ces échelles leur manque la moitié des échelons "et cela de façon peu harmonieuse"<sup>22</sup>, ce qui oblige les grimpeurs à des acrobaties pour monter aux niches.

Malgré l'apparente rigueur scientifique, le discours sur le lieu pourrait être un simulacre, car si nous faisons les calculs le total de la superficie verticale du cylindre, avec 50 mètres de pourtour et 16 mètres de hauteur, nous obtenons 1200 mètres carrés et non les quatre-vingt mille centimètres carrés (huit mètres carrés) dont le narrateur nous parle. Comme celui qui décrit le cylindre passe, en un changement d'unités de superficie, de mètres carrés à centimètres carrés nous pouvons penser que la confusion est un sarcasme de la part de l'auteur envers la rigueur du narrateur. Pourtant, dans la version anglaise de l'auteur, et au même endroit du texte, les calculs sont corrects quand il détermine 12 millions de centimètres carrés<sup>23</sup>. De même, il arrive que par la suite et dans la

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 7-8.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>23</sup> Samuel Beckett, *The Lost Ones, The Complete Short Prose 1929-1989*, edited with

version originale française les calculs son corrigés; il se pourrait que ce soit une erreur d'édition ou d'impression. Toutefois, même si le lieu n'est pas très bien déterminé en termes de surface, il a, dans son ensemble et par rapport aux habitants, une primauté totale sur les autres aspects du texte. Le nombre des "corps" du cylindre est fonction de la surface au sol ("un corps par mètre carré soit un total de deux cents corps chiffre rond"). L'ensemble de la population des corps se compose de quatre catégories, selon ses postures envers l'espace. Ces quatre catégories se distinguent par leur degré d'activité, les corps se meuvent selon que leur besoin de "chercher" est plus ou moins assouvi. Rappelons-nous que chercher vient de *circare* – faire le tour – et, en effet, ils font le tour du cylindre en passant aussi par les niches. Les premiers sont ceux qui ne s'arrêtent jamais, les deuxièmes ceux qui s'arrêtent quelques fois, les troisièmes les sédentaires qui, ayant atteint un lieu, ne sortent plus de cette place; à moins qu'ils ne reprennent à nouveau la recherche, ce qui leur arrive assez souvent. Finalement le quatrième groupe des arrêtés à perpétuité, assis contre le mur du cylindre dans la posture de Bellacqua au purgatoire de Dante. Beckett fait cette référence de la manière suivante: "Quatrièmement ceux qui ne cherchent pas ou non-chercheurs assis pour la plupart contre le mur dans l'attitude qui arracha à Dante un de ses rares sourires"<sup>24</sup>.

Pourtant, il faut dire que cette notion de non-chercheur a des limites à sa signification car tout non-chercheur peut devenir, en un sursaut, un actif chercheur, mais il est vrai qu'il existe une inclination vers une totale absence d'activité dans l'espace du cylindre, on dirait qu'il existe une fonction différentielle de diminution de chercheurs qui nous promet un dernier chercheur qui deviendra de moins en moins actif et un espace plein de corps inactifs, avec leurs yeux fermés et leurs têtes baissées, ou, comme le détermine le narrateur, par une loi qui peut être comprise par l'image suivante: "C'est comme si à un grand tas de sable abrité du vent on enlevait trois grains un an sur deux et l'autre en ajoutait

---

an Introduction and Notes by S. E. Gontarski (New York: Grove Press, 1995), pp. 202-223.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p. 13.

deux si cette notion est maintenue.”<sup>25</sup> C’est que cet univers de corps et des mouvements de ces derniers est la proie de la deuxième loi de la thermodynamique par une entropie qui lentement fait cesser désir et activité. Au centre de la base du cylindre, au sol, est un vaincu, espèce d’emblème de tous les vaincus, déjà existants ou à venir.

Il semble possible d’imaginer que Beckett pensait à l’allégorie platonicienne de la caverne quand il a décidé d’écrire *Le Dépeupleur*:

Figure-toi des hommes dans une demeure souterraine, en forme de caverne, ayant sur toute sa largeur une entrée ouverte à la lumière; ces hommes sont là depuis son enfance, les jambes et cou enchaînés, de sorte qu’ils ne peuvent bouger ni voir ailleurs que devant eux, la chaîne les empêchant de tourner la tête.<sup>26</sup>

La suite est connue, les images que ces hommes voient reflétées sur le mur de la caverne sont ce qu’ils pensent être le monde réel, quand, et contrairement à cette illusion, elles ne sont que les ombres projetées par cette lumière. Mais notons les différences, qui de prime abord semblent être de détail: tandis que le mythe platonicien est imprécis dans la mesure où le philosophe ne prétend qu’atteindre certains objectifs cognitifs, le travail de Beckett est beaucoup plus détaillé sur plusieurs points. Ainsi, en ce qui concerne l’espace, l’auteur irlandais le dénature en le clôturant de manière géométrique et en lui donnant, pour les murs, le sol et plafond, un matériel en “caoutchouc dur ou similaire” (pareil à celui que l’on utilisait et je crois on utilise encore dans les chambres des hôpitaux psychiatriques, résistant, inoffensif et qui de plus assure le silence). La lumière aussi, qui était naturelle dans le texte de Platon, devient ici partout égale, étant sa source invisible et inconnue, bien que cette lumière soit vibrante pendant de longues périodes coupées par des arrêts de vibration de quelques secondes: “Le halètement qui l’agite. Il s’arrête de loin en loin tel un souffle sur sa fin. Tous se figent alors. Leur séjour va peut-être finir. Au bout de quelques secondes tout reprend.” Il y a aussi des différences significatives quand on considère la température. Platon n’a donné aucune précision à son égard, mais

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>26</sup> Platon, *La République* (Paris: Garnier Flammarion, 1966), livre VII, p. 273.

Beckett y est très attentif. Ainsi la température varie à des intervalles de hausse ou de baisse, de cinq degrés par seconde, entre une limite minimale de cinq degrés Celsius et une limite maximale de vingt-cinq degrés. Ces caractéristiques de lumière et de température ont comme effet une destruction et de la vision et de la peau. Pour la population, l'allégorie de Beckett est encore plus soucieuse de détail. Maintenant, contrairement à la société platonicienne qui se limitait à être figurée par la métaphore esclavagiste, nous avons une société quantitativement et qualitativement définie (ils sont deux cents, 1 par mètre carré; à peu près moitié hommes, moitié femmes, de tous les âges, parents et enfants, maris et femmes, amis et inconnus), où les hommes ne sont pas enchaînés et peuvent donc se mouvoir. Ils se divisent en quatre catégories: ceux qui se meuvent toujours, la plupart du temps, presque jamais et pas du tout. Ils ont le choix entre deux situations: les chercheurs (en trois groupes: vingt sédentaires, soixante qui s'arrêtent, cent vingt qui ne s'arrêtent jamais) et les vaincus, qui ne sont que cinq. Cette division, pour ainsi dire, d'état est recoupée par une autre fonctionnelle: la surface du sol se divise en trois cercles, au long du mur: sur une largeur d'un mètre se tiennent les grimpeurs, puis en allant vers le centre, celui des guetteurs, qui voudraient prendre la place des grimpeurs, et finalement le cercle central de tous les autres; les vaincus sont assis contre le mur, sauf un qui est immobile au centre de la surface circulaire du sol. Au mur il y a des trous (une vingtaine) simples (des niches) et des trous qui communiquent entre eux par des tunnels. Pour y monter, on se sert d'une quinzaine d'échelles pas en très bon état. C'est une société de mœurs douces, l'on peut changer de groupe à certaines conditions et en respectant certaines règles. Les sujets ont des droits et des devoirs et, quant à l'aspect moral, ils ne peuvent *faire à autrui ce qui venant de sa part ferai de la peine*<sup>27</sup>. Finalement, la différence la plus frappante c'est qu'on ne peut pas sortir du cylindre, alors que la sortie de la caverne était possible. Il est évident qu'entre les deux textes il y a des différences de statut énonciatif. Celui de Platon est clairement cognitif, qui des faits de la vie (vaguement figurée sans préoccupation du détail) tire une

---

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 51.

certaine structure valorisante qui chérit la vie extérieure et inconnue des êtres enchaînés, habitants des ombres, alors que celui de Beckett est clairement descriptif avec une étrange manie du détail. Et cet aspect détaillé tend à souligner la dénaturalisation par rapport à l'allégorie platonicienne. En même temps que la figuration beckettienne est plus respectueuse de la réalité sociale telle que son auteur la connaît, ce qui teinte cette nouvelle allégorie d'un mélange de réel et d'absurde. Une autre différence est dans le fait que le monde de la caverne est éternel, les hommes sortent de la caverne mais il y en a d'autres qui y sont mis, alors que dans le cylindre, sans aucune communication avec le monde extérieur, il y a une détérioration des conditions de vie et d'animation de ses habitants; de manière imperceptible mais inexorablement, le nombre des chercheurs diminue en faveur du nombre des vaincus.

C'est par les rapports qui s'établissent avec le monde extérieur dans chacune des allégories que ces différences acquièrent un sens plus précis. Dans la caverne il y a trois groupes d'hommes: des prisonniers, des hommes qui marchent sur un mur qui entoure la caverne et des hommes qui délivrent les prisonniers et les tirent au dehors, tandis que dans le cylindre la sortie n'est jamais possible. Mais est-ce que ceci veut dire qu'il n'existe rien ou personne à l'extérieur? Il existe le narrateur qui vraisemblablement a une vue d'ensemble et connaît tous les détails sur le lieu. Et il n'est pas le seul, car de l'existence de quelqu'un qui décrit découle celle d'un auditeur ou d'un lecteur. Donc de la figuration de l'auteur irlandais, au premier abord beaucoup plus pessimiste que celle de Platon, l'on pourrait déduire une communication entre l'intérieur et l'extérieur biaisée par le lecteur, qui, s'identifiant à un de ces êtres clôturés à l'intérieur du cylindre, et s'imaginant que ce monde virtuel est une métaphore du monde réel, pourrait avoir l'espoir de trouver un jour l'auteur (ou le démiurge de ce monde), ou quelqu'un lui ressemblant. C'est ce que nous propose Tzvetan Todorov dans "L'espoir chez Beckett"<sup>28</sup>, où il essaie de prouver sa thèse: de cette allégorie extrêmement pessimiste il est possible de conclure à l'éventualité de communication entre l'auteur et le lecteur (que lui-

---

<sup>28</sup> *Revue d'Esthétique, Samuel Beckett*, hors série (Paris: Jean-Michel Place, 1990), pp. 27-36.

-même impose au texte), que des “moments de fraternité et des actions communes n’en sont [donc] pas exclues.”<sup>29</sup>

Mais cette interprétation prend au pied de la lettre le mythe platonicien. Todorov ne déconstruit pas la rhétorique de l’utilisation du récit dans ce texte philosophique, qui est justement de permettre un raisonnement du type analogique: si c’est comme ceci, alors cela – en effet il se traite d’une *hypotypose* (*subjectio ad aspectum*), “une soumission à la vue, l’opération de placer en vue, quand même, quelque chose qui correspond (analogiquement) à un objet invisible”.<sup>30</sup> L’invisible platonicien, cette lumière derrière les hommes de la caverne, peut être cherché et trouvé par un effort intérieur de tourner le dos aux apparences (littéralement de fermer les yeux naturels) et ainsi c’est la correspondance entre lumière extérieure et lumière intérieure qui permet l’enracinement et l’apparente vraisemblance du mythe platonicien. L’opposition lumière-ombre est métaphore de l’opposition vérité-fausseté, de cette manière il semble que le sujet a le choix entre l’ombre et la source de lumière. Ce procédé, dont Todorov ne rend pas compte dans sa lecture, n’est que la présentation d’un analogue intuitif qui devrait autoriser seulement un raisonnement du type «comme ceci, de même cela». Ce pas interprétatif vers une identification entre les hommes de la caverne et les hommes réels (si c’est comme ceci, alors cela) est possible par la métaphore de la lumière qui permet cette transposition de la lumière extérieure à la caverne à la lumière intérieure du sujet: les yeux de l’âme voient. Le fait que Beckett identifie les vaincus comme ceux qui baissent la tête et ferment les yeux montre que le sarcasme et la parodie se fait justement sur cet aspect du mythe platonicien. Quand Todorov passe à l’interprétation du texte de Beckett, il avoue qu’apparemment il est plus pessimiste que celui de Platon car le passage entre l’intérieur et l’extérieur n’existe pas. Pourtant, l’existence d’un narrateur et d’un lecteur, à qui le narrateur s’adresse, montre, selon Todorov, que, dans le cas du texte beckettien, il existe aussi un univers extérieur. Ce qui permettrait, encore selon lui,

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>30</sup> Jean-François Lyotard, *Discours Figure* (Paris: Klincksieck, 1971), p. 201.



un passage entre les deux espaces par l'image de la communication. Mais la communication est ici comprise d'une manière très simplifiée comme si le rapport narrateur-lecteur n'était pas médiatisé par la culture et par le contenu philosophique et historique des deux allégories. En effet, Beckett semble se masquer avec la position démiurgique du grec pour en parodier les idées philosophiques. Comme le dit Adorno, la philosophie apparaît chez Beckett sous la forme de déchets culturels, comme des restes fragmentés des illusions métaphysiques.<sup>31</sup>

D'ailleurs, il y a un autre texte parodié par Beckett dans *Le Dépeupleur*. Je pense évidemment à *La Divina Commedia*. Il est bien possible que les catégories de la recherche de l'extérieur et de l'origine de ce monde cylindrique, qui ont une place très significative dans cette fiction dys-topique, soient des repères à Platon et à Dante; je rappelle qu'il y a deux références au texte de Dante. Une déjà citée et qui pointe vers Belacqua, l'autre qui surgit au moment où le narrateur est en train de rapporter les théories sur la sortie du cylindre ayant cours entre ses habitants:

De tout temps le bruit court ou encore mieux l'idée a cours qu'il existe une issue. Ceux qui ne croient plus ne sont pas à l'abri d'y croire de nouveau conformément à la notion qui veut tant qu'elle dure qu'ici tout se meure mais d'une mort si graduelle et pour tout dire si fluctuante qu'elle échapperait même à un visiteur. Sur la nature de l'issue et sur son emplacement deux avis principaux divisent sans les opposer tous ceux restés fidèles à cette vieille croyance. Pour les uns il ne peut s'agir que d'un passage dérobé prenant naissance dans un des tunnels et menant comme le dit le poète *aux asiles de la nature*. Les autres rêvent d'une trappe dissimulée au centre du plafond donnant accès à une cheminée au bout de laquelle brilleraient encore le soleil et les autres étoiles.<sup>32</sup>

Enfin, ces êtres cherchent un sens qui leur a été dérobé. Nous pouvons nous demander si c'est le besoin de sens qui justifie leur agitation ou

---

<sup>31</sup> Theodor W. Adorno, "Pour comprendre *Fin de Partie*", *Notes sur la Littérature*, traduction de l'allemand de Sibylle Muller, (Paris: Flammarion, 1984), pp. 201-238.

<sup>32</sup> *Op. cit.*, pp.16-17. Mon italique.

si, au contraire, c'est celle-ci qui a besoin d'un alibi significatif. Il y a chez Beckett, comme d'ailleurs chez Kafka, un dépouillement des idées universelles qui donne à ses œuvres un statut onirique qui crée un effet de désastre imminent, et dont le sens semble inexistant : "Nulle foi qui soit à sa mesure, et en même temps une sorte de désintérêt, désintéressé du désastre. Nuit, nuit blanche – ainsi le désastre, cette nuit à laquelle l'obscurité manque, sans que la lumière l'éclaire."<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Maurice Blanchot, *L'Écriture du Désastre* (Paris: Gallimard, 1980), p. 8.