



www.comptoirlitteraire.com

André Durand présente
Samuel Barclay BECKETT
(Irlande - France)
(1906-1989)



**Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres
qui sont résumées et commentées
(surtout '*En attendant Godot*').**

Bonne lecture !

Né un vendredi saint qui était aussi un vendredi 13, dans la banlieue de Dublin, il était le second des deux fils d'un couple protestant de la classe moyenne (son père dirigeait une entreprise d'arpentage, sa mère était infirmière), il eut une enfance heureuse, marquée par la piété profonde de sa mère et le goût de son père pour de longues promenades à pied. De la foi maternelle, il garda l'inquiétude et le sens de l'interrogation métaphysique, mais ne vit qu'ennui dans la religion. Il grandit à l'écart de la rébellion qui grondait dans le pays. Quoique très énergique, se sentant séparé, se tenant à l'écart, il goûta, même petit garçon, la quiétude de la solitude. Se penchant sur son enfance, il constata plus tard : «*J'avais peu de disposition pour le bonheur*».

Il fit ses études à "Earlsfort House" à Dublin, puis à la "Portora Royal School" à Enniskillen (où était allé Oscar Wilde) où il reçut une instruction rigoureuse et commença à apprendre le français, l'allemand, l'espagnol et l'italien, se nourrissant de la lecture de Dante, "*La divine comédie*" restant jusqu'à sa mort son livre de chevet. Devenu un athlète, il excellait spécialement, en ces années d'école, au cricket, au tennis, au rugby et à la boxe. Mais, toujours aussi solitaire et taciturne, devenu un jeune homme souvent si déprimé qu'il restait au lit jusqu'au milieu de l'après-midi, qu'il avait du mal à s'engager dans une longue conversation, qu'il lui fallait des heures et plusieurs verres de whisky pour s'animer quelque peu, qu'il disait de lui-même qu'il était mort et qu'il n'avait pas de sentiments humains, il ne montrait d'intérêt que pour les choses de l'esprit. À l'âge de dix-sept ans, entrant à "Trinity College", il choisit le français et l'italien comme langues étrangères, se destinant à une carrière de professeur de langues romanes. Il goûta le théâtre vibrant qui fleurissait dans le Dublin d'après l'indépendance, préférant les reprises des pièces de J.M. Synge. Surtout, il put voir des films américains et découvrir les comédies muettes de Buster Keaton et de Charlie Chaplin.

En 1926, après avoir obtenu son diplôme, il fit, durant l'été, un premier voyage en Europe pour découvrir Paris qui aussitôt le conquit, visiter, à bicyclette, les châteaux de la Loire, puis l'Italie. En 1928, après une première année d'enseignement à Belfast, il fut nommé lecteur d'anglais à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm et chargé de cours à la Sorbonne. Pendant deux ans, il fréquenta de grands écrivains : l'Américain Ezra Pound et, surtout, son compatriote expatrié, James Joyce, dont il devint l'intime, même si, la plupart du temps, ils restaient assis en silence, tous les deux baignés de tristesse. En plus d'être un de ses collaborateurs assidus pour la composition de "*Work in progress*" (qui sera plus tard intitulé "*Finnegans wake*"), et le traducteur, avec Alfred Péron, d'"*Anna Livia Plurabelle*", il composa un essai sur ce maître à l'influence déterminante, glissant ce premier manuscrit sous la porte de Nancy Cunard, rue Guénégaud :

"Dante...Bruno...Vico...Joyce"

(1929)

Essai

Commentaire

Beckett se portait à la défense de la grande oeuvre de Joyce, "*Ulysse*", que le public paresseux se plaignait de ne pas comprendre facilement.

Beckett commença lui-même à écrire et à publier, en anglais, des textes dans différentes revues :

“Assumption”

(1929)

Poème

“Whoroscope”

(1930)

Poème

Le philosophe Descartes médite sur le temps et le caractère éphémère de la vie.

Commentaire

Grâce à ce poème, Beckett remporta un prix de dix livres dans un concours de poésie.

“Proust”

(1931)

Essai

Commentaire

C'est une étude brève mais fondamentale sur l'écrivain que Beckett admirait beaucoup. Il éclaira le sujet mais, artiste débutant et manquant d'assurance, il put aussi définir sa propre esthétique. Le texte fut traduit en français en 1990.

Revenu à Dublin en 1931 pour être assistant de français à Trinity College, Beckett n'avait devant lui qu'une banale carrière universitaire. Cependant, mal à l'aise dans l'enseignement, il arriva, au terme d'une crise morale et intellectuelle, à la conclusion que l'habitude et la routine étaient le *«cancer du temps»*, abandonna son poste, fuit l'Irlande, voyagea en Allemagne et revint à Paris début 1932. Contraint de quitter une France agitée par une campagne xénophobe (ses papiers n'étaient pas en règle), il regagna l'Irlande. À la mort de son père (1933), il s'installa à Londres où il survécut difficilement dans la solitude et le dénuement, entreprenant néanmoins une psychanalyse. Il traduisit *“Le bateau ivre”* de Rimbaud (publié en 1976), ainsi que divers textes d'Eluard, de Breton, et de Crevel. Malgré sa détresse morale et financière, il composa aussi un premier roman :

“Dream of fair to middling women”

(1932) :

Roman

Commentaire

Tributaire de Fielding et de Sterne par sa tendance aux digressions, le roman était aussi nettement autobiographique, ce qui indiquait que Beckett s'émancipait de la tutelle de Joyce et trouvait sa propre voix. Refusé par les éditeurs, il ne fut publié qu'en 1992.

“More pricks than kicks”

(1934)

“Bande et sarabande”

(1994)

Recueil de nouvelles

Commentaire

Dans ces nouvelles dublinoises, déjà, le personnage principal, Belacqua (qui emprunte son nom et son caractère indolent à un personnage de *“La divine comédie”*) attend, et on y trouve en germe la plupart des thèmes et des personnages de l'oeuvre future. Le livre rencontra peu de succès et fut interdit en Irlande jusqu'en 1952.

“Echo's bones and other precipitates”

(1935)

“Les os d'Écho et autres précipités”

Recueil de treize poèmes

Commentaire

Ils furent composés entre 1928 et 1935. Cette oeuvre de jeunesse surprend par ses tonalités baroques ainsi que par sa luxuriance allégorique. Même s'il y empruntait des formes pratiquées par les troubadours du Moyen Âge et d'autres références livresques, un ton émouvant et drôle scintille dans ce minuscule recueil où Beckett condensa déjà la substance première de l'oeuvre à venir. La traduction ainsi que les notes d'Édith Fournier demeurent exemplaires.

Pour échapper à la misère londonienne, Beckett, qui n'avait pas de source de revenu stable et dont les oeuvres ne se vendaient pas, entreprit un voyage à travers l'Europe et erra en particulier dans l'Allemagne nazie, écrivant des poèmes et des nouvelles, trouvant de petits emplois pour subsister et rencontrant des vagabonds qui allaient lui inspirer quelques-uns de ses personnages. Sa répugnance à s'installer dans une carrière respectable inquiétait sa famille, spécialement sa mère dont il s'éloigna plusieurs années.

En 1937, il devint le secrétaire de Joyce et s'installa, définitivement cette fois, à Paris. Vivant de traductions, il se lia surtout avec des artistes : Giacometti, Duchamp et les frères Abraham (alias Bram) et Gerardus (alias Geer) Van Velde auxquels il consacra les essais *“La peinture des Van Velde”*

ou *Le monde et le pantalon* (1945) et *Peintres de l'empêchement* (1948). C'est dans le Montparnasse de la fin des années trente que Beckett devint l'amant de Peggy Guggenheim.

Fréquentant quelques prostituées à l'occasion, il fut, un soir, avenue d'Orléans, rentrant tard chez lui avec quelques amis, poignardé par un homme qui s'était approché de lui en lui demandant de l'argent. Ayant le poumon perforé, il fut conduit à l'hôpital, où Joyce s'occupa de son jeune ami, paya ses frais et fit venir de nombreux visiteurs. Pendant sa convalescence, il reçut ainsi les soins d'une ancienne amie de la rue d'Ulm, la pianiste Suzanne Deschevaux-Dusmesnil, qui devint vite sa compagne mais ne fut pas son épouse avant 1961. Étant allé voir son assaillant qui était en prison et lui ayant demandé pourquoi il l'avait attaqué, il entendit le malheureux, un proxénète irascible quoiqu'il soit nommé Prudent, lui répondre : *«Je ne sais pas, Monsieur»*, une phrase qui revint chez quelques-uns des personnages de ses dernières oeuvres.

Beckett composa ses premières oeuvres en français, *«Poèmes 37-39»* (1946) et travailla sur un roman qui, après avoir été refusé par de nombreux éditeurs, fut publié à Londres :

«Murphy»

(1938)

Roman de 240 pages

À travers une narration difficile à suivre, des dialogues peu explicites, une langue recherchée, on suit l'histoire du héros, Irlandais exilé à Londres, qui a décidé de ne pas travailler, qui se contente de méditer en se balançant sur sa chaise berçante, mais qui entreprend de chercher du travail pour faire plaisir à Célia, la femme qu'il aime et qui abandonne la prostitution pour vivre avec lui. Il finit par trouver sa voie comme infirmier dans un asile d'aliénés. Les autres personnages, Neary, son ancien maître à penser, et Mademoiselle Counihan, son ancienne amie, viennent de Cork pour le chercher. Mais il s'est tué et ils ne trouvent que son cadavre qui a été brûlé et qui est incinéré, ses cendres se trouvant mêlées aux poussières d'un café.

Commentaire

Murphy ne se sent pas *«banni d'un système bénéfique, mais évadé d'un colossal fiasco»*. Dans ce premier roman, déjà plein d'humour et d'audaces d'écriture, Beckett ouvrait la porte sur le monde clos de la vie intérieure. Il passa à peu près inaperçu.

Après avoir terminé son roman, le 28 septembre 1938, Beckett partit pour l'Allemagne. Il s'y intéressa surtout à la peinture, découvrit que les artistes juifs, à Hambourg, ne pouvaient plus exposer. Il nota : *« Wohlwill est évidemment interdite de toute activité professionnelle. Elle peut seulement organiser une exposition privée, en n'invitant que des juifs. Elle ne peut vendre qu'à des juifs. »* Lorsque la guerre éclata, Beckett était en Irlande, au chevet de sa mère malade, mais il regagna immédiatement la France, préférant *«vivre dans la France en guerre plutôt que dans l'Irlande en paix»*. Quand, en 1941, Paris fut envahi, Samuel et Suzanne entrèrent dans la Résistance et y restèrent jusqu'en 1942 quand leur cellule fut trahie, plusieurs membres arrêtés, eux-mêmes quittant leur appartement quelques heures seulement avant l'arrivée de la Gestapo. Ils se réfugièrent dans la zone non occupée, à Rousillon, dans le Vaucluse, où Beckett travailla dans un vignoble en échange du gîte et du couvert, et où, *«par thérapeutique»*, il continua à composer un roman qu'il avait commencé à Paris :

“Watt”

(écrit en 1942, publié en 1953)

Roman

Watt, homme libre, rejoint la maison de Knott, personnage mystérieux dont on ne saura rien, sinon qu'il doit lui obéir en tout. Il finit néanmoins par être renvoyé.

Commentaire

Ce dernier roman écrit en anglais marque le moment où Beckett s'est libéré de l'influence de Joyce (mort à Zurich en 1941). Il s'y livra à une nouvelle expérience en soumettant son personnage de clochard métaphysique à un apprentissage de l'humilité qui confine à l'abjection. C'est dans cette tension vers le néant, à travers l'absurde, que va exploser le roman beckettien. «*Honni qui symbole y voit*» a-t-il cependant signifié à la fin. Il a été traduit en français par l'auteur et par Ludovic et Agnès Janvier en 1969.

En 1945, après la défaite des Allemands, le couple revint à Paris, mais Beckett fut quelques mois, à Saint-Lô, dans la Manche, interprète dans un hôpital, puis rendit visite à sa mère en Irlande. C'est là, au début de 1946, qu'il aurait eu la «révélation» évoquée dans “*La dernière bande*” : une longue promenade au bord de la mer, les vagues, la tempête, la lumière d'un phare et «*la vision, enfin*». Tout devient clair : «*Clair pour moi enfin que l'obscurité que je m'étais toujours acharné à refouler est en réalité mon meilleur... Je pris conscience de ma propre folie. C'est seulement à partir de ce moment que je commençai à parler des choses telles que je les sentais*».

Et c'est alors que cet Irlandais qui, en anglais, pratiquait le beau style, choisit le français, langue précise et stricte pour atteindre l'authentique : «*Je me mis à écrire en français avec le désir de m'appauvrir encore davantage. C'était ça, le vrai mobile*» ; son style acquit du dépouillement, et il apprécia, dans l'usage de cette «*langue d'exil*», la discipline et la rigueur d'expression auxquelles il était ainsi contraint. Mais, pour Nabokov, son français était «*un français de maître d'école, un français de conserve*», tandis que «*son anglais vous fait sentir la rosée de l'association verbale et la pousse des racines vives de sa prose*».

Par une autre rupture radicale dans son écriture, une sorte de révolution, le «*je*» remplaça désormais le «*il*», mais son usage est particulier : le «*je*», le plus souvent utilisé pour poser un caractère, donner du relief à l'existence d'une personne, tout en délimitant son univers, est chez lui la source de toutes les voix et le point de départ d'une évasion en dehors de la réalité ; dire «*je*», c'est chercher à épuiser l'identité pour accéder à la vérité complexe du parler. À la distance entre un narrateur et ses personnages s'est substituée la multiplication des doubles.

Beckett connut alors une période (1947-1950) où, écrivant sans interruption, il fut très prolifique et que beaucoup considèrent comme la meilleure. Mais le couple ne survivait que grâce aux travaux de couture de Suzanne. Il commença par traduire ses ouvrages antérieurs (“*Murphy*”, entre autres), se faisant aussi le traducteur de Joyce. Et se succédèrent :

“Mercier et Camier”

(1946, publication en 1970)

Roman

Deux hommes vagabondent sur la lande irlandaise jusqu'à l'épuisement.

Commentaire

Le clochard fondamental se dédouble en deux protagonistes. On peut estimer qu'avec cette histoire absurde, au style minimaliste insistant sur la répétition, Beckett a fait un premier essai des reparties de style vaudevillesque des couples des personnages de ses pièces.

“Premier amour”

(1946, publication en 1970)

Nouvelle

“Suite”

(1946, publication en 1970)

Nouvelle

“L'expulsé”

(1947)

Nouvelle

“Le calmant”

(1947)

Nouvelle

“La fin”

(1947)

Nouvelle

Commentaire

Ce fut une version remaniée de “*Suite*”.

“Eleutheria”

(1947, publication en 1995)

Pièce de théâtre

Un jeune homme s’efforce de se libérer de sa famille et de ses obligations sociales..

Commentaire

Beckett refusa que cette pièce, qui reflétait sa propre quête de la liberté, soit publiée de son vivant. Après sa mort, une controverse surgit quand son éditeur américain, Barney Rosset, en publia une traduction en anglais contre les vœux de la succession.

Beckett affirma : «*Le jour où j’ai pris conscience de ma stupidité, je me suis mis à écrire les choses que je sens*». Il conçut alors ce roman :

“Molloy”

(1948, publication en 1951)

Roman

Le livre est divisé en deux parties de longueur sensiblement égale, écrits à la première personne par deux narrateurs distincts.

Le premier, qui est borgne, sale, à qui il manque des dents, une jambe, qui est en permanence gêné par sa vessie, qui se traîne sur ses béquilles, qui n'a pas de mémoire et doit sans cesse chercher, inventer, s'inventer, parler, alors que, parfois, il ne sait même plus son nom, qu'il n'a qu'une idée vague de sa propre identité et de sa situation, sait seulement qu'il est venu s'installer chez sa mère après la mort de celle-ci, et que quelqu'un vient toutes les semaines prendre les pages qu'il a écrites : «*Voici mon commencement à moi. Ça doit signifier quelque chose, puisqu'ils le gardent. Le voici.*» Le récit, composé d'un seul paragraphe, se constitue des souvenirs lacunaires du narrateur, une sorte de clochard infirme qui attache ses béquilles sur sa bicyclette pour se rendre à la ville. Sur «*une route*

d'une nudité frappante» commence l'errance qui constitue la trame de ce monologue incertain, émaillé de «*peut-être*», «*je ne sais pas*» et «*je crois*», comme si ni la sensation, ni la réflexion ne permettaient la moindre affirmation, qu'il s'agisse d'identifier des inconnus nommés A et B, ou même de décrire le paysage. On apprend son nom, Molloy, lorsqu'il se le rappelle soudain à la trente-deuxième page : son attitude étant suspecte, il est interrogé par la police. Il passe la nuit suivante dans un fossé humide : «*je dis cette nuit, mais il y en eut plusieurs peut-être. Trahissons, trahissons la traître pensée.*» La description de petits événements triviaux peut prendre des proportions inattendues, comme la méthode permettant de sucer un par un seize cailloux placés dans ses quatre poches, suivant une alternance parfaitement équitable. Émergent aussi des souvenirs intimes sur sa mère, qu'il appelait Mag, puis sur sa première expérience sexuelle. Il est hébergé quelque temps chez une femme prénommée Lousse, dont il a tué le chien accidentellement. Une «*voix*» lui ordonne de repartir vers le foyer maternel. Après la perte de sa bicyclette, la suite du voyage s'accompagne d'une progressive dégradation de sa santé. Il s'égaré dans la ville, puis dans la campagne, enfin dans une forêt sombre qu'il traverse péniblement en rampant, en se traînant sur le ventre et les coudes, en accrochant la poignée de sa béquille à la végétation devant lui pour se tirer en avant, vêtu de trois manteaux et de journaux en guise de doublure, avec l'espoir de «*rouler vers la maison de [sa] mère*», avant d'échouer, inanimé, dans un fossé où il se laisse dégringoler : «*Je ne me bilais pas, d'autres scènes de ma vie me revenaient.*»

Le second narrateur, celui de la seconde partie du livre, est Jacques Moran, un «*agent*» dont l'existence paisible, qu'il mène entre son fils adolescent, sa gouvernante et ses poules, est perturbée par un messenger porteur d'un ordre de mission donné par un certain Youdi. Son récit débute ainsi : «*Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Je suis calme... Mon rapport sera long. Je ne l'achèverai peut-être pas.*» Sa mission, partir à la recherche de Molloy, prend la forme d'une succession d'épreuves pour cet homme à l'esprit étroit et méthodique qui perd peu à peu son assurance. Il est soudain atteint d'une douleur aux genoux, et souffre, comme Molloy, auquel il s'identifie, d'une difficulté grandissante à se déplacer, mais aussi par divers tourments, notamment intestinaux. Enfin, ce catholique est préoccupé par des interrogations théologiques comme : «*Que penser du serment des Irlandais proféré de la main droite sur les reliques des saints et la gauche sur le membre viril?*» ou «*Que foutait Dieu avant la création?*» Abandonné par son fils dont il espérait de l'aide, Moran reçoit du messenger Gaber l'ordre de renoncer à sa quête et rentre péniblement chez lui, inquiet et malade. Il lui semble enfin comprendre la «*voix*» qui lui avait ordonné de faire son rapport. : «*Est-à-dire que je suis plus libre maintenant? Je ne sais pas. J'apprendrai. Alors je rentrais et j'écrivis. Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas.*»

Commentaire

C'est le livre de la solitude, du vagabondage d'un être presque privé de vie, dont le corps n'a qu'une dérisoire réalité, d'un monde de tous les jours qui est gauchi, de la «*voix*» intérieure qui dirige une conscience en quête d'elle-même, du récit d'une fin «*sans mémoire de matin, ni espoir de soir*». Nabokov appréciait «*la scène extraordinaire où il rampe à travers la forêt... Tout est gris, si inconfortable*». Ces thèmes s'expriment avec efficacité dans l'écriture âpre, antiromanesque de Beckett, l'aporie de la narration tendant à se faire pure parole. Il fait dire à Molloy : «*Ne pas vouloir dire, ne pas savoir ce qu'on veut dire, ne pas pouvoir ce qu'on croit qu'on veut dire, et toujours dire ou presque, voilà ce qu'il importe de ne pas perdre de vue, dans la chaleur de la rédaction*» - «*Je ne fais que me plier aux exigences d'une convention qui veut qu'on mente ou se taise*».

“Malone meurt”

(1948, publication en 1951)

Roman

Un agonisant vieux et paralysé, pour tromper son attente de la mort et son ennui, se raconte des histoires, en général insignifiantes qu'il brouille, emmêle, confond : «*Le sujet s'éloigne du verbe et... le complément direct vient se poser quelque part dans le vide*».

Commentaire

Malone est déjà tout près de la condition animale. Beckett y écrit : «*Vivre est errer seul vivant au fond d'un instant sans bornes où la lumière ne varie pas*».

“L'innommable”

(1949, publication en 1953)

Nouvelle

Le narrateur, une tête sans corps, sans identité («*Je dis je en sachant que ce n'est pas moi*») et sans mémoire, incapable de former des pensées cohérente, se demande s'il n'est pas seulement la forme des mots qu'il prononce. Au-delà de la vie et de la mort, il doit parvenir au-delà de cette absurde tâche : parler («*Il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine, étrange faute, et il faut continuer...*»). À la fin, il n'est plus qu'«*une grande bouche idiote, rouge, lippue, baveuse, au secret, se vidant inlassablement, avec un bruit de lessive et de gros baisers, des mots qui l'obstruent*».

Commentaire

Ce livre plonge Beckett dans une impasse, se trouvant dans l'impossibilité d'avancer le moindre bout de Qui-Quoi-Où-Maintenant, de manière obsessionnelle puisque le commentaire perpétuel sur ce qui vient d'être dit rend impossible ce que le lecteur attend, à savoir la représentation d'un univers détaché de l'énonciation, ce qui est la définition d'une histoire qui commence à tenir debout sans dormir.

Ainsi, dans ses romans, où la fiction elle-même était niée, Beckett semblait avoir atteint les limites du genre, n'avait aucune raison pour s'arrêter, mais aucune aussi pour continuer. Il se consacra alors surtout à l'écriture dramatique, ses pièces donnant toutefois, sous la forme d'une bouffonnerie sinistre et exténuée, la même vision dérisoire de l'activité humaine, explorant l'effondrement généralisé du décor, du temps, des personnages, de l'action et du langage même.

Pour «*se distraire un peu*» de l'écriture de “Malone meurt”, il aurait écrit en quelques mois une pièce terminée en janvier 1949, mais qui ne fut publiée qu'en 1952, qui fut refusée par trente théâtres, mais

qui, grâce au courage et à la persévérance du metteur en scène Roger Blin (avec lequel Beckett entretint une amitié qui dura toute sa vie), fut acceptée par le Théâtre de Babylone, une minuscule salle de Montparnasse qui était au seuil de la faillite. Delphine Seyrig avança la somme nécessaire, et Roger Blin la mit en scène en janvier 1953 :

“En attendant Godot”

(1953)

Pièce en deux actes

Acte premier

Le rideau se lève sur une «*route à la campagne, avec arbre, le soir*», des champs à perte de vue, presque un désert dont seul l'arbre, qui ne porte pas de feuilles, vient briser la monotonie. Au pied de celui-ci, deux clochards : Estragon qui tente désespérément de retirer ses chaussures quand Vladimir fait son entrée. Ce sont les retrouvailles entre ces deux sortes de clochards qui ont pris l'habitude de se quitter et de se retrouver tous les jours, au même endroit, qui ne savent plus pourquoi ils sont ensemble, qui ont une conversation à bâtons rompus. Cette ronde de phrases banales porte sur la souffrance (Estragon a été battu par il ne sait qui) et la mort, sur l'évocation des larrons (Vladimir s'inquiétant de savoir qui des quatre évangélistes a dit la vérité à propos des deux larrons crucifiés) et sur l'incertitude du salut, sur le rêve qu'Estragon veut raconter. Ces phrases sont échangées, semble-t-il, dans le seul but de meubler le silence de cet endroit désolé. «*Rien ne se passe, personne ne vient, personne ne s'en va, c'est intolérable*». La seule chose qui les tient vissés à ce lieu, qui, de soir en soir, de jour en jour, les y attire, est la promesse qu'un certain Godot leur a faite de venir. Ils auraient avec lui un rendez-vous quelque peu incertain : Vladimir n'est sûr ni du lieu, ni du jour, ni de ses intentions. En l'attendant, que peuvent-ils faire? si ce n'est tuer le temps, le temps qui n'en finit pas de passer et qu'il faut bien meubler à coup de discussions vides de toute substance, qu'il faut bien faire semblant de prendre à cœur, l'idée du suicide les retenant un moment, Vladimir donnant une carotte à Estragon.

C'est alors qu'un cri terrible retentit. Est-ce Godot qui arrive? Estragon lâche la carotte qu'il était en train de manger, se fige, se précipite. Entre en scène un couple formé d'un homme surchargé de bagages et au cou serré par une longue corde dont l'autre tient le bout d'une main, l'autre maniant un fouet. Le maître, c'est Pozzo qui est d'abord pris pour Godot. Il se présente comme le propriétaire des terres. Il décide de s'arrêter quelques instants pour se restaurer, fumer une petite pipe et deviser avec ses semblables, cela fera passer le temps et Pozzo aime parler. Il explique, en des propos où il semble impossible de démêler le vrai du faux, ses rapports avec son «*knouk*» qui s'appelle Lucky et qu'il traite comme on n'oserait pas traiter un animal, qu'il va vendre parce qu'il n'est plus bon à rien si ce n'est à penser, et encore, il s'emballe dès qu'on le lance. Heureusement, il suffit de lui retirer son chapeau pour qu'il redevienne une bête, un innocent. Pozzo se livre à une piètre tentative de description poétique du coucher du soleil et de l'arrivée de la nuit : la confusion et l'ennui ne font que croître. Pour remercier ses auditeurs, il fait exécuter à Lucky quelques ridicules mouvements de danse, puis lui ordonne de penser : le knouk prononce alors un soliloque totalement incohérent et les trois autres doivent recourir à la force pour l'interrompre. Le couple du maître et de l'esclave prend alors congé et ils s'en vont avec fracas. Vladimir et Estragon sont donc de nouveau seuls. Que faire? S'en aller? Non, Godot a promis de venir, il faut l'attendre. Résignés à leur sort, Vladimir et Estragon s'essayent à discuter des événements insignifiants qui ont meublé la journée, mais sans succès, trop las pour jouer convenablement la comédie de l'intérêt. Une voix sort des coulisses : «*Monsieur !*» Un jeune garçon vient leur dire que Godot, comme tous les soirs, ne viendra pas, mais qu'il viendra

certainement demain. Après l'affirmation du malheur d'Estragon et les interrogations de Vladimir, ils s'immobilisent et le rideau tombe.

Acte deuxième

«*Lendemain, Même heure. Même endroit. Mais l'arbre est couvert de feuilles.*» Vladimir entre et chante une ritournelle. Arrive Estragon qui est fâché d'avoir été abandonné, qui a été battu. Vladimir affirme la nécessité d'attendre Godot. Ils tentent péniblement d'évoquer leur passé (souvenirs et oublis d'Estragon), leur journée de la veille : du reste, était-ce bien la veille et étaient-ils au même endroit? Pour meubler le temps et ne pas penser, ils parlent, remarquent les feuilles de l'arbre. Vladimir donne un radis à Estragon, qui essaie des chaussures, fait un somme. Ils échangent leurs chapeaux, jouent à Pozzo et Lucky. Estragon, un moment sorti de scène, y revient, pris de panique. Après un instant de guet, les deux personnages se querellent, se raccommode, font leurs exercices de gymnastique, Estragon implorant la pitié de Dieu. Soudain, Pozzo et Lucky réapparaissent et tombent tous les deux, l'esclave, toujours surchargé, entraînant son maître dans sa chute : Pozzo hurle au secours, voilà qui est drôle ! Et puis, cela fait passer le temps ! Ils restent sur le sol, Pozzo appelant au secours, les deux autres discutant parce qu'Estragon veut profiter de sa faiblesse, en lui donnant des coups de pieds, parce qu'il faut bien se distraire, tandis que Vladimir veut le secourir et fait appel à la dignité. Sur la promesse de l'argent exigé par Estragon, Vladimir essaie de soulever Pozzo, mais tombe lui aussi tandis qu'Estragon veut s'esquiver. Quand il aide Vladimir, il tombe lui aussi. Finalement, Vladimir et Estragon se relèvent, aident Pozzo à le faire. Il leur apprend qu'il est aveugle, qu'il est incapable de répondre à leurs questions sur le temps comme sur le lieu, d'où la perplexité de Vladimir. Quant à Lucky qu'Estragon frappe à coups de pied au point de se faire mal, Il est muet mais se relève, reprend les bagages, et ils sortent. Vladimir et Estragon sont à nouveau seuls avec leurs doutes : Pozzo ment-il? Pozzo est-il Godot? Tout cela n'est-il pas qu'un rêve? Mais «*le garçon de la veille*» entre et affirme n'être jamais venu. Il apporte le même message et, répondant aux questions de Vladimir, décrit Godot puis se sauve. Vladimir et Estragon sont seuls, le premier persistant à vouloir attendre Godot, tandis qu'Estragon propose de se pendre à l'arbre avec sa ceinture. Mais elle se casse. Ils reviendront demain, avec une bonne corde, et si, par hasard, Godot venait, ils seraient sauvés.

Analyse

(la pagination est celle de l'édition originale)

Intérêt de l'action

Genre et originalité : De même que la photographie a libéré la peinture, le cinéma a libéré le théâtre d'un certain nombre de conventions et par une évolution commencée par Apollinaire et les surréalistes, est apparu, après la Seconde Guerre mondiale, un nouveau théâtre qui avait été illustré d'abord par «*La cantatrice chauve*» d'Ionesco qui avait fait scandale en 1950, un théâtre d'avant-garde qui est un anti-théâtre parce qu'il refuse :

- le sujet précis ;
- la structure exposition-nœud-dénouement ;
- la primauté de la parole ;
- la peinture d'un milieu réel ;
- des personnages représentatifs de la nature humaine.

À la représentation d'une de ces «*anti-pièces*», tout se passe comme s'il s'agissait d'une pièce ordinaire, mais tout ce que nous pouvions attendre est subtilement ou brutalement contredit. On voit

l'envers d'une pièce classique, grâce à des techniques nouvelles qui permettent l'assouplissement du langage dramatique, la liberté du ton, qui ont un grand pouvoir de déconditionnement.

Fonctionnement : À première vue, on peut estimer qu'il ne se passe rien, que Vladimir et Estragon ne font que « *montrer en quoi consiste le fait d'être là... tout se passant comme si les deux vagabonds se trouvaient en scène sans avoir de rôle* » (Robbe-Grillet). En fait, le résumé de cette pièce, tour à tour burlesque, insolite et tragique, permet de faire ressortir les différences entre les deux actes. Mais pourquoi faut-il qu'il y en ait deux ?

L'action est réduite au minimum, il n'y a pas de nœud, il n'y a pas de coup de théâtre ; on suit l'enchaînement monotone et absurde de certains faits, de situations expressives de la pensée de l'auteur. Il n'y a d'autres péripéties qu'à chaque acte un passage de Pozzo et Lucky (pages 33-34, 129-154) qui permet de le découper en trois séquences (découpage plus cinématographique que théâtral), que la tentative d'Estragon de se suicider. L'intensité du premier acte est moins grande que celle du deuxième.

Les temps forts sont ceux où s'exprime l'attente de Godot (le refrain : « *On attend Godot* » répété par Vladimir, pages 20, 80, 101, 106, 115, 120, 131 - « *J'attends Godot* », dit par Estragon, pages 149, 160 - l'attente éternelle, page 21) qui se prolonge d'un acte à l'autre ; ceux où se trouvent Pozzo et Lucky ; ceux où il est question du suicide (pages 25-27 : la discussion est une explication de logique qu'Estragon fait à Vladimir – pages 161-162 : l'absence de corde clôt vite la discussion) ; où le garçon vient décevoir leur attente.

Les temps faibles sont ceux des bavardages qui ne servent qu'à passer le temps (d'où la nécessité de « *renvoyer la balle* », page 18), qui débouchent souvent sur le silence, tout retournant au néant pendant une seconde.

Pour Robbe-Grillet, c'était « *une pièce vide mais qui, pourtant, tient sans un creux, un no man's land où tout se répète* ». C'est un « *théâtre immobile* » où le corps ne bouge pas car « *manœuvrer dans le monde, c'est l'accepter* » (Ludovic Janvier). Cette immobilisation du corps permet « *la seule affirmation supportable : celle de la parole qui parle la négation et l'exil* » (Ludovic Janvier), Le rideau tombe sur des personnages figés (page 163), car la fin ne peut apporter de solution à un problème insoluble.

Les deux actes sont construits de façon semblable : chaque fois, Vladimir et Estragon sont d'abord seuls, Pozzo et Lucky passent, Vladimir et Estragon sont de nouveau seuls, le garçon survient et annonce que Godot ne viendra pas, Vladimir et Estragon, seuls, s'immobilisent. On peut donc remarquer que, pouvant se faire en trois séquences, le découpage est plus cinématographique que théâtral.

On peut aussi se demander pourquoi faut-il qu'il y ait deux actes puisqu'il n'y a guère de progression de l'un à l'autre : le lendemain n'est-il pas la répétition de la veille et, on peut le craindre, de l'avant-veille, de tous les jours ? En fait, des feuilles ont poussé à l'arbre ; de la carotte (page 31) on est passé au radis (page 115) ; la situation de Pozzo et de Lucky s'est détériorée : ils ont vieilli, Pozzo est devenu aveugle et Lucky est muet ; la corde est toujours là, mais juste un peu plus courte pour permettre à Pozzo de suivre son esclave qui est coiffé d'un nouveau chapeau ; Estragon est plus irascible mais, par contre, admet qu'il attend Godot. La ritournelle du genre qui-se-mord-la-queue (pages 96-97) est emblématique de la circularité de la pièce.

Il reste que le deuxième acte est tout à fait nécessaire :

- Il faut que la dramaturgie soit cyclique pour que les personnages soient pris dans le cercle vicieux de la répétition (« *Dis, tu es bien sûr de m'avoir vu, tu ne vas pas me dire demain que tu ne m'as jamais vu ?* » page 160) qui lance le système dans un mouvement perpétuel, le rideau pouvant se relever sur une troisième journée, sur une quatrième, sur une cinquième, à l'infini (dans certaines mises en scène, un troisième acte est commencé puis rapidement avorté).

- Ensuite, il faut montrer la dégradation que le passage du temps fait subir aux personnages tandis que la nature reste soumise à son cycle immuable (c'est pourquoi l'arbre est soudain couvert de feuilles, 95, ce qui laisse les personnages sceptiques, page 111).

Le lieu est imprécis, l'espace est neutre («*L'endroit te semble familier? -Je ne dis pas ça. - Alors?*» page 21 - «*À cet endroit.. Tu ne reconnais pas? ... Qu'est-ce qu'il y a à reconnaître?*» page 103 - «*Ne serait-on pas au lieudit La Planche?*» page 147).

Surtout, le temps est incertain : Vladimir et Estragon ne sont jamais capables de trouver des repères lointains ou proches :

- repères lointains : «*Il y a une éternité, vers 1900*» (page 13) - «*ça fait combien de temps que nous sommes tout le temps ensemble? -Je ne sais pas. Cinquante ans peut-être* (page 90)» - «*Il y a un demi-siècle que ça dure*» (page 111) - «*Ils ont beaucoup changé... Nous les connaissons, je te dis... À moins que ce ne soient pas les mêmes*» (page 81). Tandis que Vladimir est plus sûr : «*Nous avons été ensemble dans le Vaucluse, j'en mettrais ma main au feu, Nous avons fait les vendanges, tiens, chez un nommé Bonnelly, à Roussillon.*» (page 104), les souvenirs sont imprécis chez Estragon : «*C'est possible. Je n'ai rien remarqué. J'ai tiré ma roulure de vie au milieu des sables ! Et tu veux que j'y vole des nuances !*» (page 103).

- repères proches : «*Qu'est-ce que nous avons fait hier?*» (page 21) - «*Mais quel samedi? Et sommes-nous samedi?*» (page 22) - «*Tu n'es pas venu hier?*» (page 85) - «*Il n'était pas là hier?*» (page 102) - «*Et tu dis que c'était hier, tout ça?*» (page 103) - «*Je te dis que nous n'étions pas là hier soir*» (page 111)

- «*Quelle heure est-il?*» (page 145) - «*C'est toi qui est venu hier? - Non, monsieur*» (page 157). Pozzo connaît la même incertitude : «*Un beau jour je me suis réveillé, aveugle comme le destin*» (page 146).

La structure binaire de la pièce rend le temps circulaire. Le retour de «*On attend Godot*» le découpe en portions semblables d'immobilité. Ce temps à répétition est un temps immobile («*Le temps s'est arrêté*», page 59) qui rend l'infini du recommencement. Pour Beckett, «*la vie est faite de récives*», le monde n'avance qu'illusoirement : il avance et n'avance pas ; on ne sort pas du temps, le passé est immémorial.

La pièce se définit donc d'abord par le refus du réalisme. Elle ne cherche pas à donner l'illusion de la réalité, On insiste, au contraire, sur le fait que c'est une pièce de théâtre, donnée devant un public, les acteurs n'ayant qu'à être des acteurs qui semblent improviser leurs répliques, inventer des gags qui sont pourtant bien réglés, la scène n'étant qu'une scène (d'où des ruptures de l'illusion : Estragon regardant le public : «*Endroit délicieux, Aspects riants*», page 19) puis «*tourbière*», page 22). Vladimir et Estragon montrent par maintes répliques que l'action se déroule entre salle et coulisse («*Nous commençons à flancher. Voilà notre fin de soirée assurée*», page 130 - «*Ce n'est pas pour rien que j'ai vécu cette longue journée et je peux vous assurer qu'elle est presque au bout de son répertoire*», pages 145-146). Vladimir reconnaît : «*nous sommes sur un plateau*» (page 125) et on peut comprendre qu'il s'agit du plateau de théâtre. Pozzo demande : «*Ne serait-on pas au lieudit la Planche?*» (page 147) et on peut comprendre qu'il s'agit des planches du théâtre.

«*En attendant Godot*» présente d'ailleurs plusieurs fois du théâtre dans le théâtre : Vladimir et Estragon font plusieurs fois un numéro d'enfillement de lieux communs, de répétitions mécaniques (pages 20 [entêtement d'Estragon], 28, 33, 37, 40, 56, 61, 71, 78-79, 101, 105, 106, 109, 127, 128, 149), se livrent à des pantomimes (pages 14, 15, 49, 59-60, 66, 68, 74, 98, 113, 117, 121-122, 129, 136, 150, 152-153), Pozzo cabotine (pages 48, 60-62), Lucky danse (page 65), prononce un discours (pages 71-75), tant qu'il porte son chapeau parce qu'«*Il ne peut pas penser sans son chapeau*» (page 70) et qu'il faut donc le lui enlever pour qu'il cesse de parler (page 75).

Le langage est donc moqué tandis que les gestes et les objets prennent beaucoup d'importance. Les gestes, par leur répétition mécanisée, les objets même, par la puissance de leur symbolisme, constituent tout un langage. Pour Ionesco, «*le théâtre est autant visuel qu'auditif... Il faut faire jouer*

les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles... la parole est continuée par le geste, le jeu, la pantomime.» (“Notes et contre-notes”, pages 63-64).

On peut, en donnant des exemples précis, évaluer l'importance et l'utilité relatives du dialogue et de la gestuelle.

La gestuelle est bien indiquée par les nombreuses didascalies qui font de Beckett un véritable écrivain scénique, un admirable metteur en scène, qui applique l'idée d'Artaud de l'envoûtement supérieur des gestes sur la parole. Par leur répétition mécanique, ils révèlent les angoisses : l'essai de la chaussure (page 11), l'examen du chapeau (pages 14-15), les exercices de gymnastique, la tentative de soulever Pozzo.

Les objets sont rares mais ont une signification souvent humoristique : les chaussures d'Estragon (pages 11, 82, 88, 95, 113-114, 156, 159) - les chapeaux melon («*Tous les personnages portent le chapeau melon*», note page 54), le chapeau étant le lieu de la pensée (pages 14, 15, 70, 75, 95, 121) - les vêtements qui sont souvent des accoutrements bizarres - l'arbre (pages 95, 102, 110) - les navets, la carotte, les radis de Vladimir (page 32) - la corde qui relie Lucky à Pozzo (une laisse, des rênes, la corde d'un pendu, le cordon ombilical) - le poulet froid de Pozzo - les os pour Vladimir et Estragon - l'unique siège, le pliant dont dispose Pozzo, signe de sa puissance - le vaporisateur de Pozzo - les objets rassemblés par Lucky - le sable dans la valise.

Les choses apparaissent plus fortes que les êtres, qui sont réduits eux-mêmes à l'état de choses à la fin de chacun des actes. Pour Ludovic Janvier il est facile d'analyser «*l'autopunition, le refus de soi, la castration permanente inscrits dans la gêne des souliers, l'exhibition d'un chapeau à la fois précieux, gênant et ridicule, la misère de l'apparence. Tout cela est aussi bien destruction de l'image convenue.*»

Par l'exagération visible, la déformation expressive du geste et de l'attitude, l'impression d'une réalité bizarre, fantastique, ce théâtre tend vers l'expressionnisme. Ce refus de l'illusion (que donne habituellement le théâtre) a pour conséquence que la vie elle-même n'est qu'une illusion et qu'inversement, la représentation, c'est la vie. Nous n'assistons pas à l'imitation d'une pseudo-réalité mais à une expression symbolique vraie en elle-même.

Tonallité : Cette théâtralité mécanisée fait naître le comique (qui est, selon la formule de Bergson, «*du mécanique plaqué sur du vivant*»), un comique outré, proche de la «*commedia dell'arte*», du cabaret, du cirque, fondé sur des gags langagiers et visuels.

Mais le malheur de Vladimir et d'Estragon, comme celui de Pozzo et surtout de Lucky, est tragique. Chez cet auteur qui pense qu'il n'y a rien de plus drôle que le malheur, le dosage de comique et de tragique est original : on a pu définir la pièce comme une farce métaphysique.

Intérêt littéraire

Dans “*En attendant Godot*”, l'absence d'action contraste violemment avec l'incontinence de la «*parlerie*». Le langage joue un rôle important dans cette pièce où il ne se passe rien («*Ce qui se passe, ce sont des mots*», “*L'innommable*”). Les situations ne sont pas des situations psychologiques mais, avant tout, des situations de langage créées par le besoin de divertissement («*C'est ça, faisons un peu de conversation*», page 81- «*En attendant, essayons de converser sans nous exalter, puisque nous sommes incapables de nous taire*», page 105 - «*Dis quelque chose ! Dis n'importe quoi !*» page 106 - «*C'est ça, contredisons-nous*», page 107 - «*C'est ça, posons-nous des questions*», page 108).

Le français, langue qu'a adoptée Beckett, ne cessait de l'étonner, et cet étonnement, il l'a donné à ses personnages. Le langage correct est ridiculisé par la répétition : «*Il s'en est fallu d'un cheveu qu'on ne s'y soit pendu. (Il réfléchit). Oui c'est juste (en détachant les mots) qu'on-ne-s'y-soit-pendu*» (page 102) - «*Malgré qu'on en ait. - Comment? - Malgré qu'on en ait.*» (page 109).

Non seulement, Beckett joue avec la langue, mais il semble qu'il la refonde à son image. Il donne à ses personnages une langue très variée :

- Vladimir est un intellectuel qui peut jouer simultanément sur les registres du trivial et du poétique, du physique et de la métaphysique, passer de l'argot («*tu te goures*», page 2 - «*esquinté*», page 98), au ton familier («*à toi le pompon*», page 21- «*pas folichon*», page 63 - «*le gosse*», page 89 - «*appliquer*», page 100 - «*tenir à sa peau*», page 100 - «*simple comme bonjour*», page 114 - «*me casser les pieds*», page 120 - «*engueule-moi*», page 123 - «*l'engeance où le malheur nous a fourrés*», page 134 - «*Quel choléra !*», page 138) et même aux allusions sexuelles («*Ce serait un moyen de bander*», page 25), aux termes techniques («*circumduction*», page 128 - «*je commence à en avoir assez de ce motif*», page 141), à la distinction («*On portait beau alors*», page 13 - «*Plaît-il?*» page 28 - «*qu'on-ne-s'y-soit pendu*», page 102 - «*malgré qu'on en ait*», page 109 - «*nos bons offices*», page 132 - «*tabler sur sa reconnaissance*», page 133 - «*empêcher notre raison de sombrer... n'erre-t-elle pas déjà dans la nuit permanente des grands fonds?*» page 135 : métaphore suivie !) et même au style grandiloquent («*Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable*», page 15) et la citation latine («*Memoria praeteritorum bonorum*» = la mémoire efface le bonheur, page 146).

- Estragon a été poète (page 16-17), prétend s'appeler Catulle (page 60), d'où sa fine allusion au saule-pleureur : «*un saule ;... finis les pleurs*» (page 20), le jugement qu'il porte sur un échange de propos : «*pas mal comme petit galop*» (page 109), sa déformation de la formule d'Héraclite («*On ne descend pas deux fois dans le même fleuve*») : «*On ne descend pas deux fois dans le même pus*» (page 102), son affirmation : «*On n'est pas des cariatides*» (page 146). Il est aussi conventionnel, recourant à des lieux communs : «*Qui peut le plus peut le moins*» (page 26) - «*On ferait mieux de battre le fer avant qu'il soit glacé*» (page 27) - «*pieds et poings*» (page 32). Il peut s'amuser à prendre parfois un ton distingué parce qu'obséquieux : «*poursuivez votre relation*» (page 69) mais aussi philosophe («*Nous naissons tous fous. Quelques-uns le demeurent*», page 135). Fantaisiste, il se moque des Anglais, de l'accent anglais («*des gens câââms*», page 24 - «*Oh très bon, très très très bon*», dit avec l'accent anglais, page 62), raconte l'histoire, inachevée, de l'Anglais qui va au bordel. Mais, le plus souvent, son langage est nettement familier : «*le turbin*» (page 22) - «*ton bonhomme*» (page 32) - «*Il est marrant... Il est tordant... bouffarde*» (page 56) - «*attraper la crève*» (page 60) - «*Eh ben mon cochon !*» (page 65) - «*Tout ça c'est des histoires*» (page 69) - «*Moi j'en ai marre*» (page 76) - «*Encore une journée de tirée*» (page 98) - «*tu pisses*» (page 99) - «*foutu des coups de pied*» (page 102) - «*faire le con*» (page 102) - «*saloperie*» (page 103) - «*fous-moi la paix*» (page 103) - «*Tu l'as cauchemardé*» (page 111) - «*la boucler. Casse-lui la gueule*» (page 139) - «*pétrin*» (page 140) - «*connerie*» (page 145) - «*laisser tomber*» (page 160). Il est même franchement grossier : «*Les gens sont des cons*» (page 19) - «*Le salaud ! La vache !*» (page 52) - «*Il s'est retenu tout seul*» (page 57) - «*j'ai tiré ma roulure de vie*» (page 103) - «*J'ai coulé toute ma chaude-pisse d'existence... Dans la Merdecluse*» (page 104) - «*Salaud !... Fumier ! Crapule !*» (page 123) - «*Engueulons -nous, raccommoisons-nous*» (page 127) - «*Qui a pété?*» (page 137).

- Pozzo s'exprime avec mépris : «*Godet ... Godot ... Godin*» (page 46) - «*sur cette putain de terre*» (page 61) - «*pouacre*» (page 65) - «*fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps*» (page 154) et même sadisme : «*à coups de pied dans le cul*» (page 51) - «*des coups de pied dans le bas-ventre et au visage autant que possible*» (page 150) et orgueil : «*Sur mes terres?*» (page 36) - «*me faire la blague de tomber malade*» (page 43) - «*Ne me coupez pas la parole !*» (page 48) - «*telle est ma bonté*» (page 51), tombe pourtant dans la sentimentalité puérile («*C'est mon pépé qui me l'a donnée*», page 77), étale sa culture (ses allusions mythologiques : «*Atlas, fils de Jupiter !*» (page 50) - «*Pan dort*» (page 57), étant une espèce d'histrion-poète (sa fausse poésie, son lyrisme emphatique, page 61, sa sensibilité à «*la blafarde*», la lune), capable pourtant de pensées philosophiques («*Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant puis c'est la nuit à nouveau*», page 154).

- Lucky, dont le nom est donné par antiphrase et aussi peut-être par un calembour entre «*laquais*» et «*Lucky*», qui est désigné aussi d'un mot inventé : «*knouk*» (page 53), est un ancien penseur qui va tenir un monologue logorrhéique où il râbache et délire tout en disant quelque chose (pages 71-75),

l'incohérence de ce langage en folie permettant la contestation radicale d'un moyen qui, finalement, empêche la communication car il est vide, les mots étant devenus des objets.

Beckett est donc parfois comique par :

- la stichomythie des échanges entre Vladimir et Estragon, véritable ping-pong verbal («*Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle de temps en temps*», page 18) : phrases non terminées, questions sans réponses, répétitions obstinées ;
- les répétitions (pages 33, 56, 78, 101, 105, 109 [l'accumulation de synonymes], 128, 149), les constats de gâtisme, le chapelet mécanique de lieux communs (pages 26, 38, 40-41, 52, 53, 61, 64, 102), les redites qui transforment les lieux communs en réflexions philosophiques (pages 26, 27) ;
- l'emploi sarcastique d'expressions toutes faites : le proverbe transformé (page 102), l'allure d'aphorisme (page 135), la succession de formules de politesse hors de propos avec Pozzo (page 127) ;
- des didascalies qui sont fantaisistes et moqueuses : «*je ne peux me passer longtemps de la société de mes semblables (il regarde les deux semblables)*», page 38 - «*Qu'en dites-vous? (Ils n'en disent rien)*», page 44 - «*il lève une main admonitrice*», page 61 - «*avec des tortillements d'esthète*», page 66 - «*Vladimir suspend son vol*», page 97) ;
- des majuscules qui indiquent la prononciation : «*(Avec emphase) É-POU-VAN-TÉ*» (page 14) - «*ASSEZ*» (page 24).

Mais on pu dire de Beckett que «*son rire est une sorte de sanglot à rebours*». C'est cet humour qui est la politesse d'un désespoir qui apparaît dans les silences où l'on attend Godot (le refrain «*On attend Godot*» [pages 20, 25, 27, 30, 80, 101, 106, 115, 120, 131, 143, 149 [par Estragon], page 160), silence que Beckett sait particulièrement bien mettre en oeuvre et dans lequel, de plus en plus, tendit à se résorber son théâtre.

En fait, cet exercice bien souvent purement gratuit de la langue prouve son impuissance et son inanité : les personnages restent prisonniers de l'incommunicabilité, sont inaptes à toute véritable communication. Même s'ils se parlent, ils tiennent plutôt un incessant monologue, pareil à celui de Lucky lorsqu'on lui ordonne de parler et que personne ne l'écoute.

Pourtant, cette parole vaine est le seul recours pour meubler le vide de l'existence, est l'ultime moyen de survie : peu importe la teneur du discours, l'essentiel est ce flot de paroles ou son absence. Au péché d'être né, il n'y a d'autre issue que de se mettre en accusation, que de parler, d'échanger des paroles pour durer.. Se vérifient ainsi les réflexions de Novalis («*Parler pour parler est la seule délivrance*») et de Réjean Ducharme («*Lorsque, chez un être humain, l'angoisse atteint une certaine intensité, on assiste à une diarrhée de mots*»).

Intérêt documentaire

Nous avons vu que, dans «*En attendant Godot*», Beckett ne se préoccupa pas de réalisme. Aussi la pièce ne présente-t-elle pas d'intérêt documentaire. On peut seulement relever quelques éléments qui la situent dans l'espace et dans le temps.

L'action a lieu en France, d'où les mentions à : «*la Tour Eiffel*» (page 13), «*l'école sans Dieu*» (page 16), «*la Roquette*», prison parisienne (page 16), «*la mère qui brodait au tambour*» (page 35), «*un louis*» (page 63, pièce de vingt francs), «*lampiste*» (page 65). Pozzo conduit Lucky au marché de Saint-Sauveur.

Vladimir et Estragon sont passés par le Vaucluse, département traversé par «*la Durance*» (page 90), affluent du Rhône. Ils ont fait les «*vendanges à Roussillon*» (page 90), expérience que Beckett et sa femme, réfugiés dans le Midi pendant la guerre, auraient justement faite.

Ce sont donc des ouvriers agricoles itinérants (qu'on peut comparer avec les personnages de Steinbeck dans "*Des souris et des hommes*"), des trimardeurs qui envisagent d'aller se «ballader dans l'Ariège» (page 137) et pour qui «coucher sur la paille» (page 30) est un luxe. Ce sont, quelque peu, des clochards (qui osent à peine espérer avoir un jour des chaussettes, page 118).

Les propriétaires terriens se méfient justement des nomades, et Pozzo le leur fait bien sentir : «*Sur mes terres?*» (page 36). Il habite un château (page 78), appartiendrait à une sorte d'aristocratie qui avait «*autrefois des bouffons*» (page 54) et qui a maintenant un «*knouk*» dont l'esclavage est, cependant, bien peu crédible.

L'évocation devient archaïque et elle l'est encore plus avec Godot, éleveur de brebis (page 86), qui donne au texte une couleur biblique.

Intérêt psychologique

Une autre catégorie traditionnellement admise au théâtre, dans la fiction en général, est celle du personnage. Mais toute une partie de la littérature contemporaine s'y est attaquée, non pour le détruire (chose impossible) mais pour le dépersonnaliser, ce qui est différent.

Le refus de la psychologie est un autre des principes d'Artaud qu'on retrouve dans le Nouveau Théâtre qui, comme le Nouveau Roman, a, selon Robbe-Grillet, donné une nouvelle définition du personnage littéraire. Pour Ionesco, il s'agit d'«*éviter la psychologie ou plutôt lui donner une dimension métaphysique*».

Dans "*En attendant Godot*", si celui-ci est le contour idéal d'une absence, si le jeune garçon est le messenger transparent et docile d'un monde qu'il ignore, les quatre autres personnages sont des anti-héros par excellence, des clowns plus ou moins navrants et lucides, des fantoches qui n'existent que par leur langage et par leur dialogue qui ne sont qu'inanité, qui semblent vidés de tout contenu psychologique, qui témoignent d'un certain état par les deux couples qu'ils forment, qui sont parallèles, qu'on peut comparer et entre lesquels on peut déceler le même rapport plus ou moins accentué.

Vladimir et Estragon : Ce sont des hommes âgés puisqu'ils sont ensemble depuis «*cinquante ans*», des clochards, des paumés, que ne définit que le lien d'amitié vague qu'ils ne se formulent pas ; que leur attente d'un certain Godot qui ne vient jamais. Mais ils s'opposent terme à terme : différences de tempéraments, marquées dès le début et qui permettent, d'ailleurs, à la balle de rebondir.

Le plus primaire est Estragon (comme l'indique son nom qui n'est pas un véritable prénom), en qui on peut même voir un simple faire-valoir. Véritable déchet humain, il se définit d'abord par son physique balourd (pages 27, 29) et douloureux (il souffre des pieds, sa chaussure [pages 11, 45, 59, 63, 113, 135]). Il est réduit presque complètement à l'animalité : instincts élémentaires (manger, dormir, pages 30, 42, 118, 139, 151, 155), refuge dans le rêve (page 155), dans le sommeil, souvenirs qui ne sont que sensoriels, véritable régression qu'est la position utérine dans laquelle il se blottit. Son égoïsme est intégral. Il craint le danger (page 98), montre de l'obséquiosité à l'égard de Pozzo (pages 58, 60, 62, 69), fait preuve de cruauté sans risque. Il montre aussi sa sottise, son entêtement puéril. Il est amer (pages 9, 98, 102, 117), revendicateur, pessimiste, plus découragé (pages 76, 84, 137, 160), doutant systématiquement, désespéré, totalement immergé dans un néant cauchemardesque, tenté par le suicide (pages 25, 88, 89, 104, 161, 162), même s'il dit attendre Godot lui aussi (page 149).

Pourtant, il a été poète dans sa jeunesse (pages 16, 17, 23) et s'identifie à Catulle (page 60). Mais il est maintenant matérialiste, fait preuve d'esprit pratique quand il explique à Vladimir, dans un style télégraphique, l'impossibilité de se pendre quand il est question de se suicider (pages 25-27).

Vladimir est, au contraire, altruiste, attentif, attentionné, généreux (la carotte, pages 30-31, le radis, page 115). C'est l'élément féminin du couple (pages 12, 34), celui qui aime le plus et qui est donc victime. Lui aussi est diminué physiquement : il est affligé d'un sérieux problème de prostate (il

marche «à petits pas raides, jambes écartées», page 11 - quand il rit, il porte «sa main au pubis, le visage crispé», page 16) qu'il supporte cependant avec abnégation car, maître de lui, il est le plus plus résistant (pages 12, 158), le plus digne («Pas de laisser-aller dans les petites choses», pages 14, 63, 134). Il est intelligent, le plus intellectuel (comme le prouveraient ses démangeaisons à la tête, le chapeau : pages 14, 15, 59 75, 132, 133, 145, 155, 161), le plus informé (pages 43, 51, 52, 66), le mieux doté de mémoire (il conserve les souvenirs), spirituel, caustique, philosophe («Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable»). Il est animé par un souci de mise en ordre (page 14), de stabilité, de cohérence (il refuse la folie, page 136, s'accroche à quelques branlantes certitudes). Il se montre même esthète (pages 70, 76, 97, 98, 119, 132, 146 : le latin). Aussi est-il le plus optimiste (la carotte, page 32, 89, 99, 118, 130). Pourtant, il connaît aussi la volonté de mourir («on se serait jeté en bas de la Tour Eiffel», page 13 - «Le dernier moment. C'est long mais ce sera bon», page 14).

Ces deux personnages repoussent toute duperie, toute consolation ou illusion mensongère mais essaient pourtant, par leurs propos et leurs pantomime d'é luder la souffrance (pages 48, 49, 50, 59, 60, 65, 66, 68, 74, 113, 117, 121, 129 6, 150, 152).

Leur couple n'est pas homosexuel, comme le veulent certains qui se livrent à de pures suppositions (ils ne passent pas la nuit ensemble et ne se retrouvent que pour attendre Godot) : il fallait encore, à Beckett, au temps d'«*En attendant Godot*», deux personnages qui puissent converser («*Voyons Gogo, il faut me renvoyer la balle de temps en temps*»), mais si ç'avaient été un homme et une femme, l'aspect sexuel n'aurait pu être éludé. Ils ne sont pas plus homosexuels que ne le sont les personnages de «*Des souris et des hommes*» : leur union est née de la nécessité des pauvres de se soutenir, de trouver une solution à la difficulté d'être, et elle s'est maintenue par l'habitude. Ils ressentent le besoin de fraternité, de communion (pages 25, 38 [même chez Pozzo], 124, 128, 155), la peur de la solitude (pages 23, 98, 116, 176), mais leur relation en est une d'amour-haine : ils ont des gestes de tendresse et des gestes de répulsion : «*Ils s'embrassent. Estragon recule : Tu pues l'ail !*» (page 25), pages 90-91, 97, 99, 101, 104, 127, 138. Ils prouvent qu'il nous est difficile de nous passer de nos semblables «*même quand ils ne nous ressemblent. qu'imparfaitement*» (Pozzo).

En réalité, Vladimir et Estragon sont les deux parties contrastées d'un seul être, douloureuse incarnation de la dualité irrévocable entre le corps et l'esprit, entre la raison et l'instinct, entre la volonté et la soumission.

Le couple de Pozzo et de Lucky semble différent parce que, couple du maître et de l'esclave, de l'exploiteur et de l'exploité, du bourreau et de la victime, il est basé sur la domination, mais il est semblable parce soumis à la même dépendance.

Pozzo, la caricature du maître, du tyran, du patron (page 43), est caractérisé d'abord par son orgueil (pages 44, 47, 48, 55, 58), son despotisme (pages 35, 48, «*Ah, mais il ne faut jamais être gentil avec ces gens-là*», page 149), sa cruauté sadique qu'il exerce au premier acte surtout mais aussi au deuxième même s'il n'en a plus les moyens physiques (il est aveugle, page 129 : la tyrannie mène à l'aveuglement ; il est atteint de cette cécité oedipienne qui rend plus lucides ceux qu'elle frappe), seulement les moyens verbaux («*qu'il lui donne des coups de pied, dans le bas-ventre et au visage autant que possible*», page 150), sa condescendance (page 46), son autosatisfaction (pages 38, 64). Comme il se dit «*d'origine divine*», il pourrait passer pour un double de Godot. Égoïste (page 39), il ne fait preuve que d'une fausse générosité (pages 42, 51, 63, 69, 77).

En fait, c'est un faible (page 38), qui est contraint par les conventions sociales («*J'aimerais bien m'asseoir mais je ne sais comment m'y prendre*» - «*Si vous me demandiez de me rasseoir*»), qui a besoin de se servir d'un vaporisateur (page 48), qui se réfugie dans la rhétorique et dans la théâtralité (pages 36-47), qui fait le cabotin (pages 54, 62), qui est dépendant du regard des autres, qui s'interroge sur l'effet que produira son acte sur autrui avant de le faire, qui a besoin de fraternité lui aussi (pages 44, 45, 46, 54, 55, 57, 62, 79, 130 et suivantes), à qui Lucky, sa victime, son esclave, est plus utile en tant que faire-valoir qu'en qualité de serviteur chargé de porter ses valises. On peut même en déduire que Lucky n'existe pas lorsqu'il est seul avec son maître ; son rôle consiste à mettre celui-ci en valeur en présence d'un tiers.

Lucky, c'est le «*knouk*» (que son nom réduit à un état animal, d'animal dressé), le porteur, l'esclave, l'être abject, abruti, secoué par la danse de saint Guy (qui imite les difficultés de la vie). La corde qui le relie à Pozzo est-elle celle d'un pendu, une laisse, des rênes, un cordon ombilical? Ce lien affectif expliquerait que, si, à la suite d'un conditionnement, il est le dominé attaché à son dominateur parce qu'il a perdu toute possibilité d'autonomie, parce qu'il est déboussolé, il n'est pas capable, une fois Pozzo devenu aveugle, de s'enfuir. N'est-il pas masochiste, comme le prétend le sadique Pozzo? Mais ils sont tous les deux dépendants de cette leur relation sado-masochiste. Lucky pense sur commande (page 71), et, pantin de parole, déballe une effarante, titubante, interminable phrase à tiroirs qui est un mélange atroce de philosophie, de journalisme et de publicité, un composé grotesque de toute la science humaine, une bouillie pâteuse de notre culture (parmi les idées qu'on peut saisir : «*l'homme est en train de maigrir et de rapetisser malgré le développement de l'aviation et de la conation*» - «*l'air est le même, que ce soit sur terre, sur mer et dans les airs, peuchère !*»), où il se révèle défait par les mots : la prodigalité de son verbe va de pair avec son égarement ; il est l'homme cultivé de notre époque (il a été le professeur de Pozzo, pages 53, 64) mais dont les bagages (qui figurent le bagage intellectuel) ne contiennent que du sable (page 152). Au deuxième acte, il est devenu muet (page 154), mais s'est effectué un retournement tel qu'on peut se demander lequel des deux est alors l'esclave de l'autre? Maître et esclave sont indissociables.

Ainsi, les personnages de la pièce, plutôt que des individus distincts qui auraient une évolution psychologique, sont des archétypes, des symboles, des incarnations d'une idée, des projections expressives de la pensée de l'auteur, représentent différents niveaux de la même aliénation, des étapes d'un déroulement inéluctable : l'avenir de Vladimir, le plus philosophe, la victime de sa sensibilité, semble annoncé par Lucky ; d'ailleurs, quand il propose de «*jouer à Pozzo et Lucky*» (page 123), il est prêt à l'interpréter ; Estragon est puéril et cruel comme Pozzo et penche vers lui.

Leurs noms désignent quatre horizons linguistiques entre lesquels le drame de l'attente acquiert sa plus universelle dimension. Aussi, dans leur ensemble, représentent-ils l'humanité souffrante : «*l'humanité c'est nous, que ça nous plaise ou non... Représentons dignement pour une fois l'engeance où le malheur nous a fourrés*» (page 134). Mais ce n'est pas sans dérision : alors que tous les personnages sont à terre, Vladimir prononce : «*Nous sommes des hommes*».

La pièce aurait donc une valeur générale, un intérêt philosophique.

Intérêt philosophique

«*En attendant Godot*», pièce qui ne fait qu'ouvrir des énigmes, serait-elle, selon la formule de Shakespeare, «*a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing*»?

Par rapport au théâtre engagé de Brecht et de Sartre qui donnent la préséance à la signification, Beckett et Ionesco se réfèrent, eux, à Alfred Jarry selon lequel «*raconter des choses compréhensibles ne sert qu'à alourdir l'esprit et à fausser la mémoire, tandis que l'absurde exerce l'esprit et fait travailler la mémoire*». Dans l'antithéâtre, il nous est impossible de décider si nous sommes dans le pur symbole, dans l'imaginaire délirant ou dans une certaine réalité, et il nous est impossible de nous formuler à nous-même en termes assurés le message que l'auteur est en train de nous transmettre. Et, pourtant, les pièces en question exercent une véritable fascination, de caractère authentiquement dramatique, ainsi qu'en font foi le succès d'«*En attendant Godot*» et de «*La cantatrice chauve*».

Même si Beckett a signifié, à la fin de «*Watt*» : «*Honni qui symbole y voit*», s'il a aussi déclaré : «*Mon travail est un corps de sons fondamentaux (sans jeu de mots) produits aussi pleinement que possible et je n'accepte de responsabilité pour rien d'autre*», dans «*En attendant Godot*», s'impose la question de savoir qui est Godot, bien des symboles sont apparents et, même si la pièce demeure ambiguë, on peut tout de même chercher une signification. Il est sûr, même s'il s'y trouve des éléments comique, que la pièce est une tragédie :

Une tragédie du corps humain : Les corps des personnages sont soumis à une dégradation inéluctable : Vladimir subit son hernie et sa prostate (pages 11, 16, 29, 56, 99), Pozzo devient aveugle

(page 143), Lucky est muet (page 154), leur vieillissement est le prologue de la mort qu'on veut pourtant hâter («*Voilà encore une journée de tirée*», page 98 - «*Comme le temps quand on s'amuse*»). Leurs gestes sont mécaniques : les chapeaux melons passés de la tête à la main. Ils connaissent l'engluement, l'étouffement, l'immobilité qui sont des représentations du caractère essentiel de l'humaine condition, douée à la fois de la possibilité d'agir et d'une impossibilité à proprement parler congénitale, partagée entre l'instinct de vie et l'instinct de mort (pages 13, 25, 88, 89, 104, 161, 162), limitée par la brièveté de la vie humaine : naissance et mort confondues («*Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau*», page 154).

Une tragédie sociale : On peut voir dans «*En attendant Godot*» une dénonciation de la domination, de l'exploitation de l'être humain par l'être humain, celle que Pozzo exerce sur Lucky. Mais ne peut-on imaginer que Vladimir et Estragon, maintenant dans une relative égalité, pourraient plus tard reproduire la même situation, Estragon dominant un Vladimir réduit au bégaiement? Tous les personnages ne sont-ils pas, en face de Godot, dans la même dépendance d'esclave à maître? On pourrait donc le considérer comme l'idéal terrestre d'un ordre social meilleur. C'est le sens qu'a vu Miodrag Bulatovic dans sa pièce «*Godot est arrivé*» où il a imaginé un retournement dont la possibilité est d'ailleurs évoquée : «*Remarquez que j'aurais pu être à sa place et lui à la mienne. Si le hasard ne s'y était pas opposé*» (page 50).

Au début du XXI^e siècle, d'autres constats vinrent nourrir la pièce. Le «*Rien à faire*» par lequel la pièce commence, qui était métaphysique en 1952, en 2002, devint concret pour le metteur en scène belge Laurent Wanson, traduisait à ses yeux l'angoisse des jeunes dont l'avenir est bouché, qui connaissent un certain désabusement face à une société qui ne leur propose rien de stimulant. «Les deux clowns d'hier, ceux qui avaient vu l'innommable et qui erraient sur cette route à la recherche désespérée d'une humanité, sont proches de toute cette jeunesse à qui il n'est offert qu'un mur pour tout avenir». Rejetant «le côté quelque peu nihiliste» de la pièce, il considère que «la force des grands textes est de pouvoir transcender leur époque et de réinterroger le présent». Aussi les deux âmes qui espèrent Godot sont-elles incarnées par de jeunes acteurs. «J'aime comparer Vladimir et Estragon à deux piles neuves, pleines d'une énergie magnifique. Ensemble, ils voient venir avec angoisse tout ce temps à tuer. Bien plus qu'une pièce sur l'ennui, «*En attendant Godot*» est ici une pièce contre l'ennui. Cette énergie qui pourrait construire, inventer de nouvelles voies, n'a finalement le choix que de retourner ce potentiel contre elle-même, et finalement contre l'humanité».

Une tragédie de l'intelligence : L'exercice de la pensée est constamment moqué : «*danser d'abord et penser ensuite... C'est d'ailleurs l'ordre naturel!*» (pages 64-65) - au regret de Vladimir : «*Nous ne risquons plus de penser*», Estragon rétorque : «*Alors de quoi nous plaignons-nous?*» (pages 107-108).

L'exercice de la pensée est miné ou sapé par :

- les graves défaillances de la mémoire que connaît Estragon qui perd ses souvenirs : «*Nous les connaissons, je te dis. Tu oublies tout.*» (page 81) ;
- la méfiance à l'égard du récit (pages 56,148) ;
- toute une série de raisonnements décalés, absurdes et pour ainsi dire sur-logiques (comme chez Lewis Carroll ou Alfred Jarry) : les explications données par Vladimir lorsque Estragon demande pourquoi Lucky ne pose pas ses bagages (page 67), lorsqu'il s'interroge sur l'échange de chaussures (page 114), lorsqu'il se demande ce que signifie «*être des amis*» pour Pozzo (page 144) ; les prétentions au raisonnement de Pozzo (pages 49, 68, 69) ;
- l'ironie à l'égard de la poésie après le développement du thème du ciel par Pozzo (page 61) ;
- surtout, la folie du grand discours de Lucky pensant (page 71) mais qui «*ne peut pas penser sans chapeau*» (page 70), peut-être à cause de l'expression anglaise «to speak through his hat», «parler à tort et à travers», «dire des sottises» ; dans cette tirade, on peut constater une dégénérescence de l'esprit, un mépris pour la pensée, une condamnation de la science et de la raison ; où, non seulement

la logique se moque d'elle-même mais démontre en même temps que la seule pensée honnête qu'on puisse appliquer de nos jours à des questions sérieuses n'aboutit qu'à faire rétrograder encore cette ressource dérisoire de l'être humain contemporain, son intelligence pensante ;

- la difficulté à reconnaître le messager.

L'exercice de la pensée mène à la mort : «*Ce qui est terrible, c'est d'avoir pensé... D'où viennent tous ces cadavres?*» (page 108).

Une tragédie du temps : Les êtres sont laminés, usés par le mortel écoulement du temps. Pourtant, il passe d'autant moins vite qu'on n'a aucun repère précis pour mesurer cet écoulement : «*Est-ce que j'ai dormi, pendant que les autres souffraient? Est-ce que je dors en ce moment? Demain, quand je croirai me réveiller, que dirai-je de cette journée?*» (page 156). Il faut faire passer le temps (phrase qui revient souvent dans la pièce). Les personnages de Vladimir et Estragon se plaignent de la longueur de la vie, aspirent à la délivrance que serait la mort.

Une tragédie métaphysique : On peut voir aussi, dans la pièce, une critique du monde moderne qui nous empêche de voir la réalité métaphysique. Elle nous montre l'aventure de l'être jeté malgré lui dans un monde où règne l'ennui (page 136), où, surtout, sévit le mal sans cause, sans visage : Estragon est battu chaque nuit par il ne sait qui (pages 12, 100) ; la condition humaine est définie comme soumission au malheur : «*l'humanité c'est nous, que ça nous plaise ou non... Représentons dignement pour une fois l'engeance où le malheur nous a fourrés.*» (page 134). Ce constat du fiasco colossal auquel la vie condamne le vivant, de l'absurdité de l'existence, semble pourtant déboucher sur un sens para-chrétien qu'on décèle à plusieurs endroits :

- une allusion au péché originel :

«*Vladimir : Si on se repentait?*

Estragon : De quoi?

Vladimir : Eh bien (Il cherche). On n'aurait pas besoin d'entrer dans les détails.

Estragon : D'être né?» (pages 15-16) ;

- les mentions de la Bible (page 16) : «*cette histoire de larrons... deux voleurs crucifiés en même temps que le Sauveur... On dit que l'un fut sauvé... De l'enfer*» (page 17) dont parlent deux des «*quatre évangélistes*» sans dire la même chose (page 18) - Estragon se compare à Jésus qui marchait pieds nus (page 88) - Lucky est comme une caricature outrageante du Christ - La pendaison pourrait être rapprochée de celle de Judas ;

- selon Pozzo, les être humains sont *d'origine divine* (page 36) ; il conduit Lucky au marché de Saint-Sauveur ;

- À Godot a été adressé «*Une sorte de prière... Une vague supplique... il a répondu... Qu'il verrait... Qu'il ne pouvait rien promettre... Qu'il lui fallait réfléchir*» (pages 27-28) ;

- le jeune garçon a un aspect évangélique ;

- l'attente de Godot en un lieu précis, à une heure précise peut être vue comme la venue des fidèles à l'église.

La question qui se pose est : Qui est Godot? Du fait du rapprochement entre «*Godot*» et «*God*» qu'on ne peut s'empêcher de faire, on est tenté d'y voir une autre figure de Dieu. Le portrait que le jeune garçon donne de lui correspond à l'icône traditionnelle : «*Il a une barbe... blanche*» (page 159). «*Il bat son frère*» (page 86) qui pourrait donc être Caïn, mais celui-ci «*garde les brebis*» (page 86), rôle dévolu à Abel dans la Bible. Une mention d'Abel et de Caïn est d'ailleurs faite (pages 141-142). Ce Dieu, apathique ou méchant, a créé le monde pénitentiel que conçoivent les deux personnages : Estragon dit : «*Je suis damné*» (page 125), Vladimir affirme : «*Il nous punirait*» (page 161), où on est coupable du péché originel : celui d'être né (page 16), où la vie est une croix («*À chacun sa petite*

croix», page 105), où Estragon a été battu sans qu'il en sache la raison (pages 12, 100). Viennent corroborer ce point de vue, l'attente, l'espoir du salut qu'entretient Vladimir : «*Nous sommes sauvés*» (page 124), «*Nous serons sauvés*» (page 162), alors que, pour Beckett, il n'y a pas de rédemption, pas de connivence avec la pensée chrétienne ; il ne serait que fidèle au vocabulaire judéo-chrétien. Si Godot est Dieu, la pièce est la tragédie de l'inutilité de l'attente de la Révélation, de la non-apparition de Dieu, de la mort de Dieu, du refus de toute transcendance. Le nihilisme mystique de Beckett serait une vision nouvelle de l'absurde et du néant par rapport à Sartre et à Camus.

Mais à la question : Qui est Godot? Beckett a répondu : «*Si je le savais, je l'aurais écrit dans la pièce, Je ne sais que ce qui est sur le papier*».

Or il est fait allusion à Dieu dans la pièce : «*Tu crois que Dieu me voit... Dieu aie pitié de moi !*» (page 129), à l'enfer. Dans le discours de Lucky, apparaît l'image d'un Dieu personnel. Aussi, pour Ludovic Janvier, Dieu est nommé par son nom pour être distingué sans erreur de Godot lui-même qui ne serait rien qu'un maître tandis que Dieu est «*cette fiction que l'existant se donne*». En fait, il ne s'agirait donc que d'une nuance qui ne change rien au message essentiel.

Comme c'est la vertu des grands textes de pouvoir constamment devenir plus contemporain que les oeuvres récentes, le metteur en scène belge Laurent Wanson a pu déclarer : «*À la question souvent posée de savoir qui est Godot, on répond à la va-vite : Dieu. Pour moi, Godot est la chose qu'il faudrait bien un jour arrêter d'attendre pour commencer à entreprendre. Le véritable épilogue d'"En attendant Godot" ne serait pas "Godot est arrivé", mais "Godot est mort"*».

Une pièce existentialiste : La pièce appartient à un théâtre philosophique qui montre les choses au lieu de se contenter de les dire. Beckett montre la détresse de l'être humain aux prises avec un monde absurde, les personnages étant comme les quatre derniers témoins d'une catastrophe (une explosion nucléaire, par exemple) qui a éliminé l'humanité. Or elle date de quelques années après la Seconde Guerre mondiale : comment, après les camps de concentration et l'explosion d'Hiroshima, croire encore en l'humanité? Cette métaphore de l'existence qu'est la pièce a bien reflété les peurs et les contritions d'après-guerre.

C'est à cette époque qu'est apparu le théâtre de Beckett et de quelques autres qu'on a pu qualifier de «*théâtre de l'absurde*» parce qu'il montrait la déréliction et le néant humain comme le faisait l'existentialisme de Sartre : le théâtre de Beckett est un théâtre existentialiste où réapparaît la conception de Sartre.

De même que, pour Sartre, la condition de l'être humain est d'être-là, comme le sont les choses, d'être de trop, comme l'est Roquentin dans «*La nausée*», les personnages de Beckett ont pour seule qualité d'être en scène.

De même que Sartre insiste sur la liberté à laquelle nous ne pouvons échapper, les personnages de Beckett ne meurent pas car la mort serait une sortie trop facile.

Ainsi, dans ce monde absurde, au lieu de recourir au divertissement (faire de la conversation, raconter des histoires, jouer à être un autre, c'est-à-dire faire du théâtre : pages 116-117, 123, 127, 130, 135, 141, 142), notre seule dignité serait, dans cette pièce de théâtre qu'est la vie, de jouer le rôle qui nous est imparti est d'attendre le dénouement avec patience sans céder à la tentation d'abrèger la pièce. Dans «*More pricks than kicks*» déjà, le héros attendait que le temps cesse pour cesser d'attendre. Le but à atteindre serait le silence et l'immobilité des choses. Déjà dans «*Malone meurt*», Beckett écrivait : «*Vivre est errer seul vivant au fond d'un instant sans bornes où la lumière ne varie pas*».

Ainsi, paradoxalement, la pièce deviendrait optimiste car elle indiquerait le seul moyen de supporter la condition humaine : une attente qui permet de rester en vie en donnant un sens à la vie avec un stoïcisme à la manière de celui que Vigny définit dans «*La mort du loup*» :

«*Gémir, pleurer, prier, est également lâche.*

Fais énergiquement ta longue et lourde tâche

*Dans la voie où le sort a voulu t'appeler
Puis, après, comme moi, souffre et meurs sans parler.»*

“*En attendant Godot*” remporta d’abord un succès de scandale, la critique bien-pensante s’étant déchaînée : c’est, selon Jean-Jacques Gautier, «*un étalage malsain de la misère de l’homme sans espérance, sans grandeur, sans rien*». Puis cette étrange pièce où «*rien n’arrive*» fut un succès tout court, en France et dans le monde, étant représentée quatre cent fois au Théâtre de Babylone et recevant un excellent accueil de dramaturges aussi différents que Jean Anouilh («*Ce sont les “Pensées” de Pascal jouées par les Fratellini*» a-t-il écrit dans “*Le Figaro*”), Tennessee Williams, Thornton Wilder, et William Saroyan qui remarqua : «*Cela rendra plus facile pour moi et pour quiconque d’écrire librement pour le théâtre*». La première londonienne eut lieu en 1955 et la première new-yorkaise en 1956. La plus fameuse représentation aux États-Unis fut celle donnée, en 1957, par le “*San Francisco Actor’s Workshop*” au pénitencier de San Quentin pour un auditoire de plus de quatre cents condamnés qui savaient, aussi bien que Vladimir et Estragon, que la vie n’est qu’attente et espoir que le soulagement est peut-être tout proche. La pièce est encore actuellement jouée dans le monde entier. Chef-d’oeuvre du théâtre de l’absurde, c’est un classique du théâtre du XXe siècle.

Comme s’il avait repris les personnages secondaires d’“*En attendant Godot*” pour en faire ses personnages principaux, Beckett produisit :

“*Nouvelles et textes pour rien*”

(1955)

Commentaire

Y furent réunis “*L’expulsé*”, “*Le calmant*”, “*La fin*”. Ces treize textes ne réussirent pas à faire sortir Beckett de l’impasse à laquelle il avait abouti sur la voie du roman.

“*All that fall*”

(1956)

Pièce radiophonique

Commentaire

Elle fut commandée par la B.B.C.. Beckett la traduisit sous le titre “*Tous ceux qui tombent*” (1957).

“Fin de partie”

(1956)

Drame

Après une sorte de fin du monde, Ham demeure aveugle et paralysé, cloué dans un fauteuil, ce qui ne l'empêche pas d'être le bourreau infernal de ses géniteurs, Nagg et Nell, qui vivent enfouis dans des poubelles, et de son fils adoptif, Clov, qu'il tyrannise. Tout est souffrance, maladie, putréfaction. Et, pourtant, de ces corps larvaires ne cessent de jaillir des mots et des ordres, qui font retentir le poème de la destruction du monde. Clov voit, dehors, un enfant et se demande si après eux, enfermés là, la vie continue.

Commentaire

Pour Ionesco, cette «*oeuvre théâtrale dite d'avant-garde, est plus près des lamentations de Job, des tragédies de Sophocle ou de Shakespeare*». Beckett considérait cette pièce, qu'il a reprise trois fois et où il radicalisa son propos, comme le sommet de son oeuvre. Elle fut pourtant refusée par trois théâtres parisiens et c'est à Londres, au Royal Court Theatre, qu'en 1956 on a créé “*Endgame*”, la critique étant négative. Elle fut montée aux États-Unis par Alan Schneider.

“Krapp’s last tape”

(1958)

“*La dernière bande*”

(1960)

Pièce pour la radio

Assis à une table faiblement éclairée, Krapp, qui est seul au monde avec sa voix, qui est un peu ivre, réécoute, le soir de son soixante-neuvième anniversaire, les bandes qu'il a enregistrées autrefois quand il croyait au bonheur, en particulier une, la bobine 5 de la boîte 3, sur laquelle sont immortalisés les souvenirs de ses trente-neuf ans. Ces souvenirs épars sont entrecoupés de silences, de rires et de digressions. Il y a de constants aller-retour temporels. Par moments, son passé l'irrite : «*difficile de croire que j'aie jamais été con à ce point-là*», dit-il. Puis, soudainement, on l'entend parler, d'une voix solide et assurée : il est tombé sur la description d'une idylle, dans une barque sur un lac un après-midi plein de soleil, avec une femme qu'il a cavalièrement laissée, le jour de ce dernier rendez-vous : «*Nous dérivions parmi les roseaux et la barque s'est coincée. Comme ils se pliaient, avec un soupir, devant la proue (pause) je me suis coulé sur elle, mon visage dans ses seins et ma main sur elle. Nous restions là, couchés, sans remuer. Mais, sous nous, tout remuait, et nous remuait, doucement, de haut en bas, et d'un côté à l'autre*». Il écoute, arrête le ruban, critique cet autrefois qui a fait le vide autour de lui («*Viens d'écouter ce pauvre petit crétin*»), rêveasse pendant de longs moments de silence, rembobine pour entendre le début du récit. Ce souvenir d'amour représente le seul moment lumineux de la pièce ; et probablement un des rares de l'existence de Krapp. Et il enregistre sa dernière bande alors qu'il est totalement désillusionné. À la fin, en réécoutant ce passage, il enlace très fort son enregistreuse. Comme pour matérialiser cette chance de bonheur qu'il a laissée échapper.

Commentaire

De tous les dialogues, celui que l'Homme fait avec sa conscience est le plus troublant. Contrairement aux vrais dialogues, il est une boucle dont on ne connaît pas l'enjeu, ni l'issue. Le dialogue intérieur touche autant au génie qu'à la folie, à la raison qu'à la mélancolie. Cette «*petite voix du dedans*», parfois émouvante, parfois accablante, nous échappe toujours un peu. Dramaturge dont le génie s'est nourri à même son immense solitude, Samuel Beckett a longtemps dialogué avec sa conscience. Au point d'accepter son «*obscurité intérieure*». Son regard résolument sombre sur les êtres et les choses est donc une expression de sa voix intérieure. Parmi ses pièces, «*La dernière bande*» est le meilleur exemple du dialogue intime entre l'Homme et sa conscience. C'est son oeuvre la moins absurde et la plus directement touchante. L'histoire de Krapp a un côté très réaliste : c'est le drame d'un homme seul, lucide par rapport à lui-même, las, fatigué, qui a raté sa vie, désenchanté, désespéré, risible, clownesque, pathétique. Pour lui, il n'existe plus de rédemption possible parce qu'il est déjà trop tard et que le train du bonheur est déjà passé. Il porte bien son nom : c'est un bouffon, une loque lucide enfoncée dans le côté dérisoire de la vie, qui se déteste, qui sait que sa vie est construite à l'envers de l'amour. C'est une infime et ridicule particule qui flotte dans le cosmos et qui n'a pas réussi à inscrire quelque chose vers quoi il s'est senti appelé l'espace d'un instant. Et ce funambule marchant sur le fil de sa mémoire vit tout cela douloureusement. On peut donc s'interroger sur cette révélation qui lui a fait choisir la voie de la solitude en mettant fin à une relation qu'on devine intense, en se choisissant lui et son rêve à l'encontre de l'amour. C'est un texte étrange à plusieurs titres. Le décalage est étonnant entre la voix du jeune homme et la voix du vieillard ; aussi la pièce est-elle sentimentale et même comique (en particulier, dans la scène où Krapp mange une banane), d'un comique cynique mais tendre, presque féminin : comme une mère qui a perdu son fils, Krapp a perdu Krapp, un vieillard hurle à l'enfant qu'il fut, pieta pitoyable qui n'a plus qu'un magnétophone à étreindre. Même au milieu de la solitude de Krapp, au milieu de sa crasse, de sa déchéance et de ses manies absurdes, la présence de la femme s'y fait sentir à plusieurs reprises. Avait-il des projets d'écriture? Voulait-il se consacrer à l'art, à la contemplation? On ne le sait pas : Beckett ne le dit pas. On ne le sent qu'à travers un réseau de signes que le comédien, en jouant tout autant avec les silences et les pauses qu'avec le texte même, parvient à rendre concret. Et la mise en scène peut faire que le spectateur ait la possibilité de poser ce genre de question puisque le théâtre est aussi cela : un espace où l'on remet tout en question. La signification de la pièce n'est pas dans son aspect extérieur. Il n'y a sur scène qu'un magnétophone sur une table au milieu de l'obscurité et le personnage de Krapp. Ce qui compte, c'est l'économie des mots, le rythme, la densité des pauses et des silences. «*Krapp's last tape*» a été créé à Londres au Royal Court. Puis Beckett a traduit sa pièce en français. C'est sa pièce la plus lyrique et la plus autobiographique, celle où transparaissent le plus d'éléments de sa vie et de son caractère (la mort de sa mère, ses promenades avec son terrier, le souvenir de son amour de jeunesse, Ethna MacCarthy, l'illumination de l'oeuvre à venir, l'alcool, l'humour noir et l'humeur clownesque, l'échec de Murphy : «*Dix-sept exemplaires de vendus !*» Il a confié à son éditeur américain : «*J'éprouve pour ce texte les sentiments d'une vieille poule pour son dernier poussin ; j'éprouve, à un point troublant, une sollicitude des plus étranges pour cette oeuvre*».

La pièce donna lieu à un opéra créé en Allemagne, «*Krapp ou La dernière bande*».

“Actes sans paroles I”

(1956, publication en 1965)

Mimodrames

Commentaire

On constate que les personnages de Beckett ont fini par se taire.

"Embers"

(1958)

"Cendres"

Pièce en un acte pour la radio

Bien qu'on entende plusieurs voix, on a l'impression que tout se passe dans la tête d'Henry qui, assis sur la grève, évoque « *le bon vieux temps où l'on crevait d'envie d'être mort* ». Se racontant d'interminables histoires, parlant à son père qui est mort, revivant momentanément avec sa femme et ses enfants, il rappelle l'atmosphère amère et glacée d'un monde où le feu s'est éteint. Il s'accroche désespérément à des mots, à des sons, car « *chaque syllabe est une seconde de gagnée* », dans un effort pour noyer le bruit de la mer qui le captive, qui l'attire vers son rivage, avec la fascination de la mort et du néant.

Commentaire

Comme Krapp, le minable héros de "*La dernière bande*" (les deux pièces sont exactement contemporaines), Henry est dans un monde vide. Même une machine lui est refusée ; tout ce qui lui reste, ce sont ses souvenirs qui s'éteignent lentement. Les voix que nous entendons, c'est Henry qui les appelle ; les bruits sont ceux qu'il imagine, excepté celui de ses propres pas qui est comme le battement de son cœur, et celui de la mer, celui de la mort. Ada peut s'asseoir à côté de lui, elle ne fait pas de bruit, car elle n'existe pas, sinon par la seule présence de sa voix. Et bientôt, elle lui dit : « *Tu seras seul au monde avec ta voix, il n'y aura pas d'autre voix au monde que la tienne.* »

La pièce fut diffusée en première audition sur la troisième chaîne de la B.B.C. le 24 juin 1959. Elle n'a fait l'objet d'aucune réalisation scénique à ce jour, tant en Angleterre qu'en France, quoique l'auteur lui-même en ait, en 1960, publié une traduction française.

"Actes sans paroles II"

(1959, publication en 1965)

Mimodrames

Comme s'il avait repris les personnages secondaires de "*Fin de partie*" pour en faire ses personnages principaux, Beckett produisit une pièce d'abord écrite en anglais, créée en 1961 à New York puis publiée par Grove Press :

“Happy days”

(1961)

“Oh les beaux jours”

Drame en deux actes

Dans un espace défini avec précision («*un mamelon au centre d'une étendue d'herbe brûlée*»), une femme en robe du soir est ensevelie jusqu'à la taille dans un tas de détrit, survivant après une sorte de fin du monde. Elle entame la journée qu'elle passera à l'exploration de son sac et l'usage de divers accessoires banals ou menaçants : la brosse à dents, les lunettes, l'ombrelle, le revolver. Avant d'être complètement engloutie, elle s'étonne, fait sa prière, se lave les dents, ne cesse de babiller, ressasse de vieux souvenirs, s'accroche à de pitoyables joies, car, malgré tout, les journées sont belles, en attendant ce qui s'approche inexorablement et ne peut qu'advenir : la mort. Parfois, elle émet un petit rire sacripant ou demeure muette, lèvres pincées, comme si elle s'amusait à bouder, de superbes accents de mélancolie apparaissant sous la joie feinte. Régulièrement, elle prend à témoin de ses actes son mari qui est dissimulé derrière la butte de terre et ne se signale que par de laconiques reparties. Tentée de chanter, elle se retient. Au deuxième acte, elle est enterrée jusqu'au cou, met en doute la réalité du monde et hésite de nouveau à chanter. Willie, qui semble réduit à un état animal, tente vainement de gravir le monticule pour la rejoindre. Winnie chante enfin.

Commentaire

Rien n'est plus ironique que ce titre qu'on retrouve plusieurs fois dans la bouche même de Winnie. C'est bien l'agonie lente et feutrée d'un couple, d'une jeunesse, d'un amour que décrit ici Beckett au travers de cette femme qui tente, par des gestes très quotidiens, de se convaincre d'un bonheur improbable. La pièce tend donc à un monologue fondamental et résume ce théâtre de l'immobilité avec son flottement temporel, l'évanescence de ses personnages, l'absence de toute fable autre que les bribes d'anecdotes qui remontent des mémoires défaillantes des protagonistes. C'est une allégorie lumineuse et bouleversante de la condition humaine. La création en français, d'abord à Venise, dans une mise en scène de Roger Blin, fut marquée par l'interprétation de Madeleine Renaud.

Le murmure fragile des personnages de Beckett, qui prouvait que la vie est encore là («*ce sont des mots, il n'y a que ça, il faut continuer*»), tendit à disparaître dans ses dernières œuvres qui confinent à un dépouillement presque absolu :

“Comment c'est”

(1961)

Roman

Les deux personnages sont réduits à l'état de larve, se confondent avec la boue dans laquelle ils se traînent. Du monde ne leur viennent plus que des bruits confus et sans signification. Ils profèrent des paroles sans suite, des onomatopées, des borborygmes.

Commentaire

C'est l'un des romans de Beckett les plus radicalement éliptiques et minimalistes.

“Paroles et musique”

(1962, publication en 1965)

Pièce pour la radio

“Cascando”

(1963)

Pièce pour la radio

“Play”

(1963)

(*“Comédie”*, 1964, publication en 1965)

Pièce de théâtre

Commentaire

Cette variation cruelle sur le thème du ménage à trois fut créée en Allemagne.

“Film”

(1964)

Scénario

Commentaire

Beckett recentra encore son art sur le vertige du sujet, érigeant le personnage central en victime du processus cinématographique et de la traque de l'oeil de la caméra. Le film fut tourné par Alan Schneider avec Buster Keaton, le comique qui ne rit jamais.

“Imagination morte, imaginez”

(1965)

Nouvelle

Commentaire

C'est un agonisant qui parle.

En 1965, l'appréciation de son oeuvre ne cessant de grandir à travers le monde, Samuel Beckett reçut le prix Nobel, attribué à une «oeuvre qui, à travers un renouvellement des formes du roman et du théâtre, prend toute son élévation dans la destitution de l'Homme moderne». Et son visage fut désormais connu : un visage d'aigle, ridé comme une carte routière mille fois dépliée par le voyageur à la recherche du sens ; un visage durci d'avoir erré jusqu'au fond de cet «*air plein de nos cris*» où «*l'habitude est une grande sourdine*» ; un visage amer où était marqué durement le courage de son oeuvre, le courage d'avoir rencontré l'échec de l'expérience humaine et d'y avoir consacré toute sa vie, entre la tendresse et le désarroi, l'inquiétude et le désœuvrement, la solitude et l'épuisement, avec un génie impitoyable.

Cependant, cet accroissement de l'attention publique lui déplut. Il se cacha quelque part en Tunisie, n'alla pas à Stockholm (où son éditeur, Jérôme Lindon, le représenta) chercher son prix qu'il versa à des oeuvres de charité et à la bibliothèque du "Trinity College" de Dublin. Et, en réponse à la demande d'une nouvelle oeuvre, il choisit plutôt d'en livrer une qui n'avait pas encore été publiée : "*Mercier et Camier*". Il s'impliqua dans diverses productions de ses pièces en Europe et aux États-Unis. Ses derniers textes furent courts :

“Têtes-mortes”

(1967)

Nouvelle

“Assez”

(1967)

Pièce de théâtre

Beckett explora également le rapport entre l'image et la voix dans plusieurs pièces pour la télévision : "*Dis Joe*" (1968), "*Trio du fantôme*" (1977), "*Mais les nuages...*" (1977), "*Quad*" (1981), "*Nacht und Traüme*" (1983). L'ensemble a été publié sous le titre "*Quad*" (en anglais, 1984 ; en français, posthume, 1992).

“Le dépeupleur”

(1970)

Nouvelle de cinquante pages

Un narrateur décrit minutieusement l'intérieur d'un large cylindre aux parois de caoutchouc, ses dimensions, son éclairage, ses fluctuations de température, ses bruits, habité par deux cents corps humains. Les uns sont des chercheurs occupés à monter ou à descendre des échelles menant à un réseau de niches dans les parois du cylindre où, cependant, il ne semble y avoir aucune issue bien que le mythe de son existence soit entretenu. D'autres, prostrés, sont des vaincus.

Commentaire

Le néologisme qu'est le titre émane vraisemblablement de l'un des passages de “*L'isolement*” de Lamartine : « *Un seul être vous manque et tout est dépeuplé* ». Beckett a pu être inspiré par Dante, par la contemplation du Purgatoire (la corniche des paresseux, chants XVIII-XIX) : chaque individu reste dans son coin comme une monade. Aucune explication ne vient élucider les conditions extrêmes de cet univers.

“Pour finir encore et autres foirades”

(1976)

Recueil de nouvelles

“Compagnie”

(1980)

Pièce de théâtre

La voix vient, comme de l'extérieur, hanter un corps allongé.

Commentaire

« *Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginer.* » La première phrase de ce monologue pourrait servir d'épigraphe à l'oeuvre de Beckett.

Cette oeuvre autobiographique a été traduite en français par Beckett.

“Mal vu mal dit”

(1980)

Pièce de théâtre

Des personnages qui ne sont plus que des silhouettes suivent des itinéraires minutieusement tracés pour parcourir un espace dont ils évitent soigneusement le centre, chacun déviant sa course lorsqu'il approche du cœur du vide, domaine de tous les périls.

Samuel Beckett se consacra, comme réalisateur, au tournage de ses pièces pour la télévision et particulièrement à *“Quad”*.

En 1980, le peintre irlandais Louis Le Brocquy fit son portrait, déclarant : « J'essaie simplement de découvrir des aspects de la *“beckettitude”* en Beckett. » L'artiste aimait à dire : « Le visage est un paradoxe. Il cache l'esprit en même temps qu'il le révèle ou l'incarne. »

“Wortward Ho”

(1982)

“Cap au pire”

Texte court

Samuel Beckett se situe en un point central où rien ne le protège plus, où il va devoir affronter une détresse absolue. Il s'agit de finir, d'en finir. Pour de bon, une fois pour toutes? Mais c'est cela, justement, qui est impossible pour Beckett ; ça ne peut que recommencer, risiblement, sans fin.

Commentaire

Ce violent monologue intérieur est une œuvre à part, le cri d'une souffrance, d'une détresse inouïes, qui dit la solitude radicale (ou, mieux, la séparation), le dégoût, le naufrage de soi. Ce cri, qui tend de façon plus ou moins explicite toute l'œuvre de Samuel Beckett, il ne pouvait le faire entendre à l'état pur qu'en torturant la langue de façon à la dépouiller, la réduire à l'extrême, la pousser aux limites du silence. Elle n'a rien de maternel et répudie l'idée même d'une douceur qui viendrait de la mère. Rien de plus médité et construit que ce qui semble un radotage, un ressassement perpétuel.

Cette démarche fut pour Beckett une épreuve terrible. S'il a renoncé à l'époque à traduire lui-même *“Worstward Ho”* en français (il fut publié pour la première fois à Londres, en 1983), c'est en grande partie parce qu'il redoutait d'avoir à affronter de nouveau une souffrance aussi intolérable.

En mars 2007, à Paris, au Théâtre de l'Atelier, ce texte, qui n'a pas été écrit pour le théâtre, fut lu par Sami Frey. Dans un entretien accordé au *“Figaro”*, il expliqua qu'il avait toujours aimé ce texte : « Il y a dix ans que je l'ai découvert et qu'il me fascine. C'est un exercice de style. C'est une variation sur le thème du pire, un jeu sur le texte. C'est jubilatoire. J'y décèle même de la bonne gaieté... »

Ce ne fut pas un crime de le jouer : la prose de Beckett va invinciblement vers le théâtre. D'ailleurs, Sami Frey ne joua pas, ce texte : il le lut, assis devant une petite valise ouverte qui masquait un écran d'ordinateur. Et d'emblée ce texte proprement illisible, remâché, troué de silences et de petits gouffres

muets, le comédien le rendit audible, étincelant, salvateur. Rien de plus théâtral que cette langue-là, si dure. À la phrase dénudée jusqu'à l'os de ce soliloque, il fallut ajouter un peu de viande. Pas trop, juste un peu, juste la voix et les ossements égarés de l'amour. Avec l'élégance du pire, Sami Frey débusqua le rire burlesque tapi sous les mots qui scandent la défaite du corps.

“Catastrophe et autres dramatiques”

(1982)

Pièce de théâtre

Commentaire

Elle fut écrite pour soutenir Vaclav Havel qui était emprisonné à Prague.

“Stirrings still”

(1989)

“Soubresauts”

Texte court

Commentaire

Dans ce qui fut son testament littéraire, Beckett procéda encore à une nouvelle exploration des rapports possibles entre corps et voix, chair et langage. Le monologue n'était plus l'expression d'un être, mais d'une voix qui *«parvient à quelqu'un sur le dos dans le noir»*. Lorsque cette voix se trouve un corps, elle lui dit *«tu»*. Mais cela aboutit à un flot de mots désincarnés, qui semblent vivre sans aucun corps pour les porter, les dire et les entendre. Les dimensions théâtrales et romanesques sont entremêlées.

Le texte fut illustré par le peintre irlandais Louis Le Brocquy.

En 1986, Beckett commença à souffrir d'emphysème. Après sa première hospitalisation, il écrivit dans son lit sa dernière oeuvre, le poème *“What is the word”*. Transporté dans une maison de convalescence, Le tiers temps, il se consacra encore à la traduction de ses oeuvres, puis, sa santé se détériorant, ne put plus écrire, la tâche étant devenue de plus en plus difficile, au point que chaque mot lui semblait *«une tache inutile sur le silence et le néant»*. Suzanne mourut le 17 juillet 1989, et Beckett la suivit le 22 décembre. Il est enterré au cimetière Montparnasse à Paris.

Pendant un demi-siècle, la voix de Beckett ne s'était jamais éteinte. Il a signé plus de cinquante oeuvres dans tous les registres de l'écriture : nouvelles, romans, pièces de théâtre, essais, montages radiophoniques, textes pour magnétophone, vidéos, film. Après les grandes oeuvres romanesques et théâtrales, elle s'était faite de plus en plus rare, mais elle continua à se montrer «essentiellement

tragique parce que, chez lui, c'est la totalité de la condition humaine qui entre en jeu, et non pas l'homme de telle ou telle société, ni l'homme vu à travers et aliéné par une certaine idéologie qui, à la fois, simplifie et ampute la réalité historique et métaphysique, la réalité authentique dans laquelle l'homme est intégré» (Ionesco). Elle tentait toujours de dire et de redire courageusement ce dénuement de l'être humain, ce vide de l'existence, cette tragédie grotesque du malheur humain où il ne se passe rien d'autre que l'horreur, l'insignifiance, l'incompréhension, le vieillissement et la déchéance. Ses héros, si l'on peut parler de héros (ce sont des vieillards, des clochards, des clowns), portent la marque de la singulière déchéance humaine, faite d'humilité excessive et d'impuissance à échapper à soi-même. Amnésiques, ataxiques, catatoniques, ils ne se souviennent de rien, font des mouvements désordonnés et sont comme hébétés. Ils vont de la parole au silence, de la vie (même précaire) à la mort (dans la vie), étant de plus en plus privés de pouvoirs physiques, de plus en plus soustraits à l'agitation du monde, réfugiés en leur esprit, réduits à une conscience pure, soumis au temps. L'écrivain posait un regard extralucide sur une humanité au corps faible, presque mort, qui se dégrade jusqu'à un état larvaire, évolue vers une dissolution dans l'immobilité finale de l'agonie, image d'une vie réduite à sa pauvreté essentielle et reflet d'une réduction ontologique. L'être humain est cet objet qui croit pouvoir dire «je», même si son corps est réduit à ne faire qu'un avec une matière étrange, qui semble ignorer que celle-ci ne lui permet de vivre que pour mieux l'engloutir. Le monde beckettien se construit sur l'impossibilité de fixer un sens à l'existence, à laquelle seule l'errance avec les mots semble donner un contenu. La condition humaine apparaît condamnée irrémédiablement à l'absurde. Le verbe s'est désincarné. Il ne reste qu'une voix proche du murmure, jouant sans fin avec les mots, leur musique, leur violence, qui s'acharna à trouver un sens, puis le sens ne se trouvant pas, s'égara et se perdit, poursuivant inlassablement son errance, faisant le constat de la ruine du dialogue et de la faillite du langage ; car «nommer, non, rien n'est nommable ; dire, non, rien n'est dicible».

Beckett parvint à être immense avec rien et fut le premier des tenants de l'absurde à recevoir une reconnaissance internationale, ses oeuvres étant traduites en plus de quarante langues. Il fut le plus grand auteur de théâtre de la fin du millénaire. Peut-être le plus grand auteur. Peut-être le dernier aussi. Avec Beckett, il ne reste plus rien à dire. Plus rien à révéler.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)