



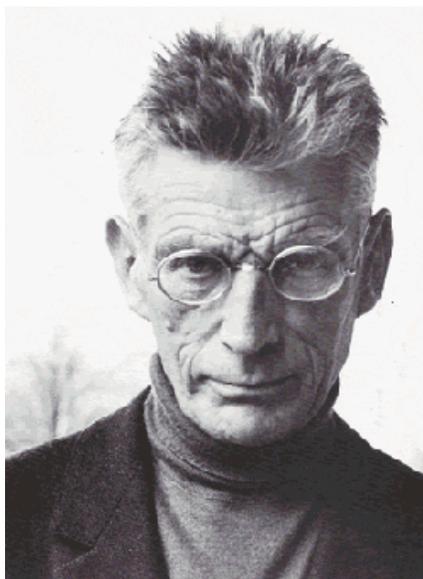
www.comptoir litteraire.com

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*" [pages 13-25]).**

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 allait constater 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, menant toutefois une vie à la fois studieuse et bohème. Il confia alors : *«J'aime de plus en plus marcher, et moins je sais où je vais mieux c'est.»* Esprit essentiellement curieux, il 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 ; il se passionnait aussi pour la musique et la peinture. Étant tombé malade, il indiqua : *«J'ai découvert que la seule chose que je pouvais lire c'était Schopenhauer»*, considérant que ce philosophe peut être lu comme un poète.

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'États-Unien Ezra Pound et, surtout, son compatriote expatrié, James Joyce, dont il devint l'intime et le secrétaire, même si, la plupart du temps, ils restaient assis en silence, tous les deux baignés de tristesse. Il fut 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 collabora au recueil de douze articles composés par les disciples de James Joyce, sorte de défense et d'exégèse au titre fantaisiste : "Our examination round his factification for incamination of "Work in progress"".

Il commença à écrire des textes personnels qui parurent dans différentes revues :

1929

«Dante...Bruno...Vico...Joyce»

Essai

On y lit : *«La forme, qui n'est qu'un phénomène arbitraire et à part, n'a rien de mieux à proposer à l'entendement, en activant un réflexe conditionné au troisième ou quatrième degré, qu'une prise de conscience par voie de bave. Entre la forme et le fond il existe une coupure assez nette pour saisir celui-ci tout en ne prenant qu'à peine connaissance de celle-là.»*

Commentaire

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

Dans la citation donnée ci-dessus, il définissait ce qui allait être l’un des principes littéraires qu’il allait suivre.

Il glissa ce premier manuscrit sous la porte de Nancy Cunard, rue Guénégaud.

1929

“*Assumption*”

Nouvelle

Est évoquée, non sans une certaine obscurité, la relation des poètes Robert Browning et Elizabeth Barrett Browning, dans un esprit de culte de la beauté littéraire.

1929

“*Whoroscope*”

Poème

Le philosophe Descartes médite sur le temps et le caractère éphémère de la vie. Il raisonne sur les œufs de poule et sur le devenir.

Commentaire

Grâce à ce poème plutôt canularique, Beckett remporta un prix de dix livres offert par Nancy Cunard dans un concours de poésie. La plaquette fut publiée à cent exemplaires.

1931

“*Proust*”

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 au début de 1932. Cependant, il fut contraint de quitter une France agitée par une campagne xénophobe (ses papiers n’étaient pas en règle), et regagna l’Irlande. À la mort de son père, en 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 (texte publié en 1976), ainsi que divers textes d'Eluard, de Breton, et de Crevel. Malgré sa détresse morale et financière, il composa aussi, en quelques semaines, un premier roman :

1932

"Dream of fair to middling women"

Roman

Dans la ville allemande de Cassel, Belacqua Shua, un professeur et écrivain irlandais, qui aime deux femmes : Smeraldina-Rima et Alba, se bat contre sa concupiscence tout en s'employant à étudier différentes langues, sur différents continents, pour, finalement, retomber à Dublin.

Commentaire

Le livre, juvénilement exubérant, est un portrait de Beckett en jeune artiste, car Belacqua (nom d'un personnage du "*Purgatoire*" de Dante qui fut un luthier florentin célèbre pour sa paresse et qui avait échoué dans toutes ses tentatives pour accéder au paradis) lui ressemble beaucoup. Mais un personnage nommé «*Mr. Beckett*» apparaît aussi dans le livre. Si l'action du roman est située à Cassel, c'est qu'y vivait avec ses parents Peggy Sinclair, la cousine âgée de dix-sept de Beckett qui y fit plusieurs visites dans les années 1928-32 ; elle fut représentée par le personnage de Smeraldina Rima.

Beckett qualifia son livre de "*coffre dans lequel j'ai jeté toutes mes folles pensées*". Montrant la sexualité du mâle comme oscillant entre Apollon et Narcisse, manifestant sa misogynie, son manque de goût pour les relations sexuelles, considérant le corps comme une machine brisée, il se plut surtout à jouer avec la langue en faisant preuve d'une grande virtuosité. Des traits d'humour viennent percer la noirceur de la vision. Si Beckett se montra tributaire de Fielding et de Sterne par sa tendance aux digressions, il s'émancipait toutefois de la tutelle de Joyce, en trouvant sa propre voix. Il refusait le réalisme des personnages, critiquait Balzac et Jane Austen, mais reprochait aussi à Proust son exploration de la mémoire involontaire et son recours aux métaphores.

Quand Beckett soumit son texte à des éditeurs, ils le trouvèrent tous trop littéraire, trop scandaleux et trop risqué. Cependant, trois fragments, "*Text*", "*Sedendo*" et "*Quiescendo*", furent publiés de son vivant. Puis Beckett refusa de permettre que le roman entier soit publié de son vivant, en alléguant qu'il était «*inaccompli et indigne*», sa biographe, Deirdre Bair, croyant qu'il était réticent à le livrer au public parce qu'il ne voulait pas offenser des amis de toute une vie dont il se moquait.

1934

"More pricks than kicks"

"Bande et sarabande"

(1994)

Recueil de dix nouvelles

Les nouvelles racontent des étapes de la vie du personnage principal, Belacqua Shuah, depuis le temps où il était étudiant jusqu'à sa mort dans un accident :

"Dante and the lobster"
"Dante et le homard"

Nouvelle

On voit la réaction horrifiée de Belacqua quand il découvre que le homard qu'il a acheté pour en faire son dîner doit être bouilli vivant.

La nouvelle parut dans le premier numéro du magazine new-yorkais "Evergreen review".

"Fingal"

Nouvelle

"Ding-Dong"

Nouvelle

"A wet night"
"Rincée nocturne"

Nouvelle

"Love and Lethe"
"Amour et Léthé"

Nouvelle

"Walking out"
"Promenade"

Nouvelle

"What a misfortune"
"Quelle calamité"

Nouvelle

"The Smeraldina's billet doux"
"Le billet doux de la Smeraldina"

Nouvelle

C'est une lettre d'amour écrite dans un mauvais anglais, envoyée à Belacqua par l'Allemande Smeraldina Rima.

Commentaire

Smeraldina Rima était inspirée par la réelle Peggy Sinclair. On trouve encore d'autres personnages inspirés par des personnes réelles : Mary Manning Howe («*the Caleken Frica*»), Ethna MacCarthy («*the Alba*») et Lucia Joyce («*the Syra Cusa*»).

"Yellow"
"Blême"

Nouvelle

"Draff"
"Résidu"

Nouvelle

Elle est centrée sur l'enterrement de Belacqua.

Commentaire sur l'ensemble

Le titre anglais est un jeu de mots obscène ; on peut le traduire par "*Plus de couilles que de coups*". Les nouvelles ont pour cadre un Dublin qui n'est pas sans évoquer celui des "*Dubliners*" de Joyce. On y trouve de nombreux échos de l'expérience que fit Beckett comme professeur au "Trinity college". Le héros, Belacqua, qui lui ressemble beaucoup, montre une introversion mêlée d'une certaine indolence, et son humeur vagabonde le lance dans de longs voyages en Europe. Ces dix nouvelles sont une sorte de parodie burlesque et humoristique, une sorte de galerie de portraits caricaturaux. Cette œuvre de jeunesse, que l'auteur a reniée, est loin de la virtuosité qui caractérise ses grands livres ; mais elle allie déjà une satire swiftienne à une structure et une attitude détachées et désinvoltes qui rappellent "*Vie et opinions de Tristram Shandy*" de Sterne. Ainsi, l'humour se manifeste quand Belacqua, rédigeant le billet qui annoncera le suicide qu'il prépare écrit : «*Crise de lucidité*» afin qu'on n'impute pas son acte, comme toujours en Angleterre, à un accès de folie. Il parvient ainsi à inverser les valeurs, comme, alors que, de façon étonnante pour un personnage masculin de Beckett, Belacqua montre un intérêt marqué pour le mariage, épousant, dans une succession rapide, Lucy, Thelma et Smeraldina Rima (on trouve dans le recueil trois fragments du roman "*Dream of fair to middling women*" : "*Text*", "*Sedendo*" et "*Quiescendo*"), il tente aussi de trouver un amant à sa future épouse afin d'établir son union sur une base permanente de cocuage. Le refus de considérer la sexualité produit un effet franchement comique dans "*Fingal*" où, au cours d'une promenade sentimentale, le jeune homme trouve une bicyclette, et n'a rien de plus pressé que d'abandonner sa belle pour les joies du cyclisme. Ces manifestations antisociales, qui présentent les rapports humains comme illusoire et la vie de l'artiste comme une ascèse solitaire, demeuraient proches de l'attitude de Joyce, mais elles annonçaient déjà le théâtre de Beckett, qui allait porter sur le plan métaphysique les problèmes personnels et psychologiques de ses œuvres de jeunesse.

Le livre rencontra peu de succès. Puis, en 1935, la jeune république d'Irlande, qui, dans son catholicisme exacerbé, avait établi une censure tatillonne et féroce, interdit le livre, cela dura jusqu'en 1952.

1935

“Echo’s bones and other precipitates”

“Les os d’Écho et autres précipités”

Recueil de treize poèmes

Commentaire

Ils furent composés entre 1928 et 1935.

Cette œuvre de jeunesse surprend par ses tonalités baroques ainsi que par sa luxuriance allégorique. Même si Beckett 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 il condensa déjà la substance première de l’œuvre 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 œuvres 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 courait les expositions, passait des journées au Louvre, étudiait des tableaux, les commentait. Il fraya avec des écrivains ; à la boutique de Sylvia Beach, il fit la brève connaissance d’Hemingway qui lui fit l’effet d’une Packard rutilante. Il se lia surtout avec des artistes : Giacometti, Duchamp et les frères Abraham (alias Bram) et Gerardus (alias Geer) Van Velde auxquels il allait consacrer les essais “*La peinture des Van Velde ou Le monde et le pantalon*” (1945) et “*Peintres de l’empêchement*” (1948). Il écrivit au cinéaste russe Eisenstein, lui offrit de travailler avec lui. Ses lettres les plus franches, il les destinait à son ami, Thomas McGreevy. C’est dans le Montparnasse de la fin des années trente qu’il 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 lui, 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 quoique nommé Prudent, lui répondre : «*Je ne sais pas, Monsieur*», une phrase qui revint chez quelques-uns des personnages de ses dernières œuvres.

Beckett composa ses premières œuvres en français, “*Poèmes 37-39*” (1946). Il travailla sur un roman, et, en 1937, avoua à Mary Manning Howe : «*Je signerais n’importe quoi pourvu que le livre sorte.*» Après avoir été refusé par de nombreux éditeurs, tant anglais qu’américains, il fut publié à Londres :

1938
"Murphy"

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. Il entreprend tout de même 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.

Le roman passa à peu près inaperçu.

Beckett en fit la traduction en français, mais il ne trouva d'éditeur qu'en 1951. Faut-il ajouter foi à ce qu'il en dit quelques jours après la traduction : «*Le roman me donne l'impression d'une œuvre très ennuyeuse, laborieuse, estimable et ennuyeuse*»? Ne faut-il pas se méfier des écrivains qui se déprécient, La Rochefoucauld ayant indiqué : «*On préfère dire du mal de soi plutôt que de n'en point parler*»?

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 [la peintre Gretchen 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.*»

Il revint en Irlande, au chevet de sa mère malade, qu'inquiétait la précarité de ses revenus, et qui ne comprenait pas qu'il ne devienne tout simplement journaliste au service d'une feuille locale. Quand il lui arrivait, par manque de d'argent, de se réfugier dans la demeure familiale, il devait affronter ses reproches. Pour lui, il était préférable qu'elle soit absente : «*Je ne pourrais rien lui souhaiter de mieux que de ressentir la même chose quand je suis absent.*»

Lorsque la guerre éclata, 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, lui 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 d'abord à Janvry, dans la vallée de Chevreuse, y étant hébergés par Nathalie Sarraute, elle-même réfugiée ; puis, quand celle-ci fut dénoncée, ils se rendirent dans la zone non occupée, à Roussillon, dans le Vaucluse, où il 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 :

1953
"Watt"

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 se libéra 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 cette tension vers le néant, à travers l'absurde qui allait marquer les romans de Beckett qui allait déclarer : «*Honni qui symbole y voit*». Le roman a été traduit en français par l'auteur et par Ludovic et Agnès Janvier en 1969.

En 1945, après la défaite des Allemands, Beckett et Suzanne revinrent à Paris, mais il 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'eut lieu ce qu'il allait évoquer dans "*La dernière bande*" : une longue promenade au bord de la mer, avec les vagues, la tempête, la lumière d'un phare, et, soudain, «*la vision, enfin*», la «*révélation*» ; tout devint «*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*». Dans cette «*langue d'exil*», il fut contraint à la discipline, la rigueur d'expression, le dépouillement du style. Il reste que, pour Nabokov, son français est «*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*» ; cependant, 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 se substitua la multiplication des doubles.

Beckett connut alors une période (1947-1950) où, écrivant sans interruption, il fut très prolifique, période 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 :

1946 (publication en 1970)
"Mercier et Camier"

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 fit un premier essai des reparties de style vaudevillesque des couples des personnages de ses pièces.

1946 (publication en 1970)
"Premier amour"

Nouvelle

Un jeune homme de vingt-cinq ans se souvient de Luvu-Anne.

1946 (publication en 1970)
"Suite"

Nouvelle

1947

"L'expulsé"

Nouvelle

Le narrateur est un homme qui se fait expulser par son logeur. Il erre dans la ville en compagnie d'un cocher qui l'héberge quelques heures. Puis il recommence son errance qui semble sans fin. Toute sa vie semble avoir perdu de sa réalité.

1947

"Le calmant"

Nouvelle

Un homme qui est un mort vivant ou, au contraire, un vivant qui va mourir, parcourt la longue route de l'errance et de l'exil. Sa quête le mène aussi à des rencontres incongrues.

1947

"La fin"

Nouvelle

Commentaire

Ce fut une version remaniée de "Suite".

1947 (publication en 1995)
"Eleutheria"

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.

1948 (publication en 1951)
"Molloy"

Roman

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

Le premier est borgne, sale ; il lui manque des dents et une jambe ; de ce fait, il se traîne sur ses béquilles, et les attache sur sa bicyclette pour se rendre à la ville ; il est en permanence gêné par sa vessie ; il n'a pas de mémoire, étant «*sans mémoire de matin, ni espoir de soir*» ; il n'a que de souvenirs lacunaires ; il 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. Il 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.*» Il évoque son errance sur «*une route d'une nudité frappante*». Il a du mal à 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, commentant : «*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 celle de 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 d'une 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*». Avec ses béquilles, il tue un vieillard rencontré par hasard. Un jour, le gisant qu'il est devenu atteint la lisière de la forêt, mais ses membres, totalement atrophiés, ne lui permettent plus de continuer. Il échoue, inanimé, au fond d'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 messager 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-ce 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

Les deux parties sont apparemment hétéroclites, mais sont en fait profondément symétriques. Le premier récit, composé d'un seul paragraphe, est un 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. On voit la solitude d'un être dont la «*voix*» intérieure dirige une conscience en quête d'elle-même. On suit le vagabondage pathétique d'un être presque privé de vie, une larve plutôt qu'un humain, dont le corps n'a qu'une dérisoire réalité, dans un monde de tous les jours qui est gauchi. L'écriture de Beckett est âpre, antiromanesque, la narration étant contredite par elle-même. 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*».

1948 (publication en 1951)
“**Malone meurt**”

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. On remarque cette définition : «*Vivre est errer seul vivant au fond d'un instant sans bornes où la lumière ne varie pas*».

1949 (publication en 1953)
“**L'innommable**”

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, car 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, je vais donc 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, car il se trouva dans l'impossibilité d'avancer le moindre bout de Qui-Quoi-Où-Maintenant, alors que le lecteur attend la représentation d'un univers détaché de l'énonciation, ce qui est la définition d'une histoire qui commence à tenir debout.

Dans ses romans, où la fiction elle-même était niée, Beckett semblait avoir atteint les limites du genre. Pour «*se distraire un peu*» de l'écriture de "*Malone meurt*", il écrivit en quelques mois :

Janvier 1949 (publication en 1952)

"En attendant Godot"

Pièce en deux actes

Premier acte

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, un clochard, Estragon, tente désespérément de retirer ses chaussures quand un autre clochard, Vladimir, fait son entrée. Ce sont les retrouvailles entre ces deux hommes 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 deux larrons crucifiés (Vladimir s'inquiétant de savoir qui des quatre évangélistes a dit la vérité à leur propos) 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 individu tient le bout d'une main, l'autre maniant un fouet. Le maître, qui est d'abord pris pour Godot, s'appelle Pozzo, se présente comme le propriétaire des terres, 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, car 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 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, ils essaient de discuter des événements insignifiants qui ont meublé la journée. Mais, c'est sans succès, car ils sont trop las pour jouer convenablement la comédie de l'intérêt. C'est alors qu'un jeune garçon vient leur dire que Godot, comme tous les soirs, ne viendra pas, mais qu'il viendra certainement le lendemain. Après l'affirmation du malheur d'Estragon et les interrogations de Vladimir, ils s'immobilisent, et le rideau tombe.

Deuxième acte

«*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 ! Pozzo et Lucky restent sur le sol, Pozzo appelant au secours. Vladimir et Estragon discutent parce qu'Estragon veut profiter de sa faiblesse, en donnant des coups de pied à Pozzo, 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 il 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

Si la pièce était très étonnante, elle se situait toutefois dans un mouvement de contestation du théâtre traditionnel qui avait été lancé par Apollinaire et les surréalistes (en particulier Artaud, qui exposa sa conception dans "*Le théâtre et son double*" en 1938) qui était réapparu avec "*La cantatrice chauve*" d'Ionesco (voir, dans le site, IONESCO), pièce qui avait fait scandale en 1950, ce théâtre d'avant-garde ayant été qualifié de théâtre de l'absurde, d'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 apparemment 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.

Dans *“En attendant Godot”*, on peut, à première vue, 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», comme l'indiqua Robbe-Grillet, romancier théoricien du «nouveau roman») qui remarqua encore que c'est «une pièce vide mais qui, pourtant, tient sans un creux, un no man's land où tout se répète», tandis que, pour Ludovic Janvier, c'est un «théâtre immobile» où le corps ne bouge pas car «manœuvrer dans le monde, c'est l'accepter», cette immobilisation du corps permettant «la seule affirmation supportable : celle de la parole qui parle la négation et l'exil».

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 la phrase : «*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 récurrences*», le monde n'avance qu'illusoirement : il avance et n'avance pas ; on ne sort pas du temps, le passé est immémorial.

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 découper l'acte en trois séquences (découpage plus cinématographique que théâtral), que la tentative d'Estragon de se suicider. Le rideau tombe sur des personnages figés (page 163), car la fin ne peut apporter de solution à un problème insoluble.

Cependant, l'intensité du premier acte est moins grande que celle du deuxième. Et, surtout, dans cette pièce tour à tour burlesque, insolite et tragique, on peut distinguer des temps forts et des temps faibles.

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) ;
-ceux 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.

D'autre part, le résumé qu'on a fait de la pièce a permis de faire ressortir les différences qui existe entre les deux actes, de comprendre pourquoi il faut qu'il y en ait deux.

Ils 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 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, page 95, ce qui laisse les personnages sceptiques, page 111).

La structure binaire de la pièce rend le temps circulaire. Le retour de «*On attend Godot*» le découpe en portions semblables d'immobilité.

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, déclare : «*Endroit délicieux, Aspects riantes*», 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*», indique une didascalie 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 (à la fois 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 que, 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.

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 celui 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 Beckett, 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*», a écrit Beckett dans "*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 - «*rappliquer*», 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 perdu*», 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 fameuse 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'obséqueux : «*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 – déformation de «*Vaucluse*») - «*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). Mais il tombe aussi 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 sur «*laquais*», qui est désigné aussi d'un mot inventé : «*knouk*» (page 53), est un ancien penseur qui va tenir un monologue logorrhéique où il rabâche 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 du fait de :

- 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 a pu dire de Beckett que «son rire est une sorte de sanglot à rebours». C'est cet humour, qui est la politesse du 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 œuvre, et dans lequel, de plus en plus, allait tendre 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 «*balader 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 des principes qu'Artaud avait stipulé, et 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 toutefois qu'invaincus ; ils semblent vidés de tout contenu psychologique, ne témoignent d'un certain état que par les deux couples qu'ils forment, qui sont parallèles. Cependant, on peut comparer les membres de chaque couple, et déceler, d'un coup à l'autre, 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 forment pas ; que leur attente d'un certain Godot qui ne vient jamais. Mais ils s'opposent terme à terme par des différences de tempéraments, qui sont 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, 1132, 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 même 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), problème qu'il supporte cependant avec abnégation car, maître de lui, il est le 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 des deux (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 d'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 pantomimes d'éluider la souffrance (pages 48, 49, 50, 59, 60, 65, 66, 68, 74, 113, 117, 121, 129, 150, 152).

Leur couple n'est pas homosexuel, comme le veulent certains commentateurs 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'avait 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 un 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 œdipienne 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 relation sadomasochiste. 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. Ils 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*». Face à 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-mêmes 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 comiques, que la pièce est une tragédie :

La tragédie de la décrépitude 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 qui sera le terme bienvenu d'une existence subie («*Voilà encore une journée de tirée*», page 98 - «*Comme le temps quand on s'amuse*»). Leurs gestes sont mécaniques, en particulier quand les chapeaux melons sont 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).

La tragédie de l'injustice 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 chez Beckett : *«Remarquez que j'aurais pu être à sa place et lui à la mienne. Si le hasard ne s'y était pas opposé»* dit Pozzo (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 Lorent Wanson : il 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 fit-il incarner les deux âmes qui espèrent Godot par de jeunes acteurs. Il déclara encore : *«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.»*

La tragédie de la perte 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) ;
- 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»*, qui signifie *«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 ; 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 messenger.

Il est même suggéré que 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).

La tragédie de la fuite 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.

La tragédie de l'absurdité de l'existence : La pièce nous montre le malheur 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).

Or, dans ce constat du fiasco colossal auquel la vie condamne le vivant, est rejeté le recours à la religion qui est évoquée à plusieurs occasions :

- Une critique de la notion de 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).

- Des mentions ironiques de la Bible (page 16) :

- Sont évoqués Abel et Caïn (pages 141-142).

- Il est question de «*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 toutefois 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.

- Le jeune garçon a un aspect évangélique.

- La pendaison, qui est envisagée, pourrait être rapprochée de celle de Judas.

- Selon le personnage détestable qu'est Pozzo, les êtres humains sont «*d'origine divine*» (page 36) ; et il conduit Lucky au marché de Saint-Sauveur.

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

- À Godot est 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).

- Surtout, même si on peut signaler que, dans la pièce de Balzac, "*Le faiseur*", on attend le retour d'un certain Godeau, à la question qui se pose : Qui est Godot?, il est tentant de répondre : Dieu, du fait de la proximité entre les mots «*Godot*» et «*God*». Il est vrai que, à cette question, Beckett a répondu : «*Si je le savais, je l'aurais écrit dans la pièce, Je ne sais que ce qui est sur le papier.*» ; mais n'était-ce pas, de sa part une esquivé due à son dépit en constatant qu'il était ainsi découvert. Car le portrait que le jeune garçon donne de Godot correspond à l'icône traditionnelle : «*Il a une barbe... blanche*» (page 159) - «*Il bat son frère*» (page 86) qui pourrait donc être Caïn, bien que celui-ci «*garde les brebis*» (page 86), rôle dévolu à Abel dans la Bible. De plus, il est fait allusion à Dieu : «*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. 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), monde dans lequel 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), même si Beckett a encore indiqué que, pour lui, il n'y a pas de rédemption ; qu'il refuse toute connivence avec la pensée chrétienne ; qu'il n'aurait été que fidèle au vocabulaire judéo-chrétien (ce qui est un demi aveu !). Si Godot est Dieu, la pièce est alors 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 véritable épilogue d'"*En attendant Godot*" ne serait pas "Godot est arrivé", mais "Godot est mort".

De plus, la pièce date de quelques années après la Seconde Guerre mondiale. Comment, après les ravages commis par les nazis, les camps de concentration et l'explosion d'Hiroshima, pouvait-on 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. On peut même avancer que Beckett a peint la détresse de personnages qui sont comme les quatre derniers témoins d'une catastrophe (une explosion nucléaire, par exemple) qui a éliminé l'humanité. Pour lui, l'être humain est soumis à l'absurdité de l'existence humaine, et la pièce est bien classée sous l'étiquette du "théâtre de l'absurde" qui montrait la

déréliction et le néant humain comme le faisait l'existentialisme athée de Sartre, Beauvoir, Camus, etc.. 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 et 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 pourrait être considérée comme 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 stoïcisme.

Destinée de l'œuvre

Si "*En attendant Godot*" fut terminé en janvier 1949, le texte ne fut publié qu'en 1952. Il fut alors refusé par trente théâtres, avant que, grâce au courage et à la persévérance du metteur en scène Roger Blin (avec lequel Beckett entretint une amitié qui dura toute sa vie), elle soit 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.

La première eut lieu le 5 janvier 1953. La pièce 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. Mais 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'œuvre 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 :

1955

"Nouvelles et textes pour rien"

Les nouvelles sont : "*L'expulsé*", "*Le calmant*", "*La fin*".

Commentaire

Les nouvelles, écrites directement en français, appartiennent à ce qu'on pourrait appeler la seconde manière de Beckett, c'est-à-dire qu'elles mettent encore en scène un héros nanti d'un curriculum vitae vague mais sûr, et qu'elles racontent des semblants d'histoires. Le personnage est le même, à trois étapes de sa vie, ou plutôt de sa vieillesse. Ses tribulations, errances et installations successives nous sont rapportées avec une certaine minutie. Parfois, il s'était établi quelque part, s'y était habitué, y avait son confort et ses aises (un lit, des repas, voire un tabouret), y goûtait le repos et la paix. Mais voilà qu'on l'expulse. Son temps ici est fini, il se retrouve sur le trottoir, il lui faut se résoudre à l'accablant effort de se caser à nouveau. Parfois, au contraire, il sort de sa propre initiative, éprouvant confusément le besoin de se frotter à d'autres, de renouveler son stock d'expériences. Il fait ainsi d'étranges rencontres. Un cocher de fiacre, un enfant tenant, sur le quai d'un port, une chèvre par les cornes, un voyageur de commerce, une femme entre deux âges, grecque ou turque, un marchand de sable, d'algues et de coquillages : silhouettes curieusement floues, et qui, vues, dirait-on, à travers une brume assez épaisse, apparaissent et s'estompent. Floue aussi la ville, malgré sa foule et ses lumières, qui bousculent le héros, floue et un peu désuète, on est encore au temps des chevaux. Dans ce décor fantomatique, le narrateur, en revanche, est très présent, avec ses infirmités, ses misères et ses manies, et ce contraste crée une atmosphère saisissante. Dépouillées, traitées d'une façon qui sait à la fois être neutre et savoureuse, ces nouvelles, qui, comme en passant, mais d'autant plus intensément, donnent forme et relief aux obsessions de l'auteur, sont de son meilleur cru. Datant de 1950, les «*textes pour rien*», qui sont brefs, sont de la même veine que "*L'Innommable*", et jonglent, avec beaucoup de brio, sur le thème si cher à Beckett de l'absurdité de toute vie consciente.

1956

"From an abandoned work"

"D'un ouvrage abandonné"

Nouvelle

Le personnage est en route non pas «*pour quelque part, mais tout simplement en route*». Il va donc, tombant parfois, se relevant, vieillissant, se détériorant, ne cessant d'évoquer le passé : «*Passé, passé, il y a une place dans mon cœur pour le passé.*» Il ne s'arrête pour contempler les choses que si elles sont immobiles, fixes, enracinées. Il ne supporte pas le vol des oiseaux pas plus que jadis il n'avait supporté de voir sa mère gesticuler à la fenêtre. Peut-être l'a-t-il tuée comme il a tué son père, comme il voudrait sans doute se tuer pour que cesse «*cette affreuse bougeotte que j'ai toujours eue*».

Commentaire

Le personnage ressemble à bien des protagonistes dans l'œuvre de Beckett.

Le texte anglais fut publié d'abord dans "Trinity news", en juin 1956, puis (révisé) dans "Evergreen review" en 1957.

Il fut traduit en français par Ludovic et Agnès Janvier en collaboration avec l'auteur.

1956

"All that fall"

"Tous ceux qui tombent"

Pièce radiophonique

Madame Rooney, geignarde et semi-impotente, «*pourrie de chagrin et de graisse et de douleurs et de stérilité*», et qui rêve de «*se répandre par terre comme une bouse et ne plus bouger*», va chercher son mari aveugle à la gare. Elle rencontre en chemin différentes connaissances. Lorsque le train

arrive, en retard, le couple entreprend un retour lent et pénible. En chemin, l'homme se souvient d'une envie ancienne de tuer un enfant pour «*couper court à un fiasco en fleur*», et éclate d'un rire sauvage lorsqu'il apprend que le prochain prêche aura pour thème «*L'Éternel soutient tous ceux qui tombent*». On apprend que le retard du train est dû à la chute d'un enfant sous les roues.

Commentaire

La pièce fut commandée par la B.B.C.. Pour Beckett, ce n'était pas du théâtre ; il refusait toute dimension visuelle car elle détruirait «*ce qui en fait l'éventuelle qualité et qui tient à ce que tout cela sort du noir*» ; mais il prévoit les bruitages donnant corps à chacun des dix personnages et constituant un véritable paysage sonore, ainsi qu'un accompagnement musical : le quatuor «*La jeune fille et la mort*» de Schubert.

Le texte rassemble de nombreux souvenirs de la jeunesse irlandaise de l'auteur, patronymes, bruits, lieux, pour ajouter une couleur locale à un climat de déclin, de souffrance et de mort, dans une pièce d'une noirceur absolue. Selon l'auteur, la question de savoir si M. Rooney a jeté ou non la petite fille hors du wagon n'a pas de réponse : «*Nous ne le savons pas, en tout cas moi je ne le sais pas*».

Le titre de la pièce et celui du prêche indiquent bien que Beckett s'en prenait à ce Dieu des chrétiens qui est impuissant à soulager les souffrances des êtres humains, étant, en fait, injuste et cruel, tuant sans raison.

Beckett traduisit la pièce sous le titre «*Tous ceux qui tombent*» (1957). Elle fut mise en ondes pour la radio en 1959 ; puis elle fut adaptée pour la télévision, malgré les réticences de l'auteur pour toute forme de mise en scène, dans un téléfilm en noir et blanc réalisé par Michel Mitrani, produit par l'ORTF et diffusé pour la première fois sur la première chaîne française, le 25 février 1963. Le téléfilm fut jugé «*mal fait*» par Beckett.

1956

“Fin de partie”

Drame

Après une sorte de fin du monde, Ham demeure aveugle et paralysé, cloué dans un fauteuil roulant, ce qui ne l'empêche pas d'être le bourreau tonnant et infernal de ses géniteurs, Nagg et Nell (des culs-de-jatte, qui sont bouclés dans des poubelles, et apparaissent par intermittences), et son domestique, peut-être son fils adoptif, Clov, qu'il tyrannise. Mais aujourd'hui quelque chose a changé : va peut-être se produire enfin cette fin, espérée et crainte, retardée et accélérée, jouée et subie, cette impensable et impossible fin. Clov partira-t-il, abandonnant Hamm à lui-même ? La question est entière, et si la tension est extrême entre les deux personnages, si les paroles qu'ils s'échangent sont des coups qu'ils se portent, pointe simultanément une forme d'attachement entre eux, l'attachement d'un vieux couple. «*Quelque chose suit son cours*», mais cela va-t-il pour autant finir dans ce refuge coupé de tout, dans cet univers brutalement réduit, flottant dans le vide à l'image d'une planète ? Clov voit, dehors, un enfant, et se demande si après eux, enfermés là, la vie continue.

Commentaire

Tout est maladie, souffrance, déchéance, 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.

Le thème de la déchéance.

Pour Ionesco, cette «*œuvre 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 œuvre.

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.
En 2011, elle fut mise en scène par Alain Françon.

1957 (publication en 1965)
“Acte sans paroles I”

Mimodrame «pour un personnage»

Dans ce théâtre sans parole, l'écriture est didascalique.

Commentaire

“Acte sans paroles” a été créé le 1er avril 1957 au “Royal Court Theatre”, à Londres, et a été repris le même mois au Studio des Champs Élysées, à Paris, avec Deryk Mendel dans le rôle de l'homme.

1958
“Krapp’s last tape”
“La dernière bande”
(1960)

Pièce pour la radio

Assis à une table faiblement éclairée, Krapp, qui est seul au monde avec sa voix, et qui est un peu ivre, réécoute, le soir de son soixante-neuvième anniversaire, les bandes qu'il a enregistrées autrefois, à différentes étapes de sa vie, alors qu'il croyait au bonheur, en particulier une, la bobine 5 de la boîte 3, sur laquelle sont immortalisés les souvenirs du temps où il avait 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, et il dit : «*Difficile de croire que j'aie jamais été con à ce point-là*». Puis, soudainement, on l'entend parler, d'une voix solide et assurée ; c'est qu'il est tombé sur la description d'une idylle, qui eut lieu 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 (il commente : «*Viens d'écouter ce pauvre petit crétin*»), rêve 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

Dramaturge dont le génie s'est nourri à même son immense solitude, Beckett a longtemps dialogué avec sa conscience. Cela lui a inspiré cet homme qui, vers la fin de sa vie, se moque tragiquement de la vacuité de celle-ci.

Or, de tous les dialogues, celui que l'être 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, autant à la raison qu'à la mélancolie. Cette «*petite voix du dedans*», parfois émouvante, parfois accablante, nous échappe toujours un peu.

Parmi les pièces de Beckett, "*La dernière bande*" est le meilleur exemple du dialogue intime entre l'être humain et sa conscience. C'est son œuvre 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'œuvre 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 œuvrette*».

Cette pièce est la moins absurde de celles de Beckett. L'histoire du minable héros qu'est 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. Son nom suggère qu'il 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. Il n'a pas réussi à inscrire quelque chose vers quoi il se serait senti appelé l'espace d'un instant : eut-il des projets d'écriture ? a-t-il voulu se consacrer à l'art, à la contemplation ? On ne le sait pas : Beckett ne le dit pas. 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 parfois comique (en particulier, dans la scène où Krapp mange une banane), d'un comique cynique mais tendre : comme une mère qui a perdu son fils, Krapp a perdu Krapp, un vieillard hurle à l'enfant qu'il fut, et cette piéta pitoyable 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 se fait sentir à plusieurs reprises.

S'il n'y a sur scène qu'un magnétophone sur une table au milieu de l'obscurité et le personnage de Krapp, le comédien doit le faire vivre tout autant en jouant avec les silences et les pauses qu'avec le texte même ; ce qui compte, c'est l'économie des mots, le rythme, la densité des pauses et des silences.

Beckett écrivit la pièce pour Patrick Magee, qui fut, à ses yeux, le plus grand interprète de Krapp, et elle fut créée à Londres au "Royal Court". Puis Beckett traduisit sa pièce en français.

Elle donna lieu à un opéra de Marcel Mihailovici, créé en Allemagne.

1958

"*Embers*"

"*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.

1959 (publication en 1965)

“Acte sans paroles II”

Mimodrame «pour deux personnages et un aiguillon»

De nouveau, l'écriture fut uniquement didascalique, l'aiguillon faisant se mouvoir alternativement chaque personnage en venant se placer au-dessus du comédien.

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 :

1961

“Happy days”

“*Oh les beaux jours*”

Drame en deux actes

Dans un espace défini avec précision («*un mamelon au centre d'une étendue d'herbe brûlée*»), Winnie, une femme en robe du soir est ensevelie jusqu'à la taille dans un tas de débris, survivant après une sorte de fin du monde. «*À ses côtés, un grand cabas noir, sorte de fourre-tout à la Mary Poppins, dans lequel on trouve aussi bien une brosse à dents qu'une boîte à musique, une ombrelle qu'un revolver. Son "vieux Brownie", comme elle dit... Non loin, son mari, Willie, qu'elle a toutes les peines du monde à sortir de sa torpeur.*» Elle entame la journée qu'elle passera à l'exploration de son sac et à l'utilisation 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. Elle demeure muette, lèvres pincées, comme si elle s'amusait à boudier. Tentée de chanter («*Cette femme s'enfonce en chantant*», indiqua Beckett), elle se retient. Mais, parfois, elle émet un petit rire sacripant, et de superbes accents de mélancolie apparaissent sous la joie feinte. Régulièrement, elle prend à témoin de ses actes son mari, Willie, qui est dissimulé derrière la butte de terre, et ne se signale que par de laconiques reparties.

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 les mots du titre qu'on retrouve plusieurs fois dans la bouche de Winnie. Prisonnière de son immobilité et menacée par la torpeur («*un oiseau mazouté*», allait dire Beckett), avec une élégante simplicité, elle «*tire sa journée*», comme elle dit, dans un rituel installé. Cet «*être*

en apesanteur que la terre cruelle dévore», comme disait encore Beckett, disparaît sous nos yeux, se fossilise, maintenue en vie par sa propre parole et son increvable désir. Si on assiste bien à l'agonie lente et feutrée d'un couple, d'une jeunesse, d'un amour, on peut voir la pièce comme une allégorie lumineuse et bouleversante de la condition humaine.

Mais Winnie a beau être entravée physiquement, elle n'en est pas moins vivante. À la fois frivole, candide, lunaire parfois, mélancolique, joyeuse, rayonnante et implacablement lucide, elle nous berce de paroles et de mouvements répétés à l'infini. Elle tente, par des gestes très quotidiens, de se convaincre d'un bonheur improbable. Son entêtement et chacun de ses mots résonnent fort en nous. Le temps passe, sans jamais rider ni affaiblir cette amoureuse de la vie, pourtant en proie aux questions existentielles que se partage l'humanité. En effet, aux questions : comment affronter la vie? comment affronter la mort? elle répond qu'il faut le faire en parlant sans cesse, en s'extasiant sur les menus plaisirs du quotidien. Elle prononce même un hymne à la vie : *«Ça que je trouve si merveilleux, qu'il ne se passe pas de jour...»*, claironne-t-elle sans fin. Et de se tourner en dérision : *«Ah, le vieux style !»*. Ainsi, la pièce, loin de ne porter que les accents de la mélancolie humaine, se révèle au contraire d'une immense et intense drôlerie. Le texte a une grande puissance comique.

"Happy days" fut créé à New York le 17 septembre 1961.

Beckett en fit lui-même une version française, *"Oh les beaux jours"*, qui fut créée au cours de l'été en 1963 à la Biennale de Venise. La pièce fut ensuite représentée à Paris, en octobre, au "Théâtre de l'Odéon" dans une mise en scène de Roger Blin, avec Jean-Louis Barrault dans le rôle de Willie, et Madeleine Renaud dans celui de Winnie, rôle qui allait devenir l'un des plus marquants de sa carrière, et qu'elle joua jusqu'en 1986, à 86 ans.

La pièce fut reprise sur la scène du "Théâtre de l'Odéon" en 1963.

En 2007, au "Théâtre national de Chaillot", Deborah Warner mit en scène Fiona Shaw dans le rôle de Winnie.

En 2010, au "Théâtre de l'Athénée", Robert Wilson mit la pièce en scène avec Adriana Asti.

Le 10 janvier 2012, la "Scène nationale de Sète et du Bassin de Thau", pour l'ouverture de son nouveau lieu, le "Chai Scalli" à Sète, programma la pièce dans une mise en scène de Marc Paquien, avec Catherine Frot qui n'eut rien à envier à Madeleine Renaud, la partition lui seyant à merveille. Le spectacle fut repris au "Théâtre de la Madeleine", à Paris, à partir du 20 janvier 2012, puis en 2013 au "Théâtre de l'Atelier".

En 2012 encore, après une création au CDN de Béthune, la pièce a été également jouée au "Théâtre de la Commune" d'Aubervilliers, dans une mise en scène de Blandine Savetier, avec Yann Collette dans le rôle de Winnie.

En 2013, la pièce fut donnée à Marseille, dans une mise en scène de Serge Noyelle, avec Marion Coutris..

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»* avait-il dit dans *"L'innommable"*), tendit à disparaître dans ses dernières œuvres qui confinent à un dépouillement presque absolu :

1961

"Comment c'est"

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 elliptiques et minimalistes.

1962 (publication en 1965)

"Words and music"

"Paroles et musique"

Pièce radiophonique

Les deux personnages que sont "Words" et "Music" (appelés aussi «Joe» et «Bob») œuvrent ensemble et aussi l'un contre l'autre pour produire des chansons, des interludes musicaux et de la poésie lyrique. Dans une certaine mesure, ils sont dirigés par un troisième personnage, Croak, qui, comme son nom le suggère, existe quelque part entre le son et le sens.

Commentaire

Du fait de sa nature lyrique, cette courte pièce va du ton mélancolique au ton légèrement comique. La version anglaise fut créée en 1962, la version française, en 1972. La musique fut composée par John Beckett.

1963

"Cascando"

Pièce radiophonique pour «musique et voix»

Un mystérieux «Ouvreur» commande à la fois à une voix et à la musique ; il ouvre tantôt l'une, tantôt l'autre, tantôt toutes les deux. Des bribes de phrases cueillies au vol racontent l'histoire d'une promenade. Mais l'«Ouvreur» est-il aussi maître des événements qu'il le dit? «On dit, il n'ouvre rien, il n'a rien à ouvrir, c'est dans sa tête.» Et, peut-être, s'agit-il là d'une inépuisable confession extorquée.

Commentaire

La partie musicale fut composée par Marcel Mihalovici.

1963 (publication en 1965)

"Play"

"Comédie"

Pièce de théâtre

Est en scène un trio classique : un homme entre deux femmes, dont l'une est son épouse. Mais ils sont emprisonnés dans trois jarres identiques, et chacun ne parle, d'une voix atone, que lorsqu'un projecteur éclaire son visage qui reste impassible. Le transfert de lumière d'un visage à l'autre commande instantanément la réponse. Le spectateur assiste à un dérisoire combat entre ces deux femmes qui se déchirent à propos de cet homme veule. Condamnés à une confession perpétuelle, les protagonistes ne peuvent lutter contre la force (la lumière) qui leur arrache des lambeaux de phrases. Et, lorsque tout est dit, il leur faut reprendre tout à nouveau. «Ne suis-je pas un peu fêlée?» demande l'une de ces femmes

Commentaire

Cette variation cruelle sur le thème du ménage à trois, coréalisée par Marin Karmitz, fut créée en Allemagne par le "Ulmer Theatre", en juin 1963.

En 1964, Jean-Marie Serreau monta pour la première fois la version française.

1964

"Film"

Scénario

Ce court-métrage muet d'une vingtaine de minutes montre le parcours d'un homme, qui, sur son passage terrifie tout le monde, hommes, femmes, animaux, etc. On le voit longer un mur, évitant tous les regards, puis monter dans une pièce où il s'enferme. Il en fait sortir le chaton et les deux petits chiens qui s'y trouvent, recouvre la cage d'un perroquet, le bocal d'un poisson, un miroir ; puis il déchire un portrait cloué au mur ; enfin, il va s'asseoir dans une chaise à bascule. Il sort d'une enveloppe quelques photos de famille, qu'il finit par déchirer à leur tour. Quand, enfin, il semble avoir annulé tout regard sur lui, il s'assoupit paisiblement dans la chaise, pour se réveiller, en se retrouvant face à son double qui le regarde droit dans les yeux. On découvre alors le visage du personnage, un borgne.

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'œil de la caméra.

Le film fut tourné par Alan Schneider avec Buster Keaton, le comique qui ne rit jamais.

1965

"Imagination morte, imaginez"

Nouvelle de sept pages

Deux corps sont recroquevillés entre la vie et l'agonie au milieu d'une terrible blancheur. *«Nulle part trace de vie, dites-vous, bah, la belle affaire, imagination pas morte, si, bon, imagination morte imaginez. Îles, eaux, azur, verdure, fixez, pff, muscade, une éternité, taisez. Jusqu'à toute blanche dans la blancheur la rotonde. Pas d'entrée, entrez, mesurez...»*

Commentaire

Dans une extrême concentration de moyens, Beckett propose une expérimentation à la fois poétique et plastique.

Le texte fut pré-publié dans "Les lettres nouvelles", numéro d'octobre-novembre 1965. Puis il fit l'objet d'une plaquette publiée aux Éditions de Minuit, en 1965, à six cents exemplaires.

En 1965, l'appréciation de son œuvre ne cessant de grandir à travers le monde, Beckett reçut le prix Nobel, attribué à une «œuvre 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

œuvre, 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 œuvres de charité et à la bibliothèque du "Trinity College" de Dublin. Et, en réponse à la demande d'une nouvelle œuvre, 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.

Il publia :

1966
"**Assez**"

Nouvelle

Un couple improbable tant est grande la différence de leurs âges erre. La femme nous raconte leurs étranges tribulations et leurs menus plaisirs. Ils sont bientôt tous deux si courbés, le tronc à l'horizontale, qu'ils ne voient plus que le tapis de fleurs sur les collines parcourues sans relâche, main dans la main. Ils sont disparates et pourtant identiques car tout ce qu'elle ressent émane toujours de lui, ses pensées, ses questions, ses désirs. Se retrouvant maintenant seule après sa «*disgrâce supposée*» ou peut-être la mort de l'homme, et vieillissant à son tour, cette femme livre un poignant hymne à l'amour : «*Je ne sais plus le temps qu'il fait. Mais du temps de ma vie il était d'une douceur éternelle*», dit-elle. De ce temps où, au repos, elle et lui étaient «*pliés en trois, emboîtés l'un dans l'autre. Deuxième équerre aux genoux. Moi à l'intérieur*», la sensation demeure : «*Je le sens la nuit contre moi*». De ce seul temps où elle a vécu elle veut finalement effacer tous les détails, et ne garder «*rien que nous deux nous traînant dans les fleurs.*»

Commentaire

On peut voir dans cette relation une relation de maître à esclave.

La nouvelle fut pré-publiée dans "La quinzaine littéraire" en avril 1966. Elle fut publiée aux Éditions de Minuit en 1966, sous forme d'une plaquette au tirage limité.

1966
"**Bing**"

Nouvelle de quatre pages

Le texte, qui est fait de soixante-dix phrases fréquemment répétées, qui aligne des mots courts et familiers, est cependant étonnant car il ne présente pas de verbes et seulement quelques articles ou prépositions. Les phrases courtes sont juxtaposées sans ponctuation ou connexions syntaxiques. Le sujet n'est pas clair, sinon incompréhensible. Puis on peut y distinguer le compte rendu de l'état d'esprit d'une personne confinée dans une petite chambre blanche et nue, une personne qui est soumise à une extrême contrainte, et qui est probablement à son dernier souffle.

Commentaire

On peut considérer ce texte comme un concentré des plus hauts enjeux esthétiques du travail de Beckett.

Il fut publié en 1966 aux "Éditions de minuit", sous forme d'une plaquette au tirage limité.

En 1967, Beckett publia sa traduction du texte en anglais sous le titre "*Ping*".

En 1967, Beckett publia "**Têtes-Mortes**" qui réunissait : "*D'un ouvrage abandonné*" - "*Assez*" - "*Imagination morte, imaginez*" - "*Bing*".

Commentaire sur l'ensemble

Ces textes sont dans la lignée des romans qui les ont précédés. Crispés et amers, ils témoignent d'un pessimisme radical, mais aussi d'un art inimitable, alliant une superbe économie de moyens à beaucoup de verve et à de truculentes trouvailles. Les uns nous présentent le monotone monologue de vieillards cassés par l'âge et les infirmités ; les autres se contentent de décrire ou plutôt d'évoquer d'étranges décors géométriques et austères, qui semblent avoir miraculeusement survécu à d'effrayants cataclysmes, et où on s'étonne que l'être humain, même réduit à un état larvaire, puisse encore trouver place. La description minutieuse et cocasse d'un extrême dénuement est le biais qui permet à Beckett de nous faire sentir, d'une façon saisissante, combien la triste absurdité de la vie heurte son intelligence.

Paradoxalement, si les êtres auxquels il donne la parole ne cessent de gémir, leurs plaintes ne leur sont pas arrachées par les souffrances physiques qu'ils endurent. Après tout, ils s'accommodent assez bien du délabrement chaque jour un peu plus accentué de leur corps. Lorsque marcher leur devient impossible, ils rampent. Lorsque les muscles de leur cou leur refusent soudain tout service, ils se voient impuissants à relever la tête, et donc à regarder le ciel, ils prennent l'habitude de se servir d'un miroir pour contempler son reflet. Plus atroce que les douloureuses raideurs qui tendent petit à petit à les paralyser est l'affreuse et dérisoire «*bougeotte*» qui les condamne à se traîner inlassablement par mamelons et par vaux, par fossés et par forêts, alors qu'ils pourraient demeurer sur une bergère, enfermés «*dans une grande pièce vide à échos, avec une grande pendule ancienne*», rien qu'à l'écouter et à somnoler. Ce besoin d'activité est plus fort qu'eux : ils ont beau savoir que rouler leur bosse ne rime pas à grand-chose, il faut qu'ils continuent à accumuler les kilomètres, si bien que, en dix, vingt ou cinquante ans, ils parcourent plusieurs fois, malgré l'extrême lenteur de leur progression et en tournant tout bêtement en rond dans le même pays pluvieux et gris, l'équivalent de toute la Terre. La plupart du temps, ils sont seuls avec leurs pensées dépourvues de prise sur le monde, pensées tâtonnantes, rabâcheuses et raisonneuses qui prennent souvent une allure interrogative, mais n'énoncent jamais que des réponses contradictoires, aussi douloureuses les unes que les autres. Leur lucidité n'a rien d'une lampe qui éclaire mais tout d'un énorme abcès qui inutilement les torture. Parfois, pourtant, ils vont par couples, tels deux bœufs attelés au même joug. La façon dont deux êtres peuvent rester, pendant une longue période attachés l'un à l'autre est une chose que Beckett décrit à merveille, avec une espèce d'impartialité gouailleuse qui fait part égale au réconfort et aux tourments qu'inévitablement apporte la présence continue d'un compagnon ou d'une compagne. Il montre comment l'habitude cimenter ces associations, comment le plus fort, toujours, tyrannise le plus faible ; comment celui-ci se soumet avec une joie empressée ou, faute d'avoir eu le courage de trancher un lien qui, au fil du temps, est en quelque sorte entré profondément dans sa peau, s'adonne à de théâtrales et futiles manifestations de révolte.

1969
"**Sans**"

Nouvelle

Le personnage s'égare par de nombreux faux chemins, se fourvoie sur bien des fausses routes, avant de parvenir enfin au vrai refuge calme et serein où règne l'absence de toutes choses. Là, maître de toute sa raison, cet être muet, enfin sans souvenir, demeure dans un monde sans temps, sans bruit et sans mouvement. Mais le «*vrai refuge*» s'effondre, et voici que l'être est seul debout dans un monde

de sable gris cendre, sans relief, sans issue et sans fin, où gisent alentour les ruines répandues du refuge aboli, oublié.

Commentaire

Le dépouillement du langage s'allie à une structure d'une telle cohérence qu'elle se fait elle-même langage et se charge de sens. Au-delà des mots, il y a le jeu de leur disposition et de leur répétition à l'intérieur des phrases ; au-delà des phrases, le jeu de leur disposition et de leur répétition au cours du texte. Se déroule la même mélodie, dans des dispositions différentes, à moins que ce soit une autre voix qui répète à sa manière la même litanie, deux êtres se trouvant, chacun dans ses ruines, chacun dans son refuge sans issue, et rêvant tour à tour, en proie aux chimères, et s'éveillant enfin à «*l'air gris sans temps*».

Le texte fut prépublié dans "La quinzaine littéraire" en novembre 1969. Puis il fut publié aux "Éditions de minuit" en 1969, sous forme d'une plaquette au tirage limité.

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). Il allait tourner de ses pièces pour la télévision, et particulièrement à "Quad".

1970

"Le dépeupleur"

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.

1976

"Pour finir encore et autres foirades"

Recueil de textes

Ce sont : "***Pour finir encore***" - "***Au loin un oiseau***" - "***Se voir***" - "***Immobile***" - "***Un soir***" - "***La falaise***" - "***Plafond***" - "***Ni l'un ni l'autre***" - "***Foirades I à IV***".

1978
"Company"

Nouvelle

Dès le début, tout est dit : «*Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginer*». «*La voix à elle seule tient compagnie*.» On entend les souvenirs de l'enfant donnant la main à sa mère, une femme assez sévère. Apparaît l'image d'un père aimé mais lointain du narrateur. Il y a aussi, traité de façon très pudique, un souvenir d'amour défunt : «*Tu es sur le dos au pied d'un tremble. Dans son ombre tremblante. Elle couchée à angle droit appuyée sur les coudes. Tes yeux renversés viennent de plonger dans les siens. Dans le noir tu y plonges à nouveau. Encore. Tu sens sur ton visage la frange de ses longs cheveux noirs se remuer dans l'air immobile. Sous la chape des cheveux vos visages se cachent. Elle murmure, Écoute les feuilles. Les yeux dans les yeux vous écoutez les feuilles. Dans leur ombre tremblante*.» «*Mieux vaut un cœur languissant qu'aucun*.» «*Si tes yeux venaient à s'ouvrir, le moi s'élancerait*». Tout ce passé vieux de quelque soixante-dix ans est pourtant si proche. D'où un aller et retour permanent entre passé et présent. Il est question d'identité perdue, de recherche d'une lumière personnelle : «*Quelles visions dans le noir de lumière !*» En fait, cette confession participe surtout vers la fin, d'une sorte de «*fable de toi fabulant d'un autre avec toi dans le noir* ». Les mots de la fin font perdre toute illusion et tout espoir : «*Et comme quoi mieux vaut tout compte fait peine perdue et toi tel que toujours. Seul. Tu finiras tel que tu es*.»

Commentaire

Il s'agit d'un des textes les plus autobiographiques de Beckett. Il y évoque sur le mode de la fiction, bien sûr, certains souvenirs de jeunesse, l'absence du père, les rapports difficiles avec la mère. L'écrivain était conscient qu'il n'allait plus vivre encore très longtemps. Le texte, souvent teinté de lassitude devant le néant qui se profile à l'horizon, est donc émouvant ; mais il est souvent aussi plein d'un humour virulent (dès le titre). Beckett y fit sentir le poids du silence, la solitude de l'être humain, thèmes qu'on retrouve dans toute son œuvre, même et surtout sans doute, quand il recherche la compagnie de ses semblables. C'est un texte qui va au silence, qui force le silence à arriver au bout de chaque mot, dans l'absolue nécessité de son écriture.

Cette œuvre autobiographique fut traduite en français par Beckett.

Il n'avait pas été écrit pour la scène, mais, en 1984, Pierre Chabert en fit une mise en scène pour Pierre Dux au "Théâtre Renaud-Barrault".

En 1980, le peintre irlandais Louis Le Brocquy fit le portrait de Beckett, et déclara : «*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*.»

Beckett publia :

1981
"Mal vu mal dit"

Texte autobiographique

Dans ce texte discrètement substantiel, Beckett examine l'étendue de ce qu'il lui reste à dire, à «*mal dire*» une dernière fois, en tentant d'«*en mal dire le moins*». Il s'attache d'abord au regard, cet «*indicible globe*» ; puis au visage qui est comme la gangue éclairée du ressouvenir. Il cherche à retrouver ce qui fut avant d'avoir été. Il cherche à saisir ce qui, réfractaire à la description, demeure dissimulé à la mémoire.

Commentaire

Le titre n'est pas sans évoquer une réprimande doublée d'une notation sévère, à l'instar de celles qui pénalisent l'élève.

1982

"Wortward Ho "
"Cap au pire"

Texte autobiographique

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, ce texte proprement illisible, remâché, troué de silences et de petits gouffres muets, 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, assis devant une petite valise ouverte qui masquait un écran d'ordinateur. 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...»

1982

"Catastrophe et autres dramaticules"

Recueil de brèves pièces de théâtre

"Catastrophe"

Pièce de théâtre

Pour une «*répétition*» dont l'enjeu est incertain, tandis que ne sont pas indiquées des caractéristiques particulières, que nulle mention n'est faite du lieu, sont réunis un metteur en scène, son assistante et un protagoniste (désigné par «*P*») qui est soumis à une lente dépossession. Seules traces tangibles de sa présence passive, ses mains («*un Dupuytren*») et le sinciput qu'il faudra blanchir. Et plus tard la tête qu'il ne faudrait tout de même pas songer à redresser.

Commentaire

La pièce, qui fut écrite pour soutenir Vaclav Havel qui était emprisonné à Prague depuis mai 1979, dénonce l'inanité effrayante de l'enfermement (politique ou non). S'y trouve dressé obliquement un réquisitoire. Mais, à l'instar d'événements qui infléchissent de manière sourde et radicale une existence, le procès ici ne s'intéresse pas précisément aux causes elles-mêmes.

"Pochade radiophonique"

Un animateur, une dactylo, un bourreau armé d'un nerf de bœuf interrogent Fox («F») qu'il s'agit de priver de sa propre histoire pour le démanteler et le détruire.

"Pas"

Quelque pas martellent le plancher. Une femme, May, arpente le sol, et semble parler à sa mère, qui est malade et grabataire. La pièce, divisée en quatre sections, chacune centrée sur la conversation de la mère avec sa fille, n'expose que celle-ci. La voix de la mère absente est amplifiée. S'y noue un drame, la quête impossible d'une identité, car le souvenir est altéré. Ainsi, quand la mère parle de May, évoquant celle qui, la nuit venue, se glissait dans l'église verrouillée pour «*rôder le long du bras sauveur*», on ne peut savoir si elle hallucine à son tour ou si quelqu'un d'autre reprend le récit. Mais le Christ n'étant pas une consolation, et la perte de Dieu étant indéniable, elle fut victime d'une double mystification. L'issue semble inéluctable, mortifère.

Commentaire

Le texte fut écrit en anglais pour Billie Withelaw. Beckett en indiqua l'origine : ayant assisté à une conférence donnée par Jung à Zurich, il avait été étonné de le voir présenter une malade comme incurable ; elle l'était devenue, selon lui, parce qu'elle ne pouvait intégrer la souffrance dont elle était l'objet ; elle n'en savait littéralement rien.

Il fut interprété en français par Delphine Seyrig.

On trouve encore : ***"Cette fois"***, ***"Solo"***, ***"Berceuse"***, ***"Impromptu d'Ohio"***, ***"Quoi où"***.

En 1986, Beckett commença à souffrir d'emphysème.

Il publia :

1989

"Stirrings still"

"Soubresauts"

Texte autobiographique

«*Informulables soubresauts de l'esprit. Inapaisables.*» Ultime recours d'un d'«*un soi soi-disant*» pareil au rôle d'un agonisant à l'affût. Le texte se termine par «*Oh tout finir*».

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. Il parut posthume en 1991, et fut traduit en français par Édith Fournier.

En 1989, Beckett fut transporté dans une maison de convalescence, où il se consacra encore à la traduction de ses œuvres. Puis, sa santé se détériorant, il 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*». Il mourut 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 œuvres dans tous les registres de l'écriture : nouvelles, romans, pièces de théâtre, essais, montages radiophoniques, textes pour magnétophone, vidéos, film. Comptent surtout ses pièces de théâtre, «*En attendant Godot*», «*Fin de partie*», «*Oh les beaux jours*», qui donnent, 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.

Après les grandes œuvres romanesques et théâtrales, sa production se fit de plus en plus rare et de plus en plus contractée, tendant vers un monologue fondamental, un 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, les personnages n'étant plus, «*dans la tranquillité de la décomposition*» («*Molloy*»), que des silhouettes suivant des itinéraires minutieusement tracés pour parcourir un espace dont ils évitaient soigneusement le centre, chacun déviant sa course lorsqu'il approchait du cœur du vide, domaine de tous les périls.

Cette production continuait donc à se montrer, comme l'indiqua Ionesco, «*essentiellement tragique parce que, chez Beckett, 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*». 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 de Beckett 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 œuvres 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

Peut-être voudrez-vous accéder à l'ensemble du site :

www.comptoir litteraire.com