



HAL
open science

Fiction et diction de l' uvre dramatique de Samuel Beckett

Mourad Saket

► **To cite this version:**

Mourad Saket. Fiction et diction de l' uvre dramatique de Samuel Beckett. Littératures. Université Côte d'Azur; Université de la Manouba (Tunisie), 2016. Français. NNT: 2016AZUR2021 . tel-01439839

HAL Id: tel-01439839

<https://theses.hal.science/tel-01439839>

Submitted on 18 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ NICE SOPHIA ANTIPOLIS
Membre de Université Côte d'Azur

UFR Lettres, Arts et Sciences Humaines
École Doctorale 86 : Sociétés, Humanités, Arts et Lettres
Laboratoire CTCL (EA6307)
Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts vivants

Thèse en co-tutelle internationale

Discipline :
Langue, Littérature et Civilisation Françaises

Thèse présentée et soutenue publiquement le 19 octobre 2016
pour l'obtention du Doctorat en Langue, Littérature et Civilisation françaises

Fiction et diction de l'œuvre dramatique de Samuel Beckett

présentée par **Mourad SAKET**

**Thèse dirigée en co-tutelle par
Madame le Professeur Béatrice Bonhomme
et Monsieur le Professeur Hamdi Hemaidi**

Composition du Jury

Béatrice BONHOMME, Pr.	Université Nice Sophia Antipolis	co-directrice
Hamdi HEMAIDI, Pr.	Université de la Manouba, Tunis	co-directeur
Marie JOQUEVIEL-BOURJEA, MCF-HDR	Université Montpellier 3	présidente et rapporteur
Mohamed ABAZA, Pr. émérite	Universités tunisiennes	rapporteur

Mourad SAKET

**FICTION ET DICTION
DE L'ŒUVRE DRAMATIQUE DE SAMUEL BECKETT**

Remerciements

Je fais partie des gens qui croient qu'il n'y a de force ni de puissance que par dieu. Cela étant, je commence par le remercier d'avoir eu la bonté de m'entourer de personnes formidables qui ont, chacune à leur façon, et ce, à différentes étapes de mon travail, contribué, d'une manière ou d'une autre, à la réalisation de cette thèse de doctorat.

Je remercie très chaleureusement ma directrice de thèse, Madame ***Béatrice Bonhomme*** qui, malgré ses nombreuses occupations, a accepté de prendre la direction de cette thèse, transformant ainsi les difficultés rencontrées en une expérience enrichissante. Je lui suis également reconnaissant de m'avoir assuré un encadrement rigoureux tout au long de ces années, tout en me donnant la possibilité de trouver par moi-même mon cheminement personnel. Madame Béatrice a su diriger mes travaux avec beaucoup de disponibilité, de tact et d'intérêt. Elle m'a toujours accordé généreusement le temps nécessaire pour partager avec moi ses idées et sa grande expérience. Qu'elle trouve ici l'expérience de ma profonde gratitude.

Le remerciement suivant revient justement à mon directeur de thèse Tunisien Monsieur ***Hamdi Hemaïdi***. Les mots me manquent pour lui exprimer ma gratitude. L'idée de voler de ses propres ailes est un peu effrayante, mais j'ai l'impression d'avoir grandi, d'avoir acquis une certaine confiance grâce à lui.

Du point de vue relationnel, j'ai trouvé en lui une relation cordiale, une écoute et, ce que j'ai aimé par-dessus tout, une franchise à toute épreuve.

Je salue également la souplesse et l'ouverture d'esprit de Monsieur Hamdi Hemaidi qui a su me laisser une marge de liberté pour mener ce travail de recherche.

Les examinateurs qui ont accepté de siéger dans ce jury de cette thèse doivent aussi trouver ici l'expression de ma reconnaissance, Monsieur **Jean-Pierre Triffaux** et **Mahmoud Mejri**.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à Madame **Danielle Pastor** pour l'aide si précieuse qu'elle a acceptée de m'apporter.

Ma gratitude s'adresse aussi à Madame **Catherine Delemarre**, secrétaire de l'école doctorale de l'Université de Nice Sophia Antipolis pour son serviabilité et sa grande ouverture face à ma condition d'Enseignant en Tunisie.

Je remercie Monsieur **Chaouki Nasri** pour sa confiance et son soutien inconditionnel durant ces années de thèse.

Un très grand hommage à **mes parents** qui ont su m'élever dans le sens de l'effort et du dépassement.

C'est également le moment d'exprimer ma gratitude à mes deux enfants **Abdelkader** et **Moetez** pour l'amour qu'ils me témoignent et pour la part certaine qu'ils ont joué dans la réalisation de cette thèse.

Les mots me manquent pour remercier, à sa juste valeur, ma femme, *Ayari Sameh*, pour son soutien moral et psychologique si nécessaire pour mener à bien ce projet malgré les aléas de la vie et pour avoir cru en mes capacités intellectuelles et à mon sens de l'organisation pour le réaliser.

Je termine ces remerciements en dédiant cette thèse de doctorat à mon frère *Saket Ismail* qui m'a appris l'amour du théâtre.

Sommaire

Introduction	13
---------------------------	----

Première partie
LES CARACTÉRISTIQUES FORMELLES
DE L'ÉCRITURE DRAMATIQUE DE SAMUEL BECKETT

I. Organisation de structure de l'œuvre	27
--	----

A. L'œuvre comme structure matérielle.....	28
1. Le (Les) titre(s) : genre et fonctions.....	28
2. Les grandes parties	31
3. Les didascalies	33
B. L'œuvre comme organisation de structure profonde.....	36
1. La (Les) fable(s)	36
a. <i>En attendant Godot</i>	36
b. <i>Fin de partie</i>	39
c. <i>La Dernière Bande</i>	40
d. <i>Oh les beaux jours</i>	41
2. L' (Les) intrigue(s).....	43
3. Le schéma actantiel	46

II. Les procédés narratifs	58
---	----

A. Le discours narratif : l'exemple de l'histoire de Hamm (<i>Fin de partie</i>)	58
1. Les marques morphologiques et/ou lexicales de la subjectivité/objectivité dans l'histoire de Hamm	60
a. La dialectique entre le « Je » et le « Il ».....	60
b. La répartition des temps	64
c. Les éléments déictiques.....	71

B. Monologue ou dialogue ?	78
1. Remarques préliminaires.....	79
a. Le monologue.....	79
b. Le dialogue.....	83
2. Démystification de l'objet générateur	84
3. Le cas de <i>La Dernière Bande</i>	97
III. Constantes dramaturgiques.....	101
A. Les mouvements de l'écriture	102
1. Le va-et-vient	102
a. Le plan textuel.....	102
b. Le plan scénique.....	104
2. Le soubresaut.....	108
3. L'épanothose	111
4. La translation.....	112
B. L'immobilité et le silence	114

Deuxième partie
L'EXPÉRIENCE EXISTENTIELLE
OU LE PROCESSUS DE LA NÉGATIVITÉ

A. <i>En attendant Godot</i>	127
1. Vladimir et Estragon : vacuité de soi	127
2. Pozzo / Lucky : vacuité hors du soi.....	137
3. Le messager : vacuité unificatrice et espoir !.....	147
4. Godot : un conte des mille et une nuit.....	152
B. <i>Fin de partie</i>	158
1. Du délabrement physique et moral au théisme	158
a. L'exposition ou l'état de nuée ?.....	158
b. La déchéance physique ou/vers l'anéantisme	160
2. Du théisme au doute.....	165
3. Du doute à la rébellion	170
a. Le mysticisme et la rébellion.....	171
b. Hamm et Clov ou l'enfer c'est l'autre.....	176
c. Nagg et Nell ou la voie de la sagesse	179
4. De la rébellion au scepticisme.....	184

C. <i>La Dernière Bande et Oh les beaux jours</i>	191
1. L'obscurité / la lumière	191
a. L' (les) exposition(s)	191
b. Les divisions manichéennes	194
c. La femme	198
2. Le spectacle du mal	204
a. La solitude	204
b. La mort	206
c. La cruauté	212

Troisième partie
LES TECHNIQUES LITTÉRAIRES
DE *FIN DE PARTIE*

A. La diversité d'idées	220
B. La participation du lecteur et/ou du spectateur	222
C. Les procédés narratifs	226
1. Récit objectif historique	227
2. Discours subjectif	229
3. Le monologue	235
4. Le dialogue	239
a. À propos de l'œuvre de Beckett	242
b. La naissance de la mise en scène	245
D. L'analyse des personnages	247
1. Personnage textuel / scénique	247
a. Les personnages de Clov et Hamm	249
b. Le couple Nagg et Nell	257
2. La notion du temps et de l'espace dans <i>Fin de Partie</i>	264
Conclusion	271
Bibliographie	277

Introduction

L'étude qui suit ne portera pas véritablement sur l'ensemble de l'œuvre dramatique de Samuel Beckett, mais elle s'appuiera précisément sur quatre ouvrages que nous considérons, en raison de leur caractère exemplaire, comme les pièces les plus représentatives quantitativement et qualitativement de tout l'écrit dramatique de Beckett. Ces pièces sont les suivantes : *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *La Dernière Bande* et *Oh les beaux jours*.

Notre but principal étant l'éclaircissement de ces ouvrages, ces derniers serviront à la fois comme base et comme point de convergence de la description et de l'analyse à venir.

Cependant, et pour cette fin d'éclaircissement, nous avons établi, dès que la situation analytique le permet, une intertextualité entre les pièces faisant l'objet de cette étude mais aussi avec une partie considérable du restant de l'écrit dramatique et aussi romanesque de Beckett. C'est ce qui expliquera notre désir de traiter de plusieurs autres ouvrages qui ne figurent pas dans le corpus de cette étude.

Si tout texte théâtral a la réputation, compte tenu de son rapport équivoque avec la scène, d'être un « *texte troué*¹ » et une « *machine paresseuse*² » qui, selon les expressions d'Umberto Eco, exige du lecteur « *un travail coopératif acharné pour remplir les espaces vides de non-dit ou de déjà dit resté en*

¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1977, p. 13.

² Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 158.

*blanc*³ », les pièces de Beckett sont encore des textes infiniment troués et fortement paresseux qui posent, aussi bien pour les lecteurs que pour les critiques, plusieurs problèmes de compréhension et d'analyse.

Pour vaincre certains obstacles que nous posent ces textes et pour aider par ailleurs à la compréhension de ces œuvres, nous avons composé cette étude de trois grandes parties que nous avons intitulées comme suit :

- Première partie : Les caractéristiques formelles de l'écriture dramatique de Samuel Beckett.
- Deuxième partie : L'expérience existentielle ou le processus de la négativité
- Troisième partie : Les techniques littéraires de *Fin de partie*.

Nous avons tenté dans la première partie d'étudier ces ouvrages d'un point de vue purement formel.

Toutefois, nous n'avons pas entrepris une étude systématique de tout ce qui constitue la spécificité formelle de chaque pièce, mais nous nous sommes employé à dégager quelques traits caractéristiques qui nous ont semblé d'une portée essentielle, aussi bien, pour la compréhension que pour la juste appréciation de l'écriture dramatique de Beckett.

Quelques théories littéraires, mises à jour, par Jean-Pierre Ryngaert, Roland Barthes, Gérard Genette, Umberto Eco..., nous ont été fort utiles.

Nous nous sommes servi de ces théories non pas dans le but d'élaborer une méthode critique en tant que telle, comme c'est souvent le cas chez plusieurs chercheurs (beckettians), mais uniquement dans la mesure où ces théories peuvent aider à la compréhension et à l'analyse. Et ce, car nous pensons, qu'en aucun cas, l'élaboration d'une méthode critique ne doit prendre le pas sur le but

³ *Ibid.*, p. 159.

essentiel qui est l'éclaircissement de l'œuvre, autrement celle-ci se trouverait, comme le dit Brian T. Fitch « *reléguée au statut de prétexte*⁴ ».

Mais, qu'entendons-nous, d'abord, par ces quelques traits caractéristiques qui constituent la complexité formelle de l'écriture de Beckett ? et comment allons-nous procéder ?

Nous entendons par là, l'exploration de l'ensemble des éléments formels qui nous paraissent régir et articuler fondamentalement le mécanisme de l'écriture dans chacun de ces ouvrages. Nous les avons déterminés selon ces trois chapitres :

- I. Organisation et structure de l'œuvre.
- II. Les procédés narratifs
- III. Constantes dramaturgiques.

Pour rendre compte de l'organisation et de la structure profonde de cette œuvre, nous avons tenté de la saisir dans sa matérialité, c'est-à-dire dans la manière dont « *son organisation de surface se présente sous forme d'ouvrages*⁵ ».

Pour cela, nous nous sommes intéressés donc, en premier lieu, à quelques marques concrètes, qui nous ont paru importantes, et que nous avons limité aux :

- Titres
- Grandes parties
- Didascalies

⁴ Brian T. Fitch, « Le silence noir et la page blanche », in *Dimensions, structure et textualité dans la trilogie romanesque de Samuel Beckett*, Paris, Minard, coll. « Situations », 1977, p. 66.

⁵ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 47.

En deuxième lieu, nous avons exposé ce qui nous a semblé construire les structures profondes de chacune de ces pièces. Nous les avons déterminé comme suit :

- La (les) fable (s)
- L' (les) intrigue (s)
- Le (les) schéma(s) actantiel(s)

Ces marques concrètes qui organisent et structurent l'œuvre sont, comme le fait remarquer Jean-Pierre Ryngaert dans son ouvrage *Introduction à l'analyse du théâtre*, et à qui nous nous sommes référé essentiellement dans ce chapitre « *pour superficielles qu'elles paraissent correspondent à un projet de l'auteur*⁶ ».

L'examen de cette première forme caractéristique de l'écriture beckettienne montrera qu'il s'agit d'une œuvre où toutes les marques aussi bien de surface que de profondeur sont non seulement en rupture avec les traditions classiques de l'écriture théâtrale, mais aussi sont entièrement vouées à sa dissolution. Il s'y révélera également, que nous sommes face à une nouvelle forme d'écriture où cette dissolution est reléguée au profit d'une mise en évidence de tout un flot de mots, qu'on appelle, désormais, le langage. Ce langage nous a mené, du coup à effectuer un examen profond qui mettra l'accent sur le fonctionnement de son mécanisme intérieur et sur les différentes articulations qui le structurent et l'organisent. C'est ce qui constituera l'objet de l'étude du deuxième chapitre intitulé « Les procédés narratifs ». Cet examen montrera que *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *La Dernière Bande* et *Oh les beaux jours* sont constituées, à des degrés différents, d'un grand jeu d'échange de mots, de questions et de

⁶ *Ibid.*, p. 87.

réflexions, qui s'organise selon trois axes structurels importants que nous avons appelés les procédés narratifs et qui s'échelonnent comme suit :

1. Le monologue
2. Le dialogue
3. La narration

Peut être bien pour la première fois dans les recherches beckettiennes, nous avons été tenté de mettre l'accent sur la structure formelle de chacun de ces procédés. Et pour des raisons métrologiques, nous avons commencé par celle de la narration à partir de l'exemple le plus frappant et le plus représentatif dans toutes les quatre pièces qui est « l'histoire de Hamm » dans *Fin de partie*.

Cette histoire ou ce « *chronique-créatif*⁷ » ou encore ce « *Work in Progress*⁸ », qui comprend ce que répète Hamm entre la page 70 et 74, se prête à plusieurs analyses : sonore, mythique, sémantique...

À ce stade, nous l'avons abordé du point de vue purement formel en la considérant comme un acte d'énonciation. La structure formelle de cet acte est elle-même complexe et ambiguë. Pour en vaincre certains obstacles, nous sommes partis d'une définition barthienne qui considère que le discours est une « *grande phrase... tout comme la phrase moyennant certaines spécifications est un petit discours*⁹ » ? À partir de cette définition, le discours narratif de Hamm devient une « grande phrase ». Or, nous avons pu remarquer que cette grande phrase narrative se différencie en deux discours opposés ; un discours subjectif et un discours objectif. Cette différenciation entre la subjectivité et l'objectivité se révélera régie par un ensemble de « *marques morphologiques et/ou*

⁷ Emmanuel Jacquart, « Le Duo-Duel Beckett-Nietzsche, travaux de linguistique et de littérature », publiés par le *Centre de Philosophie et de Littérature Romanes* de l'université de Strasbourg, 1984, p. 37.

⁸ Martin Esslin, *Théâtre de l'Absurde*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1976, p. 66.

⁹ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications* 8, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 13.

*lexicales*¹⁰ » qui constitue à notre avis la plus importante structuration de ce discours. C'est la raison pour laquelle nous nous sommes employés pour explorer ces marques, une par une, à travers leurs éléments structuraux constitutifs c'est-à-dire à travers les deux supports linguistiques de la subjectivité et de l'objectivité représentés par les deux pronoms personnels « je » et « il », les différents temps auxquels les verbes sont conjugués, la présence ou l'absence de certains adverbess et adjectifs, considérés comme des indices du narrateur, et certains éléments déictiques qui « *organisent les relations spatiales et temporelles autour du sujet*¹¹ » .

L'exploration de l'ensemble de ces marques révélera deux caractéristiques importantes : d'une part l'attribution de la totalité de cette histoire à un autre subjectif, une caractéristique qui renforce d'ailleurs l'idée du romancier Alain Robbe-Grillet qui considère que tous les écrits d'avant-garde sont « *plus subjectifs que ceux de Balzac*¹² », et d'autre part l'effacement de cette même subjectivité au profit d'une autre caractéristique typiquement beckettienne qui est l'ambiguïté.

Désormais ces deux caractéristiques s'affirmeront davantage dans les deux derniers procédés narratifs. En raison du rapport du voisinage étroit qui les unit, qui sera démontré ultérieurement, nous avons choisi de les traiter ensemble sous cette forme interrogative : monologue ou dialogue ?

En effet, comme l'annonce cette interrogation, il s'agit de s'interroger d'entrée sur les spécificités formelles de chacun de ces procédés. À première vue, *En attendant Godot*, *Fin de partie* et *Oh les beaux jours* sont fondées essentiellement sur le dialogue de la même manière que *La Dernière Bande* est basée sur le monologue. Mais, faut-il prendre cette constatation comme une

¹⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹¹ *Ibid.*, p. 27.

¹² Alain Robbe-Grillet, « Littérature », *Revue de Paris*, septembre 1966, p. 12.

évidence absolue ? Et s'agit il réellement dans ces pièces d'un dialogue et d'un monologue ?

La réponse affirmative à ces questions est souvent présentée par les critiques comme une évidence. Or, l'examen que nous avons opéré sur ces procédés, à travers tout un processus de « pelage » ou de « démystification », nous laissera devant un résultat surprenant : le monologue s'élargit à un dialogue, le dialogue se réduit à un monologue. Ils sont réductibles à un son, les personnages à une voix et les deux à un simple écho.

Le résultat surprenant de ces procédés narratifs nous a mené du coup à réfléchir sur l'ensemble du récit dramatique de Beckett, perçu jusqu'alors comme un amas de mots téméraires qui exclut tout fondement et tout mécanisme.

Nous avons pu constater que, contrairement à une opinion répandue, ce récit est véhiculé, en plus de ces procédés narratifs, par, au moins, deux constantes dramatiques très antagonistes : les mouvements et l'immobilité. La manière dont ces constantes s'établissent dans le récit ainsi que les rapports dialectiques et fonctionnels qu'elles entretiennent avec les différentes articulations narratives précédentes caractérisent l'écriture par la distinction et se substituent à un nouveau projet d'esthétique théâtral. Qu'en est-il de ce projet ? Certes, il est basé considérablement sur la réduction, mais encore ?

Il s'agit de donner naissance et de concrétiser une nouvelle ambition de la littérature, celle d'écrire, comme le rêvait Flaubert :

un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force de son style comme la terre sans être soutenue, se tient en l'air¹³.

¹³ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 53.

L'amorce de cette nouvelle aventure littéraire s'élaborera, également, à travers d'autres romanciers et dramaturge tels que Nathalie Sarraute, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Eugène Ionesco, Adamov, Armand Gatti..., qui écriront, selon leurs différentes perspectives, des ouvrages importants.

Les nouvelles œuvres théâtrales dites de « l'existence » (Sartre et Camus), tout en essayant d'aboutir à un sens tout à fait nouveau, n'ont pas pu ou voulu se débarrasser définitivement de l'expérience quotidienne qui servait de source d'inspiration à l'écriture traditionnelle. Poussées par la philosophie qui considère que « *le monde regardé révèle la façon dont nous le regardons*¹⁴ », ces œuvres, souvent qualifiées d'« inintelligibles » et « non signifiantes », tentent de donner, à travers le non-sens, un sens plus profond. Elles se veulent le miroir sensible qui reflète les préoccupations, les anxiétés et les émotions les plus représentatives de l'après-deux guerres mondiales.

« *Dieu est mort*¹⁵ », disait Nietzsche, et avec sa mort toutes les certitudes et tous les actes de foi du passé se sont montrés erronés et insuffisant « *tenus pour des illusions sans valeur*¹⁶ » ils ont été selon l'expression de Martin Esslin « *balayés et détruites*¹⁷ ». C'est alors que l'homme se réveille pour se trouver démuné sans recours et exister dans un monde illogique, irrationnel. De ce divorce entre l'homme et la vie est née probablement le sentiment de l'absurdité et par ailleurs toute la littérature dite de l'absurde. L'homme est perdu, toute sa démarche devient insensée, inactive et étouffante.

Ce sentiment de l'anxiété métaphysique face à l'absurdité de la condition humaine est probablement le thème principal des pièces de Beckett et de tous ceux qui s'alignent avec lui. Après cette étude de forme, appelé par Gérard

¹⁴ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1983, p. 105.

¹⁵ Frédéric Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, Paris, Hatier, 1983, p. 45.

¹⁶ *Ibid.*, p. 51.

¹⁷ Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, *op. cit.*, p. 32.

Genette « *le conditionnel*¹⁸ » ou « *la schématique*¹⁹ » et de fond, appelé également par Genette « *le constitutif*²⁰ » ou « *le critère empirique*²¹ ».

Il va sans dire que cette méthode, bien qu'elle puisse, lors de la lecture, donner l'impression d'une certaine incohérence, est conçue à l'image même de l'écrit de Beckett où chaque texte est à la fois une suite logique de celui qui le précède et un texte à part entière.

Mais pourquoi d'abord ce choix de travailler sur l'œuvre beckettienne, se demandera-t-on ? Les travaux effectués à cet égard font-ils défaut ou manquent-ils de pertinence ? Qui plus est, pourquoi courir le risque de traiter d'une œuvre dont le monde est le moindre qu'on puisse dire « *sans temps, sans bruit et sans mouvement*²² » un monde de « *sable gris cendre, sans relief, sans issue et sans fin*²³ » et où les critiques même les plus éminents se sont accordés sur l'impossibilité de saisir les moindres connotations sans le « *trahir*²⁴ » et sans le « *dénaturer*²⁵ ».

En insistant sur cette difficulté, Édith Fournier, au nom de tous ceux qui ont été tentés par cette œuvre, écrit : « *il a fallu que l'être s'égaré par tant de faux chemins, qu'il se fourvoie sur tout de fausses routes*²⁶ ». Malgré que nous ne sommes pas sans ignorer tout l'égarément, le tâtonnement et la hasardasse auquel nous serons nécessairement confrontés, nous avons couru ce risque pour de diverses raisons. Et pour se limiter à l'essentiel nous allons en citer quatre :

Premièrement : C'est l'importance toute particulière de ces ouvrages. Il n'est pas exagéré de dire que Beckett, s'il est devenu incontestablement le

¹⁸ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 37.

¹⁹ *Ibid.*, p. 37.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 38.

²² Édith Fournier, « Samuel Beckett mathématicien et poète », *Critique* n° 519-520, août-septembre, 1990, p. 13.

²³ *Ibid.*

²⁴ Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, *op. cit.*, p. 96.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Édith Fournier, « Samuel Beckett mathématicien et poète », *op. cit.*, p. 27.

mythe littéraire du vingtième siècle, c'est avant tout grâce à son œuvre dramatique. *En attendant Godot* est sa première grande pièce dialoguée. « *Bombe* » qui, dès sa première représentation au théâtre de Babylone en 1953, est considérée comme « *l'une des trois ou quatre pièces clés du théâtre contemporain*²⁷ ». *Fin de partie* à l'image de *Godot*, un texte dialogué, est placée par l'auteur lui-même au faite de toute son œuvre dramatique avant même celle qui a fait sa notoriété (*Godot*). *La Dernière Bande* est un texte non dialogué, plus court que les deux pièces précédentes mais non moins important. C'est d'ailleurs à partir de cette pièce que l'auteur avait entrepris concrètement le processus de l'éclatement du système générique de l'ensemble de son œuvre. *Oh les beaux jours* est le seul texte qui est à la fois dialogué et non dialogué. Étrangement construit, il se situe au juste milieu des trois pièces précédentes, un texte très complémentaire au niveau de la fiction et très différent au niveau du langage.

Deuxièmement : l'importance, également toute particulière de cette œuvre non seulement au niveau de la textualité mais aussi au niveau scénique, assimilant et alliant harmonieusement toutes les théories pratiques de l'art de la mise en scène : de la distanciation brechtienne à l'identification stanislavskienne, à la biomécanique mayerholdienne à la primauté scénique d'Artaud. Cette œuvre offre, un outil de travail et un espace d'exercice théâtral exceptionnel.

Troisièmement : la représentativité de cette œuvre dans la littérature mondiale moderne. Nous considérons que le travail sur un auteur tel que Samuel Beckett, permettra aussi bien au lecteur occidental qu'oriental de mieux assimiler les créations littéraires et artistiques de ce siècle et d'y porter un nouveau regard, non seulement sur la littérature romanesque et dramatique française du XX^e siècle, – notamment celles connues sous le nom de Nouveau

²⁷ Gérard Durozoï, *Beckett*, Paris, Bordas, coll. « Présence littéraire », 1972, p. 37.

Roman et Le Théâtre de l’Absurde, – mais aussi sur une grande partie de la littérature arabe moderne, particulièrement celle qui est connue sous le nom de Littérature Mentale ou d’Idées dont les écrits de Mahmoud El Massadi, en Tunisie, de Taoufik el Hakim, en Égypte et Michael Noaima, au Liban sont de beaux exemples.

Quatrièmement : L’absence d’études critiques consacrées entièrement à ces ouvrages, bien qu’il existe une bibliographie abondante sur Beckett, il n’en existe aucune qui est consacrée à l’ensemble de ces ouvrages et qui les traite, comme nous nous proposons de le faire, sous trois angles à la fois différents et complémentaires.

Cette tentative aura atteint son objectif si elle contribue, même modestement à lever l’ambiguïté sur cette œuvre, renouer et retisser ses fils conducteurs toujours interrompus, et si par ailleurs, elle incite le lecteur et le praticien du théâtre à s’y intéresser et à reprendre le relais de la recherche. Mais, faut-il finir sans rappeler à cet éventuel lecteur chercheur les quelques problèmes que nous avons rencontrés lors de cette étude.

Premièrement : la complexité de l’écriture beckettienne et sa subtilité linguistique qui lui confèrent le statut d’une écriture très énigmatique.

Deuxièmement : la plus grande partie des études critiques (au moins un livre sur trois) est d’une part en langue anglaise ou en français.

Troisièmement : les études les plus sérieuses sont effectuées ou bien par des universitaires très spécialisés ou bien par des amis personnels de l’auteur qui ont partagé avec lui tout un champ culturel et référentiel étranger au lecteur. C’est ce qui rend ces études, surtout pour le lecteur non avisé, aussi énigmatiques que l’œuvre elle-même.

PREMIÈRE PARTIE

**LES CARACTÉRISTIQUES FORMELLES
DE L'ÉCRITURE DRAMATIQUE
DE SAMUEL BECKETT**

I. ORGANISATION DE STRUCTURE DE L'ŒUVRE

Pour rendre compte de l'organisation et de la structure de l'œuvre dramatique de Samuel Beckett, nous allons essayer, tout d'abord, de saisir cette œuvre (l'ensemble des quatre pièces) dans sa matérialité, c'est-à-dire dans la manière dont « *son organisation de surface se présente sous forme d'ouvrage*¹ ». Nous nous intéresserons donc, en premier lieu, à quelques marques concrètes, qui paraissent importantes, et que nous limiterons aux :

- Titres
- Grandes parties
- Didascalies

Nous exposerons, en deuxième lieu, les structures profondes de cette œuvre que nous déterminons comme suit :

- La (les) Fable (s)
- L' (les) intrigue (s)
- Le (les) schéma (s) actantiel (s)

Ces marques concrètes qui organisent et structurent l'œuvre, comme le fait remarquer Jean-Pierre Ryngaert, dans son ouvrage *Introduction à l'analyse du théâtre*, auquel nous allons nous référer dans ce chapitre, « *pour superficielles qu'elles paraissent, correspondent à un projet de l'auteur*² ».

¹ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, op. cit., p. 33.

² *Ibid.*, p. 33.

A. L'ŒUVRE COMME STRUCTURE MATÉRIELLE

1. Le (les) titre(s) : genre et fonctions

Dans la pratique, le titre nous intéresse comme premier signe d'une œuvre, intention d'obéir ou non aux traditions historiques, jeu initial avec un contenu à venir dont il est la vitrine ou la bande-annonce, l'attrape-nigaud ou l'appellation contrôlée. Les informations qu'il fournit, aussi fragiles qu'elles soient, méritent d'être retenues³.

C'est ainsi que Jean-Pierre Ryngaert définit et souligne l'importance du titre. En effet, comme nous tenterons de le démontrer, chacun des quatre titres sur lesquels porte notre recherche, émet un ensemble de signes qui, non seulement fournit un certain nombre d'informations que l'analyse se chargera ultérieurement de confirmer ou de nier, mais aussi, aide à révéler la lignée esthétique de l'écriture dans laquelle l'auteur s'inscrit.

La première de ces quatre pièces étudiée est intitulée *En attendant Godot*. La pièce a été écrite directement par Beckett, en langue française en 1948, et traduite la même année en anglais sous le titre de *Waiting for Godot*, par l'auteur lui-même. Cette traduction comporte une indication importante que l'auteur, pour une raison ou pour une autre, n'a jamais mentionnée dans la version française et qui est la suivante : *A tragicomedy in two acts*. Cette indication liée au titre annonce déjà le genre littéraire auquel appartient cette œuvre.

Quant au titre lui-même, il est très significatif. Remarquons que, ni le titre *En attendant Godot*, ni d'ailleurs aucune des trois autres pièces à savoir, *Fin de Partie*, *La Dernière Bande* et *Oh les beaux jours*, ne correspond aux titres auxquels la tradition théâtrale nous a habitués, du moins en ce qui concerne la tragédie et la comédie. Cette tradition a souvent attribué à la tragédie le nom d'un héros ou d'une héroïne, de la même manière qu'elle a souvent attribué à la comédie « un caractère ».

³ *Ibid.*, p. 34.

Ainsi, chez les auteurs grecs et notamment chez Eschyle, Sophocle et Euripide, nous trouvons des titres du genre : *Agamemnon*, *Antigone*, *Électre*, *Alkestis*. Cela va de même pour *Hamlet* de Shakespeare, ou pour Corneille, ou pour *Andromaque* de Racine. Tandis que la comédie, elle, a souvent pour titre le principal trait de caractère d'un personnage. *L'Avare*, *Le Bourgeois gentilhomme*, etc... de Molière en constituent de bons exemples. En ce sens, les quatre titres de Beckett rompent radicalement avec cette tradition classique. Autrement, il aurait pu, par exemple, intituler sa première pièce, non pas, *En attendant Godot*, mais tout simplement « Godot ». Et ainsi, il aurait mis « *en évidence ce personnage numéro un de la pièce*⁴ ». Sauf que Beckett, tout en suggérant l'importance de ce personnage clé, le lie étroitement à une action : l'attente. Cependant, il brouille toutes les pistes en englobant personnage et attente dans une « *redoutable objectivité descriptive*⁵ ».

En somme, le langage précis de ce titre assume au moins quatre fonctions considérables :

- *Premièrement* : il évoque la suggestion et l'allusion à un personnage absent dont la présence devra être capitale dans la pièce.

- *Deuxièmement* : il met en relief une action sous-jacente qui est l'attente et dont la caractéristique principale est la continuité.

- *Troisièmement* : il introduit implicitement le lecteur dans cette même action, et l'implique en tant que partenaire actif. Il l'implique également en tant que partenaire-témoin concerné et intéressé, en suscitant chez lui plusieurs questions, sur l'identité de Godot et sur la nature de cette attente, dont la réponse demeurera désormais suspendue tant qu'il n'a pas lu toute la pièce.

- *Quatrièmement* : en introduisant le lecteur dans l'action de l'attente, il fait appel à sa culture car selon sa connaissance, Godot peut être un

⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁵ *Ibid.*

personnage connu (un héros) susceptible d'arriver comme *Œdipe Roi* ou *Le Roi Lear* ou *Le Cid* ; il peut aussi être un personnage inconnu, inexistant comme *La Cantatrice Chauve* d'Eugène Ionesco. Le titre *En attendant Godot* peut être aussi, pour le lecteur, une simple désignation ironique, de l'auteur, d'une attente stérile et sans fin. Dans ce cas, Beckett aurait, selon les expressions de Ryngaert « *déjoué les habitudes et les attentes de ce lecteur*⁶ ».

Il en est de même pour le titre *Fin de Partie* de la pièce écrite directement en français en 1956, et traduite par l'auteur lui-même, la même année en anglais, sous le titre *End Game*. Bien que ce titre soit formulé comme un constat qui concerne l'achèvement d'une certaine partie, il est tout aussi suggestif que celui de la pièce précédente. Le lecteur/spectateur ne semble pas être impliqué activement dans une action précise, mais il est impliqué parce qu'il n'a pas lu ou vu la pièce, il reste en attente d'une réponse à toute une série de questions : À quoi renvoie ce titre ? De quelle partie s'agit-il ? S'agit-il d'un jeu, ou d'une fête (party) ou de la mort ? Où a lieu cette partie ? Quels en sont les protagonistes ? etc... Il en va de même pour la troisième pièce intitulée *La Dernière Bande*, à l'exception de quelques détails. Notons d'abord que cette œuvre est écrite, contrairement aux deux pièces précédentes, directement en anglais et qu'elle a été traduite en français, toujours par l'auteur, la même année de sa rédaction, c'est-à-dire en 1958. Soulignons ensuite que le nom de Krapp disparaît complètement dans la version française. Le titre anglais *Krapp's Last Tape* devient tout simplement *La Dernière Bande* !

Remarquons, aussi, que ce titre, tout en jouant relativement sur sa longueur tout comme la quatrième pièce intitulée *Oh les beaux jours*, traduite également par Beckett en 1961, – de l'anglais *Happy days* – est à la fois signe de clarté et

⁶ *Ibid.*, p. 41.

d'ambigüité. Ce titre, tout en faisant allusion à une série de bandes, ne donne guère plus de détails au lecteur/spectateur. Celui-ci reste du coup incapable de savoir, la nature de cette série, et la nature de cette dernière bande, dont l'importance est pourtant suffisamment accentuée par le déterminant « la ». En effet, si ce titre *La Dernière Bande*, par le biais de ce déterminant « la », semble englober une objectivité apparente qui exclut indirectement la part de l'auteur, le titre *Oh les beaux jours*, par le biais de cette locution adverbiale « oh », puise dans une subjectivité accentuée. Ce dernier implique en effet la personne de l'auteur qui semble regretter l'écoulement des beaux jours.

Cependant, ce titre n'est pas sans exclure l'implication affective du lecteur/spectateur qui, outre le fait qu'il peut sympathiser avec l'auteur en se sentant obligé de partager avec lui ce sentiment nostalgique, est amené, en fonction de ces quelques informations, à se poser un certain nombre de questions sur le quand, le comment et le pourquoi de ces beaux jours écoulés.

2. Les grandes parties

Selon Jean-Pierre Ryngaert :

Les différents systèmes d'organisation se classent soit selon une esthétique de la continuité (le déroulement est prévu sans coupure) soit selon un principe de discontinuité coupures fréquentes, parfois systématiques⁷.

À première vue, l'organisation des quatre œuvres semble répondre à cette classification de genre. En feuilletant ces pièces, nous remarquons, par exemple, qu'elles sont divisibles en deux groupes de deux, dont l'un est constitué de deux actes, comprenant *En attendant Godot* et *Oh les beaux jours*, et dont l'autre est constitué d'un seul acte comprenant *Fin de Partie* et *La Dernière Bande*. Dans les deux premières pièces, Beckett semble, donc, être fidèle au principe de continuité, principe classique par excellence, et ce, non seulement parce que ces

⁷ *Ibid.*, p. 36.

deux pièces se composent chacune de deux actes, mais aussi, parce que l'auteur prend soin de bien marquer l'enchaînement des actes dans les pièces. À la fin du premier acte et au début du deuxième, dans *En attendant Godot*, Beckett mentionne « *Lendemain. Même heure. Même endroit*⁸ » de même entre les deux actes de *Oh les beaux jours*, nous retrouvons la mention suivante « *scène comme au premier acte*⁹ ».

Quant aux deux dernières pièces : *Fin de Partie* et *Oh les beaux jours*, elles appartiennent clairement au principe de continuité, puisqu'on assiste à un déroulement d'actions sans aucune interruption. D'après cette classification des quatre pièces, Beckett semble construire une esthétique théâtrale qui puise ses sources dans deux usages contradictoires : un usage classique et un moderne.

Cependant, cette classification n'est pas aussi systématique qu'elle apparaît, et cette esthétique n'est pas aussi définie qu'on le croit. Un regard sur l'organisation même des actes dans les deux pièces apparemment classiques, montre qu'il n'existe aucun acte qui soit divisible en scènes, comme le veut l'usage ancien, ni en Tableaux, Mouvements, Morceaux ou Fragments, comme le veulent certaines expériences modernes qui ont créé ce genre de vocabulaire en se référant à une conception picturale et musicale de la scène.

Ceci va de même pour les actes de *Fin de Partie* et de *La Dernière Bande*, où il n'y a aucune division et aucune coupure. Il va sans dire qu'aucune des quatre pièces, qu'elles soient de deux ou d'un seul acte, ne ressemble dans sa structuration à la tradition brechtienne, qui tend souvent à diviser chaque acte en plusieurs séries de scènes « *chiffrées et titrées*¹⁰ ».

En somme, les grandes parties ainsi que l'organisation de surface de ces œuvres dramatiques ne nous permettent pas de nous prononcer ni sur le genre

⁸ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952, p. 79.

⁹ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 59.

¹⁰ Jean Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, op. cit., p. 36.

littéraire auquel appartient chacune de ces pièces, ni sur la vraie esthétique de l'écriture de ces œuvres.

Même *En attendant Godot* et *Oh les beaux jours* qui, comme nous venons de le voir, semblent être classiquement bâties, ne le sont pourtant pas réellement. Cette apparence n'est qu'une illusion.

Les deux mentions qui séparent les actes de ces deux pièces sont pratiquement identiques. Il n'y a aucune différence entre « *Lendemain. Même endroit* » de *Godot* et entre « *scène comme au premier acte* » de *Oh les beaux jours* : leur figuration ou leur suppression ne change pas réellement la continuité des événements, et par ailleurs les pièces dans lesquelles elles sont incorporées ne semblent pas se différencier de celles qui n'ont aucune mention. Mais est-ce que ceci signifie que les quatre pièces sont bâties de la même manière ? Est-ce qu'elles relèvent finalement au principe de continuité ? Autrement dit, est-ce qu'elles s'inscrivent dans une esthétique d'écriture moderne ? Et si c'est le cas, de quelle écriture moderne s'agit-il ?

À ce stade de l'analyse, cette deuxième marque de l'organisation de surface, exactement comme la première (les titres) nous permet de multiplier les questions, mais ne nous fournit pas de réponses affirmatives. Tout en nous mettant face à une écriture subtile et ambiguë, elle ne nous donne que quelques indices sur un ensemble de questions que l'analyse tentera de dévoiler progressivement.

3. Les didascalies

Outre les deux marques précédentes, nous relevons une troisième marque fortement présente dans l'organisation de surface des quatre œuvres étudiées. Elle est présentée par ce métatexte, ou cet ensemble d'indications scéniques qu'on appelle didascalies. Cependant, il n'y aura pas lieu ici de traiter des moyens linguistiques de ces didascalies et de leurs structures profondes. Nous y

reviendrons ultérieurement, mais, nous nous contenterons à présent de faire brièvement quelques réflexions sur ces didascalies telles qu'elles se présentent, c'est-à-dire comme une marque d'organisation de surface de ces œuvres.

La première remarque est la distribution de ces indications scéniques du début jusqu'à la fin de chaque pièce.

La deuxième remarque est la distribution de ces indications sur l'ensemble des pièces, à des degrés différents. À titre d'exemple, si *En attendant Godot* use avec « modération » de ces indications, en n'y incorporant au début qu'une seule phrase didascalique, il n'en sera pas de même pour les trois autres pièces, qui incorporent à leur début plusieurs pages de didascalies. Il y en a ainsi quatre pages au début de *Fin de Partie*, quatre pages et demie dans *La Dernière Bande* et presque deux pages bien condensées dans *Oh les beaux jours*.

Cette remarque est valable aussi bien pour les débuts des quatre œuvres que pour les volumes eux-mêmes. Tout au long de *En attendant Godot* et de *Fin de Partie*, avec peut-être une légère différence pour celle-ci, les didascalies alternent sans arrêt dans le discours (dialogue et/ou monologue) des personnages, sans pour autant que ces didascalies dépassent quantitativement le discours. Il n'en est pas de même pour *La Dernière Bande* et *Oh les beaux jours*, écrits quelques années plus tard, où la quantité des indications scéniques dépasse de loin celle du discours des personnages. Par exemple, dans *Oh les beaux jours*, nous trouvons, sur les vingt six phrases du récit (discours et didascalies) que compte chaque page de cette pièce, une moyenne de cinq phrases de discours seulement, dont chacune n'est composée, à son tour, que de quelques mots.

Dans d'autres pièces de Beckett, ces didascalies deviennent un texte à part entière qui n'alterne et ne sert aucun discours, comme c'est le cas de *Acte sans paroles I et II*. Cette remarque est significative. Elle constitue le premier signe que Beckett sème dans cette troisième marque d'organisation de surface, pour

annoncer son projet d'écriture, projet de l'essentialisation qui s'effectuera à travers un processus de « *pelage*¹¹ », comme nous le verrons ultérieurement.

La troisième remarque que la présence massive des didascalies nous fournit, c'est que ces dernières se présentent sous forme de longues ou de courtes indications, détaillées et précises, qui permettent souvent de structurer les actions, d'organiser les rythmes et de déterminer les déplacements (dans l'espace et dans le temps) de chaque personnage.

De ce fait, ces didascalies qui étaient à l'origine, notamment dans les théâtres antiques, de simples consignes qui servent à aider les acteurs à interpréter leurs rôles, prennent chez Beckett, comme le dit Pascal Verbo « *la forme écrite*¹² » d'un texte qui organise et détermine les discours, et qui sert de guide pratique aussi bien pour l'acteur qui interprète, que pour le lecteur qui, en lisant la pièce, se crée ses propres images.

Le lecteur qui parcourt *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *La Dernière Bande* et *Oh les beaux jours*, pour se limiter à ces pièces, ne peut pas ne remarquer la manière quasi-maniaque avec laquelle l'auteur, non pas à travers ses personnages, mais en personne, se sert de ces didascalies pour proposer un texte potentiel où se mêlent harmonieusement un texte littéraire et un texte scénique. En ce sens, l'écrivain se distingue nettement de la tradition des grands classiques français qui, eux, préfèrent laisser libre champ aux interprétations, en s'abstenant de donner des indications scéniques. Il est difficile à présent d'aller plus loin sans être obligés d'aborder les aspects de la structure profonde de ces œuvres.

¹¹ Ce mot vient du verbe peler donné dans cette métaphore par Samuel Beckett : « Peler l'oignon, pour en révéler le cœur idéal ». Cette métaphore, ainsi que sa référence, seront reprises plus loin.

¹² Pascal Verbo, *Écriture à haute voix pour réel imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1966, p. 60.

B. L'ŒUVRE COMME ORGANISATION DE STRUCTURE PROFONDE

1. La (Les) fable (s)

Nous commençons, dans cette première marque concrète de la structure profonde des quatre œuvres, par exposer successivement les quatre fables constitutives.

a. - *En attendant Godot*

Le rideau s'ouvre sur une « *Route à la campagne, avec arbre. Soir*¹³ ». Une rencontre entre deux personnages dont l'allure renvoie à deux clochards. L'un nommé Estragon et familièrement Gogo, est assis sur une pierre en s'efforçant d'enlever sa chaussure. L'autre, nommé Vladimir et familièrement Didi, le messenger l'appellera plus tard du nom d'Albert, s'approche d'Estragon et tous les deux échangent des propos sans raison précise. Gogo s'en lasse, et veut partir, mais Didi lui rappelle qu'ils sont là pour attendre un dénommé Godot, avec qui ils ont rendez-vous ; sauf qu'ils ne sont sûrs de rien, ni du lieu, ni de l'heure de ce rendez-vous, ni même de ce qu'ils veulent à Godot.

Cependant, ils attendent, et en attendant, ils essayent de tuer le temps. Ils évoquent entre autres l'histoire des deux larrons crucifiés avec le Christ. L'un fut sauvé, l'autre damné. À la dernière réplique d'Estragon « *Veux-tu la finir*¹⁴ ? », réplique qui concerne une carotte qu'il est en train de manger, voilà qu'un « *cri terrible retentit, tout proche*¹⁵ » et que Lucky, un vieux misérable, entre en scène, chargé d'une lourde valise, un siège pliant, un panier à provisions et un manteau sur le bras. Il est dirigé au moyen d'une longue corde au cou par quelqu'un qui débouche de la coulisse. Estragon demande s'il est

¹³ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 9.

¹⁴ *Ibid.*, p. 28.

¹⁵ *Ibid.*

Godot, ce quelqu'un répond d'une voix terrible « *je suis Pozzo*¹⁶ » ; il leur apprend aussi qu'il est le propriétaire de l'endroit où ils se trouvent.

Après quoi, il se repose, déjeune et fume sa pipe tranquillement, montrant une cruauté sans égale à l'égard de son serviteur Lucky, qui reste toujours debout chargé de ses fardeaux, attentif à tous les commandements extravagants de son maître. Par exemple, pour se relaxer, et distraire Vladimir et Estragon, Pozzo leur propose de faire danser et penser Lucky. Ce dernier, qui obéit, se livre à une danse que Vladimir appelle le « cancer des vieillards » et qu'Estragon nomme la « mort du lampiste ». Ensuite, il se livre à la déclamation d'un long poème inintelligible qui tourne à l'hystérie. Juste après la sortie de Pozzo et de Lucky, un petit enfant entre en scène ; il est le messager de Godot et vient annoncer l'absence de ce dernier pour aujourd'hui, reportant à coup sûr le rendez-vous pour demain. Fin du premier acte.

Le deuxième acte s'ouvre le lendemain à la même heure et au même endroit, mais, il y a quelques changements au niveau du décor et des accessoires : les chaussures d'Estragon sont cette fois-ci au premier plan de la scène, le chapeau de Lucky est jeté dans un coin, puis, et c'est le plus important, l'arbre qui était nu au premier acte, porte maintenant quelques feuilles. La scène qui était vide se meuble par la vive entrée de Vladimir et d'Estragon venant de la coulisse gauche. Ils sont tous deux au rendez-vous, et Godot n'est toujours pas là ; l'attente reprend de nouveau.

Vladimir qui est jusqu'ici le meneur de jeu, attire l'attention d'Estragon sur le changement survenu à l'arbre, mais ce dernier ne se rappelle de rien, ni de l'arbre, ni de Pozzo, ni de Lucky, ni même d'être venu hier pour attendre Godot. Vladimir lui reproche son incapacité à se rappeler et à reconnaître l'endroit où ils sont. Estragon, piqué au vif, s'empporte furieusement :

¹⁶ *Ibid.*, p. 29.

reconnais ! Qu'est ce qu'il y a à reconnaître ? J'ai tiré ma roulure de vie au milieu des sables ! Et tu veux que j'y voie des nuances ! (*regard circulaire*). Regarde-moi cette saloperie ! Je n'en ai jamais bougé¹⁷ !

Ensuite, des propos se suivent sans suite, et lors de la dernière phrase ils supplient Dieu de prendre pitié d'eux « *Dieu aie pitié de moi ! De moi ! De moi ! Pitié ! De moi*¹⁸ ! » Les deux personnages Pozzo et Lucky réapparaissent. Pozzo est devenu aveugle, Lucky est chargé, comme d'habitude. Ils se heurtent tous les deux, tombent, incapables de se lever ; Pozzo appelle au secours. Long débat entre Vladimir et Estragon pour se résoudre à leur venir en aide ou non. Finalement, étant d'accord, ils tombent à leur tour simultanément.

Tous les quatre sont par terre. Pozzo ne cesse de supplier Vladimir et Estragon pour qu'ils l'aident à se relever ; il leur promet de l'argent, beaucoup d'argent. Vladimir le frappe afin qu'il se taise. Pozzo, sous la douleur des coups, arrive à s'éloigner en rampant. Il tombe de nouveau, long débat, moins de panique, Gogo et Didi arrivent à se relever et aident Pozzo à se tenir debout, mais il tombe de nouveau. Il leur apprend qu'il est aveugle et qu'il ne se rappelle pas de les avoir rencontrés. Puis, à la demande de Vladimir de faire penser Lucky, Pozzo lui fait savoir que Lucky est devenu muet. Pozzo est agacé, rendu furieux par les questions permanentes de Vladimir sur le temps « *Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps ? C'est insensé ! Quand ! Quand*¹⁹ ! », il sort avec Lucky sous le regard des deux amis qui ne tardent pas à les entendre tomber plus loin.

Exactement comme la veille, le petit garçon, le messager de Godot, apparaît pour faire savoir que ce dernier ne vient pas aujourd'hui mais sûrement demain, et par la même occasion, il fait savoir également que c'est la première fois qu'il est chargé de ce message et qu'il n'est pas celui qui est venu hier. Il part rapidement, et la nuit tombe. Vladimir et Estragon veulent dormir ou se

¹⁷ *Ibid.*, p. 85-86.

¹⁸ *Ibid.*, p. 108.

¹⁹ *Ibid.*, p. 126.

pendre à l'arbre. Finalement, ils décident de partir, mais « *ils ne bougent pas. Rideau*²⁰ ».

b. *Fin de partie*

La pièce commence par de longues indications scéniques qui présentent les personnages en précisant le lieu, le décor et les accessoires. Après un long silence, Clov, le premier personnage, commence par nous faire découvrir un deuxième protagoniste nommé Hamm, cloué dans un fauteuil à roulettes :

coiffé d'une calotte en feutre, un grand mouchoir taché de sang étalé sur le visage, un sifflet pendu au cou, un plaid sur les genoux, d'épaisses chaussettes aux pieds²¹.

Après avoir fixé du regard la salle, il prononce la première phrase : « *Fini, c'est fini, ça va finir ça va peut-être finir*²² ».

Il va ensuite dans sa cuisine attendre le coup de sifflet de Hamm. Celui-ci, qui semble se réveiller, se livre à un monologue plaintif dans lequel il évoque ses douleurs et ses misères : « *Peut-il y avoir une misère plus haute que la miennne*²³ ? », se demande-t-il.

Dès la fin de ce monologue, les deux personnages s'adonnent à de multiples dialogues qui ne traitent d'aucun sujet précis. Il s'établit entre eux un rapport de force. Beaucoup de haine, de rancune et d'agression s'avèrent caractériser leurs rapports, « *Si je pouvais le tuer, je mourrais content*²⁴ » dit Clov, qui menace tout le temps de quitter Hamm. On comprend, par leur échange de mots, que Clov est le fils adoptif et le serviteur du maître Hamm.

²⁰ *Ibid.*, p. 134.

²¹ Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 15.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 17.

²⁴ *Ibid.*, p. 43.

Chacun est dépendant de l'autre à plusieurs niveaux. Après tout, « *Il n'y a pas d'autre place*²⁵ » pour Clov, et « *Il n'y a personne d'autre*²⁶ » pour Hamm.

Nous découvrons également, dans cette pièce, deux autres personnages qui sont les parents de Hamm. Le père Nagg et la mère Nell habitent les deux poubelles que l'on voit sur scène dès le départ. Du fond de leurs poubelles, ils font deux apparitions dans lesquelles ils évoquent des souvenirs lointains qui remontent au temps de leurs fiançailles. C'était le bon temps. Ils évoquent aussi avec indifférence l'accident de tandem où ils ont laissé leurs jambes.

Maintenant, ils vieillissent dans ces deux poubelles, en subissant, de la même manière que Clov, les atrocités de Hamm. « *Enlève-moi ces ordures ! Fous-les à la mer*²⁷ ! » ordonne-t-il à Clov. Hamm reproche à Nagg d'être un mauvais « *géniteur*²⁸ » et Nagg voit en lui un mauvais « *progéniteur*²⁹ ». Hamm conclut finalement que toute la maison, avec ces quatre générations, pue le cadavre. La pièce se termine dans cette puanteur de cadavre. Nagg et Nell sont de nouveau enfoncés, morts-vivants, dans leurs poubelles. Clov, bien qu'il se soit préparé à partir, « *reste immobile jusqu'à la fin*³⁰ ». Quant à Hamm, il se débarrasse de tous ses accessoires, mais il garde quand même le voile rouge taché de sang qu'il avait depuis le début de la pièce. Un grand silence domine et le rideau tombe.

c. La Dernière Bande

Le rideau se lève sur un vieux personnage, mal coiffé, mal rasé, vêtu avec négligence, myope et dur d'oreille. Son apparence physique, qui renvoie à un clochard, rappelle celle des personnages de *En attendant Godot* et de *Fin de*

²⁵ *Ibid.*, p. 20.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 38.

²⁸ *Ibid.*, p. 23.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 110.

Partie. Il s'agit de Krapp, seul et unique personnage de cette œuvre. Krapp a pris l'habitude d'enregistrer, lors de chacun de ses anniversaires, les événements importants qu'il a vécus dans l'année écoulée, après en avoir écouté la bande précédente.

La pièce se passe le jour de ses soixante-neuf ans. Il est à l'écoute d'une bande qui date de trente ans, où il était âgé de trente-neuf ans. Conformément à son rituel d'écoute et d'enregistrement, il s'aperçoit qu'il n'a plus rien à dire, alors, il s'arrête au milieu de l'enregistrement, de la dernière bande, c'est-à-dire de ses soixante-neuf ans, la jette au loin et fait rejouer la bobine de ses trente-neuf ans, dans laquelle Krapp, après une promenade romantique sur l'eau en compagnie de Madame Krapp (Peggy Sinclair), fait ses adieux à l'amour pour se consacrer à une œuvre littéraire dont il se rend désormais compte de l'échec « *des derniers cinq cent mille. (pause) dix-sept exemplaires de vendus, dont onze au prix de gros à des bibliothèques municipales d'au-delà les mers*³¹ ». Tout au long de la pièce, il est lié à son magnétophone, il écoute, il avance la bande, la rembobine, l'arrête, la met en marche de nouveau et ainsi de suite. Il ne s'y trouve que des bribes de vie dont, comme il le dit lui-même « *Les meilleures années sont passées*³² ».

d. *Oh les beaux jours*

Dans une lumière aveuglante et sur une étendue dénudée surgit Winnie, une femme qui a « *la cinquantaine, de beaux restes... bras et épaules nus, corsage très décolleté, poitrine plantureuse, collier de perles*³³ ». Elle est « *enterrée jusqu'au dessus de la taille*³⁴ ». Soudain, elle se réveille brusquement

³¹ Samuel Beckett, *La Dernière Bande*, Paris, Éditions de Minuit, 1959, p. 28-29.

³² *Ibid.*, p. 33.

³³ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *op. cit.*, p. 11-12.

³⁴ *Ibid.*, p. 11.

au bruit d'une sonnerie perçante qui se déclenche. Winnie fixe le zénith et accueille la nouvelle journée, « *encore une journée divine*³⁵ ».

Tout au long du premier acte, en faisant l'inventaire d'un sac qui se trouve tout près d'elle, elle joue à la vieille coquette.

Elle se brosse les dents, se lime les ongles, se met du rouge à lèvres, etc... de temps en temps, dans ses occupations dérisoires, elle adresse la parole à son mari Willie qui se trouve « *À sa droite et derrière elle, allongé par terre, endormi, caché par le mamelon*³⁶ ». Il ne répond que très rarement au bavardage quotidien de sa femme. Ses réponses se réduisent le plus souvent, à un simple grognement.

La journée divine continue et Winnie s'occupe comme elle peut. Ses accessoires lui inspirent diverses réactions, ainsi, le revolver qu'elle sort de son sac, la pousse à le contempler pendant un long moment. Entre temps, sa mémoire lui renvoie quelques vagues souvenirs, comme ce vieux couple amoureux « *derniers humains à s'être fourvoyés par ici*³⁷ », dont elle a oublié les noms exacts. Sa mémoire l'abandonne et elle retourne de nouveau à ses occupations actuelles : se limer les ongles, se coiffer et bavarder avec son mari. La journée s'achève, Winnie fait sa prière comme au début. Un temps long. Fin du premier acte.

Le deuxième acte commence avec une scène comme au premier acte, avec une légère différence, c'est que Winnie est de moins en moins visible, elle est « *enterrée jusqu'au cou*³⁸ » ; la sonnerie se déclenche, Winnie se réveille, après un long silence, elle dit : « *salut, sainte lumière*³⁹ ». Ayant perdu la possibilité de tout mouvement, il lui devient impossible de s'occuper, la seule chose qui lui

³⁵ *Ibid.*, p. 12.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 51.

³⁸ *Ibid.*, p. 59.

³⁹ *Ibid.*, p. 60.

reste, c'est la voix. Sa mémoire lui fournit de temps en temps quelques histoires passées, quelques souvenirs comme celui du vieux couple promeneur.

Quant à Willie, son mari, il ne répond plus aux questions que lui pose sa femme de temps à autre. On le croirait mort. Mais, juste avant la fin, voilà qu'il s'approche de sa femme en rampant à quatre pattes, lève son regard vers elle, prononce la première syllabe de Winnie et reste figé dans cette position. Après quoi, Winnie s'adonne à une chanson « *Heure exquise qui nous grise*⁴⁰ » et la lumière tombe sur elle doucement et le rideau se ferme.

2. L' (Les) intrigue (s)

Dans de telles fables, apparemment « *non-climaxiques*⁴¹ », il est difficile de parler d'intrigues au sens classique (Aristotélien) du terme. À l'image de sa fable, *En attendant Godot* ne témoigne d'aucune intrigue, c'est une œuvre « *où il ne se passe rien*⁴² » comme le constate à juste titre Estragon. Vladimir et Estragon semblent attendre Godot sans l'attendre réellement. Combien de fois ils ont oublié le but de leur attente, ce qu'ils veulent exactement de Godot, et combien de fois, également, ils ont oublié Godot lui-même. Les événements (si nous pouvons parler d'évènements) ne suivent aucun fil conducteur, aucun cheminement. En termes Aristotéliens, il n'existe donc aucune exposition, aucun nœud et aucun dénouement.

Ainsi, Pozzo et Lucky rencontrent Vladimir et Estragon par pur hasard. Les premiers étaient sur la route vers le « *marché du Saint-Sauveur*⁴³ » où Pozzo compte vendre Lucky, alors que les derniers étaient à cet endroit en attente de Godot. Les deux couples suivent leurs sorts différents, indépendamment l'un de l'autre, aucun lien logique entre eux, aucun profit, et aucune trame précise. De

⁴⁰ *Ibid.*, p. 76.

⁴¹ Emmanuel Jacquart, « L'archétype bourreau-victime dans *Fin de partie* », *Travaux de Linguistique et de Littérature*, Paris, Éditions sociales, mai 1984, p. 67.

⁴² Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 43.

⁴³ *Ibid.*, p. 43.

même pour *Fin de partie* où nous ne pouvons déceler aucune intrigue au sens classique. Cependant, il existe, selon l'expression de Jean-Pierre Ryngaert, « *des germes de conflits*⁴⁴ » qui s'éteignent aussitôt qu'ils commencent à germer. Aucun germe n'aboutit réellement à un véritable conflit que l'on peut situer dans un fil conducteur d'évènements. Le plus important de ces conflits est probablement celui qui se situe dans les rapports des quatre personnages. À peine une tension monte, constituant le début d'un conflit, elle se calme et le conflit se réduit aussitôt à l'insignifiance. Ainsi, Clov, conscient de l'importance du rôle qu'il joue pour Hamm, n'arrête pas de le menacer de partir.

Cette situation, qui peut constituer le début d'un conflit sérieux, ne durera pas longtemps car, non seulement Clov est au fond conscient de sa véritable dépendance vis-à-vis de Hamm, mais aussi, Hamm lui-même n'a guère peur des menaces, d'abord parce qu'il sait parfaitement à son tour qu'il n'est pas plus dépendant de Clov que Clov de lui, et puis surtout, la mort elle-même ne lui fait pas peur, et il s'attend toujours à ce que Clov puisse prendre, un jour, l'initiative de le tuer.

Aussi, les conflits que Hamm semble avoir avec ses géniteurs, ne connaissent également aucune évolution. Hamm, maître de la maison, possède tout le pouvoir de faire taire Nagg et Nell à leur réveil et de les faire s'enfermer dans leurs poubelles s'ils commencent à l'ennuyer, de la même manière qu'il peut les réveiller pour se faire écouter s'il a envie de raconter son histoire.

Ces ordures, comme les traite Hamm, peuvent s'opposer autant qu'elles le veulent à l'autorité de leur mauvais « *progéniteur*⁴⁵ », cela ne changera en rien la situation. Même quand Nell semble s'allier à Clov pour l'inciter à partir en soufflant « (*bas, à Clov*). *Déserte*⁴⁶ » rien ne change. Ni Nell ne croit à ce qu'elle propose, ni Clov, même si cela le tente, ne croit à ce qu'il entend. Même

⁴⁴ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, op. cit., p. 147.

⁴⁵ Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 23.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 39.

chose aussi pour les amours de ce vieux couple : ni les souvenirs, ni la bonne humeur et ni la bonne volonté ne leur permettent réaliser leurs désirs, non seulement parce qu'ils ne peuvent pas faire « *la bagatelle*⁴⁷ », comme le souhaitait Nell, mais parce qu'ils n'arrivent même pas à s'embrasser malgré cette tentative « *Les têtes avancent péniblement l'une vers l'autre, n'arrivent pas à se toucher, s'écartent*⁴⁸ ».

Durant toute la pièce, toute situation est vouée à l'échec et tout conflit à l'inaboutissement. Néanmoins, Beckett arrive à créer chez le lecteur/spectateur la certitude de l'existence de quelque chose qui va se passer d'un moment à l'autre et qui va changer le déroulement de la pièce. Cette certitude illusoire devient du coup le vrai générateur de la pièce et crée, chez le lecteur/spectateur, l'effet de ce que créaient, jadis, l'exposition, le nœud et le dénouement dans les pièces classiques. Il en va de même pour *La Dernière Bande* et pour *Oh les beaux jours*, pièces où même ces germes de conflit ne sont pas décelables. Krapp n'est en conflit avec personne. D'ailleurs, il n'y a pas d'autres personnes avec qui il peut être en conflit, pas même avec lui-même.

Durant toute l'œuvre, Krapp est penché sur son magnétophone à l'écoute de sa propre voix qui lui rappelle quelques aspects de sa vie de trente ans : un échec littéraire au début de sa jeunesse et quelques aventures amoureuses survenues ça et là. En dehors, peut-être, de raviver en lui quelques sentiments, ses souvenirs, ne provoquent aucune action, aucun conflit et aucune intrigue. Le fait même de boire, de chanter et de manger de temps en temps quelques bananes n'est nullement provoqué par une motivation, Ces actions relèvent davantage d'une exigence dramaturgique.

Quant à *Oh les beaux jours*, elle ne diffère pas trop de la pièce précédente. Il n'y a aucun rapport de force entre Winnie et Willie. Les quelques échanges verbaux et para-verbaux qui s'établissent par moment entre eux ne provoquent

⁴⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁸ *Ibid.*

aucune action, ne contribuent à élaborer aucun projet et ne servent aucun but précis. Dans le meilleur des cas, ces échanges suscitent quelques vagues commentaires chez Winnie.

Comme nous pouvons le remarquer, cette deuxième marque de la structure profonde des quatre pièces révèle, à l'instar de la première marque, quatre œuvres où il ne se passe jamais rien, et où l'attention du lecteur/spectateur est tenue en éveil permanent dans l'attente de lire ou de voir se passer quelque chose.

3. Le schéma actantiel

Selon Pascal Verbo, sous cet ensemble d'éléments, qui rendent compte de l'organisation de surface et de la structure profonde, résident deux types d'articulations qui couvrent et manipulent cet ensemble et qui sont les suivantes :

- *premièrement* : l'articulation discursive où se mêlent les types de l'intrigue, ce fil qui se déroule autour des rebondissements de la fable, des conflits et des obstacles.

- *deuxièmement* : l'articulation narrative (logique des actions, syntaxe du récit) qui charrie des rapports de force et qui module les changements de situation.

Des linguistes, sémiologues et chercheurs « *ont visualisé ces configurations dynamiques*⁴⁹ » en recourant au modèle actantiel. Ce modèle, qui s'est développé essentiellement dans les années soixante dix, s'est élaboré progressivement grâce à plusieurs expériences. Roman Jakobson, en considérant tout texte comme un acte de communication, et en proposant d'étudier les facteurs constitutifs de cet acte (destinataire, message, destinataire, contexte,

⁴⁹ Pascal Verbo, *Écriture à haute voix pour réel imaginaire*, op. cit., p. 61.

contact et code), fut l'un des piliers qui a contribué à l'élaboration de ce modèle. Cependant, la morphologie du conte de Vladimir Propp, les deux cent mille situations dramatiques d'Étienne Souriau, *Le Dictionnaire du Théâtre* de Patrice Pavis et *Lire le théâtre* d'Anne Ubersfeld, sans oublier les travaux de A.J. Greimas, restent les œuvres les plus importantes qui ont modifié et précisé le modèle actantiel.

Anne Ubersfeld, qui tend toujours à remettre en question la dramaturgie classique, dramaturgie qui, selon elle, d'une part ne peut s'appliquer à tous les genres de texte et d'autre part ne rend compte que de la surface d'un texte et non pas de sa structure profonde, choisit ce modèle qu'elle applique aux textes de théâtre et écrit :

Sous l'infinie diversité des récits (dramatiques et autres), peut-être repéré un petit nombre de relations entre des termes beaucoup plus généraux que les personnages et les actions que nous nommons actants⁵⁰.

Quant à Patrice Pavis qui se tient, comme Anne Ubersfeld, du côté de l'articulation discursive, il classe ses concepts d'une manière utile, en faisant des distinctions entre l'intrigue, l'action et le modèle actantiel, et ce, « *en allant du moins abstrait au plus abstrait*⁵¹ », c'est-à-dire :

De la structure superficielle à la structure profonde, de l'univers des personnages à l'analyse de la dynamique des forces intérieures qui régissent toute l'œuvre⁵².

En ce qui concerne Greimas, qui se tient surtout du côté de l'articulation narrative telle que Pascal Verbo l'a définie, il est à la recherche d'un outil d'analyse qui rende compte de manière absolue de l'action de n'importe quelle époque, sans qu'il soit nécessaire d'examiner « *ses déterminations apparentes*⁵³ ». Ces linguistes, sémanticiens et chercheurs, ont élaboré un

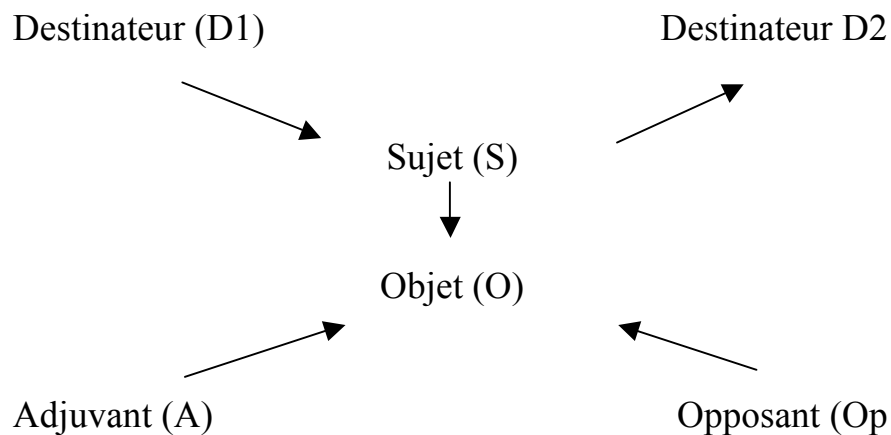
⁵⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, *op. cit.*, 1977, p. 63.

⁵¹ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, *op. cit.*, p. 60.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

modèle actantiel qui combine un jeu relationnel symbolisé par un système de flèches qui permet de percevoir, dans une œuvre, la trajectoire des événements ainsi que leurs transformations, et qui rend compte de la structure profonde de cette œuvre. Ce modèle, qui s'articule selon six axes précis, est schématisé comme suit :



Nous tenterons d'appliquer ce schéma actanciel sur les quatre œuvres étudiées. Selon Ryngaert, pour appliquer ce modèle, il faut : « *tout d'abord repérer l'axe principal qui traduit la dynamique de l'œuvre*⁵⁴ ». D'après ce repérage, *En attendant Godot* semble être la seule pièce de Beckett qui puisse être soumise à ce modèle. Son axe principal d'évènements est sans doute l'attente de Godot.

Cette attente est le mouvement qui relie les sujets et l'objet. L'identification de ce groupe sujet/objet est aussi facile à déterminer. Le sujet est constitué par un groupe de deux actants qui s'appellent Vladimir et Estragon. Quant à l'objet, c'est la rencontre de Godot. Nous avons donc un sujet animé formé de deux personnages et un objet abstrait représenté par une idée annoncée par ces mêmes personnages. Ce premier couple peut être schématisé ainsi :

⁵⁴ *Ibid.*

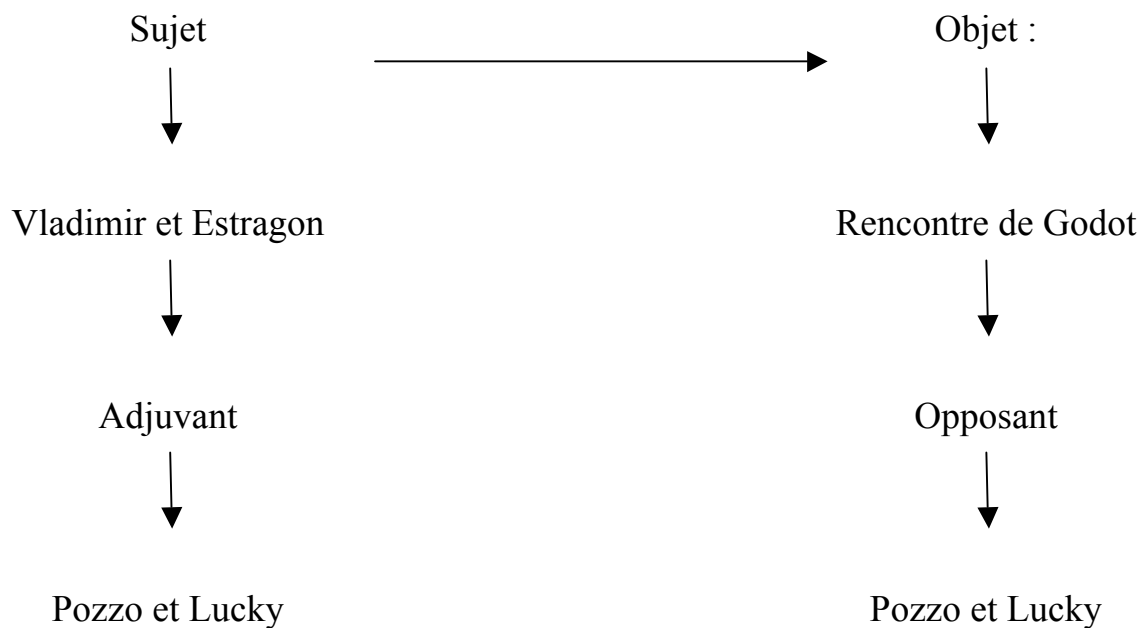


La flèche qui lie littéralement le sujet et l'objet est l'un des mouvements les plus importants dans l'axe de la trajectoire des événements de toute pièce de théâtre. Ce mouvement véhicule l'ensemble des intrigues qui se créent tout autour de cet axe. Il se consolide, pour pousser l'action vers l'avant, par l'intensité du couple adjuvant/ opposant. Ce couple se définit par les : « *forces antagonistes qui aident le sujet à accomplir sa quête ou au contraire qui tentent de l'en empêcher*⁵⁵ ».

Nous arrivons là à la première difficulté qui rend ce modèle finalement inapplicable dans *En attendant Godot*. Autant l'identification de ce couple est facile à effectuer dans le théâtre antique et classique, autant elle est difficile et complexe dans *Godot*. Cette difficulté réside dans le fait que ces adjuvants/opposants s'allient et s'opposent selon leur humeur du moment et selon la situation dramatique dans laquelle ils se trouvent. Ils n'ont aucune motivation, ni idéologique, ni psychologique, ni autre. Ils oscillent constamment entre le changement de camp (ou de case) et la disparition. Vladimir et Estragon (Sujets) eux-mêmes n'échappent pas à cette oscillation. Cependant, parmi les quatre actants, ce sont tout de même ces deux actants là qui tiennent le plus de temps à leur objet. Même s'ils n'ont aucun véritable opposant, sauf eux-mêmes par moments (combien de fois l'un ou l'autre veut partir et abandonner l'attente) ; ils ont malgré tout réussi une fois à allier Pozzo à leur quête « *moi*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 61.

*aussi je serais heureux de le rencontrer*⁵⁶ » dit-il, en parlant de Godot. Quant à Lucky, il est toujours absent, ni ne s'allie, ni ne s'oppose, il obéit aveuglement à tout ce que Pozzo lui demande. Aux vues de cette dépendance absolue vis-à-vis de son maître, nous pouvons identifier son attitude à celle de ce maître, c'est-à-dire le considérer adjuvant quand Pozzo est dans une position d'adjuvant, et opposant quand celui-ci est dans une position d'opposant. Ainsi, nous aurons ce schéma de quatre axes définis, Sujet – Objet – Opposant – Adjuvant :



Le troisième et dernier couple du modèle actantiel est celui du destinataire et destinataire. Il est souvent le plus significatif, le plus abstrait et le plus difficile à identifier. Pour identifier le destinataire, Ryngaert propose de poser cette question : « *À cause de qui ou de quoi le sujet agit-il*⁵⁷ ? » Cette question pose le deuxième problème de l'application du schéma actantiel dans Godot.

Comme il est difficile d'identifier les adjuvants et opposants dans cette pièce, il est aussi difficile de déterminer d'une manière précise la cause

⁵⁶ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 39.

⁵⁷ Jean Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, op. cit., p. 61.

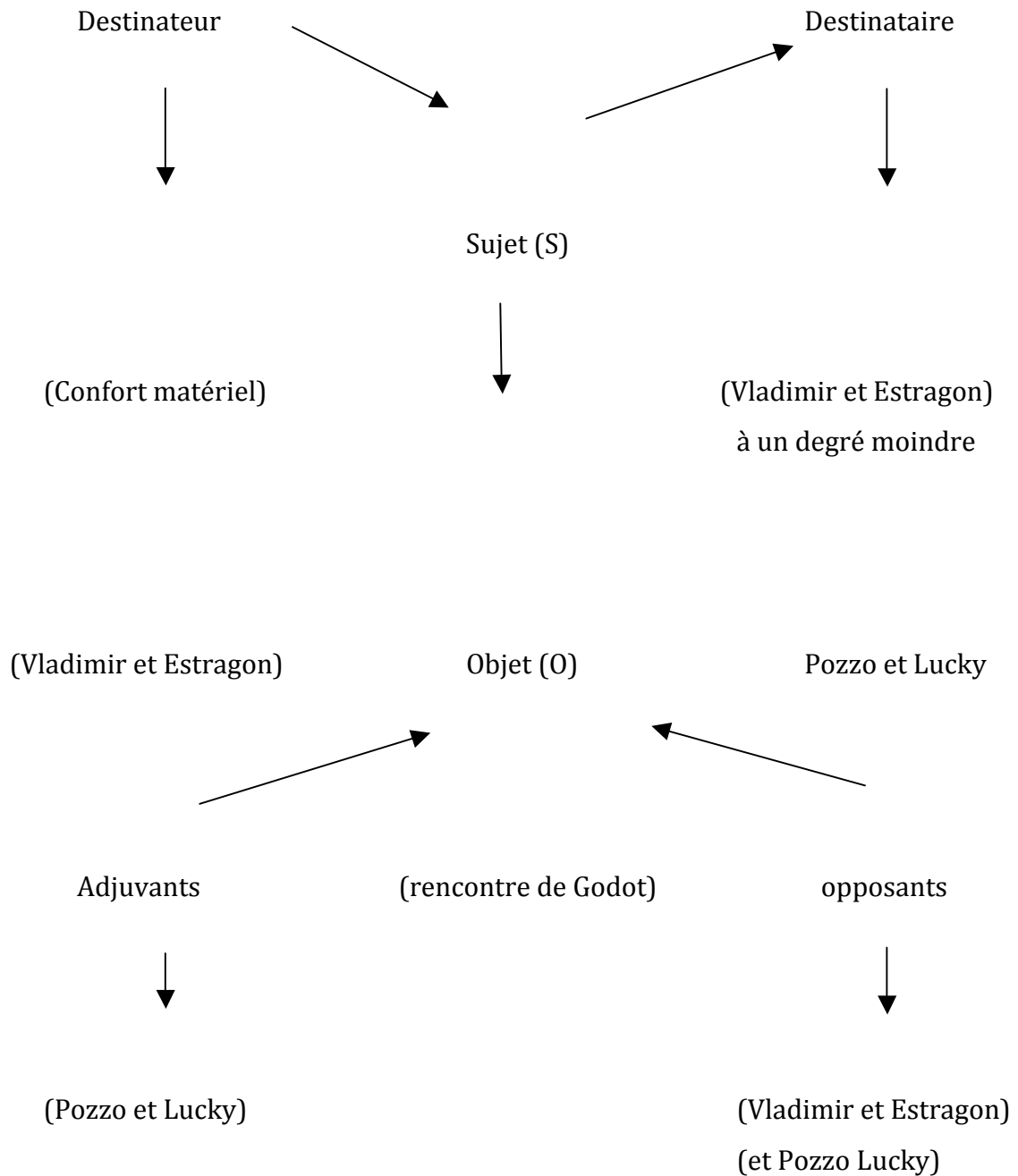
principale de l'agissement d'Estragon. Nous ne pouvons donner qu'une hypothèse parmi d'autres (d'où les interprétations de l'œuvre). Manifestement, ces deux actants sont amenés à attendre Godot, poussés par une cause (un besoin) indéfinie. Elle peut être la pauvreté, le malheur, la solitude ou tout à la fois. La seule réponse que nous pouvons trouver dans toute la pièce, et qui peut être considérée comme la cause principale de l'attente de Godot, est une phrase proférée par Vladimir, que nous reprendrons souvent ultérieurement, et qui tourne tout autour d'un confort matériel : « *ce soir, on couchera peut-être chez lui, au chaud, au sec, le ventre plein, sur la paille. Ça vaut la peine qu'on attende. Non⁵⁸ ?* ». Si nous nous confions à cette seule et unique justification, nous dirons donc que Vladimir et Estragon agissent durant toute l'œuvre, poussés par un grand besoin de confort matériel. Godot serait la seule force qui puisse le leur procurer. En revanche, pour identifier le destinataire, Ryngaert propose de poser cette question : « *Pour qui, pourquoi le sujet agit-il⁵⁹ ?* » D'après cette question, nous pouvons dire que le destinataire dans cette pièce est Vladimir et Estragon eux-mêmes. Le destinataire ici s'identifie entièrement au sujet. Les seuls bénéficiaires de l'objet de la quête sont avant tout ces deux actants-là. Pozzo et Lucky peuvent éventuellement profiter de l'arrivée de Godot, mais cela ne sera pas un profit nécessairement matériel, car Pozzo est un grand propriétaire terrien, et Lucky n'a pas d'autre besoin que celui d'être au service de Pozzo. Il s'agira surtout, comme le dit Pozzo lui-même, d'un profit d'ordre communicationnel : « *Plus je rencontre des gens, plus je suis heureux. Avec la moindre créature on s'instruit, on s'enrichit, on goûte mieux son bonheur⁶⁰* ». Par d'identification de ces trois couples, nous proposerons pour cette pièce ce schéma actantiel général, qui traduit plus au moins l'axe principal

⁵⁸ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 25.

⁵⁹ Jean Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, op. cit., p. 61.

⁶⁰ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 34.

d'évènements et qui change régulièrement dans la pièce en fonction de chaque acte et de chaque situation dramatique.



Si le schéma actantiel semble être plus au moins applicable dans *En attendant Godot*, comme nous venons de le voir, il n'en sera pas de même pour *Fin de partie*, *La Dernière Bande* et *Oh les beaux jours*, où il est quasiment

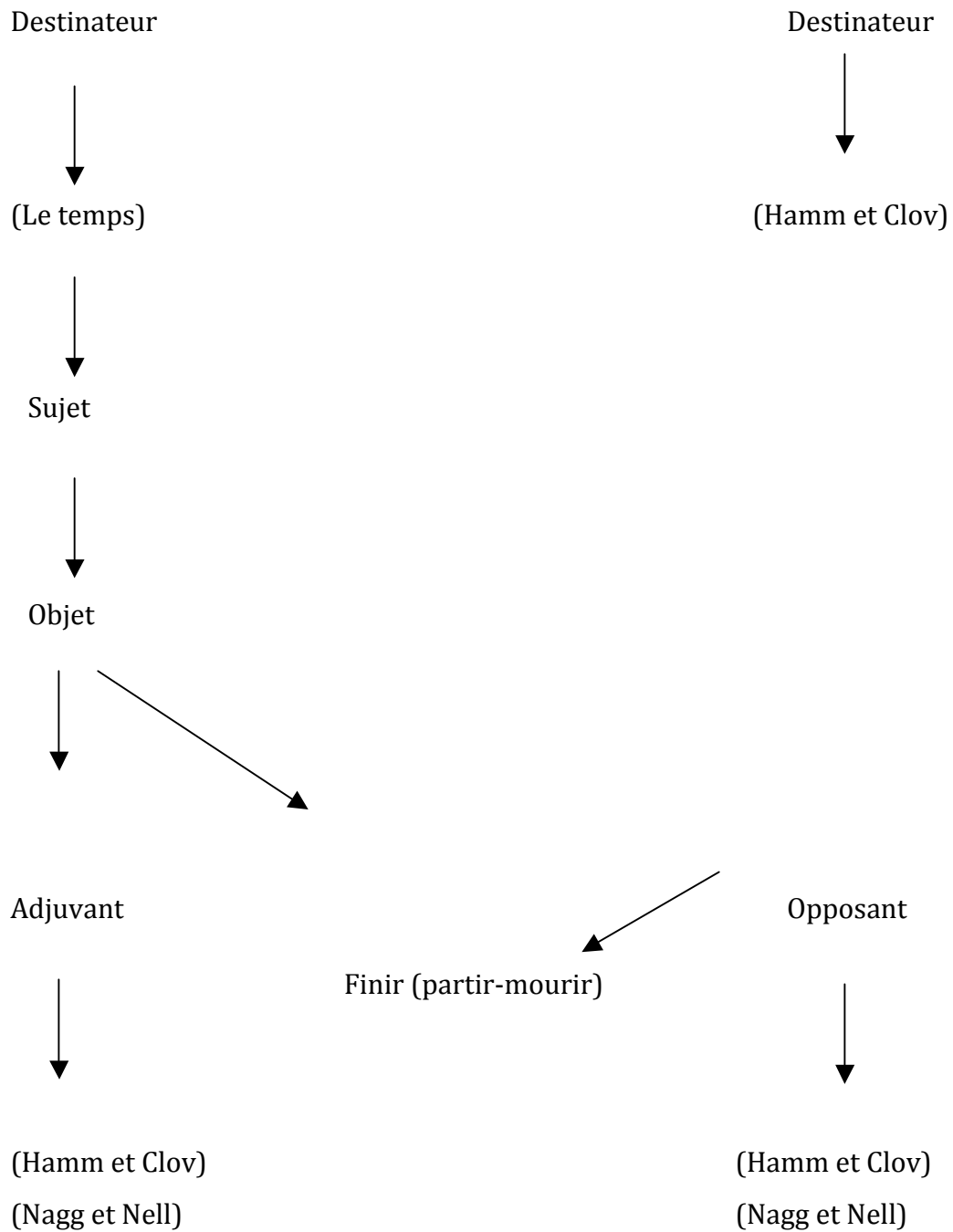
impossible de définir un axe principal et d'identifier les mouvements qui relient les sujets aux objets. Comme l'a montré l'étude des fables et des intrigues, toutes les pistes sont embrouillées.

Toutefois, nous pouvons tenter de déterminer, par exemple, dans *Fin de partie*, un axe principal qui aura pour objet la fin. Cet objet se justifie en prenant en considération la valeur représentative du titre lui-même qui met en relief la notion de la fin, comme il se justifie également par le contenu même de cette pièce qui renvoie, à travers les multiples dialogues de Hamm et Clov, au départ. Mais, de quel départ s'agit-il ? Est-ce qu'il s'agit tout simplement de quitter Hamm et de partir de la maison vers l'extérieur ? Ou est-ce qu'il s'agit de vouloir quitter la vie : mourir ?

L'idée de finir est également très familière à Hamm. Celui-ci ne manque pas d'évoquer, tout au long de cette pièce, cette idée. À maintes reprises, il rappelle à Clov cette idée de partir. Mais, là aussi, impossible de savoir s'il s'agit, selon lui, d'une fin concrète représentée par un départ réel de la maison, ou d'une fin métaphorique qui signifie la mort de tous les deux, ou encore d'une fin symbolique qui renvoie à la fin de la pièce en tant que représentation, mais là alors, se considèrent ils, comme deux acteurs qui jouent sur scène et qui attendent la fin du spectacle ? L'absence d'une réponse précise à ces questions rend la quête vague et indéfinissable aussi bien pour le lecteur/spectateur que pour ces deux actants eux mêmes. Cet état de confusion embrouille l'axe principal des événements et transforme la pièce en un cercle vicieux dans lequel les actants subissent le rituel d'un ensemble d'habitudes et de survie ou « *les mots sont pris dans toutes les images corporelles qui captivent le sujet*⁶¹ ». Nagg et Nell, qui semblent être plus exclus de ce modèle, contribuent à cette volonté de finir tout en se présentant surtout comme des êtres âgés qui subissent et n'agissent pas et qui usent et s'usent dans cette même fin.

⁶¹ Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 301.

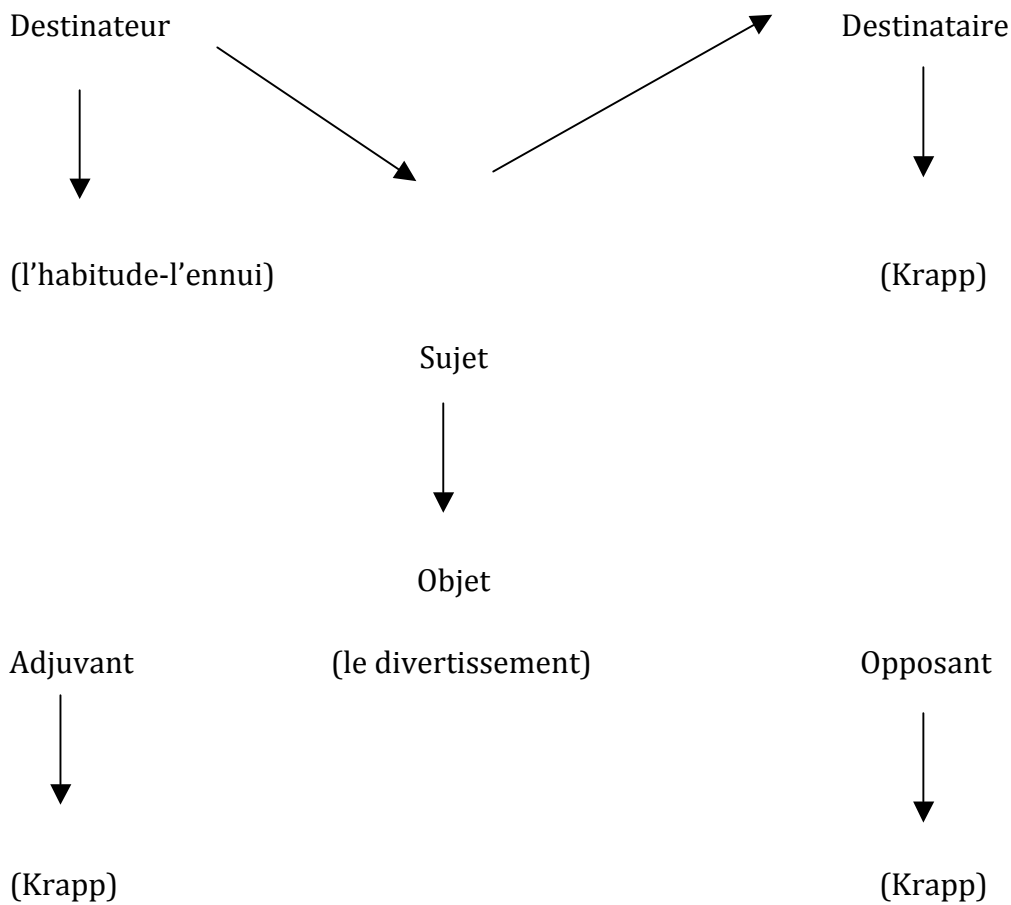
Approximativement, nous proposons donc pour cette œuvre de *fin de partie* le schéma suivant :



Comme dans *Fin de partie*, l'application de ce modèle devient de plus en plus difficile dans *La Dernière Bande* et *Oh les beaux jours*. Dans l'une comme dans l'autre, aucun axe n'est précis.

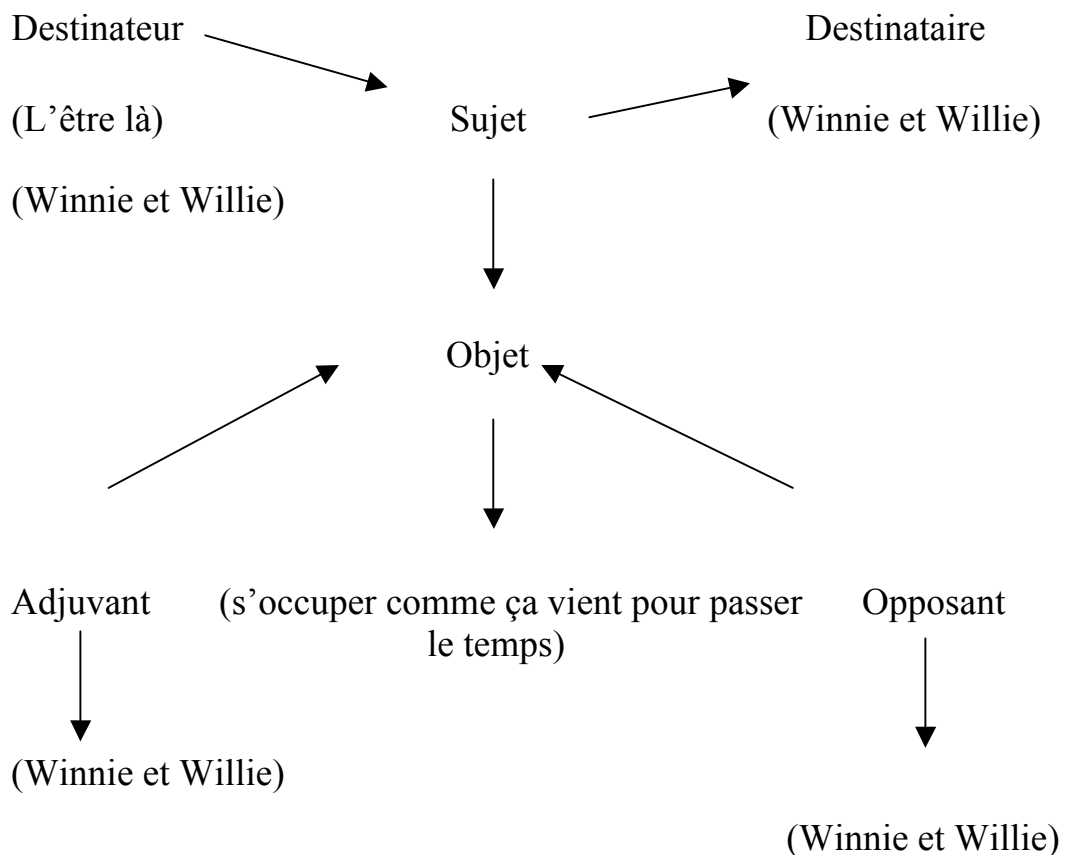
Le schéma que nous proposons pour *La Dernière Bande*, dont l'axe semble relativement moins embrouillé que celui de *Oh les beaux jours*, sera également très approximatif. Le destinataire sera, à notre avis, la routine (l'habitude). Krapp a pris l'habitude, nous nous en souvenons, d'écouter lors de chacun de ses anniversaires, les principaux événements de sa vie déjà enregistrés l'année précédente, et d'enregistrer ceux de l'année qui vient de s'écouler. Le destinataire ainsi que le sujet seront Krapp lui-même. Remarquons ici, que le fait que celui-ci soit l'unique personnage de cette œuvre, ne justifie nullement ce choix. Car Krapp aurait pu faire profiter quelqu'un d'autre de l'écoute de cette bande, ne serait-ce qu'un partenaire imaginaire. L'objet sera le divertissement. Quant aux adjuvants et opposants, ils seront représentés par Krapp lui-même. C'est de lui seul dont dépend la réalisation de son désir. Personne ne l'encourage et personne ne l'empêche.

Soulignons également que, là aussi, ce choix ne se justifie pas par le fait qu'il est l'unique personnage, car il aurait pu facilement y avoir un opposant non personnel tel qu'un problème technique qui empêche le magnétophone de fonctionner, ou la détérioration de la bande, ou tout simplement un bruit trop fort venant de l'extérieur de sa chambre et qui l'empêche de mener au bout son désir, etc... Ainsi le schéma se formule comme suit :



Quant à *Oh les beaux jours*, c'est la pièce où se posent le plus de problèmes. Il n'y a rien de précis. Nous ne pouvons pas parler d'axe principal. Aucune indication dans l'œuvre qui nous explique pourquoi Winnie est enterrée jusqu'au dessus de la taille, au premier acte, ni pourquoi elle est enterrée jusqu'au cou, au deuxième acte ; Nous ne pouvons pas savoir non plus pourquoi elle se trouve, dès le départ, dans une plaine dénudée. Même chose pour son désir, tout au long de la pièce, Winnie n'en manifeste aucun, tout ce qu'elle fait, c'est de jouer à la vieille coquette. Tout ce qu'elle dit n'est que bavardage quotidien sur tout et rien. Il en va de même pour le mari Willie, qui est aussi projeté sur scène exactement comme sa femme. Il est quasiment absent durant les deux actes.

Tout ce que nous pouvons y déceler, c'est que Winnie et Willie sont là et c'est tout. C'est un fait accompli. Leur seul éventuel désir, c'est de passer le temps, ou plutôt de subir le passage du temps. Quant à leurs bribes de mots, elles se déclenchent d'elles-mêmes. Ces deux personnages subissent davantage qu'ils n'agissent. Très approximativement, nous proposons pour cette pièce le schéma suivant :



D'après l'étude de ce premier chapitre, l'organisation et la structure de l'œuvre dramatique de Beckett semblent présenter « *Une œuvre ouverte*⁶² » au vrai sens de l'expression d'Umberto Eco. Œuvre où toutes les marques concrètes aussi bien de l'organisation de surface que de la structure profonde sont non seulement en rupture avec les traditions classiques de l'écriture

⁶² Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, op. cit., p. 158.

théâtrale, mais aussi bien elles sont entièrement vouées à sa dissolution. Nous sommes donc face à une nouvelle forme d'écriture où cette dissolution est reléguée au profit d'une mise en évidence d'un flot de mots, du langage. Quelle est la nature de ce flot de mots, comment s'articule ce langage et quel est son mécanisme intérieur ? C'est ce que nous allons essayer d'étudier dans ce deuxième chapitre.

*

II. LES PROCÉDÉS NARRATIFS

A. LE DISCOURS NARRATIFS : L'EXEMPLE DE L'HISTOIRE DE HAMM (*Fin de partie*)

En attendant Godot, *Fin de partie*, *La Dernière Bande* et *Oh les beaux jours* sont constitués, à des degrés différents, d'un grand jeu d'échange de mots, de questions Vladimir et Estragon, Willie et Winnie, Clov et Hamm..., soit entre un personnage et plusieurs (Vladimir et Estragon et Pozzo ; Clov, Hamm et Nagg), soit, finalement, entre un personnage et lui-même (en absence ou en présence d'un ou plusieurs autres personnages réels ou imaginaires).

Avant de revenir sur les premiers niveaux de cette classification, et qui sont véhiculés par deux principaux procédés narratifs : le monologue et le dialogue, nous commençons, pour des raisons méthodologiques, par le dernier niveau.

Un examen profond sur la structuration formelle de ces œuvres montre que cet échange s'interrompt fréquemment au profit de la narration. Dans chacune de ses pièces, Beckett s'arrange toujours pour incorporer un discours narratif. Nous allons essayer de mettre l'accent sur la structure formelle de cette narration à partir de l'exemple le plus frappant et le plus représentatif dans l'ensemble des quatre pièces : l'histoire de Hamm dans *Fin de partie*.

Cette histoire ou ce « *chronique-crétatif*⁶³ » ou encore ce « *work in progress*⁶⁴ » qui comprend ce que répète Hamm entre la page 70 et 74, se prête à plusieurs analyses : sonore, mythique, sémantique...

À ce stade, nous aborderons cette histoire du point de vue purement formel en le considérant comme un acte d'énonciation. Désormais, la structure formelle de cet acte est elle-même complexe et ambiguë. Pour vaincre certains obstacles, nous revenons sur la définition de quelques composantes du discours en recourant à *Introduction à l'analyse structurale des récits* de Roland Barthes. Pour pouvoir « *décrire et classer l'infinité*⁶⁵ » d'un récit, il faut d'abord concevoir « *un modèle hypothétique*⁶⁶ » appelé par les linguistes américains « *théorie*⁶⁷ ». Ce modèle fondateur de l'analyse structurale du récit, ou cette théorie, a fini par être la linguistique elle-même. Or, la préoccupation de la linguistique, selon Barthes, s'arrête au niveau de la phrase comme unité de base de tout discours. De notre côté, nous ne nous limitons pas au niveau auquel s'arrête la linguistique, à savoir les unités, les règles ou la grammaire « *de la phrase, mais nous passons à l'au-delà de la phrase, c'est-à-dire en considérant celle-ci, par là même, comme un ordre ou, comme le dit Barthes, comme un énoncé*⁶⁸ », donc comme une « *succession des phrases*⁶⁹ ». Dans ce sens, le discours serait, selon Barthes, « *Une grande phrase... tout comme la phrase*

⁶³ L'expression est d'Emmanuel Jacquart, « Le Duo-Duel Beckett-Nietzsche, travaux de linguistique et de littérature », dans *Travaux de linguistique et de littérature*, Paris, Éditions sociales, mai 1984, p. 37.

⁶⁴ Martin Esslin, *Théâtre de l'Absurde*, *op. cit.*, p. 66. Ces expressions qui renvoient à l'œuvre de Joyce, sont employées par Martin Esslin pour démentir l'hypothèse qui dit dans un essai intitulé *Joyce the father, Beckett the son*, paru dans *New Leader*, New York, 14 Décembre 1959, que Hamm et Pozzo seraient les portraits de Joyce, tandis que Lucky et Clov seraient les portraits de Beckett.

⁶⁵ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications* 8, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 9 et 10.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁹ *Ibid.*

*moyennant certaines spécifications est un petit discours*⁷⁰ ». Par le biais de ce postulat, Barthes réalise un rapport homologique entre la phrase et le discours. Nous partons donc de cette dernière définition barthienne du discours, c'est-à-dire le discours comme une grande phrase, pour essayer de savoir quelle est la structure formelle de la grande phrase narrative de Hamm.

1. Les marques morphologiques et/ou lexicales de la subjectivité/objectivité dans l'histoire de Hamm

La différenciation de cette grande phrase de Hamm en deux discours opposés : un discours subjectif et un discours objectif est probablement la plus importante structuration. Les deux supports linguistiques de la subjectivité et de l'objectivité représentés par les deux pronoms personnels « Je » et « Il », les différents temps auxquels les verbes sont conjugués, la présence ou l'absence de certains adverbes et adjectifs, considérés comme des indices du narrateur ainsi que certains éléments déictiques qui « *organisent les relations spatiales et temporelles autour du sujet*⁷¹ » sont, en effet, les différentes « *marques morphologiques et/ou lexicales*⁷² » qui opposent les deux types de discours de cette grande phrase de Hamm. Nous tenterons d'en explorer quelques-unes.

a. La dialectique entre le « Je » et le « Il »

Les soixante-treize phrases qui constituent cette histoire, et qui sont présentées sur le ton de la narration, relèguent Hamm au statut de conteur. Leurs marques formelles se mêlent et s'interpénètrent pour faire balancer le récit tantôt vers un discours d'ordre subjectif, et tantôt vers un discours d'ordre objectif

⁷⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁷¹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Éditions Gallimard, 1966, p. 262.

⁷² Myriam Louzon, « *Fin de partie* de Samuel Beckett. Effacement du monde et dynamisme formel », in *Les Voies de la création théâtrale*, tome 5, articles réunis par Denis Bablet et Jean Jacquot, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1977, p. 362.

appelé par Myriam Louzon « *récit objectif historique*⁷³ » et tantôt enfin vers un autre type de discours qui relie les deux à la fois.

Pour mieux comprendre l'opposition de ces deux types de discours, nous recourons à quelques procédés linguistiques. Dans une étude intitulée « *De la subjectivité dans le langage*⁷⁴ », Émile Benveniste fait remarquer que la subjectivité :

est la capacité du locuteur à se poser comme « sujet », elle se définit, non par le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même, mais comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience⁷⁵.

Cette définition trouve pleinement son fondement dans le discours narratif de Hamm, où celui-ci continue le processus de s'imposer en tant que sujet dominant, processus qu'il avait déjà entamé dès le début de la pièce par « *À moi de jouer*⁷⁶ ». Ce « moi », grand support de la subjectivité, s'affirme de plus en plus dans la pièce pour s'imposer fortement dans le discours narratif comme sujet d'attraction et axe d'importance. Hamm ne manque pas d'exercer sa forte autorité en réclamant un silence absolu pour qu'il puisse s'imposer encore une fois en tant que sujet dominateur : « *Silence ! (un temps) où en étais-je ? (un temps. Morne). C'est cassé, nous sommes cassés. (Un temps). Ça va casser (un temps)*⁷⁷ ». Remarquons qu'avec ce « Silence » (avec un « S » en majuscule), Hamm inaugure une histoire dans laquelle il se place comme l'axe le plus important.

Il nous faut aussi souligner, cependant, qu'avec « *où en étais-je*⁷⁸ ? » Hamm se détache de lui-même en tant que sujet « Je » pour se projeter vers un « Tu » imaginaire qui peut être aussi bien lui-même qu'un interlocuteur

⁷³ *Ibid.*, p. 370.

⁷⁴ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 258.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 259-260.

⁷⁶ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 70.

extérieur. Sa réplique est sous forme de question et toute question implique une réponse. Le statut linguistique de la subjectivité « Je » est lié indissociablement au statut de l'objectivité qui est donc « Tu » à qui la question est adressée. Ceci recouvre parfaitement l'idée de Benveniste quand il dit que la subjectivité n'est « possible que si elle s'éprouve par contraste⁷⁹ », c'est-à-dire, explique-t-il, que je n'emploie « je » qu'en m'adressant à quelqu'un qui sera dans mon allocution un « tu ». Cette réflexion est importante car elle implique un sens réciproque où le « Je » devient « Tu » dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne par un « Tu ». Cette réciprocité dont parle ce linguiste se détermine donc dans « où en étais-je⁸⁰ ? » par une opposition entre un « Je » et un « Tu » et se réalise également par l'enchaînement des répliques suivantes « C'est cassé, nous sommes cassés⁸¹ » où il implique dans le fait d'être cassé un « Nous » et un « Il » ou « eux ». Ainsi, ces répliques, ou ces « sous-unités narratives⁸² » très fréquentes tout au long de cette histoire, sont véhiculées par un « individu-sujet⁸³ » qui, tout en s'imposant comme sujet, implique la présence d'une autre personne « Tu » (elle peut-être ou le sujet lui-même ou quelqu'un de l'extérieur) qui devient l'écho et vice versa. La polarité de ce personnage du (« Je » et du « Tu ») trouve, chez Benveniste, un sens particulier qui caractérise non seulement le discours narratif dans l'histoire de Hamm, mais aussi toute l'écriture dramatique et romanesque de Beckett. Ce linguiste écrit que :

Cette polarité ne signifie pas égalité ni symétrie : « Ego » a toujours une position de transcendance à l'égard de « Tu » : néanmoins, aucun des deux termes ne se

⁷⁹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., p. 260.

⁸⁰ Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 70.

⁸¹ *Ibid.*, p. 70.

⁸² Jeanne Roulin Lanziti, « L'évaluation comme procédé de construction du récit : le cas de Molloy », University of Queensland, *Australian Journal of French Studies*, volume XX, n° 3 1983, p. 269.

⁸³ Thérèse Vichy, « Les Modes paradoxaux du lyrisme dans la tirade de Lucky de *Waiting for Godot* », *Les Valenciennes*, n° 9, 4^e trimestre, université Valenciennes, 1984, p. 85.

conçoit sans l'autre, ils sont complémentaires, mais selon une opposition « intérieur /extérieur » et en même temps ils sont réversibles⁸⁴.

De cette définition, Benveniste aboutit à une conclusion qui, à notre avis, devra être la clé d'accès à toute l'écriture Beckettienne :

Ainsi tombent les vieilles antinomies du « moi » et de l'« autre » de l'individu et de la société. Dualité qu'il est illégitime et erroné de réduire à un seul terme original, que ce terme unique soit le « moi », qui devrait être installé dans sa propre conscience pour s'ouvrir alors à celle du « prochain », ou qu'il soit au contraire la société, qui préexisterait comme totalité à l'individu et d'où celui-ci ne se serait dégagé qu'à mesure qu'il acquérait la conscience de soi⁸⁵.

L'importance de cette conclusion et de la réalité de la dialectique qui englobe, recouvre et lie les deux supports linguistiques de la subjectivité et l'objectivité, le « moi » et « l'autre » ou le « je » et le « tu »... est capitale dans l'écrit beckettien, au moins pour deux raisons dont l'une est directe et l'autre indirecte :

- une raison indirecte. Cette conclusion nous renvoie à la sémantique même de l'œuvre où le lecteur est frappé par la domination d'une « *subjectivité unificatrice*⁸⁶ » dans laquelle le « Tu » ou « l'autre » s'efface devant le « je » ou le « moi » qui, lui-même, finit par s'effacer progressivement. Nous y reviendrons. Cela constitue d'ailleurs un phénomène qui s'inscrit dans toute une conception philosophique de la situation de l'homme au XX^e siècle, qui, comme le dit Thérèse Vichy, a « *Subi la crise de la modernité ...Il a perdu son locuteur, l'individu-sujet, que le Marxisme, le Freudisme et plus tard la linguistique disent aliéné au collectif et à l'inconscient, à la langue et à ses systèmes*⁸⁷ » ;
- une raison directe. Elle attire notre attention sur le fait que le discours narratif de Hamm aussi partagé qu'il soit entre un discours subjectif et

⁸⁴ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., p. 260.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 260.

⁸⁶ Thérèse Vichy, « Les modes paradoxaux du Lyrisme dans la tirade de Lucky de *Waiting for Godot* », op. cit., p. 85.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 87.

un récit objectif historique, se révèle être, à la fin de l'analyse de l'ensemble des marques morphologiques et/ou lexicales qui le régissent, un discours d'ordre subjectif, caractéristique que nous retrouverons dans les autres procédés narratifs.

b. La répartition du temps

Pour cette deuxième marque morphologique et/ou lexicale, nous continuons à nous référer à Émile Benveniste. Selon celui-ci l'énonciation historique (le récit objectif historique) est caractérisée d'abord par trois termes : « *récits, évènement, passé*⁸⁸ ». Ensuite par le fait de l'effacement du narrateur :

À vrai dire, il n'y a même plus alors de narrateur. Les évènements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les évènements semblent se raconter eux-mêmes⁸⁹.

De même, dans son chapitre XIX intitulé. *Les relations de temps dans le verbe français*, il attribue à cette énonciation trois temps : l'aoriste ou le passé simple, l'imparfait (y compris le conditionnel) et le plus-que-parfait. À ces trois temps, il ajoute un présent intemporel rarement employé qu'il appelle « *le présent de définition*⁹⁰ ». Une étude sur la répartition des temps dans le discours narratif de Hamm montre que, sur l'ensemble des soixante treize phrases que compte ce discours, il y en a quinze qui sont employées au passé simple, treize à l'imparfait et au conditionnel, vingt et une n'appartiennent à aucun verbe exprimé, vingt sont au présent, trois au subjonctif. Ces dernières sont les suivantes : « *Que la terre renaisse au printemps*⁹¹ », « *Que la mer et les rivières redeviennent poissonneuses*⁹² », « *Qu'il y ait encore de la manne au ciel*⁹³ ».

⁸⁸ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., p. 239.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 241.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 239.

⁹¹ Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 73.

⁹² *Ibid.*, p. 73.

⁹³ *Ibid.*

Une seule phrase est au plus-que-parfait : « *Dans quel état il avait laissé son enfant*⁹⁴ ». Parmi ces phrases, il y en existe trente deux qui pourraient être attribuées à un temps passé. Toutefois, et en se référant à quelques définitions de la *Grammaire française*, ces phrases peuvent se formuler selon plusieurs niveaux linguistiques. Sur les treize phrases qui sont à l'imparfait et au conditionnel, c'est-à-dire celles qui servent dans le récit « *à présenter l'action passée dans sa durée et à nous faire assister à son déroulement*⁹⁵ », et celles qui sont à des modes « *dont la réalisation est soumise à une condition*⁹⁶ », il se trouve cinq phrases présentant « *une action récente ou une action prochaine par rapport à une autre action située dans le passé*⁹⁷ », et inversement. Celles qui « *transposent des phrases du style direct au style indirect*⁹⁸ » sont les suivantes : « *Il finit par me demander si je consentirais à recueillir l'enfant aussi s'il vivait encore*⁹⁹ » ; « *ici en faisant attention vous pourriez mourir de votre belle mort, les pieds au sec*¹⁰⁰ » ; « *si je consentirais à recueillir l'enfant*¹⁰¹ » ; « *Et puis je m'imaginai déjà n'en avoir plus pour longtemps*¹⁰² » ; « *D'où sortait-il*¹⁰³ ». Sur ces mêmes treize phrases, il y en a quatre qui racontent des faits, dont deux sont supportées par le statut de la subjectivité « je » et « nous » qui servent « *à présenter avec discrétion ou ménagement une affirmation*¹⁰⁴ » ; « *il faisait ce jour-là, je m'en souviens, un froid extraordinairement vif, zéro au*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 74.

⁹⁵ Gaston Cayrou, Pierre Laurent, Jeanne Lods, *Grammaire française*, Paris, Librairie Armand Colin, 1962, p. 295.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 351.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 353.

⁹⁸ Myriam Louzon, « *Fin de partie* de Samuel Beckett. Effacement du monde et dynamisme formel », in *Les Voies de la création théâtrale*, tome 5, *op. cit.*, p. 420.

⁹⁹ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 74.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 72.

¹⁰⁴ Myriam Louzon, « *Fin de partie* de Samuel Beckett. Effacement du monde et dynamisme formel », in *Les Voies de la création théâtrale*, tome 5, *op. cit.*, p. 420.

*thermomètre*¹⁰⁵ » et « *Mais comme nous étions la veille de Noël cela n'avait rien de... d'extraordinaire*¹⁰⁶ » et deux autres supportées par le statut linguistique de la non-personne « il ». Elles sont à l'imparfait de description, c'est-à-dire l'imparfait qui sert « *dans une description, à présenter au passé les aspects habituels, moraux ou matériels, d'un être ou d'une chose*¹⁰⁷ » ce sont les phrases suivantes « *d'une pâleur et d'une maigreur admirables il paraissait sur le point de...*¹⁰⁸ » et « *Il arrachait les pins morts et les emportait... au loin*¹⁰⁹ ». Quant aux trois dernières phrases se trouvant toujours à l'imparfait et au conditionnel, les voici :

Il faisait ce jour-là, je m'en souviens, un froid extraordinairement vif, zéro au thermomètre¹¹⁰.

Il faisait ce jour-là, je m'en souviens, un vent cinglant, cent à l'anémomètre¹¹¹.

Il faisait ce jour-là, je me rappelle, un temps excessivement sec, zéro à l'hygromètre¹¹².

Ces phrases ont un sens particulier, non seulement parce qu'elles peuvent être considérées à la fois comme des phrases complexes et distinctes, mais surtout parce qu'elles se présentent comme alternant dans chaque phrase les deux supports linguistiques, le « il » et le « je », se succèdent également dans les quatre, à parts égales. On trouve deux variantes narratives : le fait de se souvenir « *je me souviens*¹¹³ », et le fait de se rappeler « *je me rappelle*¹¹⁴ ». Ces phrases, également, se prêtent facilement à une étude paradigmatique soit au sens large de Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, « *On appelle paradigme toute classe*

¹⁰⁵ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 52.

¹⁰⁷ Gaston Cayrou, Pierre Laurent, Jeanne Lods, *Grammaire française*, *op. cit.*, p. 295.

¹⁰⁸ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 72.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 71.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 72.

¹¹² *Ibid.*, p. 73.

¹¹³ *Ibid.*, p. 72.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 73.

*d'éléments linguistiques, quel que soit le principe qui amène à réunir ces unités*¹¹⁵ », soit au sens relativement réduit de Jakobson qui fonde la relation paradigmatique sur la simple similarité, sur une « *association par ressemblance*¹¹⁶ ».

L'équivalence dans ces quatre phrases entre, par exemple, « le froid extraordinairement vif » et « le zéro au thermomètre » de la phrase et entre « le soleil vraiment splendide » et « le cinquante à l'héliomètre » de la deuxième, ainsi que « le vent cinglant » et « le cent à l'anémomètre » de la troisième phrase, enfin « le temps excessivement sec » et « le zéro à l'hygromètre » de la quatrième, est très frappante. Cette lecture paradigmatique à laquelle nous pouvons associer d'ailleurs les supports linguistiques de la subjectivité et de l'objectivité, ainsi que les deux faits narratifs « *je me souviens*¹¹⁷ » et « *je me rappelle*¹¹⁸ », etc... pourrait être très largement détaillée et variée. Avant de revenir sur la répartition des temps et les niveaux linguistiques du reste des phrases du discours narratif de Hamm, soulevons encore quelques remarques relatives à ces quatre phrases-refrains, en ne tenant compte que des éléments linguistiques incorporés dans le texte, autrement dit, en adoptant autant que possible, la définition que donne, Nicolas Ruwet au style : « *Le style est le message transmis par des relations entre éléments se situant à un niveau plus vaste que celui de la phrase, autrement dit, au niveau de textes ou de discours étendus*¹¹⁹ ».

- **Premièrement** : ces phrases-refrains sont les assises et les points de repères qui posent progressivement le décor du discours et autour desquels s'articulent tous les événements de l'acte d'énonciation.

¹¹⁵ Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 142.

¹¹⁶ Roman Jakobson, *Essai de linguistique générale*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 56.

¹¹⁷ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 72.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 73.

¹¹⁹ Nicolas Ruwet, *L'Analyse structurale de la poésie*, Paris-La Haye, Mouton, 1963, p. 40.

- **Deuxièmement** : ces phrases introduisent le présent dans le passé, puisque, tout en révélant que les événements se sont déroulés dans un passé indéterminé, par le biais des deux phrases verbales (qui se répètent) « *je me souviens*¹²⁰ » et « *je me rappelle*¹²¹ », elles révèlent aussi que les effets de l'objet de la narration sont encore d'actualité. Du moins, elles montrent clairement que l'histoire elle-même n'a pas été écrite définitivement mais qu'elle est en train de s'écrire. Ceci sera d'ailleurs confirmé plus tard par Clov en rappelant à Hamm cette histoire, que ce dernier, en effet, « *se raconte depuis toujours sans jamais parvenir à la finir*¹²² ».
- **Troisièmement** : l'insistance sur la mémorisation de cette Histoire d'une part, et les charges affectives que dégage cette mémorisation d'autre part, marquent les liens profonds entre le narrateur et l'objet de narration, ce qui permet d'attribuer cette Histoire à un ordre subjectif.
- **Quatrièmement** : l'alternance et la corrélation entre le « il » et le « je », d'hier et d'aujourd'hui qui caractérisent ces phrases, valorisent et installent une dimension chère à Beckett : l'ambiguïté, de sorte que le sujet narrateur lui-même s'efface devant l'objet de la narration qui, du coup, devient, comme le dit Barthes, un « *être au-delà de l'écriture*¹²³ » et qui rejoint ce que disait Benveniste : « *Les événements semblent se raconter eux-mêmes*¹²⁴ ».

Cette dimension s'affirme davantage quand nous replaçons ces phrases « assises » dans l'ensemble de tout le discours narratif qui commence par :

¹²⁰ Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 72.

¹²¹ *Ibid.*, p. 73.

¹²² *Ibid.*, p. 80.

¹²³ Roland Barthes, *Littérature objective, Essais critiques*, Paris, L'Obrie et l'Obtus, 1982, p. 37.

¹²⁴ Émile Benveniste, *Problème de linguistique générale*, op. cit., p. 239.

« *L'Homme s'approcha lentement, en se traînant sur le ventre*¹²⁵ », donc une phrase employée au passé simple, à la troisième personne du singulier et qui finit, dans la dernière phrase de ce même discours, par une phrase employée au présent et à la personne du singulier, comme nous pouvons le remarquer : « *Je le revois, à genoux, les mains appuyées au sol, me fixant de ses yeux déments, malgré ce que je venais de lui signifier à ce propos*¹²⁶ ». Si nous voulons pousser plus loin cette dimension de l'ambiguïté, sans même tomber dans ce que Gustave Guillaume appelle « *signifié de puissance*¹²⁷ » et que Gérard Moignet appelle « *La systématique du mot*¹²⁸ », c'est-à-dire « *Les effets de sens*¹²⁹ » qu'expriment quelques mots dans ce discours, notamment les deux auxiliaires Avoir et Être (dominants), nous pouvons dire que cette ambiguïté qui tend toujours chez Beckett vers un degré zéro de l'écriture et qui finit, la plupart du temps, dans le silence (nous le verrons) peut être attribuée, au-delà de tout, à un ordre purement subjectif. Quant aux phrases qui sont employées au passé simple, elles peuvent être classées selon quatre rubriques :

- six phrases commençant par le support linguistique de la subjectivité « je ».
- trois phrases incluant ce support sous la forme d'un pronom complément comme : « *me demander*¹³⁰ », « *me nomma*¹³¹ », « *vers moi*¹³² ».

¹²⁵ Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 74.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 74.

¹²⁷ Gustave Guillaume, *Langage et science du langage*, Paris, Nizet, 1964, p. 264.

¹²⁸ Gérard Moignet, « Le système du paradigme "QUI/QUE/QUOI" », dans *Études de psychosystématique française*, volume 1, Paris, Éditions Klincksieck, 1967, p. 201.

¹²⁹ Jacqueline Picoche, « Les degrés de l'altérité et le signifié de puissance de quelques verbes exprimant l'idée de (faire) devenir autre », *Travaux de linguistique et de Littérature* publiés par le Centre de Philosophie et de Littérature Romanes de l'université de Strasbourg, volume, XVII, n° 1, 1980, p. 165.

¹³⁰ Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 59.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*,

- Quatre phrases qui marquent ce que Michel Corvin appelle « *le subjectivemes affectif/évaluatif*¹³³ », c'est-à-dire que, dans ces phrases où prime la fonction expressive, le sujet d'énonciation, selon Corvin, s'inscrit dans son énoncé par l'emploi des substantifs, adjectifs, verbes et adverbes subjectifs (affectifs, évaluatifs) qui expriment des « *perception, conviction, doute, vœu, espérance, crainte, ordre, etc...*¹³⁴ » tels que « *lentement*¹³⁵ » comme « *un long silence se fit entendre*¹³⁶ », ou « *sans doute*¹³⁷ » comme « *Il baissa les yeux, en marmottant, des excuses sans doute*¹³⁸ ».

- Deux phrases sont de l'ordre de la déclaration :

« *C'est mon enfant, dit-il*¹³⁹ » et « *Mon petit, dit-il, comme si le sexe avait de l'importance*¹⁴⁰ ». Remarquons ici que le début de ces deux déclarations utilise des verbes au présent. Les deux « *propositions décalées*¹⁴¹ » « dit-il » et « dit-il » peuvent être considérées, selon Pierre Larthomas, comme « *soit un présent, soit un passé*¹⁴² » qui marquent selon son expression « *les changements de locuteur*¹⁴³ », et qui assurent la durée. Quant à la seule phrase de ce discours narratif, employée au plus-que-parfait, et qui est « *Dans quel état il avait laissé l'enfant*¹⁴⁴ », elle a pour fonction, tout en se transposant d'un style direct à un

¹³³ Michel Corvin, « Le système de l'énonciation théâtrale. Aperçu théorique et application : La journée d'une rêveuse », (COPI) *Australian Journal of French Studies*, n° 3, 1983, p. 302.

¹³⁴ Pierre Larthomas, « Note sur l'emploi des temps dans *Le Neveu de Rameau* », *Travaux de Linguistique et de Littérature*, publiés par le Centre de Philosophie et de Littérature Romanes de l'université de Strasbourg, volume XVII, n° 1, 1980, p. 388.

¹³⁵ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 59.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 70.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*, p. 71.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 72.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Pierre Larthomas, « Notes sur l'emploi des temps dans le neveu de rameau », *op. cit.*, p. 388.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 74.

style indirect, de marquer la durée et l'actualité de l'effet d'un fait qui a eu lieu dans le passé. Ainsi, après l'étude de ces deux aspects qui constituent les marques morphologiques et/ou lexicales autour desquelles s'organise le discours narratif de Hamm, à savoir l'alternance des deux statuts linguistiques supports de la subjectivité et de l'objectivité « je » et « il », ainsi que la répartition des temps dans lesquels les verbes sont conjugués, il se révèle que ce discours est d'un ordre subjectif.

c. - Les éléments déictiques

Nous continuons à présent d'étudier la nature de certains adverbes et adjectifs considérés comme des indices, ainsi que certains éléments déictiques, comme les deux derniers aspects des marques morphologiques et/ou lexicales qui régissent l'opposition entre le récit objectif historique et le récit subjectif dans le discours narratif de Hamm. Cependant, pour les analyser, nous incluons le troisième aspect (adverbes, adjectifs...) dans le quatrième (éléments déictiques) en considérant ce dernier comme un élément du premier. Ce choix se base sur la définition suivante que donne Kerbrat Orecchioni des éléments déictiques déjà appelés par Roman Jakobson « *Shifters, embrayeurs*¹⁴⁵ » :

Les unités linguistiques dont le fonctionnement sémantico-référentiel, implique une prise en considération de certains des éléments constitutifs de la situation de communication à savoir : le rôle que tiennent dans le procès d'énonciation les actants de l'énoncé, la situation spatio-temporelle du locuteur, et éventuellement de l'allocataire¹⁴⁶.

Cette définition a été reprise par les auteurs du *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, mais présentée en des termes plus

¹⁴⁵ Oswald Ducrot, Tzevetan Todorov, *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage*, op. cit., p. 323.

¹⁴⁶ Kerbrat Orecchioni Catherine, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 36.

brefs : « *On entend par là des expressions dont le référent ne peut être déterminé que par rapport aux interlocuteurs*¹⁴⁷ ».

Pour faciliter l'analyse de ces éléments déictiques (doubles aspects), nous allons procéder selon les trois catégories que nous pouvons dégager de cette définition notamment celle de Kerbrat Orecchioni :

- les pronoms personnels ;
- la « localisation » spatiale (pour emprunter la terminologie de Michel Corvin) ;
- la localisation temporelle.

Nous commençons par la première catégorie déictique indiquée, à laquelle nous ajoutons les adjectifs et les pronoms possessifs et démonstratifs, les adverbes ainsi que les temps des verbes. Contrairement à ce que nous rencontrons souvent avec les textes de théâtre, le narrateur, dans les pièces de Beckett, en général, tel que le montre le récit du discours narratif de Hamm, n'a pas véritablement besoin d'une indication didascalique particulière pour distinguer celui qui parle, tellement les pronoms personnels sont, définis d'une part par le nombre (ils sont peu nombreux) et d'autre part, par rapport au champ relationnel dans le texte. Comme nous l'avons démontré, l'accès à la référence textuelle dans ce discours s'effectue à travers deux pronoms personnels dont l'un est constamment stable, représenté par le narrateur « je », et l'autre constamment variant représenté par le pronom personnel « il » (que nous pouvons attribuer sans difficulté, tantôt au père de l'enfant tantôt à l'enfant lui-même).

Sur l'ensemble des phrases que compte ce discours, il en existe à peu près un quart qui n'appartient pas à ces deux pronoms dominants « je » et « il », soit précisément vingt phrases, toutes conjuguées ou bien au passé simple ou bien à

¹⁴⁷ Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage*, op. cit., p. 323.

l'imparfait. Quant aux trois quarts, soit cinquante trois phrases, réparties sur plusieurs temps, plus précisément au présent, à l'imparfait, au plus-que-parfait, au conditionnel et au subjonctif, ils appartiennent clairement à cette dualité de pronoms personnels. La mise en relief de ces deux pronoms, dans les phrases auxquelles ils appartiennent, est soumise à plusieurs facteurs qui facilitent au narrateur leur reconnaissance. Ces facteurs sont : l'emploi des temps de ces phrases, la multitude d'adjectifs de pronoms possessifs et d'adverbes souvent présentés sous forme interrogative. Les vingt-trois phrases de ces cinquante-trois, sont employées au style direct, et les neuf autres au style indirect, ainsi que des pronoms et adjectifs possessifs et démonstratifs, tels que « *vous me voulez*¹⁴⁸ », « *je me fâchai*¹⁴⁹ », « *vous lui en faites*¹⁵⁰ », « *le rêve, pour mes rhumatismes*¹⁵¹ », « *ses yeux déments*¹⁵² », « *son visage tout noir*¹⁵³ », « *présentez votre supplique*¹⁵⁴ », ainsi que des adverbes interrogatifs comme « *mais enfin quel est votre supplice*¹⁵⁵ ? » « *Que la terre renaisse au printemps*¹⁵⁶ ? », « *mais dans quel sommeil, dans quel sommeil déjà ?*¹⁵⁷ » etc.... ne sont que quelques exemples parmi tant d'autres. Toutefois, sur ces cinquante-trois phrases déictiques qui appartiennent à ces deux pronoms personnels et dans lesquelles il existe trente-quatre phrases définies par les marques déictiques que nous venons de voir, il y a dix-neuf autres phrases qui ne sont pas définies. C'est-à-dire qu'il y a dix-neuf phrases où nous ne retrouvons aucun sujet et aucun verbe, mais qui sont en revanche constituées par des éléments déictiques qui se présentent sous forme de locutions adverbiales ou d'adverbes, ou

¹⁴⁸ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 72.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 73.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*, p. 74.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 72.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 73.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 74.

d'adjectifs ou encore de syntagmes de phrases, tels que : « *Aieaiaie*¹⁵⁸ » « *Aah*¹⁵⁹ », « *Tout de même*¹⁶⁰ », « *Bon, bon*¹⁶¹ », « *Et puis*¹⁶² », etc....

La présence et l'absence de l'ensemble des éléments déictiques s'intègrent et s'entremêlent dans le discours narratif de Hamm, pour le marquer, selon l'expression de Ducrot et Todorov, par une « *émotivité*¹⁶³ » ou expressivité importante. Cette expressivité est remarquablement distinguée par un jeu dialectique entre deux composants contradictoires : la réduction et l'augmentation. Et effet, cette contradiction est une caractéristique fondamentale et élémentaire, non seulement de ce récit, mais de toute l'écriture dramatique de Beckett. Ce jeu contradictoire de l'expressivité est affirmé par la mise en relief du narrateur-locuteur et de l'effacement de son interlocuteur.

Comme nous pouvons le remarquer, cette mise en relief est d'abord marquée par le style indirect dans lequel les phrases sont employées. Dans ce style, comme le dit Marguerite Lips « *Le rapporteur a plus d'importance dans le style indirect que dans le style direct où il a un rôle effacé*¹⁶⁴ ». Par ailleurs, et comme le confirme également Marguerite Lips, ce rapporteur substitue les réactions expressives personnelles à celles de l'interlocuteur tout en intellectualisant la langue : « *Le style indirect procède d'une tendance à intellectualiser la langue*¹⁶⁵ ». Outre l'emploi de ce style indirect, la mise en relief du narrateur-locuteur ou de ce rapporteur est ensuite marquée par la claire volonté de Beckett d'effacer le rôle de cet interlocuteur « il » « l'homme » en lui accordant un nombre de phrases nettement réduit par rapport au rapporteur.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 72.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 71.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 72.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 73.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage. op. cit.*, p. 323.

¹⁶⁴ Marguerite Lips, *Le Style indirect libre*, Paris, Payot, 1926, p. 30.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 37.

Nous ne lui comptons, dans tout le discours, que trois phrases verbales dont deux d'ailleurs sont au style indirect : « *C'est mon enfant dit-il...*¹⁶⁶ » et « *Mon petit dit-il...*¹⁶⁷ », (c'est nous qui soulignons) et dont la troisième est au style indirect libre « *Il finit par me demander si je consentirais à recueillir l'enfant aussi*¹⁶⁸ ». Toutefois, les deux composantes de ce jeu dialectique et contradictoire, tout en ayant l'ambiguïté comme point en commun, sont clairement distinguées. La réduction de l'expressivité est, par exemple, différenciée par au moins trois éléments : d'abord et encore une fois, par le retour des phrases au style indirect, puis, par les dix-neuf phrases indiquées auparavant et qui ne contiennent aucun verbe, ensuite, par la suppression de toutes marques de personnes, puisque toutes les questions du narrateur demeurent sans réponse, bien que nous puissions imaginer un éventuel destinataire à qui il s'adresse en demandant et se demandant, par exemple : « *Que la mer et les rivières redeviennent poissonneuses*¹⁶⁹ ? », « *Que la terre renaisse au printemps*¹⁷⁰ ? » ou « *Mais dans quel sommeil, dans quel sommeil*¹⁷¹ ? » ? Etc... Par le biais des questions posées d'une manière très vague par le narrateur-locuteur, se confirment l'absence et l'indétermination de l'interlocuteur qui, du coup, perd son identité. Enfin, cette réduction est distinguée par deux autres éléments déictiques qui sont le temps et l'espace que nous traiterons séparément.

Quant à la deuxième composante de ce jeu, qui est cette fois-ci, l'augmentation de l'expressivité, elle est surtout marquée par la forte émotivité relative au rapporteur, et accentuée par la multitude et la répétition insistante de plusieurs marques formelles telles que : les adverbes interrogatifs, les

¹⁶⁶ Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 72.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 74.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 73.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 74.

exclamations, etc... Citons quelques exemples : « *Allons, allons, qu'est-ce que vous me voulez à la fin, je dois allumer mon sapin. Allons, je vous écoute. Non non, ne me regardez pas, ne me regardez pas*¹⁷² !... ». De plus, cette expressivité peut être augmentée par la contradiction même, c'est-à-dire par la suppression volontaire de la part de l'auteur, des verbes dans les dix-neuf phrases évoquées précédemment, étant donné que ces phrases permettent d'accélérer le rythme du discours et donc de le rendre plus expressif. De même, cette expressivité est encore plus affirmée à travers une contradiction qui peut être à la fois une réduction et une augmentation, constituée par les marques formelles de la ponctuation ou par les indications graphiques. En aucun cas, le point, les deux points, les tirets... ne permettent d'indiquer clairement le changement direct d'un discours à un autre. Cette contradiction est significative dans la mesure où, d'une part, elle contribue à accentuer le point en commun (l'ambiguïté) entre les deux composantes de l'émotivité, et, d'autre part par le biais même de cette ambiguïté, Beckett, tout en révélant l'identité du narrateur-locuteur et de son interlocuteur (ici le « je » et « l'homme ») concourrait à leur absence. Les deux autres catégories déictiques que nous avons déjà mentionnées permettront de rendre compte de cette intention. Nous les exposons très brièvement.

L'installation de l'ambiguïté et l'effacement du référent auxquels ont conduit les éléments de la déictique sont, en effet, confirmés par cette deuxième catégorie qui est la localisation temporelle. Kerbrat Orecchioni définit cette catégorie par les expressions temporelles qui localisent « *un évènement sur l'axe de la durée par rapport à un moment T pris comme référence*¹⁷³ », ce à quoi Michel Corvin ajoute qu'« *Il s'agit de référence déictique quand ce moment T est le moment de l'instance énonciative*¹⁷⁴ ». Or, si nous jetons un regard sur les

¹⁷² *Ibid.*, p. 72.

¹⁷³ Kerbrat Orecchioni, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁷⁴ Michel Corvin, « Le système de l'énonciation théâtrale. Aperçu théorique et application : *La journée d'une rêveuse* », *op. cit.*, p. 300.

expressions temporelles qui localisent les évènements dans le discours de Hamm, nous trouvons que ces expressions sont toutes de l'ordre de « *Il faisait ce jour là*¹⁷⁵ » qui se répète toujours. La seule fois où l'époque de ce jour-là est déterminée, c'est « *la veille de Noël*¹⁷⁶ ». Pourtant, cette détermination, ou bien ce moment T pris comme référence, est elle-même indéterminée, imprécise. Il s'agit d'une désignation très vague, puisque nous ne savons pas et nous ne pouvons pas savoir de quelle « *veille de Noël*¹⁷⁷ » il s'agit précisément. Il est clair ici que l'axe de la durée « *il faisait ce jour là*¹⁷⁸ » ainsi que cette « *veille de Noël*¹⁷⁹ » est employé sous le mode de : il était une fois.

De même, la troisième catégorie déictique la localisation spatiale est également caractérisée par l'indétermination et l'imprécision. Les éléments déictiques spatiaux que nous livrent les messages didascaliques, et qui sont liés étroitement à ceux du temps, sont vagues et brouillés, comme le montrent ces expressions : « *Là-bas, de l'autre côté du détroit*¹⁸⁰ ». Toutefois, si ces éléments déictiques sont étrangers et inconnus à l'interlocuteur, qui reste toujours perdu dans la notion du « *là-bas*¹⁸¹ » et « *Il faisait ce jour-là*¹⁸² », ils sont, en revanche, très familiers au narrateur-locuteur comme en témoigne le début de la page 72 : *D'où sortait-il ? Il me nomma le trou. Une bonne demi-journée, à cheval. N'allez pas me raconter qu'il y a encore de la population là-bas*¹⁸³ ».

Cependant, bien que Beckett semble conscient de l'importance de situer les évènements racontés, dès le début, dans un espace/temps précis, il n'hésite pas à installer de nouveau l'ambiguïté, et à reléguer le tout à une sorte d'absence absolue, en rappelant à travers son narrateur-locuteur que tout le récit n'est, en

¹⁷⁵ Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 71.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 72.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*, p. 71.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 72.

fin de compte, qu'une « histoire » qui relève donc de l'imaginaire dans lequel se mêlent le vrai et le faux. Ainsi, et par cette technique littéraire, Beckett aurait trouvé une justification logique pour brouiller, comme d'habitude, le tout dans l'absence, dans le nulle part de l'espace et du temps comme le montre la fin de tout le discours narratif de Hamm :

Je n'en ai plus pour longtemps avec cette histoire. (*Un temps*) À moins d'introduire d'autres personnages. (*Un temps*) Mais où les trouver ? (*Un temps*) Où les chercher ? (*Un temps*)¹⁸⁴.

B. MONOLOGUE OU DIALOGUE ?

L'axe fondamental du récit dramatique de Beckett est sans conteste, constitué par le double aspect de ce procédé narratif. À partir de *La Dernière Bande*, et notamment dans les dernières pièces (courtes) qui suivent, l'auteur a radicalement supprimé le dialogue au profit de la narration. En revanche, si ceci est particulièrement clair dans ces pièces, il n'en est pas de même pour les trois autres grandes pièces. À première vue, cette remarque semble erronée et contradictoire, bref, elle ne tient pas debout, puisque les pièces *En attendant Godot*, *Fin de partie* et *Oh les beaux jours* sont fondées essentiellement sur le dialogue. Mais s'agit-il véritablement d'un dialogue ? De même, pour *La Dernière Bande*, est-elle une pièce non dialoguée ? Toute la difficulté réside justement dans cette ambiguïté. La dissiper et mettre en valeur les spécificités du monologue et du dialogue, ce serait probablement mettre l'accent sur l'une des caractéristiques les plus fondamentales dans l'écriture dramatique de Samuel Beckett.

Voilà pourquoi avant de considérer de plus près les spécificités de ce procédé, nous tenons d'abord à faire quelques remarques préliminaires qui

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 74-75.

expliquent naïvement le lien de voisinage établi entre le monologue et le dialogue dans les quatre pièces.

1. Remarques préliminaires

a. - Le monologue

Première remarque : ce qui est frappant, c'est que le récit dramatique dans *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *La Dernière Bande* et *Oh les beaux jours*, s'annonce par un monologue. Cependant, et bien que le phénomène en lui-même ne soit, ni étrange, ni nouveau dans l'histoire du théâtre (souvenons-nous du théâtre antique), nous n'assistons pas, pour autant, au monologue dramatique que les grands classiques, par exemple, Eschyle, Sophocle et Euripide, nous ont fait connaître, encore moins à celui de Flaubert. Mais, nous assistons à un monologue typiquement Beckettien qui, d'abord, ouvre les pièces, l'une après l'autre, tout en étant extrêmement court comme dans *En attendant Godot* (une seule phrase) ou moyennement long, dans le cas de *Fin de partie* (celui de Clov et celui de Hamm) ou relativement long, dans le cas de *Oh les beaux jours*, ou extrêmement long, dans le cas de *La Dernière Bande* qui est construite entièrement sous forme d'un monologue. Ensuite, ce monologue est soumis à un jeu d'apparition et de disparition, en respectant les mêmes formes, c'est-à-dire qu'il est tantôt court, tantôt long.

Deuxième remarque : ce monologue est d'ordre présentatif, mais la présentation, ici, n'est nullement celle que joue le rôle du monologue grec, encore moins romain comme chez Sénèque où elle se charge dès le départ de présenter un résumé de tous les événements dont il s'agira dans la pièce.

Le monologue de Beckett se charge surtout (en l'absence d'événements !) de présenter le personnage par lui-même, en nous faisant connaître explicitement son identité, son caractère, le fonctionnement de sa pensée, le bouleversement de ses sentiments et sa psychologie à travers l'exposition d'un

élément de faits. Ainsi, la première phrase verbale d'Estragon est : « *Rien à faire*¹⁸⁵ », phrase qui – en s'associant avec ce que nous pourrions appeler un monologue paraverbal représenté par le jeu de l'Arlequin qui précède cette phrase – suggérera l'état de l'impossibilité de faire (ce dont il s'agira dans la pièce). De même, et à travers l'exposition de certains éléments de faits, le monologue présentatif de Beckett permet au personnage de faire signe à son ou ses rapports avec le ou les autres actants de la pièce. Ce monologue sert de préparation pour le dialogue qui élaborera le processus d'évènements et développera l'identité des personnages, comme le montre l'exemple de Clov qui ouvre *Fin de partie* par un court monologue paraverbal (l'écriture textuelle va de pair avec l'écriture scénique) :

Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut être finir, (*Un temps*) les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas. (*Un temps*) On ne peut plus me punir. (*Un temps*) Je m'en vais dans ma cuisine, trois mètres sur trois mètres, attendre qu'il me siffle. (*Un temps*). Ce sont de jolies dimensions, je m'appuierai à la table, je regarderai le mur, en attendant qu'il me siffle¹⁸⁶.

Ce monologue ne permet pas de savoir si Clov s'adressait à lui-même, ou à l'autre, au monde extérieur, ou à lui-même à travers les autres, ou aux autres à travers lui-même. Clov y est impliqué doublement, d'abord en tant que témoin d'une action qui est finie, ensuite en tant qu'actant qui agit « *je m'en vais, je m'appuie*¹⁸⁷... » et qui subit les ordres d'un certain « il ». Ce que nous pouvons constater dans ce monologue, c'est qu'il a assumé aux moins trois fonctions :

- *Premièrement* : la présentation de ce personnage en révélant quelques aspects de son identité (fonction, lieu, caractères, sentiments, psychologies, comportements...).
- *Deuxièmement* : l'exposition de quelques éléments de faits ou d'actions.

¹⁸⁵ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 9.

¹⁸⁶ Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 15/16.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 74.

- *Troisièmement* : la préparation du lecteur/spectateur à attendre d'autres actions et d'autres personnages.

Troisième remarque : l'ensemble des fonctions accomplies par le monologue verbal présentatif n'est pas forcément stable, c'est-à-dire que ces fonctions ne se retrouvent pas systématiquement dans tous les monologues qu'ils soient présentatifs ou qu'ils soient incorporés au fur et à mesure dans les récits des quatre œuvres. Des fonctions demeurent, d'autres disparaissent, d'autres s'ajoutent et d'autres s'affirment de plus en plus. Par exemple, dans *Oh les beaux jours*, nous remarquons surtout l'accentuation de la première fonction, le monologue de Winnie qui met en relief la religiosité et la piété de ce personnage. De même, le premier monologue de Krapp dans *La Dernière Bande*, est axé surtout sur les deux premières fonctions ; la présentation du personnage et l'exposition de certains éléments de faits ou d'actions qui ont particulièrement trait à ses conditions de vie au passé et au présent, traits qui seront confirmés par la suite de ce monologue.

Le monologue qui respecte ces trois fonctions, en les poussant à des degrés différents, est probablement celui de Hamm qui vient juste après la fin du premier monologue de Clov. Toutefois, tout comme celui de Winnie, de Clov et de Krapp, ce monologue est, dans son ensemble, d'ordre subjectif, les énoncés tournent autour de Hamm qui, tout en faisant indirectement un clin d'œil à l'existence de deux autres personnages le père et la mère, accentue son malheur et sa souffrance « *Peut-il y avoir misère plus haute que la mienne*¹⁸⁸ ? », ainsi que sa philosophie sur la vie : « *Tout est absolu*¹⁸⁹ ».

Quatrième remarque : la forme narrative prise par les quatre pièces jusqu'ici se rompt très aisément, à l'exception de *La Dernière Bande*, pour donner lieu à la forme théâtrale, c'est-à-dire que les trois monologues, ayant

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸⁹ *Ibid.*

accompli leurs fonctions, disparaissent, et, par le biais d'une indication scénique, le dialogue commence.

Cinquième remarque : une fois que chaque pièce a pris sa forme théâtrale, soit par éléments verbaux (discours), soit par éléments para-verbaux (visuels, sonores...), plusieurs autres monologues longs ou courts se succèdent, et alternent avec le dialogue. Ainsi, tous les personnages dans les quatre pièces ont un monologue dans la mesure où les situations dramatiques le permettent. Nous trouvons par exemple que Vladimir de *En attendant Godot*, Hamm de *Fin de partie* et Winnie dans *Oh les beaux jours*, sont ceux qui se défoulent le plus par rapport aux autres personnages dans ces trois pièces. Quant à Krapp dans *La Dernière Bande*, nous ne le comparons pas car, naturellement, il est le seul protagoniste de la pièce.

Sixième remarque : elle concerne une caractéristique constante dans le monologue Beckettien, pour ne pas dire dans tout le récit dramatique et romanesque de Beckett qui est la suivante : l'extériorité du monologue.

Par opposition au « *monologue intérieur*¹⁹⁰ » dont parle Gérard Genette, le monologue de Beckett est un monologue extérieur. Le personnage Beckettien, en monologuant ou même en dialoguant avec un autre, est en permanence en train d'effectuer son acte d'énonciation à haute voix, il pense, il sent, il réagit en mal ou en bien, non pas par rapport à lui-même, mais par rapport à tout le monde. Il est un personnage sans intimité. Son intimité est à l'extérieur, elle se passe en présence de l'Autre (le monde extérieur). Ceci est très significatif dans la mesure où cette forme d'énonciation soustrait à l'écriture textuelle et scénique de Beckett son aspect symbolique. En effet, cette écriture est, avant tout, un produit langagier qui, tout subjectif qu'il soit, devient, comme le dit Roland Barthes « *un objet littéral, dont la fonction est d'engendrer, par son objectivité*

¹⁹⁰ Gérard Genette, *Fiction et diction*, *op. cit.*, p. 231.

*même, des situations*¹⁹¹ ». De quelle situation s'agit-il ? Des situations dramatiques, certes, mais encore ? Ce ne sont pas des situations psychologiques dit Barthes, mais « *ce sont des situations de langage*¹⁹² » dont chacune est, toujours selon lui, « *une configuration de paroles, propre à engendrer des rapports à première vue psychologiques, non point tant faux que transis dans la compromission même d'un langage antérieur*¹⁹³ ».

Les quatre pièces, en effet, sont constituées par ces situations de langage qui, en se multipliant et se répétant, forment un véritable arsenal de langage profond qui anéantit l'amplification de la dimension psychologique chère au naturalisme, et qui, tout en se situant en deçà de toute caricature, donne aux personnages une authenticité et une transparence très fortes.

b. - Le dialogue

La présence du dialogue dans ces quatre œuvres vient confirmer, accentuer, élaborer et mettre en relief les précédentes remarques relatives au monologue. En effet, le dialogue se déclenche immédiatement après l'achèvement de chaque monologue. Ce déclenchement s'effectue par un certain nombre d'éléments verbaux et para-verbaux qui se présentent, soit sous forme d'appréciation, dans le cas de *En attendant Godot* : « *Te revoilà toi*¹⁹⁴ » ; soit sous forme d'un ordre, dans le cas de *Fin de partie* « *prépare moi, je vais me coucher*¹⁹⁵ » ; soit sous forme de locutions adverbiales, dans le cas de *Oh les beaux jours* : « *Hou-ou !* », « *Hou-ou*¹⁹⁶ ! » ; c'est le cas également de *La Dernière Bande* « *Ah*¹⁹⁷ ! ». Une fois que le dialogue s'est déclenché et que les pièces ont pris leur forme

¹⁹¹ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1957, p. 88.

¹⁹² *Ibid.*, p. 89.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁹⁵ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹⁹⁷ *Ibid.*

dramatique (par opposition à la forme narrative), nous assistons au dévoilement progressif de l'identité des personnages et du processus des événements. Exactement comme en monologuant, les personnages, à travers leur dialogue, s'exposent et ce, sans intermédiaire et sans l'intervention d'aucun élément extérieur. À travers l'amas de mots qu'ils échangent à tour de rôle, ils se livrent profondément à l'extérieur. Ces mots eux-mêmes sont porteurs de leurs sensations, réactions et, c'est ce qui fait d'eux des personnages parleurs et non pas des personnages penseurs ou actifs.

La transparence de ce pont de mots ou de ces situations langagières dont parlait Roland Barthes se présente comme le décrit encore ce dernier sous forme d' « *un objet générateur de langage*¹⁹⁸ » qui, toujours selon lui, « *envoie sans cesse aux acteurs une amorce de parole, les fait exister dans la prolifération du langage*¹⁹⁹ », et c'est sans doute ce même rôle de cet objet générateur de langage qui empêche les personnages de tomber dans les pièges du symbolisme, de la caricature et du mythe.

2. Démystification de l'objet générateur

Comme nous pouvons le constater, l'ensemble de ces remarques évoquées met en relief l'idée du lien de voisinage qui entretient le monologue et le dialogue. Ceci nous renvoie au point de départ, pour réfléchir sur la complexité formelle de ce procédé. À cette fin, nous allons partir d'une métaphore importante proposée par l'auteur lui-même dans son essai sur Proust, pour étudier, selon lui, toute œuvre artistique : « *Peler l'oignon pour en révéler le cœur idéal*²⁰⁰ ». À l'instar de plusieurs critiques qui ont pensé trouver dans cette métaphore la bonne clé pour étudier les œuvres de Beckett, et qui se sont servis,

¹⁹⁸ Roland Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 90.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Magessa O'Reilly, *Démonter le roman : anti-récit, anti-prose, anti-mot, vechet in the 1990*, S. Marius Buning and Lois Oppenheim (Eds), Amsterdam-Atlanta, GA 1993, p. 165.

chacun à leur manière du mot important « peler », en lui donnant tantôt le sens de « réduire », tantôt de « démêler » et tantôt de « démontrer », nous utilisons ce « concept », mais nous lui donnons le terme de « *démystifier*²⁰¹ » que nous empruntons à Roland Barthes et que nous trouvons plus critique et plus adéquat. De même, nous donnons au mot « l'oignon » de Beckett, pour désigner le langage, le sens de « *objet générateur*²⁰² » que nous empruntons également à Barthes.

Les critiques, aussi, ont tenté d'appliquer cette théorie de pelage ou de démystification sur plusieurs niveaux et notamment sur le contenu diégétique des œuvres de Beckett, contenu appelé par Gérard Genette « *le constitutif*²⁰³ » ou le « *critère empirique*²⁰⁴ ». En ce qui nous concerne, nous nous intéresserons toujours à l'aspect formel, appelé également par Gérard Genette « *le conditionnel* » ou la « *schématique*²⁰⁵ ».

En effet, si Samuel Beckett n'est, ni le seul, ni le premier, à avoir rompu avec la tradition aristotélicienne, il est certainement l'un de ceux qui ont contribué le plus à « *l'éclatement du système générique*²⁰⁶ » dans la littérature contemporaine. L'un de ses moyens les plus appropriés est ce processus de démystification qui se construit, justement, à l'encontre des formes traditionnelles d'Aristote qui, elles, confinent le dialogue au genre dramatique, et le monologue au genre narratif.

Dès son œuvre romanesque, Beckett a entamé l'usage de ce processus, en ôtant à ses romans les principaux éléments qui font reconnaître un roman. Rappelons-nous les diverses réactions des critiques à l'égard de ses premiers romans lors de leur parution, et à l'égard de l'auteur lui-même : « *Cet étranger*

²⁰¹ Roland Barthes, *Mythologies*, op. cit., p. 147.

²⁰² *Ibid.*, p. 88.

²⁰³ Gérard Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 7.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 7.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 8.

*qui vient chez nous massacrer notre jolie langue classique*²⁰⁷ ». C'est alors que cet auteur s'adonne, dans un moment de répit, à un nouveau genre littéraire qui est le théâtre, régi jusqu'alors, en règle générale, par les normes formelles infaillibles d'Aristote. Fidèle à lui-même, à son processus de démythification, Beckett supprime les normes classiques (relatives à la comédie) les unes après les autres : plus d'exposition, plus de nœud, plus de dénouement, plus d'intrigue, plus de passion et plus de caractère. Que restait-il ? Tout simplement le théâtre. Ses pièces tiennent debout ; jamais elles n'ont été contestées, contrairement à ses romans. L'écriture scénique avec tous ses éléments paraverbaux, ses indications, ses didascalies... remplit pleinement le rôle des éléments disparus. Résultat : aucune ambiguïté ne touche ses pièces. Elles sont reconnues comme des pièces de théâtre.

La pièce de Beckett demeure construite d'actes et de paroles, alors qu'il aspire à *Actes sans paroles* qui, plus tard, deviendra *Cendres*, et plus tard encore se transformera en *Souffle*. C'est alors qu'il s'attaque aux paroles dans leur forme la plus théâtrale : le dialogue. Et s'il n'avait pas osé les supprimer définitivement dès 1953, à partir de *En attendant Godot*, c'est qu'il ne pouvait sans doute pas se le permettre. Il n'avait pas encore la notoriété littéraire suffisante.

Heureusement d'ailleurs qu'il a attendu jusqu'en 1957 pour innover avec *La Dernière Bande* ; il aurait autrement couru, comme l'a dit le Professeur Georges Sandulesco « à la catastrophe »²⁰⁸. Dans *En attendant Godot*, *Fin de partie* et *Oh les beaux jours*, s'il n'a pas réussi à supprimer entièrement le dialogue, il l'a malgré tout masqué et déguisé pour le réduire, au fond, à un monologue, forme narrative favorite de ses romans.

²⁰⁷ Samuel Beckett, *Watt*, Paris, Éditions de Minuit, 1973, p. 103.

²⁰⁸ Entretien avec le professeur Georges Sandulesco à la Bibliothèque irlandaise de Monaco qui a eu lieu lors d'une séance de travail sur le sujet, le 22 février 2011. Non publié.

Cette remarque évoque la fonction principale d'un dialogue qu'est la communication. Tous les personnages se mettent en texte, dans leurs conversations, sans tenir compte de l'existence de l'autre, non bien sûr en tant que valeur individuelle, mais en tant que partenaire parleur. La plupart des réactions de chaque personnage, c'est-à-dire, selon l'expression de Sophie Moirand, « *les degrés de connaissance*²⁰⁹ » des personnages et de leurs situations, ne sont nullement imprévisibles mais ils sont véritablement prévisibles. Par exemple, dans *En attendant Godot*, à l'arrivée de Pozzo, Vladimir savait déjà que Pozzo n'était pas Godot, il savait également ce que l'enfant messager portait comme message. Il en est de même dans *Fin de partie*, pour Hamm, qui devine toutes les réactions de Clov et inversement, de même aussi pour Nell qui connaît par cœur l'histoire de tailleur que Nagg a proposé de lui raconter, de la même manière que Nagg sait à l'avance que Hamm ne va pas lui donner la dragée si celui-là écoute son histoire.

Cette remarque reste valable aussi dans *Oh les beaux jours*, pour Winnie qui n'attend rien de Winnie. Si elle l'interpelle de temps en temps, c'est uniquement pour confirmer un fait ou pour appuyer une impression personnelle.

L'un des rares cas que nous pouvons relever dans ces pièces, où ces degrés de connaissances ne sont pas révisables, c'est celui de Lucky par rapport à Vladimir et Estragon. Ces deux derniers ne savent pas, par exemple, que Lucky peut être agressif et qu'il ne faut pas s'approcher de lui. Ainsi, Estragon, quand il veut lui donner le mouchoir pour s'essuyer, reçoit « *un violent coup de pied dans les tibias*²¹⁰ ». Mais cet acte est compréhensible dans la mesure où le couple Vladimir /Estragon est étranger à celui de Pozzo/Lucky. L'imprévisibilité de la réaction de Lucky aurait pu facilement provenir de Pozzo. Celui-ci a d'ailleurs bien mis l'accent sur cet acte, en ajoutant au fait qu'Estragon et Lucky soient étrangers l'un à l'autre, celui d'attribuer à Lucky un

²⁰⁹ Sophie Moirand, *Une grammaire des textes et des dialogues*, Paris, Hachette, 1990, p. 68.

²¹⁰ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 44.

caractère hostile : « *Je vous avais dit qu'il n'aime pas les étrangers*²¹¹ ». En effet, la nature de ces degrés de connaissances des personnages et de leurs situations nécessite une réflexion plus approfondie sur les différents types de dialogues dans les trois pièces, leurs structures narratives et sur la manière dont ils se confirment parfois comme dialogues et se réduisent la plupart du temps en monologues.

La nature de ces degrés de connaissances se réalise dans ces trois pièces par ce que Sophie Moirand appelle une sorte de « *Co-construction*²¹² » de langage, c'est-à-dire une construction conjointe effectuée par les personnages. Cette Co-construction qui se rapportera à ce qu'elle appelle la notion d'« *interaction langagière*²¹³ », pour désigner « *cette influence réciproque que les Co-locuteurs d'un dialogue exercent sur leurs paroles respectives*²¹⁴ », est très significative dans la mesure où les dialogues aussi longs et aussi denses qu'ils soient, ne sont jamais définitivement produits, retranscrits et finis, mais au contraire, sont toujours en cours de construction, d'où l'impossibilité de trouver un fil conducteur d'évènement, ce qui les rend souvent saccadés et accidentels, et d'où également l'impossibilité de la communication entre les personnages. Leurs discours rebondissent davantage selon deux voies parallèles qui ne se rejoignent que très rarement. Ceci nous conduit à nous poser cette question : comment se fait-il qu'il y ait toujours un échange de répliques, donc une continuité ? Ou alors à quoi tiennent les dialogues ?

La réponse réside justement dans la dynamique même de la conservation ou du dialogue. Cette dynamique découle des « *interactions verbales et de leur enchaînement de dialogue*²¹⁵ ».

²¹¹ *Ibid.*, p. 44.

²¹² Sophie Moirand, *Une grammaire des textes et des dialogues*, op. cit., p. 68.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*, p. 124.

Cet enchaînement progressif et cohérent de chaque dialogue repose en effet, constamment sur de multiples réseaux d'ordre grammatical et sémantique ou situationnel, connus et prévisibles pour chaque personnage. La prévisibilité de ces réseaux ou de ces champs grammaticaux et sémantiques repose elle-même sur un élément très important qui est le même référent, c'est-à-dire le même monde. Le fait que chaque personnage appartienne au même monde (social, culturel...) que son partenaire, et le fait qu'ils puisent tous deux dans la même source, facilite et précipite « *l'intercompréhension*²¹⁶ » entre les personnages (raison pour laquelle il ne surgit presque pas de ratés dans cette intercompréhension) et permet de réduire la plupart du verbal entre eux, comme le montre ce premier genre de dialogues qui s'affirmera partout, surtout dans les deux pièces *En attendant Godot* et *Fin de partie* :

Vladimir — GoGo...
Estragon — Quoi ?
Vladimir — Si on se repentait ?
Estragon — De quoi ?
Vladimir — Eh bien... On n'aurait pas besoin d'entrer dans les détails.
Estragon — D'être Né ?

*Vladimir part d'un bon rire*²¹⁷

Remarquons que, dans ce dialogue, Vladimir et Estragon sont sur la même longueur d'ondes, ils parlent la même langue, l'intercompréhension se réalise entre eux sans aucune difficulté, et c'est cette caractéristique qui a réduit la part du verbal chez Vladimir qui n'a pas voulu entrer dans les détails, donc en dire davantage, « s'exprimer ».

Nous pouvons dire donc que l'un s'identifie à l'autre pour se transformer dans le fond en un seul personnage parlant qui tient un seul genre de discours, un monologue. Ceci est encore plus clair dans d'autres dialogues où Vladimir

²¹⁶ L'intercompréhension ici n'implique nulle part la communication.

²¹⁷ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 33.

parle de lui-même et d'Estragon, comme s'ils étaient réellement une seule personne, « *La main dans la main, on se serait jeté en bas de la tour Eiffel, parmi les premiers. On portait beau alors. Maintenant il est trop tard. On ne nous laisserait même pas monter*²¹⁸ ». Dans d'autres dialogues, Vladimir l'exprime textuellement dans une seule phrase : « *C'est trop pour un seul homme*²¹⁹ ». Citons également un autre genre de dialogue où les éléments d'ordre grammatical, sémantique ou situationnel qui concourent à la progression et à la cohésion dialogiques, non seulement se réunissent mais aussi se réduisent à un court monologue constitué par une seule phrase.

Voyons l'exemple tiré de *Fin de partie* et partout affirmé dans cette pièce ainsi que dans celle *d'En attendant Godot* :

Clov	— Si vieillesse savait !
Hamm	— Assieds-toi dessus.
Clov	— Je ne peux pas m'asseoir.
Hamm	— C'est juste. Et moi je ne peux pas me tenir debout.
Clov	— C'est comme ça.
Hamm	— Chacun sa spécialité ²²⁰ .

Si nous reconstruisons ce dialogue en démystifiant les éléments d'ordre grammatical, sémantique ou situationnel qui le structurent, nous trouverons des résultats surprenants. Nous remarquons d'abord que ce dialogue (très représentatif) peut être effectivement réduit en un « mini-dialogue » construit par deux phrases, comme nous pouvons le constater ci-dessous :

Clov	— Si vieillesse savait	Je ne peux pas m'asseoir	c'est comme ça
Hamm	— Assieds-toi dessus	c'est juste. Et moi je ne peux pas me tenir debout	Chacun sa spécialité ²²¹ .

²¹⁸ *Ibid.*, p. 11.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 10.

²²⁰ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 24-25.

²²¹ *Ibid.*

Notons également que chaque phrase de ce mini-dialogue en intervenant légèrement, peut se suffire à elle-même sans nuire au sens du dialogue initial. Ainsi nous aurons pour Hamm :

Je veux m'asseoir dessus. C'est juste. Moi je ne peux pas me tenir debout. Chacun sa spécialité.

Ainsi nous aurons, par exemple, pour Clov :

Si vieillesse savait. Je ne peux pas m'asseoir. C'est comme ça.

Chacune de ces deux phrases réduites est une phrase typiquement beckettienne. Difficile, en les lisant, de ne pas songer exceptionnellement à toutes les phrases qui constituent l'écriture de la pièce *Oh les beaux jours*.

Si nous remplaçons les points qui séparent chaque strophe par la mention de Beckett « Un temps », chacune de ces deux phrases réduite sera très probablement plus identique à la plupart des phrases de *Oh les beaux jours*. Ainsi, la phrase réduite de Clov devient : « *Si vieillesse savait. (Un temps) Je ne peux pas m'asseoir. (Un temps) C'est comme ça* ». Il en va de même pour la phrase de Hamm qui devient : « *Je veux m'asseoir dessus. (Un temps) C'est juste. (Un temps) Moi je ne peux pas me tenir debout. (Un temps) Chacun sa spécialité* ». Or, si nous comparons maintenant ces deux phrases avec pratiquement n'importe quelle autre phrase qui entre dans la composition des longs monologues de Winnie dans *Oh les beaux jours* pouvons-nous vraiment faire la différence ?

Vieilles choses. (Un temps) Vieux yeux. (Un temps long) Continue, Winnie...(Un temps) Willie ! (Un temps) son merveilleux...²²².

Ou alors (encore Winnie) :

²²² Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *op. cit.*, p. 17.

Mon premier bal ! (Un temps) Mon second bal ! (Un temps) Un kinési ou mécano thérapeute Demoulin ... ou Demoulin.... C'est encore possible... reflets carotte. (Un temps) etc...²²³

Nous pourrions dire de même, si nous les comparons avec des monologues de Fin de partie, à titre d'exemple, voici Hamm : « *Épouvanté. Il n'avait vu que des cendres. (Un temps) Lui seul avait été épargné. (Un temps) oublié. (Un temps)* »²²⁴ ... »

Revenons maintenant à ces deux phrases réduites, remarquons aussi que si nous les démystifions, elles peuvent être réduites à une seule phrase qui aurait pu constituer un monologue pris en charge par Clov ou par Hamm ou par Winnie, ou par Vladimir, bref, par n'importe quel personnage de Beckett aussi bien théâtral que romanesque : cela aurait pu donner facilement cette phrase, sans pour autant changer de sens :

Si vieillesse savait. C'est juste. Je ne peux pas m'asseoir dessus. C'est comme ça. Chacun sa spécialité.

Si nous voulons encore nous amuser à démystifier cette phrase, qui était donc à l'origine un dialogue et qui s'est réduite en mini-dialogue puis en monologue, nous pourrions changer l'ordre de ses énoncés (les mélanger) en une ou plusieurs phrases, comme par exemple :

Chacun sa spécialité... Si vieillesse savait ! Assieds-toi dessus. Et moi je ne peux pas me tenir debout. C'est juste. Je ne peux pas m'asseoir. C'est comme ça « ou alors » C'est comme ça. Si vieillesse savait ! Je ne peux pas m'asseoir.

Et ainsi de suite pour obtenir un nombre indéfini de phrases.

D'après ce jeu de démystification, nous remarquons d'abord que le sens reste dans son ensemble le même : c'est-à-dire invariable. Cette invariabilité de sens, est due très probablement au nombre de verbes très réduit dans le dialogue initial, d'où le peu d'actions dans ces pièces en général.

²²³ *Ibid.*, p. 21-22.

²²⁴ *Ibid.*, p. 63.

Nous remarquerons ensuite que ces déformations nous renvoient directement à un autre genre de dialogues qui n'est guère étranger dans les trois pièces de Beckett. C'est celui qui est qualifié par Sophia Moirand « *d'exo lingue*²²⁵ » par opposition à « *endolingue*²²⁶ ». Il est représenté par des bribes de mots, tranchés et saccadés, que les critiques ont souvent pris, à tort, pour des discours inintelligibles. Nous pensons par exemple à la longue tirade de Lucky dans *En attendant Godot* (pages 59 à 62) (nous verrons ultérieurement qu'elle n'est pas du tout inintelligible), nous pensons également à plusieurs autres exemples, notamment dans *Oh les beaux jours*, comme « *Diminution d'entrain... manque d'allant... perte d'appétit... bébés... chaque jour*²²⁷... », ou alors, toujours dans cette pièce « *Hé oui... autrefois... maintenant... ombre verte... Ceci... charlot... baisers... Ceci... tout ça... très troublant pour l'esprit*²²⁸ » et ainsi de suite.

Outre toutes les significations que peuvent avoir ce genre de situations-dialogues, nous nous référons à une phrase dite par l'un des personnages romanesques de Beckett qui est la suivante : « *Que je dise ceci ou cela quelle importance*²²⁹ ! » Or, cette phrase nous renvoie à son tour à un autre type de dialogues très courant dans *En attendant Godot*, *Fin de partie* et *Oh les beaux jours*, qui, si nous le soumettons à ce processus de démystification, réduira les personnages à un seul, voire à un son, c'est celui que nous pouvons qualifier de conversation ou de bavardage quotidien. Ce type de dialogue se repose essentiellement sur un va-et-vient entre des représentations, ou plutôt, pour emprunter le terme de Roland Barthes, des « *Configurations*²³⁰ » (au sens

²²⁵ Sophie Moirand, *Une grammaire des textes et des dialogues*, op. cit., p. 125.

²²⁶ *Ibid.*, p. 125.

²²⁷ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, op. cit., p. 18-19.

²²⁸ *Ibid.*, p. 62.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 78-79. Voir également du même auteur *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1973, p. 89-90.

gymnastique ou chorégraphique et non pas au sens rhétorique) de faits et de dires, comme par exemple :

Vladimir — Alors, te revoilà, toi.
Estragon — Tu crois ?
Vladimir — Je suis content de te revoir. Je te croyais parti pour toujours.
Estragon — Moi aussi²³¹.

Ou alors, toujours dans *En attendant Godot* :

Vladimir — Peut-on savoir où monsieur a passé la nuit ?
Estragon — Dans un fossé.
Vladimir (*épaté*) — Un fossé ! Où ça ?
Estragon (*sans geste*) — Par là.
Vladimir — Et on t'a pas battu ?
Estragon — Si... pas trop.
Vladimir — Toujours les mêmes ?
Estragon — Les mêmes ? Je ne sais pas. (*Silence*)²³².

Il en est de même dans *Fin de partie*, comme le montrent ces exemples :

Hamm — Comment vont tes yeux ?
Clov — Mal.
Hamm — Comment vont tes jambes ?
Clov — Mal.
Hamm — Mais tu peux bouger.
Clov — Oui²³³.

Ou alors :

Hamm — La nature nous a oubliés.
Clov — Il n'y a plus de nature.
Hamm — Plus de nature ! Tu vas fort.
Clov — Dans les environs²³⁴.

Si nous observons bien ce genre de dialogues qui est de l'ordre du bavardage quotidien et auquel appartient la plus grande partie des dialogues dans ces trois pièces, nous constaterons qu'à travers leurs dits et non-dits (regard, mime,

²³¹ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 9.

²³² *Ibid.*, p. 10.

²³³ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 21.

²³⁴ *Ibid.*, p. 25.

expressions de visage...), chaque couple crée une tension constante mais très artificielle. Sa provocation est de l'ordre du faire semblant et non pas réelle. C'est-à-dire que cette tension ou « *l'éclat frénétique*²³⁵ » comme l'appelle Bertolt Brecht, évoquée entre les personnages, se produit souvent parce que ceux-ci jouent le jeu de l'étonnement, de la surprise ou de l'intérêt pour ce que dit l'un à l'autre. Comme l'énonce Roland Barthes : « *Le texte n'est jamais un « dialogue » : aucun risque de feinte, d'agression, de chantage, aucune rivalité d'idiolectes*²³⁶ ».

Ceci est compréhensible dans la mesure où, comme nous pouvons le constater, leur langage est un langage extérieur et non pas intérieur, d'où l'existence d'un parallélisme permanent de deux voies véhiculées par un échange de mots, fortement ritualisé, qui ne supporte aucun élément imprévu, et d'où l'absence d'une véritable communication.

Cette absence de communication justifie sans doute l'existence de nombreux dialogues, tous réductibles à un simple monologue, où chaque personnage ne sent pas la nécessité de préparer ou de justifier ni ses actes, ni ses actes de paroles vis à vis de l'autre. Il procède dans ses actes et dans ses actes de paroles comme si l'autre n'existait pas.

Ainsi, par exemple, Estragon ne veut pas que Vladimir lui raconte l'histoire du Sauveur et des larrons, et pourtant ce dernier la raconte. De même, Nell ne veut pas que Nagg lui raconte l'histoire du tailleur, mais il la raconte quand même. Hamm est toujours à la recherche de quelqu'un car avant tout il veut raconter son histoire. Sa recherche d'une autre personne n'est qu'un prétexte. Quant à Winnie, elle ne parle à Willie que pour parler à elle-même. Tout ce qu'elle lui demande, c'est de dire « *seulement oui ou non* », « *seulement oui ou rien*²³⁷ », d'ailleurs, de toute la pièce, Willie n'en dira pas plus.

²³⁵ Martin Esslin, *Bertolt Brecht*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1971, p. 37.

²³⁶ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 28.

²³⁷ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *op. cit.*, p. 32.

En effet, les personnages dans ces pièces ne se servent de leurs longs dialogues, que pour faire passer le temps comme le dit l'auteur lui-même à travers Vladimir dès le début d'*En attendant Godot* : « *Ça passera le temps*²³⁸ ». Et leur dualité (pluralité) ne sert pas plus l'un que l'autre si ce n'est pour se faire rendre la réplique, comme le souligne l'auteur également dans *Fin de partie* :

Clov — À quoi est-ce que je sers ?
Hamm — À me donner la réplique²³⁹.

Ainsi, nous pouvons dire finalement que Beckett réduit son dialogue, ce terme grec « *dia-logos*²⁴⁰ » emprunté par le français du Latin « *dialogues*²⁴¹ » à son premier sens dithyrambique, à un hymne chanté par une seule unité mise au pluriel par ce « *chœur d'hommes déguisés en satyres*²⁴² ». Et si Eschyle finit par réduire ou substituer cette unité mise au pluriel (ce chœur) en un seul acteur (Thespis), Beckett accomplit aussi cela : il réduit chant et chanteurs à un seul hymne, à une seule voix qui désormais ne sera pas en faveur de Dionysos.

Cependant, tout comme l'acteur Thespis qui demeure jusqu'à présent inconnu, l'hymne de Beckett est chanté par une voix qui demeure inconnue, indéfinissable et insaisissable. Elle est peut-être celle d'un certain Vladimir, ou d'un Estragon, ou d'un Hamm ou d'un Murphy, ou d'un Watt, ou d'un Molloy... Bref, elle est celle de *L'Innommable*. Ceci nous rappelle une anecdote citée par Gérard Genette :

Chacun sait que l'œuvre de Shakespeare n'a pas été écrite par Shakespeare. Ce qu'on connaît moins, ce sont les circonstances de cette substitution ; les voici. Shakespeare avait un frère jumeau. Un jour qu'on les baignait dans la même bassine, l'un deux glissa et se noya. Comme ils étaient absolument indiscernables,

²³⁸ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 37.

²³⁹ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 97-80.

²⁴⁰ *Dictionnaire international des termes littéraires*, sous la direction scientifique de Jean-Marie Grassin, Université de Limoges, fascile 6, (Dialectique-Emblème), Paris, Éditions Francke Berne, 2003, p. 482.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² *Ibid.*, p. 483.

on n'a jamais su lequel des deux avait écrit Hamlet, et lequel avait été jeté avec l'eau du bain. Le même peut-être²⁴³ ?

Comme nous n'avons jamais su lequel est le vrai Shakespeare, nous ne savons toujours pas lequel est le vrai personnage parlant dans l'œuvre de Beckett. Tout ce que nous savons, c'est que chez Beckett, cette substitution est liée fondamentalement au langage. Son identité, comme le précise Tom Bishop, « est conçue à l'intérieur de la double polarité beckettienne : la quête de soi et les tentatives du langage de relater, de dire, de décrire²⁴⁴ ». Et, comme il y a toujours une voix qui peut être tout un chœur et qui s'exprime en monologue, celui-ci peut être un dialogue (genre expressif de la pluralité). Nous arrivons là au cas de *La Dernière Bande*.

3. Le cas de *La Dernière Bande*

Cette œuvre semble être un long monologue dont le seul personnage parlant est Krapp, mais rien ne prouve qu'il n'est pas tout un chœur d'hommes déguisés, ou selon l'expression de Beckett « *L'enfant solitaire qui se met en plusieurs*²⁴⁵ » de la même manière que rien ne prouve que son monologue ne soit pas un dialogue.

Il est vrai que dans cette pièce, l'auteur, fidèle à son processus de démythification, a supprimé tout autre sujet parlant qui permettrait de rendre la réplique à Krapp. Mais, il est vrai également, qu'il a introduit d'autres éléments qui remplacent les personnages réels. La bande enregistrée à laquelle Krapp s'identifie tout au long de la pièce, ainsi que le manche de la brosse à dent, le sac, les lunettes, etc.... sont de véritables partenaires fictifs avec qui les personnages communiquent davantage.

²⁴³ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1992, p. 107.

²⁴⁴ Tom Bishop, « Le Pénultième Monologue », Paris, *Cahiers de l'Herne* « Samuel Beckett », Paris, Éditions de l'Herne, 1976, p. 249.

²⁴⁵ Samuel Beckett, *La Dernière Bande*, *op. cit.*, p. 20.

Dans *La Dernière Bande*, et à un moindre degré dans *Oh les beaux jours*, Beckett personnifie les objets de façon à ce qu'ils puissent rendre la réplique. Ainsi, quand Winnie perd le fil de sa pensée, c'est en regardant le sac qu'elle se rappelle de ce qu'elle a perdu, et c'est ainsi qu'elle entre en dialogue avec ses objets, de la même manière que Krapp se penche sur la bande enregistrée régulièrement afin de trouver des motifs qui lui permettent de dialoguer avec lui-même, ou avec la fille du lac. Le « Je » de Winnie n'existe en effet que par rapport à un ensemble d'objets personnifiés. Son propre discours qui constitue son monologue est basé essentiellement sur un ensemble de mots, des fragments de pensées, de l'idée, inspirée de cet ensemble d'objets, qui l'entourent. Ceci est encore plus clair et plus intensifié dans *La Dernière Bande* « où le Krapp de soixante-neuf ans se délecte de sa "viduité", de son veuvage, de lui-même²⁴⁶ », à travers un certain nombre d'objets également personnifiés, et mis en lumière. Parmi ces multiples objets, Krapp se sert pour dialoguer du mot lui-même. Les formes exclamatives et interrogatives qu'il rajoute aux mots, ravivent ses émotions et l'engagent dans un processus dialogique sans fin.

Dès son entrée, Krapp s'exclame fortement sur un mot qui revient toujours et qui devient un véritable partenaire provoquant et suscitant une forte réaction de sa part ; celui de « bobine ». Au nombre de trois fois, Krapp répète ce mot avec, selon l'indication scénique de Beckett, « délectations²⁴⁷ ». Le jeu de l'exclamation progresse même dans la manière de proférer ce mot. Il s'agit d'abord de « bobine ». L'allongement de la voyelle « i » est souvent accompagné par « sourire heureux ». Cette bobine, qui le prépare pour un jeu

²⁴⁶ Jean-Pierre Sarrazal, « Théâtre et récits de vie : La cérémonie des Adieux », *Cahiers de Sémiotique Textuelle*, n° 8-9, Université de Paris X, 1999, p. 187.

²⁴⁷ Samuel Beckett, *La Dernière Bande*, Paris, *op. cit.*, p. 11.

scénique délirant, est, comme le dit l'auteur « *toute sa vie*²⁴⁸ » ; regardons ce jeu que Krapp établit avec ce mot :

Krapp (*avec vivacité*) – Ah ! (*Il se penche sur le registre, tourne les pages, trouve l'inscription qu'il cherche, lit*). Boîte...trois... bobine... ccinq. (*Il lève la tête et regarde fixement devant lui*). (*Avec délectation*) Bobine ! (*Pause*) Bobiiiiine ! (*Sourire heureux. Il se penche sur la table et commence à farfouiller dans les boîtes en les examinant de tout près*) Boîte... trois... trois... quatre.... deux... (*Avec surprise*)... Neuf ! ...²⁴⁹

Remarquons que, uniquement avec cet exemple, ce simple mot a procuré à Krapp, l'amusement, la joie, le divertissement et la surprise, notons qu'un personnage réel peut rarement provoquer chez un autre en si peu de temps. Il existe un autre objet qui accroît le rapport dialogique de Krapp de manière remarquable : le registre. Toute les interrogations que cet objet suscite chez Krapp donnent lieu à des rapports dialogiques qui relie le passé avec le présent et qui se reposent sur la notion de l'intrigue : « *intrigué. La balle noire*²⁵⁰ ? » et sur la notion de la stupéfaction :

(*Il lève la tête, rêvasse, se penche de nouveau sur le registre, lit*.) Légère amélioration de l'état intestinal...Hm ...Mémorable...quoi ? [...] mémorable équinoxe²⁵¹ ?...

Cependant, l'objet le plus personnifié ou « humanisé » qui accroît le cercle des rapports dialogiques de Krapp avec lui-même et avec tout le reste des objets, est son magnétophone.

À travers la relation d'écoute effectuée entre Krapp et ce magnétophone, se créent des liens très affectifs. La solitude de Krapp l'oblige à entretenir des liens affectifs aussi bien avec les mots qu'avec les objets. Le magnétophone, entre en contact, de façon très développée avec Krapp. Celui-ci, uniquement pour le

²⁴⁸ Pierre Chabert, « Samuel Beckett Metteur en scène », *Revue d'Esthétique*, n° 2-3, 1976, p. 234. Pour plus de détails sur Krapp et les éléments scéniques, nous renvoyons à cet article (très intéressant surtout du point de vue de la mise en scène).

²⁴⁹ Samuel Beckett, *La Dernière Bande*, *op. cit.*, p. 11.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 12.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 12-13.

manipuler, se livre à tout un rituel gestuel et émotionnel : tantôt il le branche et tantôt il le débranche, pour ajuster la bobine, il n'arrête pas de l'avancer et de la faire revenir en arrière. Cet ajustement devient partie intégrante de l'ensemble du jeu scénique de toute la pièce. Dans ce même jeu de manipulation, le magnétophone perd son rôle de machine et il se transforme, par le biais du contact que lui accorde Krapp, en interlocuteur humanisé, voire en un être aimé.

En se penchant sur cet interlocuteur, en l'écouter, en le touchant et en le regardant attentivement, puis en réagissant en fonction, tantôt en rire, tantôt en reproche, tantôt en fureur, tantôt en défi, tantôt en tendresse, tantôt en détresse, etc... Krapp l'assimile à un être aimé, vivant et sensible.

Regardons cet exemple de complicité qui se répète toujours tout au long de la pièce :

Il ferme le dictionnaire, rebranche l'appareil reprend sa posture d'écoute... elle a menacé d'appeler un agent. Comme si j'en voulais à sa vertu ! (*rire*) Le visage qu'elle avait ! Les yeux ! Comme des... (*Il hésite*)... chrysolithes ! (*pause*) Enfin... (*Pause*) J'étais là quand – (*Krapp débranche l'appareil, rêve, rebranche l'appareil*)²⁵²...

De même :

Je les ai revus tout à coup. (*Pause*) Incomparables ! (*Pause*) Enfin... (*Pause*) Sinistres ces exhumations, mais je les trouve souvent. (*Krapp débranche l'appareil, rêve, rebranche l'appareil*)²⁵³.

À travers l'exploration, qui frise la magie, de ce jeu de fétichisme que Krapp entretient aussi bien avec les mots qu'avec les objets, se réalise ce que le linguiste russe Bakhtine appelle « le dialogisme » qu'il considère ainsi :

Le caractère le plus important de l'énoncé...est son dialogisme, c'est-à-dire sa dimension intertextuelle [...] Intentionnellement ou non, chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs tenus sur le même objet, ainsi qu'avec les discours à venir dont il pressent et prévient les réactions²⁵⁴.

²⁵² *Ibid.*, p. 20-21.

²⁵³ *Ibid.*, p. 16-17.

²⁵⁴ Sophie Moirand, *Une grammaire des textes et des dialogues*, op. cit., p. 84.

Dans un autre article datant des années trente, Bakhtine affirme également que :

Les énoncés longuement développés et bien qu'ils émanent d'un interlocuteur unique – par exemple le discours d'un orateur, les réflexions à haute voix d'un homme seul – sont monologiques par leur forme extérieure, mais par leur structure sémantique et stylistique, ils sont en fait essentiellement dialogiques²⁵⁵.

Ainsi, Beckett réalise dans *La Dernière Bande*, à travers cette monologique considérablement élargie, à un dialogue. Un dialogue qui ne se réalise que très rarement dans les pièces dites « dialoguées » où le jeu est mené par une multitude de personnages à l'exception peut-être des pièces de Shakespeare. Le monologue de cette œuvre l'a fait s'écarter « *des voies les plus fréquemment empruntées par la littérature*²⁵⁶ ». Il confirme ce que proclamait l'Inconnu, personnage de la pièce de Strindberg intitulée *Chemin de Damas*, en disant « *Dans la solitude, on n'est pas seul*²⁵⁷ ». Krapp, dans sa solitude, est constamment en compagnie familière avec ses mots, ses objets et lui-même.

*

III. CONSTANTES DRAMATURGIQUES

Comme nous venons, en partie, de le voir, et contrairement à une opinion répandue, le récit dramatique de Beckett ne constitue pas un amas de mots téméraires qui exclut tout fondement et tout mécanisme.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ Pierre Glaudes, « Une écriture épiphanique : notes sur les figures masculines dans La Femme pauvre de Léon Bloy », in *Littérature : Espace et Chemins*, n° 68, décembre 1987, p. 64.

²⁵⁷ August Strindberg, *Le Chemin de Damas*, Théâtre complet, tome III, Paris, Garnier Flammarion, 1983, p. 66.

Nous continuons à démontrer, outre ces procédés narratifs, que ce récit lui-même est véhiculé par un certain nombre de constantes dramaturgiques qui, dans leur manière de s'établir et leurs rapports dialectiques et fonctionnels, caractérisent l'écriture dramatique et se substituent au projet esthétique (formel) et sémantique de l'écrit beckettien. Nous nous limitons à deux structures importantes : les mouvements et l'immobilité.

A. LES MOUVEMENTS DE L'ÉCRITURE

Nous relevons dans cette première structure quatre éléments ou mouvements indispensables qui gèrent et régissent l'écriture dans chaque œuvre. Ils sont déterminés comme suit :

- Le va-et-vient
- Le soubresaut
- L'épanorthose
- La translation

Nous tenterons d'en rendre compte successivement et brièvement.

1. Le va-et-vient

Le va-et-vient est le premier mouvement qui régit l'écriture dramatique et romanesque de Samuel Beckett présenté sous forme d'un jeu à la fois ouvert et clos, il constitue un élément de base dans la conception de l'œuvre. Il s'établit au moins sur deux plans essentiels : textuel et scénique.

a. - Le plan textuel

Sur le plan textuel, ce va-et-vient est souvent lié à la manière dont les événements sont présentés. Il s'intensifie quand ces événements sont intenses, se

défini quand ils se succèdent en suivant un fil conducteur et il est mouvant et insaisissable quand ce fil se perd, la fable n'a plus alors d'axe d'intérêt précis (le propre de l'écriture de Beckett). En l'absence d'une succession d'évènements, il devient également difficile de définir un repère, ou de trouver un point d'intersection, auquel se rattachent les actants et se ramènent les évènements dans leur mouvement de va-et-vient.

Cependant, il y a des lieux où ce mouvement se détache des évènements pour s'affirmer en tant que tel, c'est-à-dire en tant que structure littéraire indépendante, et où le point de repère devient plus facile à saisir. L'écriture d'*En attendant Godot*, par exemple, est fondée essentiellement sur un mouvement de va-et-vient qui oscille entre toutes les oppositions possibles, entre l'attente et le départ, l'espoir et le désespoir, la présence et l'absence. L'attente elle-même devient le point de repère le plus fréquent de tout le processus de ce mouvement.

Nombreux sont les exemples où Vladimir et Estragon reviennent à l'attente comme point de départ, après s'être égarés dans un long mouvement de va-et-vient, littéral, vertical et horizontal, sans être guidés forcément jusqu'à ce repère par le déroulement des évènements. Et si, par exemple, comme à plusieurs reprises, à la page 16, les évènements exigent que les personnages reviennent à cette attente afin qu'ils puissent justifier et assurer par leur présence la continuité de la pièce, rien ne les oblige dans les pages 67, 84, 88 et 96 à revenir à ce refrain « *Allons-nous en, on ne peut pas, on attend Godot*²⁵⁸ », où l'ennui, le besoin et la fatigue ne constituent que de faibles prétextes pour se ramener à ce point de départ.

Si le discours de ces personnages dans ces pages avait continué ou s'était arrêté avant ou après ce refrain, rien n'aurait changé au niveau de la fable. Dans les trois autres œuvres, et en particulier *Fin de partie*, ce mouvement s'affirme pleinement tout au long de chaque pièce. Nous y retrouvons le même principe

²⁵⁸ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 96.

de fonctionnement : un va-et-vient verbal et actionnel permanent et des points de repère tantôt mouvants et tantôt insaisissables.

L'espoir de finir et d'en finir avec leur vie, la menace de Clov de quitter Hamm, l'attente de celui-ci de l'heure de son calmant, sont à la fois les axes autour desquels gravitent les événements, fluctuent le mouvement de va-et-vient et les points de repère qui freinent l'élan de leur discours.

De même dans *Oh les beaux jours* où Winnie et Willie oscillent sans arrêt entre le va-et-vient d'un oui et d'un non, du dit et du non-dit, du sens et du contresens. L'axe d'intérêt est toujours la vie dans toutes ses défroques, le point de repère est la situation actuelle de deux époux vieillissants. De même aussi pour *La Dernière Bande* où Krapp, en guise de souvenir, se penche sur un magnétophone pour un va-et-vient entre son passé et son présent, et où la mémoire joue le rôle de l'axe d'intérêt et du lieu des événements, ainsi que de repère qui tour à tour le freine et le relance.

D'après donc ces quatre œuvres, nous pouvons relever au moins trois fonctions assumées par ce premier mouvement qui sont les suivantes : fonction de support, fonction de catalyseur et fonction de tremplin, que nous retrouvons même dans le plan scénique.

b. - Le plan scénique

Sur ce plan également, ce mouvement constitue aussi une base solide. La courte didascalie « *Route avec arbre. Une pierre*²⁵⁹ » dans *En attendant Godot* est à la fois représentative et révélatrice. Liée ou détachée des événements, cette indication forme l'axe et le repère de tout un mouvement de va-et-vient qui ne s'arrête pas et qui est mené tour à tour par Vladimir, Estragon, Pozzo et Lucky.

Un regard sur l'organisation et l'affirmation de ce mouvement tel qu'il est conçu par Beckett dans toutes les indications scéniques que comporte la pièce,

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 9.

ne témoigne pas seulement de l'importance que Beckett accorde à ce mouvement, mais montre également d'une manière pratique à quel point il conditionne le jeu d'acteurs et détermine la conception de la mise en scène, de sorte qu'il puisse renvoyer directement au sens profond de la pièce.

Cependant, au niveau de la création de cette œuvre, ce n'est pas, à notre avis, Roger Blin, le metteur en scène qui a fait la notoriété de *Godot* et de Beckett, qui a le mieux exploité scéniquement cette dimension, que ce soit lors de la première mise en scène en 1953, ou même lors de celle de 1978 pour la Comédie. Mais c'est le metteur en scène Otmar Krejca, qui, lors de la création de cette œuvre à « *Avignon, en juillet 1978*²⁶⁰ », semble bâtir sa mise en scène sur cette dimension.

Ceci est compréhensible dans la mesure où Roger Blin devait être, surtout en 1953, pris par l'emprise de la découverte du texte littéraire avant tout, alors que Otmar Krejca semble avoir eu tout le temps de prendre ses distances avec le texte, et de profiter des nouvelles théories de l'art de la mise en scène qui se sont bien élaborées dans les années quatre vingt.

« *L'étude d'Odette Aslan*²⁶¹ », ainsi que « *le dossier de presse*²⁶² » préparé par Félie Pastorello sur cette mise en scène, montre à quel point Krejca a su exploiter ce mouvement bien accentué par l'auteur lui-même.

Le premier trait de cette exploitation est constitué d'abord par sa conception même de la scène, de sa forme et de ses décors. Krejca a opté pour une scène circulaire (influencé peut-être par la courte phrase d'Estragon « *On se croirait au cirque*²⁶³ », (Blin lui-même voulait en 1953 jouer toute la pièce sur

²⁶⁰ Odette Aslan, « *En attendant Godot* de Samuel Beckett », *Les Voies de la création théâtrale*, tome 10, réunis et présentés par Denis Bablet, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982, p. 189.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 191.

²⁶² Félie Pastorello, « La Réception par la presse », *Les Voies de la création théâtrale*, tome 10, réunis par Denis Bablet et Jean Jacquot, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1998, p. 239.

²⁶³ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 48.

une piste de cirque mais Beckett avait refusé) cela est donc disposé ainsi par Krejca : « *Un plancher de configuration ovale, symbolique du rond ou de l'ellipse*²⁶⁴ ». Au milieu de cette scène, il a placé les deux repères « *un arbre plat à gauche, un arbre fossilisé à droite*²⁶⁵ ».

Cette disposition scénique lui a permis de réaliser pleinement l'exploitation de ce mouvement de va-et-vient. Odette Oslan a pu tracer un long trajet de vingt mouvements de va-et-vient que les personnages ont effectués dans cette mise en scène. En effet, après une réflexion sur l'exploitation de ce mouvement dans cette création, nous pouvons constater que Krejca s'en est servi au moins pour deux raisons : la première consiste à exprimer sa propre interprétation de la pièce, mais cette interprétation ne s'avère pas trop différente de celle que Beckett lui a donnée, dans le texte lui-même puisque Krejca dans son choix de la circularité et de la nudité de la scène, ainsi que son accentuation de ce mouvement de va-et-vient, ne peut que renforcer l'idée de l'errance des personnages dans cet espace, même s'ils reviennent souvent par le biais de ce mouvement aux mêmes repères de stabilité que sont l'arbre et la pierre.

La deuxième raison (en même temps un but) consiste dans le fait que l'ensemble de ces mouvements de va-et-vient s'inscrit dans le cadre d'une théorie très répandue dans la pratique théâtrale du XX^e siècle et qui concerne ce que les calligraphes appellent « dessiner dans l'espace », c'est-à-dire faire vivre tout l'espace scénique en le remplissant par le corps (le cas de la danse) et par le geste et la parole (le cas du théâtre). Cette pratique répond à une nouvelle conception de l'art du spectacle dans la deuxième partie de ce siècle privilégiant le visuel à l'auditif (le geste au mot, l'image à la réplique, le corps au texte). Dans ce sens Antonin Artaud est considéré comme le maître et le pionnier incontestable de cette esthétique.

²⁶⁴ Odette Aslan, « *En attendant Godot* de Samuel Beckett », *op. cit.*, p. 193.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 193.

De même, sur le plan scénique, le mouvement de va-et-vient est encore plus intense dans *Fin de partie*, malgré le fait qu'il n'y ait qu'un seul personnage mouvant : Clov. Rien que dans les trois premières pages, c'est-à-dire pages 13, 14 et 15, nous comptons dix-neuf mouvements de va-et-vient répartis sur quatre repères : les deux fenêtres, l'escabeau, les deux poubelles de Nagg et Nell et le fauteuil à roulettes de Hamm. Au nombre de six fois ce mouvement s'effectue par rapport aux deux fenêtres perchées au fond de la scène à droite et à gauche ; au nombre de six fois aussi, il s'est effectué par rapport à l'escabeau, trois fois par rapport aux poubelles et une seule fois par rapport à Hamm (c'était pour lui enlever le drap qui le couvrait et pour le préparer à jouer). Les trois autres mouvements qui restent sont sans repère fixe (errance dans l'espace). Dans notre tentative de mettre en scène cette pièce, à Nice en 2011, nous avons d'abord varié les repères en les réduisant à trois. Celui de Hamm, meneur de jeu et occupant le centre de la scène, devient l'axe d'intérêt et le repère le plus important de tous les mouvements. Les deux autres repères sont la cuisine (extérieure) et l'escabeau ; les deux fenêtres, nous les avons réduites aussi à une seule que nous avons placée tout en haut à l'arrière scène.

Ensuite, nous avons ritualisé les mouvements de va-et-vient que nous avons également réduits à neuf représentatifs et répétitifs (pour accentuer le côté rituel de la pièce) qui se ramènent souvent au repère de Hamm qu'il soit fixe (au centre) ou mouvant (le cas des tours qu'il a effectués) et qui touchent soit la cuisine, soit l'escabeau, soit la fenêtre ou les deux poubelles de Nagg et Nell que nous avons déjà séparées l'une de l'autre, contrairement à ce qu'elles sont dans le texte de Beckett où elles restent toujours stables exactement comme Winnie et Willie dans *Oh les beaux jours*, où on ne trouve pratiquement aucun mouvement (toujours sur le plan scénique).

Ces neuf mouvements répétitifs ont été répartis comme suit : deux diagonaux, deux latéraux, deux verticaux, deux horizontaux et un circulaire

celui qui organise le jeu de Clov avec l'insecticide (page 51) et avec sa chanson « *Joli oiseau, quitte ta cage*²⁶⁶... » ainsi que les deux tours de Hamm.

Quant à *La Dernière Bande*, ce mouvement est moins présent. Il est plus affirmé sur le plan textuel que scénique. Et les rares fois où Krapp quitte son magnétophone pour aller « *au fond de la scène dans l'obscurité*²⁶⁷ », puis pour redevenir lui-même son propre metteur en scène, a pour objectif de répondre à une nécessité de mise en scène qu'on appelle le dynamisme ou le rythme plus que l'affirmation d'une structure littéraire. Autrement dit, ce va-et-vient est employé dans cette pièce en tant que pratique théâtrale, et non pas en tant qu'une technique littéraire. C'est dans ce sens d'ailleurs qu'il faut comprendre toute la présentation longue et condensée (les indications scéniques) espacée sur les premières pages (page 7 à 11) et dans laquelle Beckett utilise lui-même cette expression : « *il reprend son va-et-vient*²⁶⁸... », pour décrire le jeu de Krapp avec la banane, la serrure, le tiroir, la clé, etc....

Ce mouvement de va et vient, qui accentue tout un jeu clownesque, est certainement conçu davantage par Beckett comme metteur en scène, que par Beckett comme dramaturge. Ceci devient clair quand on sait que l'auteur lui-même assurera sa création plus tard en Allemagne.

2. Le soubresaut

Le deuxième mouvement qui caractérise l'écriture dramatique de Samuel Beckett est le soubresaut. Tout comme le va-et-vient, il est lié organiquement et dialectiquement à cette écriture. Ce mouvement ou ce « *soubresaut*²⁶⁹ » ou encore ce « *saut sur place*²⁷⁰ » comme l'indique son étymologie, est à l'instar du

²⁶⁶ Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 107.

²⁶⁷ Samuel Beckett, *La Dernière Bande*, op. cit., p. 11.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 10.

²⁶⁹ Bruno Clément, « Samuel Beckett : Le dernier Mouvement », *Les Temps Modernes*, 45^{ème} année, Paris, juillet 1990, n° 528, p. 16.

²⁷⁰ *Ibid.*

va-et-vient, une structure littéraire très affirmée, aussi bien dans l'œuvre dramatique que romanesque. Nous le retrouvons à la tête d'une nouvelle qui porte ce même non mis au pluriel : « Soubresauts », que Beckett en personne a choisi pour traduire en Français la version anglaise intitulée *Stiring Still*, de la même manière qu'il choisira d'ailleurs *Va-et-vient* comme titre d'une pièce courte qui figure avec *Cascando*, *Paroles et musiques*, *Dis Joe*, *Actes sans paroles I et II*, *Film*, *Souffle* et *Comédie et actes divers*. Le soubresaut trace son mouvement dans l'écriture Beckettienne, fidèlement à l'équivocité de son étymologie. Il s'agit d'une équivocité contradictoire entre, d'une part le sens de remuer ou agiter que signifie le verbe anglais *to stir*, et d'autre part, l'immobilité que *Finir encore et autres foirades* « Still » par « Immobile ».

D'après cette traduction, nous pouvons l'appeler alors le soubresaut ou le jeu de la contradiction, ou alors l'alternative du mobile et de l'immobile. En effet, ce jeu contradictoire entre la mobilité et l'immobilité est un élément de base dans la construction de chaque œuvre dramatique de Beckett. Tous les personnages de *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *La Dernière Bande* et *Oh les beaux jours*, pour se limiter à ces œuvres, sont constamment dans une oscillation entre les contradictions, entre l'errance et la stabilité, la mobilité et l'immobilité, la parole et le silence, le mouvement et le repos...

La fin de *En attendant Godot*, par exemple :

Valdimir — Alors, on y va,

Estragon — Allons-y.

*Ils ne bougent pas*²⁷¹

est une figure représentative qui vient mettre fin à tout un processus général de soubresaut qui s'est affirmé tout au long de la pièce.

Il en est de même pour *Fin de partie* où le mouvement n'est pas moins intense. Il est employé différemment que dans *En attendant Godot*. Dans cette

²⁷¹ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 134.

œuvre, nous remarquons que le mouvement de soubresaut est employé essentiellement pour contribuer à généraliser l'ambiguïté que toute la pièce s'efforce d'installer.

En revanche, dans *Fin de partie*, il est surtout employé à une fin dramatique. D'abord, il est souvent utilisé comme un procédé esthétique pour répondre à une exigence scénique connue dans l'art de la mise en scène moderne sous le nom de la position figée, ou l'installation de l'image théâtrale, ou aussi la photo, en se référant à une conception picturale de la scène (le retour du visuel).

Ensuite, il est employé comme un élément impulsif ou irritatif. Clov, par exemple, fait toujours exprès d'irriter Hamm incapable de bouger, en affichant sa désobéissance, tout au long de la pièce. Hamm, touché dans son orgueil de maître absolu de la maison, réagit en fonction de cette désobéissance provocatrice. C'est ce qui contribue en l'absence d'intrigues à provoquer des germes de conflit.

Du coup, la fable se construit au fur et à mesure selon le déroulement de ces états émotionnels et conflictuels et non pas le contraire (le cas du théâtre classique). C'est-à-dire que la fable est créée par les personnages et non pas créatrice des personnages. C'est ce qui expliquerait pourquoi les critiques avertis de Beckett disent souvent que ses pièces peuvent durer cinq minutes comme elles peuvent ne jamais s'arrêter.

À titre d'exemple du soubresaut qui habite ces deux rôles :

Hamm — Ce n'est pas l'heure de mon calmant ?

Clov — Si.

Hamm — Ah ! Enfin ! Donne vite !

Clov — Il n'y a plus de calmant !

(*Un temps*)

Hamm (*épouvanté*) — Non... ! (*Un temps*) Plus de calmant !

Clov — Plus de calmant. Tu n'auras jamais plus de calmant²⁷².

²⁷² Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 93-94.

Après quoi, un grand conflit s'établit entre les deux personnages qui continuent sur le pourquoi et le comment de « *il n'y plus de calmant*²⁷³ ». Des scènes qui n'auraient pas été justifiées dramatiquement s'il n'y avait pas eu dès le départ le « Si » de Clov. Mieux encore, toujours dans cette pièce, regardons cet exemple :

Hamm — prépare-moi. (*Clov ne bouge pas*). Va me chercher le drap. (*Clov ne bouge pas*). Clov.
Clov — Oui.
Hamm — Je ne te donnerai plus rien à manger.
Clov — Alors nous mourrons.
Hamm — Je te donnerai juste assez pour t'empêcher de mourir. Tu auras tout le temps faim.
Clov — Alors nous ne mourrons pas. (*Un temps*). Je vais chercher le drap.
*Il va vers la porte*²⁷⁴.

Quant à l'usage de ce mouvement de soubresaut dans les deux courtes pièces : *La Dernière Bande* et *Oh les beaux jours*, il est relativement moins présent par rapport à *En attendant Godot* et *Fin de partie*, mais nullement moins significatif.

3. L'épanothose

Émile Fontanier, dans les *Figures du discours*, définit l'épanorthose par le fait de « *revenir sur ce qu'on dit, ou pour le renforcer, ou pour l'adoucir, ou même pour le rétracter tout à fait*²⁷⁵ ».

Nous trouvons que cette définition de ce mouvement d'épanorthose est une caractéristique fondamentale, aussi bien dans l'écriture dramatique que romanesque de Beckett. L'un des premiers contacts entre les deux principaux protagonistes de *En attendant Godot* est :

²⁷³ *Ibid.*, p. 17.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 19-20.

²⁷⁵ Émile Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Garnier Flammarion, 1970, p. 408.

Vladimir — Alors, te revoilà, toi.
Estragon — Tu crois²⁷⁶ ?

De même, un peu plus loin, où Vladimir est pris entre le désir de retour en arrière et le moment actuel. Il se sert alors du mal de pied d'Estragon pour revenir sur l'histoire des deux larrons afin de la renforcer ou alors dans *Fin de partie* : « Assez, il est temps que cela finisse, dans le refuge aussi. (Un temps) Et cependant j'hésite, j'hésite à... à finir. Oui, c'est bien ça, il est temps que cela finisse et cependant j'hésite encore à – (bâillement) – à finir »²⁷⁷. La même structure est affirmée également dans *La Dernière Bande* et *Oh les beaux jours*, pièces qui font pleinement écho à l'œuvre romanesque où ce mouvement est encore d'usage très fréquent, comme le montrent certains exemples extraits de *Molloy*, *Pour finir encore et autres foirades*, *Textes pour rien* et *Watt* :

Dans la motion reptile, s'arrêter, c'est commencer tout de suite à se reposer, et même la motion elle-même est une sorte de repos, à côté des autres motions²⁷⁸ ;

Ils avancent reculent par-ci par-là s'arrêtent repartent²⁷⁹ ;

Brusquement non, à force, à force, je n'en ai plus²⁸⁰ ;

Watt n'avait pas directement affaire à Monsieur Knott, à cette époque, que le temps viendrait où il aurait directement affaire à Monsieur Knott²⁸¹.

4. La translation

Le quatrième mouvement caractéristique de l'écriture beckettienne est sans doute la translation. Il s'agit d'un mouvement immédiat qui s'effectue sans intermédiaire et sans même transition. L'œuvre la plus représentative de ce

²⁷⁶ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 9.

²⁷⁷ Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 17.

²⁷⁸ Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Éditions de Minuit, 1951, p. 138.

²⁷⁹ Samuel Beckett, *Pour finir encore et autres foirades*, Paris, Éditions de Minuit, 1976, p. 14.

²⁸⁰ Samuel Beckett, *Textes pour rien*, Paris, Éditions de Minuit, 1958, p. 15.

²⁸¹ Samuel Beckett, *Watt*, Paris, Éditions de Minuit, 1968, p. 64.

mouvement est l'œuvre romanesque et non pas dramatique, bien que dans celle-ci, il n'en est pas entièrement absent et surtout dans *La Dernière Bande*. Comme le remarque Bruno Clément, la courte nouvelle intitulée *Big* qui figure parmi les quatre autres *D'un ouvrage abandonné, Assez, Imagination morte imaginez et Sans* dans *Têtes mortes*, se présente comme un bel exemple illustratif de ce mouvement : « *Corps nu blanc fixe hop fixe ailleurs*²⁸² ».

Cependant, cette rhétorique semble s'élaborer d'une œuvre à une autre. Elle s'élabore dans *Comment c'est* comme un mouvement de « *Flash Back* » qui s'impose brusquement et qui sans préparation interrompt la continuité du récit descriptif comme le montre cet exemple : « *Le sac les boites la boue le noir le silence, la solitude tout pour le moment je me vois à plat ventre ferme les yeux pas les bleu les autres dernière et me vois sur le ventre*²⁸³ ». « *L'image*²⁸⁴ » reste désormais l'œuvre la plus représentative de ce mouvement puisqu'elle est conçue du début à la fin sur ce seul mouvement, sans point, sans virgule, sans silence. *Soubresauts*, en gravitant autour de trois déplacements successifs, nous fournit un « *véritable petit traité*²⁸⁵ » de ce mouvement de translation. Le premier déplacement est celui de l'errance, car il s'agit comme le décrit Beckett du : « *Même lieu que celui d'où chaque jour il s'en allait errer. Dans l'arrière pays. Où chaque nuit, il retournait faire les cent pas dans l'ombre encore passagère dans la nuit*²⁸⁶ ».

Le deuxième déplacement est la reptation car il s'agit d'un processus où alternent la progression, l'arrêt, le regroupement et la relance : « *Il se vit se lever et partir. D'abord se lever sans plus accroché à sa table. Puis se rasseoir. Puis*

²⁸² Bruno Clément, *Samuel Beckett : Le dernier Mouvement*, op. cit., p. 84.

²⁸³ Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 17.

²⁸⁴ Voir l'article sur *l'image*, de Bruno Clément intitulé « Les yeux fermés », *Les Temps Modernes*, n° 509, décembre 1988, p. 19.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ Samuel Beckett, *Soubresauts*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p. 13.

se lever à nouveau accroché à la table à nouveau. Puis partir. Commencer à partir²⁸⁷ ».

Enfin, le troisième déplacement est celui de la translation immédiate où ce mouvement finit par se définir par lui-même en un mouvement de « *disparaître et apparaître à nouveau à une nouvelle place, disparaître encore et apparaître encore à une nouvelle place encore. Ou à la même²⁸⁸ ».*

B. L'IMMOBILITÉ ET LE SILENCE

L'écriture m'a conduit au silence²⁸⁹

Nous verrons dans cette deuxième et dernière structure littéraire que, tout comme dans les procédés narratifs où les personnages sont réduits à une voix et leurs paroles à un son, l'ensemble des quatre mouvements que nous venons d'aborder, finissent par converger progressivement vers le silence.

Désormais, cette structure est plus qu'une constante caractéristique de toute l'œuvre aussi bien dramatique que romanesque de Beckett. Elle est également plus qu'une fin à laquelle aboutit systématiquement le chemin de la parole. Le silence chez Beckett est une religion, un refuge.

Tout au long de *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *La Dernière Bande* et *Oh les beaux jours*, le silence se présente comme cérémonie de la réalité qui créant sa propre rhétorique, s'opère avec une rigueur mathématique sur l'ensemble du récit de ces œuvres. Il n'est plus du coup une simple indication textuelle et scénique, qui relève d'une commodité pratique de mise en scène, mais il est une exigence dramaturgique, une nécessité structurale. Il n'existe

²⁸⁷ *Ibid*, p. 9.

²⁸⁸ *Ibid*, p. 14.

²⁸⁹ Charles Juliet, *Rencontres avec Samuel Beckett*, Paris, Éditions Fata Morgana, 1986, p. 18.

pratiquement pas un seul discours narratif, dialogue et monologue où les trois mentions « *Pause, Un temps et Silence*²⁹⁰ » ne se répètent pas plusieurs fois.

Autant les personnages sont des personnages parleurs, autant ils sont silencieux. Parler et se taire, se taire et parler sont les deux mouvements qui véhiculent le récit jusqu'à l'achèvement de l'œuvre dans le grand silence, dans l'immobilité. En effet, cette immobilité finale qui durera jusqu'à l'infini est elle-même cette immobilité originale dans laquelle commencent les quatre œuvres. C'est cette « *Route à la campagne, avec arbre*²⁹¹ » ou Estragon est « *Assis sur une pierre*²⁹² » de *En attendant Godot*, c'est cet « *intérieur sans meuble, Lumière grisâtre*²⁹³ » de *Fin de partie* où personne ne bouge encore ; c'est cette « *étendue* » « *d'un ciel sans nuages et d'une plaine dénudée*²⁹⁴ » de *Oh les beaux jours* ; et c'est également « *la tourne*²⁹⁵ » où se trouve ce « *vieil homme avachi*²⁹⁶ » qu'est Krapp.

C'est alors que l'auteur, vainement, tente de meubler ou, selon l'expression de Janine Altounian de « *violier*²⁹⁷ » cette immobilité et ce silence en employant des personnages apparemment dotés de paroles et de mouvements. Désormais, sa tentative reste vaine, car ces moyens ne font, en fait, que nourrir et couvrir un silence violent qui ne cesse au fur et à mesure du déroulement de la pièce, de se consolider, de s'affirmer et de se relancer.

Chaque personnage, si doté de paroles et de mouvements soit-il, ne fait que se dépouiller de ses capacités au profit de ce silence, comme si chaque mot et chaque mouvement effectués ne faisaient que faire gagner à l'actant un degré de

²⁹⁰ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 7.

²⁹¹ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 9.

²⁹² *Ibid.*, p. 9.

²⁹³ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 7.

²⁹⁴ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *op. cit.*, p. 11.

²⁹⁵ Samuel Beckett, *La Dernière Bande*, *op. cit.*, p. 21.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 21.

²⁹⁷ Janine Altounian, « Viol et Silence », *Les Temps Modernes*, octobre 1988, n° 507, p. 41. Voir également dans le même numéro, « Paroles Mutilantes, Mutilantes, Silences », de Sylvain Maresco, p. 82.

plus vers le silence. Cette remarque nous rappelle, en effet, une métaphore donnée par l'auteur lui-même dans l'un de ses ouvrages dans lequel il compare la vie à un puits à deux seaux, pendant que l'un se vide, l'autre se remplit. Toutes les réactions verbales et gestuelles de l'ensemble des actants sont désormais vouées à l'échec, à l'inaboutissement et à l'insignifiance. Le seul élément qui demeure tout au long des œuvres, présent et indestructible, est le silence. Il puise sa force dans cette même passivité des personnages et de leurs réactions. Par ailleurs, il prend son sens sémantique aussi bien de la dernière réplique qui le précède, que de tout le dialogue ou monologue dans lequel il se situe (le cas de *En attendant Godot* et de *Fin de partie*), de la même manière qu'il peut prendre son sens de l'ensemble du récit qui le précède et qui le suit (notamment le cas de *Oh les beaux jours*).

Ceci nous renvoie aux principaux rôles qu'il joue dans chaque récit. Outre sa principale fonction qui est la ponctuation, le silence joue souvent, au sein du même dialogue ou monologue, le rôle d'organisateur et de transition comme le montre cet exemple de *La Dernière Bande* :

C'était sans espoir. (Pause) Pas grand-chose sur elle, à part un hommage à ses yeux. Enthousiaste. Je les ai revus tout à coup.

(Pause) Incomparables ! (Pause) Enfin... (Pause)²⁹⁸.

Remarquons que, dans cet exemple surtout à partir du mot enthousiaste, ce sont les trois pauses qui donnent véritablement vie à cet extrait. Sans quoi, nous aurions eu une phrase correcte, peut-être, mais certainement beaucoup moins appréciable, que l'on peut formuler ainsi : « *Enthousiaste, je les ai revus tout à coup. Incomparables. Enfin.* »

De même, le silence qu'il soit sous forme de « *pause* ou de *temps* ou de *silence*²⁹⁹ », peut jouer ce rôle non seulement pour assurer la cohésion au sein du

²⁹⁸ Samuel Beckett, *La Dernière Bande*, *op. cit.*, p. 16.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 17.

même récit mais aussi en assurant le passage entre un récit et un autre, comme le montre cet exemple extrait de *En attendant Godot* partout affirmé dans cette pièce et dans *Fin de partie* :

Vladimir — J'aurais juré des cris.
Estragon — Et pourquoi crierait-il ?
Vladimir — Après son cheval.

Silence

Estragon — Allons-nous en.
Vladimir — Où ? (*un temps*) ce soir on couchera peut-être chez lui, au chaud, au sec, le ventre plein, sur la paille. Ça vaut la peine qu'on attende. Non ?
Estragon — Toute la nuit.
Vladimir — Il fait encore jour

*Silence*³⁰⁰.

Cependant, il y a d'autres récits où le silence se suffit à lui-même, c'est-à-dire où il est fortement présent sans pour autant servir du moins directement le récit qu'il entretient, le cas de *Oh les beaux jours* est exemplaire à cet égard :

Je t'en prie, mon chéri, sois gentil, ne te rends pas, je pourrais avoir besoin de toi. (*Un temps*) Oh Ça ne presse pas, ça ne presse pas seulement ne te repelotonne pas³⁰¹.

ou alors :

Enfile ton caleçon, chéri, tu vas roussir. (*Un temps*) Non ? (*Un temps*) Fais le bien pénétrer, mon trésor. (*Un temps*) L'autre à présent. (*Un temps*)³⁰².

Quoiqu'il en soit, le silence reste le cercle qui englobe le geste et la parole, et auquel recourt en dernier lieu toute action pour y trouver sa résolution logique. Il est à la fois à l'origine et à l'horizon de chaque mot et chaque geste. Les personnages se réfugient consciemment ou inconsciemment dans ce même cercle silencieux, dans une immobilité éternelle fatalement imposée, ainsi

³⁰⁰ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 25.

³⁰¹ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *op. cit.*, p. 18

³⁰² *Ibid.*, p. 20.

Hamm dans son discours prophétique prédit le sort de Clov comme s'il le connaissait d'avance :

Un jour tu te diras, je suis fatigué, je vais m'asseoir, et tu iras t'asseoir. Puis tu te diras, j'ai eu tort de m'asseoir, mais puisque je me suis assis je vais rester assis encore un peu, puis je me lèverai et je me ferai à manger. Mais tu ne te lèveras pas et tu ne te feras pas à manger. (Un temps)³⁰³ ...

Cette immobilité est tellement fatale et inévitable qu'elle devient attirante et recherchée :

Estragon — Ce qu'on est bien, par terre !
Vladimir — Peux-tu te lever ?
Estragon — Je ne sais pas.
Vladimir — Essaie
Estragon — Tout à l'heure, tout à l'heure.

Silence »³⁰⁴

De même, pour *La Dernière Bande* où Krapp n'arrête pas de rembobiner sa bande dans le seul espoir, comme le dit Hugh Kenner, de « retrouver un point précis³⁰⁵ ». Dans *Tous ceux qui tombent*, cette immobilité, non seulement devient recherchée, mais aussi devient aussi synonyme d'un grand soulagement et de repos : Madame Ronney « Ah, me répandre par terre comme une bouse et ne plus bouger³⁰⁶ ». De même pour *Acte sans paroles* où le personnage cesse, à la fin, de réagir contre les provocations trompeuses et ne trouve son bonheur que quand il s'arrête définitivement de bouger. De même également pour *Joe* qui finit par regagner sa place initiale après avoir effectué toute une série de gestes en plein silence et dont chaque geste est marqué par une pause ou il « s'immobilise, pose tendue³⁰⁷ ». Encore plus, dans *Fin de partie* cette immobilité absolue à laquelle se mêle le silence pour constituer une sorte

³⁰³ Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 53.

³⁰⁴ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 115.

³⁰⁵ Hugh Kenner, *Samuel Beckett, a critical study*, Londres, John Calder, 1962, p. 112.

³⁰⁶ Samuel Beckett, *Tous ceux qui tombent*, Paris, Éditions de Minuit, 1959, p. 12.

³⁰⁷ Samuel Beckett, *Dis Joe*, Paris, Éditions de Minuit, 1966, p. 81.

d'étendue ou de plénitude, devient tout un rêve dans lequel le personnage enterre sa stérilité et son échec et auquel il confie la détresse de sa solitude et de son angoisse :

Pourquoi elle a tant tardé. (*Un temps*) Je serai là, dans le vieux refuge, seul contre le silence et... (*il hésite*)... l'inertie. Si je peux me taire, et rester tranquille, c'en sera fait, du son, et du mouvement. (*Un temps*) J'aurai appelé mon père et j'aurai appelé mon... (*Il hésite*) mon fils³⁰⁸.

Ainsi, et comme le dit Michèle Foucré « La vérité du personnage ne pourra se trouver que dans l'état absolu d'immobilité et de silence, qui répondra enfin aux exigences de l'esprit³⁰⁹ » et c'est exactement ce que confirme Clov en se redressant : « *J'aime l'ordre. C'est mon rêve. Un monde où tout serait silencieux et immobile et chaque chose à sa place dernière, sous la dernière poussière*³¹⁰ ».

En effet, cet ordre où ce rêve est impossible à établir pour Clov tant que celui-ci en tant que personnage continue à posséder la capacité de parler et de bouger, il n'en sera pas de même pour Beckett qui saura réaliser cet ordre. Il vaincra ces obstacles en continuant à appliquer son processus de démystification, de dépouillement et d'effacement, sur ces personnages et ceci, en les privant tantôt de la parole comme *Acte sans paroles* et *va-et-vient*, et tantôt des gestes comme *Oh les beaux jours* et toutes les autres courtes pièces, *Cascando*, *comédie* et *Paroles et musique*, qui sont essentiellement des œuvres parlantes.

Nous verrons ultérieurement que le corps lui-même est horriblement soumis à ce processus d'effacement. Il réalisera ensuite cet ordre avec la manière dont ses œuvres prennent fin. Il s'agit d'une fin ou d'une fermeture où

³⁰⁸ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 92.

³⁰⁹ Michèle Foucré, *Le Geste et la Parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, Paris, Éditions A.G. Nizet, 1970, p. 136-137.

³¹⁰ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 78.

le chemin de la parole est d'une immobilité éternelle : regardons cette fermeture dans les quatre pièces :

En attendant Godot :

Vladimir — Alors, on y va ?
Estragon — Allons-y.

Ils ne bougent pas
Marge vide
(Silence)
*RIDEAU*³¹¹

Fin de partie :

Hamm – Vieux linge ! (*Un temps*). Toi je te garde. (*Un temps*). Toi je te garde. (*Un temps*). Il approche le mouchoir de son visage.

La Dernière Bande :

Krapp demeure immobile, regardant dans le vide devant lui. La bande continue à se dérouler en silence.

Marge vide
(Silence)
*RIDEAU*³¹²

Oh les beaux jours :

Un temps. Elle ferme les yeux. Sonnerie perçante. Elle ouvre les yeux aussitôt. Elle sourit, yeux de face. Yeux à droite sur Willie, toujours à quatre pattes, le visage levé vers elle. Fin du sourire. Ils se regardent. Temps long.

Marge vide
(Silence)
*RIDEAU*³¹³

³¹¹ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 70.

³¹² Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 37.

³¹³ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, op. cit., p. 25.

Remarquons que, dans ces quatre œuvres, il s'agit de la même fermeture, comme si elles étaient une seule œuvre. Qu'entre la dernière réplique ou le dernier mouvement et la descente du grand rideau, il y a une accentuation remarquable de l'immobilité et du silence.

Si nous devons réellement décrire cette fin, il nous semble qu'il n'y a pas plus explicite que celle de *La Dernière Bande* décrite par l'auteur lui-même. Krapp, donc tous les personnages, demeurent immobiles, regardant dans le vide, leur vie qui continue à se dérouler en silence, de la même manière que celle de l'ouverture. Avant que cela reparte pour une nouvelle répétition, un nouveau cycle, cette fermeture n'est qu'entracte, ordre dont Clov ne pouvait espérer mieux.

Ainsi, cette immobilité et ce silence installés dans cette fermeture, et qui comme nous pouvons le constater, s'identifient à tout le parcours agité et verbalisé des personnages, deviennent le point zéro qui constitue une présence absolue d'une absence absolue que plusieurs critiques même les plus éminents ont eu, abusivement l'habitude d'appeler le néant :

[...] Ne laissant plus place qu'au néant³¹⁴, dit Richard Coe ;

Et alors apparaît le Rien³¹⁵,

ajoute Jean Onimus ;

Cette posture dans laquelle le corps se fait oublier par sa fixité, n'apportant aucune perturbation à la pensée, est l'attitude privilégiée des héros de Beckett, pour se fondre dans le néant³¹⁶ », confirme Michèle Fougré, etc....

³¹⁴ Richard Coe, « Le Dieu de Samuel Beckett », Paris, *Cahiers de la Compagnie Madeleine-Renaud / Jean-Louis Barrault*, n° 44, Gallimard, octobre 1962, p. 33.

³¹⁵ Jean Onimus, « Samuel Beckett devant dieu », extrait des *Annales du Centre Universitaire Méditerranéen*, n° 20, 1967, p. 146.

³¹⁶ Michèle Fougré, *Le Geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, op. cit., p. 137-141.

Or, ces critiques et bien d'autres oublient que ce néant a toujours été un rêve pour Beckett qu'il n'a pas pu atteindre, même si, parfois, il semble qu'il l'ait effleuré comme c'est le cas dans *Comment c'est* :

Ces histoires de voix oui... d'autres mondes oui de quelqu'un dans un autre monde oui dont je serais comme le rêve... Ces histoires... d'une oreille qui m'écoute oui d'un souci moi d'une faculté de noter oui tout ça de la foutaise... Et ces histoires de là-haut oui la lumière oui les ciels oui un peu de bleu oui... De la foutaise³¹⁷.

Ces critiques oublient également que le véritable mot qui convient, il ne faut même pas le chercher ailleurs, car Beckett lui-même l'a fourni gracieusement dans la fermeture de *La Dernière Bande* en décrivant l'état final de son meneur de jeu Krapp, ce mot est : « le vide » indiqué déjà par Hamm dans son discours prophétique : « *Tu seras assis quelque part, petit plein perdu dans le vide, pour toujours*³¹⁸ ».

Or, le vide n'est pas le néant, celui qui est dans le vide peut toujours espérer en l'arrivée de quelqu'un ou de quelque chose, tandis que celui qui est dans le néant, il n'espère rien et il n'attend rien, d'ailleurs le mot néant est porteur de son vrai sens. Le vide est une présence, le néant est une négation.

Désormais, Maurice Nadeau n'est pas tombé dans le piège de la subtilité et complexité de l'écriture beckettienne. Le voilà en termes très clairs confirmant ce que nous avançons en disant que cette œuvre :

Pourrait n'être après tout que le compte rendu fidèle d'une décomposition progressive du monde et de l'homme, d'un désastre, tendant vers un néant jamais atteint (ce serait enfin le repos) et que nous n'avons pas encore aperçu³¹⁹.

Ceci n'est pas étonnant en apprenant que Maurice Nadeau fut parmi les premiers avec Jean-Jacques Marchand, Georges Bataille et Jean Blanzat, à avoir eu « *une*

³¹⁷ Samuel Beckett, *Comment c'est*, Paris, Éditions de Minuit, 1976, p. 175.

³¹⁸ Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 53.

³¹⁹ Maurice Nadeau, « Le Chemin de la parole au silence », Paris, *Cahiers de la Compagnie Madeleine-Renaud / Jean-Louis Barrault*, n° 44, Gallimard, octobre 1969, p. 65.

*appréhension immédiate de l'importance de l'œuvre*³²⁰ » de Beckett, dès la parution de *Murphy* en 1951. Cette nuance donc entre les deux notions (vide et néant) est celle qui justifie le fait que Vladimir et Estragon pris dans ce vide, même s'ils décident à la fin de partir, ne bougent pas, que Hamm également pris dans ce même vide s'il fait ses valises et s'apprête à partir, ne part pas, que Willie et Winnie finissent sans se lasser de se regarder longuement et que Krapp lui aussi demeure immobile en attente !

Tous finissent dans une posture silencieuse et immobile où « *le langage atteint ainsi un point-limite où il ne peut plus dire que sa propre absence*³²¹ », mais l'absence est une négativité et non pas une négation. Cette posture finale, qui n'est guère étrangère à celle de « Molloy » au bord de la mer, ni de Murphy allongé dans sa berceuse, ni du père d'Henry dans *Cendres* qui finit lui aussi dans « *l'immobilité comme s'il avait été changé en pierre*³²² », n'est jamais la dernière. Elle est toujours porteuse d'un espoir, même si celui-ci est infime, et même s'il est celui de la mort. Hamm ne manque pas de l'affirmer parfaitement en disant : « *Je ne sais pas. (Un temps) Je me sens un peu vidé. (Un temps) L'effort créateur prolongé. (Un temps) Si je pouvais me traîner jusqu'à la mer ! Je me ferais un oreiller de sable et la marée viendrait*³²³ ».

L'arrivée de cette marée où, à l'instar de Murphy « *son corps serait tranquille*³²⁴ » et où il « *serait libre*³²⁵ », est désormais le rêve auquel tous les personnages aspirent et qui ne se réalise pas. Il ne se réalise pas car il y a constamment un *pas encore* comme le dit Clov, car il y a un « *toujours moins,*

³²⁰ Samuel Beckett, *Molloy*, suivi de *Molloy... Un évènement littéraire*, une œuvre par Jean-Jacques Mayoux, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 243.

³²¹ Michèle Fougré, *Le Geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, op. cit., p. 145.

³²² Samuel Beckett, *La Dernière Bande*, suivi de *Cendres*, op. cit., p. 13.

³²³ Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 83.

³²⁴ Samuel Beckett, *Murphy*, Paris, Éditions de Minuit, 1965, p. 13.

³²⁵ *Ibid.*

*presque rien*³²⁶ », car il y a « *l'un peu moins que rien*³²⁷ ». Or le moins que rien, le presque rien est quelque chose. Beckett lui-même l'a dit :

Rien n'est plus réel que le presque rien ». Et Watt l'a confirmé : « Le seul moyen de parler de rien est d'en parler comme de quelque chose³²⁸.

C'est exactement dans ce presque rien que se trace le cadre formel dans lequel se crée la différence entre le vide et le néant et dans lequel se situera toute l'œuvre de Beckett aussi bien dramatique que romanesque.

D'où l'explication de ce « Gris », cette « *lumière faible omniprésente*³²⁹ », couleur intermédiaire entre le blanc et le noir, le « Gris » agaçant dans lequel baigne une œuvre dont chaque personnage est « *la loupe*³³⁰ » qui permet, selon les expressions de Jean Louis Barrault, de « *sonder les abîmes du cœur humain*³³¹ ». Mais cette loupe sera-t-elle grossissante ? C'est ce que nous tacherons de voir dans cette deuxième partie.

³²⁶ Dieter Wellershoff, « Toujours moins, presque rien », *Cahiers de L'Herne*, Paris, Éditions de l'Herne, 1976, p. 123.

³²⁷ Hélène Cixous, « L'un peu moins que rien », *Cahiers de l'Herne*, Paris, Éditions de l'Herne, 1951, p. 396.

³²⁸ Samuel Beckett, *Watt*, *op. cit.*, p. 134.

³²⁹ Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la Télévision*, suivi de *L'Épuisé* par Gilles Deleuze, Paris, Éditions de Minuit, 1953, p. 21.

³³⁰ Jean-Louis Barrault, « Notre petite salle », *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud / Jean-Louis Barrault*, n° 44 octobre 1963, p. 2 (numéro spécial sur Samuel Beckett. Pour plus de détails sur le silence nous renvoyons également à l'article de Maurice Nadeau, « Samuel Beckett ou le droit au silence », *Les Temps Modernes*, janvier 1952, et à l'étude de Brian Fitch, « Le silence noir et la page blanche », in *Dimensions, structure et textualité dans la trilogie romanesque de Samuel Beckett*, *op. cit.*, p. 77.

³³¹ Jean-Louis Barrault, *Notre petite salle*, *op. cit.*, p. 3.

DEUXIÈME PARTIE

L'EXPÉRIENCE EXISTENTIELLE OU LE PROCESSUS DE LA NÉGATIVITÉ

A. EN ATTENDANT GODOT

Les personnages de Beckett se présentent sous forme de couples ou « *d'existence à deux*¹ », qui, en se livrant à une longue attente, incarnent dans le parcours d'un espace temps immobile, une vacuité infinie où s'élabore un processus de négativité générale qui constitue, à notre avis, le sens profond de *En attendant Godot* et qui s'affirme de plus en plus dans toute l'œuvre dramatique. Nous tenterons d'explorer, ce processus en nous référant à la pièce et aux personnages eux-mêmes.

1. Vladimir et Estragon : vacuité de soi

Il nous semble que le sens rassemblé de cette pièce réside, en effet, dans cette courte phrase didascalique : « *Route à la campagne, avec arbre. Soir... Estragon assis sur une pierre, essaie d'enlever sa chaussure*² ».

Cette didascalie qui définit d'entrée le cadre général du déroulement de l'action, comprend quatre mots clés qui déterminent le penchant de l'œuvre, et qui sont : route, soir, arbre et pierre. Comme nous pouvons le remarquer, tous ces éléments sont indéfinis. Ils constituent des repères vagues et indéterminés. L'auteur a bien dit route et non pas la route, ce qui laisse entendre qu'il s'agit d'une indication d'un lieu quelconque, lieu d'un passage inconnu situé dans une immense campagne (la vie !). De même pour le repère du temps, il s'agit d'un

¹ Ludovic Janvier, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Éditions de Minuit, 1966, p. 51.

² Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 9.

certain « *Soir*³ », et nous ne pouvons jamais savoir de quel soir précisément il s'agit. Il en est de même aussi pour l'arbre et la pierre qui constituent à leur tour des indices pour deux repères difficiles à reconnaître. De quel arbre et de quelle pierre est-il question ? Les personnages sont pris dans une situation où tous les repères sont méconnaissables et où tout prêche à l'errance et à la perte. Le contenu ne sera qu'à l'image de cette exposition. Vladimir et Estragon perdus dans cette terre nue stable et stérile vont osciller entre l'arbre et la pierre sacrés comme deux ascètes qui selon les expressions d'Odette Aslan, cherchent à :

Atteindre le centre du monde, l'endroit sacré où aura lieu la résurrection des morts, où le Messie apparaîtra, un centre marqué dans toutes les mythologies par un arbre et parfois aussi, par une pierre⁴.

En effet, dans cette même atmosphère d'ambiguïté et d'errance, Beckett installe tout un univers d'absence et de vacuité. Les deux personnages débutent dans l'absence et finissent dans l'absence, seule l'incertitude est présente du début à la fin. Une rencontre incertaine dans un endroit incertain, à une heure incertaine, pour un motif incertain, avec une personne incertaine. Gogo et Didi se présentent pour un rendez-vous qui devait avoir lieu dans un endroit désert, identifié par un seul arbre. Mais là ils ne savent pas si l'arbre qui est auprès d'eux est réellement un arbre ou un saule ou un arbuste ou un arbrisseau. Vladimir doute, Estragon s'inquiète, « *Qu'est-ce que c'est⁵ ?* » et la confusion les englobe « *On dirait un saule⁶* » dit Vladimir, ou « *un arbuste* » ou « *un arbrisseau⁷* » achève Estragon. Ils ne sont même pas sûrs de la date à laquelle il faut se présenter ; selon Godot, le rendez-vous doit se passer le jour de sabbat, un samedi, mais de quel samedi s'agit-il, eux qui ne savent même pas quel jour il est : « *Mais quel samedi ? Ne serait-on pas plutôt dimanche ? Ou lundi ? Ou*

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ Odette Aslan, « En attendant Godot de Samuel Beckett », *op. cit.*, p. 186.

⁵ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 17.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

*vendredi*⁸ ? » Une incertitude sans limite. Et puis le comble, c'est qu'ils ne sont même pas sûrs d'avoir réellement un rendez-vous, et avec qui ils ont rendez-vous, si ce n'est avec un certain dénommé Godot qui n'a pas affirmé sa venue « *Il n'a pas dit ferme qu'il viendrait*⁹ ». Jusqu'ici, rien n'est sûr, tout est absent, la mémoire est incapable de leur fournir quelques souvenirs pour les éclairer dans cette situation confuse ; ils ont bien essayé de se rappeler, mais sans résultat.

Cependant, deux choses demeurent présentes : un manque immense, ou le besoin de savoir, et le désir d'être sauvés par Godot, celui sur qui reposent tous leurs espoirs : « *Ce soir on couchera peut-être chez lui, au chaud, au sec, le ventre plein, sur la paille, ça vaut la peine qu'on attende*¹⁰ ». L'issue sera, comme le dit Vladimir, attendre, mais dans quel univers ? Un univers d'absence, dans une situation irrationnelle : « *La situation irrationnelle dans laquelle nous vivons, la possibilité de rien savoir, l'inconsistance de notre raison*¹¹ ». C'est dans le cadre de ce projet d'absence et d'impossibilité de savoir que les deux principaux protagonistes qui incarnent « *Les deux dimensions de l'humain, le premier (Estragon) le corps, le second (Vladimir), l'esprit*¹² » qu'une tragédie humaine est en train de se jouer.

Ces deux personnages déracinés, privés de toutes attaches, sans passé et sans futur, c'est tout juste s'ils possèdent un nom, se présentent sur la scène vide et s'apprêtent à jouer un jeu. Nous voyons Estragon par terre, collé à une pierre, en conflit avec ses chaussures qui lui font mal. En s'efforçant de se débarrasser de la source de ses douleurs, il dépasse l'effet des douleurs, il s'écoute souffrir et il en fait un jeu :

⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹¹ Rémy Thibault, *En attendant Godot*, Fin de partie *Samuel Beckett*, Paris, Éditions Nathan, 1991, p. 23.

¹² *Ibid.*, p. 31.

Estragon, assis sur une pierre, essaie d'enlever sa chaussure. Il s'y acharne des deux mains, en ahanant. Il s'arrête, à bout de forces. Se repose en haletant, recommence. Même jeu¹³.

Il s'agit bien d'un jeu, comme Beckett – qui n'oublie pas que nous sommes au théâtre – le décrit, un jeu qui ne s'arrête pas, un jeu qui se répète. Vladimir va accroître le cercle du jeu, il est debout, en train de méditer, de penser, le jeu d'Estragon devient un combat chez Vladimir :

J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant Vladimir, sois raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé. Et je reprenais le combat¹⁴.

Il va reprendre le combat et il va le continuer jusqu'au bout, c'est lui le meneur de jeu, c'est lui qui pense, qui réfléchit, lui qui est debout, la tête orientée vers le ciel relève de ce même ciel, il raisonne, il tente, il essaie, il est l'esprit qui guide Estragon, ce corps collé à la terre et qui relève de cette même terre. Vladimir et Estragon ou esprit et corps ne renvoient pas à une catégorie possible des êtres humains, mais se complètent pour constituer les deux fonctions représentatives de l'être humain. C'est dans les rapports complexes et irrationnels de ces deux dimensions que le processus de la négativité s'entame. Le corps d'Estragon et l'esprit de Vladimir oscillent sans arrêt entre les contradictions, entre le tragique et le comique, le physique et le spirituel, la croyance et l'athéisme, la présence et l'absence... Dans toutes ces contradictions, ils se ramènent au point de départ, à la question fondamentale : pourquoi sont-ils ainsi et pas autrement ? Qui est-ce qui a fait que le monde dont ils font partie est ainsi ? Deux questions qui demeurent sans réponse. Ce qu'il faut préciser, c'est que ces questions fondamentales ne se présentent pas comme une conséquence directe d'une expérience négative, elles ne résultent pas d'une prise de conscience tardive comme cela a souvent été interprété.

¹³ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁴ *Ibid.*, p. 27.

Au contraire, ces questions se posent au même moment que le commencement. Cela donne à penser que les personnages ont déjà eu une vie antérieure. Dès le départ, le spectacle du mal qui semble commencer avec le pied enflé d'Estragon, ne fait que suivre un processus qui a commencé depuis une éternité. Il a déjà été battu la nuit dernière quand il a passé la nuit dans un fossé, et il ne sait même pas par qui :

Vladimir — Et on t'a pas battu ?
Estragon — Si... pas trop.
Vladimir — Toujours les mêmes ?
Estragon — Les mêmes je ne sais pas.

*Silence*¹⁵.

Il est clair ici que l'expression « *toujours les mêmes*¹⁶ » signifie qu'Estragon a toujours été battu et quand Vladimir lui demande si c'était les mêmes qui l'ont agressé, il s'indigne « *Les mêmes*¹⁷ ? » Cette question ne veut rien dire pour lui. Ils sont nombreux à l'avoir frappé, et, s'ils ne sont pas les mêmes, ils sont de toute façon des autres. Il a l'habitude de recevoir des coups, ils sont plusieurs à le faire, il ne sait pas les distinguer. Vladimir qui comprend ces vérités auxquelles Estragon fait allusion, ne rajoute rien, et ils finissent tous les deux dans un silence très explicite.

Après, Vladimir interrompt le silence et reconnaît, lui, le compagnon de toujours, le témoin, qu'Estragon a effectivement trop souffert et que, sans lui, il ne serait à l'heure qu'il est qu'un tas d'ossements :

Quand je pense... depuis le temps... je me demande... ce que tu serais devenu... sans moi... (Avec décision) tu ne serais plus qu'un petit tas d'ossements¹⁸.

Ensuite, nous apprenons que Vladimir lui-même a eu mal, terriblement mal. C'est pourquoi avec emportement il veut qu'Estragon reconnaisse sa

¹⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

souffrance « *Il n'y a jamais que toi qui souffres ! Moi je ne compte pas. Je voudrais pourtant te voir à ma place, tu m'en dirais des nouvelles*¹⁹ ». Puis il s'indigne à son tour quand ce dernier, presque avec indifférence (le mal n'a plus de poids) lui demande : « *Tu as eu mal ?* » il répond « *Mal ! Il me demande si j'ai eu mal*²⁰ ». Comme si le mot mal était suffisant pour décrire le vrai mal qu'il ressent, accablé, vaincu, il ajoute : « *C'est trop pour un seul homme*²¹ ».

Ce spectacle du mal s'achève par le regret de ne pas avoir mis fin à leur vie « *La main dans la main on se serait jetés en bas de la tour Eiffel*²² ». Mais trop tard « *Il fallait y penser il y a une éternité*²³ ».

À présent, il faut accepter le jeu et le continuer jusqu'au bout, il ne faut surtout pas « *se laisser aller dans les petites choses*²⁴ ». Ce mal qui a commencé il y a une éternité est tellement horrible qu'il se transforme à la fin en petites choses. La fin, ici, est l'achèvement de tout le passé douloureux que traînent les personnages, et le commencement de la pièce. C'est le passé qui s'introduit dans le présent. Nous comprenons mieux à présent quand Hamm dit, dans *Fin de partie* : « *La fin est dans le commencement et cependant on continue*²⁵ ». Et cependant, là, Estragon assure la continuité du parcours ; ses chaussures lui font encore mal, il crie « Assez » puis « *aide-moi à enlever cette saloperie*²⁶ ».

Le cri qu'exprime ce dernier est très significatif, il est le cri de l'embarras. Il en a assez de cette source de souffrance qui lui rappelle son mal permanent. Un cri de révolte, le même que celui qui a été poussé par les deux amis dans le passé en voulant se suicider. Et, si jusque-là une négativité générale s'est installée, ce sera à partir de là qu'une vraie farce se dévoilera. Vladimir, en

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 11.

²³ *Ibid.*, p. 10.

²⁴ *Ibid.*, p. 11.

²⁵ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 31.

²⁶ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 10.

voyant son ami s'en prendre à ses chaussures, se charge de marquer le caractère de vacuité unifiant la source du mal et l'existence « *Voilà l'homme tout entier s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable*²⁷ ».

Cette vacuité se marque plus encore, quand Estragon arrive à enlever sa chaussure et finit de l'inspecter pour voir ce qu'il y a à l'intérieur de cette « *saloperie*²⁸ » qui lui fait tant de mal. « *Il regarde dedans, y promène sa main, la retourne, la secoue, cherche par terre s'il n'est pas tombé quelque chose, ne trouve rien*²⁹ ». Estragon, les yeux vagues, déclare : « *rien*³⁰ », Vladimir qui ne le croit pas, ou plutôt ne veut pas le croire, cherche à s'en assurer par lui-même, demande « *Fais voir*³¹ » mais Estragon ne lui laisse aucune chance de douter, avec certitude, il affirme qu'il « *n'y a rien à voir*³² ».

Vladimir, terrifié, n'arrive pas à admettre cette vérité. Enfin convaincu de la vacuité de la terre symbolisée par la chaussure, il élargit le champ de la recherche au ciel symbolisé par son chapeau et il va l'inspecter minutieusement « *Il enlève encore une fois son chapeau, regarde dedans, y passe la main, le secoue, tape dessus, souffle dedans le remet*³³ ». Se rendant compte qu'il n'y a pas plus dans ce chapeau que ce qu'il y a dans la chaussure, que tout est vide de la terre au ciel, il ne peut plus cacher son inquiétude, alors il déclare sérieusement « *ça devient inquiétant*³⁴ ».

Après avoir conclu que la situation est devenue inquiétante, Vladimir enchaîne immédiatement avec cette réflexion « *Un des larrons fut sauvé*³⁵ ». Ainsi, il marque le début d'un rapprochement entre le spectacle du mal exposé devant lui, et l'épisode biblique. Puis, dans une ironie et révolte refoulées, il

²⁷ *Ibid.*, p. 12.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 13.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

ajoute « *c'est un pourcentage honnête*³⁶ ». Après quoi, la farce tragique se poursuit. Il suggère à Estragon « *Si on se repentait*³⁷ ? », corps et âme se trouvent dans une situation qui suscite directement chez eux le sentiment de culpabilité, mais Estragon qui ne comprend pas pour quelle faute ils ont pu être condamnés pour souffrir ainsi, répond dans une innocence invraisemblable « *De quoi*³⁸ ? ». Il s'agit là d'une bonne question, une question difficile à laquelle l'esprit de Vladimir ne trouve pas de réponse, alors il panique, hésite, cherche et finit dans une généralité assombrie, sans répondre clairement « *Eh bien...(Il cherche), on n'aurait pas besoin d'entrer dans les détails*³⁹ ».

Alors Estragon va droit au but et présente, sous forme de question, la réponse que Vladimir connaissait déjà mais se répugnait à avancer, « *D'être nés*⁴⁰ ? » lui demande Estragon clairement. Une réponse au cours de laquelle Vladimir « *part d'un bon rire qu'il réprime aussitôt en portant sa main au pubis, le visage crispé*⁴¹ ». Ce dernier qui comprend ce que ce « *D'être nés*⁴² » d'Estragon veut insinuer, ne peut que rire. Rire à l'idée qu'ils sont en train de souffrir, de payer pour une faute qu'ils n'ont pas commise. À cause de cette situation tragique, il ne peut plus continuer à s'esclaffer.

Au contraire, comme le décrit Beckett, il change de ton, se crispe. La vacuité est grande, la négativité est sans limite, lui le rationaliste qui veut tout essayer et savoir, comment sa raison accepte-t-elle le fait de souffrir sans pour autant être responsable de sa naissance ?

Comment cette même raison peut-elle admettre la façon dont le discours religieux conçoit le péché originel pour expliquer le malheur de l'homme ? Un discours irrationnel qui mène à la fois à la révolte, à la dénonciation et aussi à la

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

détresse « *On n'ose même plus rire*⁴³ » conclut Vladimir. Cependant, les deux protagonistes ne se découragent pas, ils s'accrochent à un espoir et continuent l'attente. Mais plus ils attendent, plus le champ de la vacuité s'élargit et plus il s'élargit, plus le vide ontologique s'affirme.

Désormais, ils poursuivent ce processus de dévoilement, poussent la recherche plus loin, celle-ci devient de plus en plus concrète. « *Tu as lu la Bible*⁴⁴ » demande Vladimir subitement à Estragon qui, « *agacé*⁴⁵ » déjà de tout ce qui a précédé, ne semble pas s'attendre à une question aussi directe, où se trouve-t-elle, la Bible, dans toute cette situation tragique, en tout cas, elle ne lui dit pas grand chose ; il répond « *La Bible... (Il réfléchit) J'ai dû y jeter un coup d'œil*⁴⁶ » Vladimir joue l'étonné, demande encore « *À l'école sans Dieu*⁴⁷ ? ». Estragon confirme son indifférence « *sais pas si elle était sans ou avec*⁴⁸ ». En aucun cas, cette négativité ne décourage les deux amis qui poursuivent leur attente. En fait, c'est dans cette même négativité, même absence, que l'attente s'élabore. Tout au long des pages 13, 14, 15 et 16, ils n'arrêtent pas de méditer sur ce thème, de chercher une logique dans de multiples dimensions, mais toutes ces dimensions renvoient les unes après les autres à l'insignifiance.

Ils ont évoqué entre autres dans ces pages l'idée de salut. Dans leur détresse et aliénation, ils gardent encore l'espoir du salut en se basant sur une citation évangélique :

Des deux malfaiteurs crucifiés avec Jésus, l'un l'insulta, et l'autre reconnaissant ses fautes et le bien fondé de son châtement se repentit : Jésus lui répondit « Je te le dis en vérité, aujourd'hui tu seras avec moi dans le paradis »⁴⁹.

⁴³ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *La Bible, L'Évangile selon St. Luc*, Paris, Éditions du cerf, 1975, p. 23.

Mais cette idée de salut, à son tour, ne témoigne que de négativité, l'accord du salut reste incertain « *Un des larrons fut sauvé*⁵⁰ ». Là, ils arrivent à une impasse. Ils se rendent compte qu'ils ont tout perdu même leurs droits, d'ailleurs l'idée même d'avoir des droits (à la vie) suscite un bref rire sarcastique et amer chez Vladimir :

Estragon — On n'a plus de droits ?

(*Rire bref de Vladimir auquel il coupe court*)

Vladimir — Tu me fais rire si cela m'était permis.

Estragon — Nous les avons perdus ?

Vladimir — Nous les avons bazarés⁵¹.

Une nouvelle tentation de suicide les reprend de nouveau, mais après un long débat, ils se rendent compte que de toute manière ça ne servira à rien : « *ça serait un moyen de bander*⁵² » dit Vladimir qui ajoute : « *là où ça tombe il pousse des mandragores*⁵³ ». Ils finissent par renoncer à cette tentation et reprendre le combat d'attendre et de chercher une issue : « *cherchant toujours, en soi, hors de soi*⁵⁴ », dit l'innommable, car, comme le dit encore ce même personnage :

L'essentiel est de gigoter [...], tant qu'il y aura des eaux, des rives et déchaîné au ciel un Dieu sportif, pour taquiner la créature, par salopards interposés⁵⁵.

La seule chose qui leur reste à faire, du moins la seule qu'ils puissent faire, c'est de renouveler plus que jamais leur espoir en l'arrivée de ce dénommé Godot, porteur d'un grand confort matériel et c'est exactement ce que propose Vladimir à Estragon qui veut abandonner et partir :

Estragon — Allons-nous en.

⁵⁰ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 24.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁴ Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 1953, p. 64 et 86.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 93.

Vladimir — Où ? (*Un temps*) Ce soir on couchera peut-être chez lui, au chaud, au sec, le ventre plein, sur la paille. Ça vaut la peine qu'on attende. Non⁵⁶ ?

Cet espoir semble les enthousiasmer et les relancer dans la vie, mais Ça ne sera pas pour longtemps. « *Rien à faire*⁵⁷ » dit Estragon au moment où il tend le restant d'une carotte à Vladimir, voilà qu' « *un cri terrible retentit*⁵⁸ » pour annoncer l'entrée d'un couple : Pozzo/Lucky.

2. – Pozzo/Lucky : vacuité hors du soi

Nous traiterons de ce couple « *d'ombre*⁵⁹ » dans la mesure où il est encore une preuve de ce processus de négativité. À quel point assume-t-il cette fonction ?

Après le retentissement de ce cri terrible, Beckett fait entrer en scène Pozzo et Lucky, un couple maître/esclave, et avec cette entrée, Vladimir et Estragon cessent d'être l'objet de recherche et acquièrent le statut de témoins d'une vacuité qui se situe en dehors d'eux. Dès que le cortège de Pozzo s'annonce, Estragon, effrayé, établit immédiatement un rapprochement entre Pozzo et Godot. C'est le terrible cri qu'a lancé ce dernier pour le dressage de son esclave qui en fut la cause. Pozzo dirige son esclave chargé comme un cheval, au moyen d'une corde au cou, un fouet à la main et de cris pour le dresser : « *Plus vite*⁶⁰ », « *arrière*⁶¹ », « *plus loin*⁶² »... Ce genre de cris rappelle Estragon la fois où il avait semblé à Vladimir entendre des cris relatifs à Godot :

Vladimir — J'aurais juré des cris.

⁵⁶ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 25.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Ludovic Janvier, *Pour Samuel Beckett*, op. cit., p.48.

⁶⁰ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 25.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

Estragon — Et pourquoi crierait-il ?
Vladimir — Après son cheval⁶³.

Maintenant, que Pozzo se présente en compagnie de Lucky qui n'est guère mieux traité qu'un cheval, l'image qu'a Estragon de Godot lui saute aux yeux, alors il demande directement à Vladimir :

Estragon — C'est lui ?
Vladimir — Qui ?
Estragon — Voyons...
Vladimir — Godot ?
Estragon — Voilà⁶⁴.

Pozzo qui, en toute autorité méprisante, s'installe, intervient rapidement : « *Je me présente : Pozzo*⁶⁵ ». Mais cette présentation ne dissipe pas la confusion d'Estragon qui croit entendre le nom de Godot et non pas de Pozzo « *Il a dit Godot*⁶⁶ » s'assure-t-il. Puis, très timidement, il s'adresse directement à Pozzo : « *Vous n'êtes pas monsieur Godot monsieur*⁶⁷ ? ». Pozzo d'une voix terrible confirme son identité : « *Je suis Pozzo*⁶⁸ ! ».

Néanmoins, cette nouvelle confirmation d'identité ne dissipe pas pour autant la confusion d'Estragon. Pozzo a plusieurs traits identiques à Godot, qui se caractérisent surtout dans l'autorité et la possession. Godot tel qu'il est décrit dans les pages 23 et 24 semble avoir une « *famille*⁶⁹ », des « *amis*⁷⁰ », des « *gens*⁷¹ », des « *correspondants*⁷² », des « *registres*⁷³ », un « *compte en banque*⁷⁴ »... exactement comme cette personne nommée Pozzo qui a un

⁶³ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

serviteur et qui est le propriétaire de la terre où il rencontre Vladimir et Estragon. Cependant, Pozzo n'est pas Godot ; certes, il renvoie dans sa négativité à celle de Godot, mais ce n'est pas lui. Beckett lui-même, comme le rapporte Rémy Thibault, l'a précisé :

Colin Ducworth a interrogé Beckett au sujet d'une assimilation des deux personnages. Beckett a répondu « c'est suggéré mais c'est faux »⁷⁵.

Nous reviendrons à cette assimilation et à l'identité de Godot. À l'encontre d'Estragon, Vladimir ne se trompe pas sur l'identité de Pozzo. Plongé littéralement dans l'attente, Vladimir voit dans l'apparition de ce couple une arrivée de plus pour l'attente de Godot : « *Nous ne sommes plus seuls à attendre la nuit, à attendre Godot, à attendre – à attendre*⁷⁶ » .

Vladimir identifie et situe parfaitement l'arrivée de Pozzo et Lucky. Pour lui, ce ne sont que deux étrangers qui viennent s'accrocher à leur tour, à l'espoir de rencontrer Godot :

Nous avons la chance de le savoir. Oui, dans cette immense confusion, une seule chose est claire. Nous attendons que Godot vienne⁷⁷ .

Puis, il conclut qu'à cet endroit, à ce moment « *l'humanité c'est nous*⁷⁸ ». L'humanité, c'est ces quatre personnages de la même espèce « *d'origine divine*⁷⁹ » comme le dit Pozzo et où le poids de la fatalité est peut-être une transposition de l'errance hors du paradis d'Adam et Ève. Ils se rejoignent tous les quatre pour partager la même situation, le même sort. Ils sont tous réduits à des esclaves, et tous

⁷⁵ Rémy Thibault, *En attendant Godot, Fin de partie* Samuel Beckett, *op. cit.*, p. 25.

⁷⁶ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 109.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 112.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

témoignent à la fois du destin changeant de l'homme capable de se diversifier dans ses structures et de l'impossibilité d'acquérir le bonheur et la paix du corps et d'esprit⁸⁰.

Dès son entrée, Pozzo occupe l'avant scène, tenant son esclave en laisse et le fouet à la main. Maître absolu, il ne prend même pas la peine d'adresser la parole à Vladimir et Estragon. Et quand il le fait, ce n'est pas sans montrer beaucoup d'arrogance et de mépris, même quand il leur ouvre les bras joyeusement et dit « *mes amis*⁸¹ ». Même en abandonnant la laisse, Pozzo ne répugne pas à donner de nouveau ses ordres à Lucky : « *Manteau*⁸² », « *pliant*⁸³ », « *panier*⁸⁴ », etc... . Il s'installe dans son fauteuil comme un roi sur son trône. Il se restaure. Timidement, Estragon lui demande s'il pourrait avoir les « *os*⁸⁵ » Pozzo le rectifie en disant : « *les os*⁸⁶ ». Puis il lui accorde ces « os » qui revenaient d'habitude au serviteur Lucky.

Quand il a fini de manger, Pozzo se lève et s'apprête à partir au marché de Saint Sauveur où il compte vendre Lucky, mais il demande, quand même, à Vladimir et Estragon de lui trouver un motif pour se rasseoir. À un autre moment, il se montre un peu humain : « *Remarquez que j'aurais pu être lui et lui à ma place. À chacun son dû*⁸⁷ ». Cependant, il glisse de nouveau dans son égoïsme, dans son inhumanité. Il fouette méchamment le ciel avec son fouet et il se livre lyriquement à des propos philosophiques :

Les armes du monde sont immuables. Pour chacun qui se met à pleurer, quelque part un autre s'arrête, il en va de même du rien⁸⁸.

⁸⁰ Louis Perche, *Samuel Beckett où l'enfer à notre portée*, Paris, Le Centurion, coll. « Œuvres et pensée », 1969, p. 192.

⁸¹ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 109.

⁸² *Ibid.*, p. 43.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

Il se plaint de ne plus trouver en la personne de Lucky toutes ces sagesses :

Savez-vous qui m'a appris toutes ces belles choses ? (*Un temps. Dardant son doigt vers Lucky*) Lui ! Sans lui, je n'aurais jamais pensé, jamais senti, que des choses basses, ayant trait à mon métier de – peu importe. La beauté, la grâce, la vérité de première classe, je m'en savais incapable⁸⁹.

Dans toute la bouffonnerie de Pozzo, Vladimir et Estragon suivent de plus près tout ce qui se passe devant leurs yeux, tantôt confiants et tantôt méfiants. Dans cette alternative, ils se sont même comportés en gentlemen vis à vis de Pozzo. Celui-ci se montre aussi reconnaissant et il décide de les récompenser. En guise de divertissement, il fait tour à tour penser et danser Lucky.

Désormais, tout le numéro de cirque auquel Pozzo s'adonne tout au long de son entrée ne lui servira à rien. À l'image d'*Œdipe Roi*, le destin lui réserve au deuxième acte un très mauvais sort. Ses yeux ont été crevés et il est devenu aveugle à la merci de tout le monde y compris de son esclave lui-même. « *C'est la plaie du temps que les fous mènent les aveugles*⁹⁰ » disait Shakespeare.

Pozzo, le maître absolu, qui possédait les terres, les objets et même les gens et qui avait la notion du temps et de l'espace, finit par voir fondre son royaume d'un coup, par être dépossédé de sa crédibilité et démuné de sa puissance. Il est, comme le décrit Pierre Mélése : « *Capitaine vantard et brutal au premier acte, ce n'est plus au second qu'une épave*⁹¹ ».

Qu'en est-il de Lucky ?

Le spectacle de la négativité que représente *En attendant Godot* perdrait beaucoup de sa consistance s'il n'y figurait pas le personnage de Lucky. Michel Bouquet, l'un des plus grands interprètes de ce personnage va jusqu'à le

⁸⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁹⁰ William Shakespeare, *Le Roi Lear*, scène IV, I, Beyrouth, El Manar, 1961, p. 13.

⁹¹ Pierre Mélése, *Samuel Beckett*, Paris, Éditions Seghers, 1966, p. 34.

considérer comme le noyau de l'œuvre : « *C'est une figure très énigmatique. À mon avis, c'est sur ce rôle que se joue toute la pièce*⁹² ».

En effet, Lucky est conçu par l'auteur pour être le noyau d'un grotesque jeu-existence dans lequel il joue à la fois la victime et le sage. Dans les deux cas, il assume son rôle à l'extrême. Il n'est pas seulement un élément ou une séquence tragique qui s'ajoute à ce spectacle, mais il en est l'incarnation.

Et si Pozzo est d'origine divine, comme il le prétendait, Lucky « *se ressent de son origine animale*⁹³ ». Il est le chien que l'on tient à une corde, à qui l'on donne les os et de qui on fait prévenir les passants de sa méchanceté : « *Attention ! Il est méchant ! (Estragon et Vladimir le regardent) Avec les étrangers*⁹⁴ ». Encore pire dit Pozzo : « *Les vieux chiens ont plus de dignité*⁹⁵ ». Il est attelé à sa corde et à ses objets comme un cheval à sa charrue. Cette corde, symbole d'oppression, nouée durant toute la pièce à son cou, à force de la tirer, elle a mis à vif la peau de ce cou. Son attelage permanent, le fouet à la main de son maître ainsi que les cris « *Wooa, Wooa*⁹⁶ » que lui lance ce dernier pour l'arrêter ou pour le faire marcher, lui donnent aisément le statut d'un homme cheval, d'une bête exploitée. Dans la première mise en scène de Godot par Roger Blin, l'interprète Jean Martin a été à l'origine de l'accentuation de ce côté animal :

Jean Martin créateur de ce rôle en 1953, contribua beaucoup, par sa gestuelle, à forger cette représentation d'homme quadrupède : long corps fléchi, deux bras pendants comme des pattes avant, il jouait le vieux canasson épuisé, à bout de souffle, l'écume de l'agonie aux lèvres⁹⁷.

⁹² « Dossier de Presse de la mise en scène d'Otomar Krejca », Avignon, 1978, *Les Voies de la création théâtrale*, tome 10, *op. cit.*, p. 229.

⁹³ Émile Lavielle, *En attendant Godot de Beckett*, Paris, Hachette, 1972, p. 43.

⁹⁴ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 29.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ « Dossier de Presse de la mise en scène d'Otomar Krejka », Avignon, 1978, *Les Voies de la création théâtrale*, tome 10, *op. cit.*, p. 229.

En revanche, dans la création du Tchèque Otomar Krejca, à Avignon en 1987, la presse rapporte que le metteur en scène a fondamentalement changé la conception de ce personnage :

Tous les poncifs d'homme cheval ou chien ont disparu... Rien n'est fait pour attirer notre attendrissement, il est relégué la plupart du temps à l'arrière plan⁹⁸.

Il s'agit de deux conceptions différentes pour un même personnage. Mais, à notre avis, les deux créations ont été prises au piège de la théâtralisation. Elles sont tombées dans l'extrémisme de l'interprétation, c'est-à-dire que l'une a opté pour la suggestion de l'image théâtrale, tandis que l'autre a opté pour l'effacement de cette suggestion.

Dans les deux cas, Lucky n'a pas quitté son statut de victime. Chez Roger Blin, il est présenté comme un individu où s'accroissent les signes de souffrance et de délabrement physique, et chez Krejca, il est un être extrêmement manipulé moralement.

Revenons au personnage textuel. Vladimir et Estragon assistent de plus en plus à une négativité qui suit son cours. Ils sont témoins de ce Lucky sur qui le destin pèse de tout son poids. Toujours voué à sa corde, il subit toute la tyrannie de son maître sans gémissement et sans plainte comme s'il en jouissait.

Privé de sa dignité et vivant en dehors de la sphère de l'humanité, il supporte silencieusement l'extravagance des ordres de Pozzo. Sur commande, il pense et il danse. Obéissant jusqu'à l'humiliation, s'adonnant jusqu'à l'épuisement, il s'installe de mieux en mieux dans son esclavage. « *L'abus verbal et physique*⁹⁹ » dont Lucky est sujet ne fait qu'accroître chez lui le sentiment de sa dépendance à Pozzo.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 231.

⁹⁹ Romana Cornier, Janis Pallister, *Waiting for Death, The verbal and physical abuse*, (traduction personnelle), The University of Alabama Press, 1976, p. 11.

Contrairement à Vladimir et à Estragon indépendants l'un de l'autre, il semble, comme le rapporte Émile Lavielle, que Lucky est : « *celui qui a trouvé son Godot. Il ne se plaint pas de sa condition. Il aurait en effet pu le faire dans son long discours*¹⁰⁰ ».

Cependant, malgré cet asservissement et cette dépendance à Pozzo, il ne se crée aucun lien du côté de ce dernier à son égard. Pour Pozzo, Lucky n'a même pas d'existence : « *Voyez-vous, la route est longue quand on chemine tout seul... Sans rencontrer une âme qui vive*¹⁰¹ ». Tout son souci est de savoir s'il peut en tirer quelques sous au marché de Saint Sauveur. Et même quand il est faible et démuné au deuxième acte, il ne renonce jamais à son inhumanité lorsqu'il parle ainsi de Lucky : « *Il ne faut jamais être gentil avec ces gens-là*¹⁰² ». Cependant, il n'y a pas que les sages qui détiennent la sagesse. L'un des grands érudits arabes nommé Abou Othmen El Basari (Al Jahid), disait : « *il y a des siècles maintenant, que les connaissances sont jetées par terre et que les gens n'ont qu'à les ramasser*¹⁰³ ».

Lucky, ou le chanceux comme son nom l'indique et comme Beckett le conçoit : « *Il avait de la chance parce qu'il n'avait pas d'autres aspirations*¹⁰⁴ ». N'est pas aussi démuné qu'on le croit. Tout rejeté de la sphère de l'humanité qu'il soit, il détient la sagesse et les connaissances. Il cache derrière son animalité imposée et recherchée, un personnage éloquent et explicite. Lucky pousse le processus de la négativité jusqu'à l'extrême. Sur la commande de Pozzo de penser, il ne se livre pas à un numéro de cirque pour divertir les convives du maître comme ce dernier l'estimait, mais il s'adonne à un monologue logique et dénonciateur. Ce monologue qui a paru pour certains un simple assemblage de mots sans signification, est, au fond, la concrétisation

¹⁰⁰ Émile Lavielle, *En attendant Godot de Beckett, op. cit.*, p. 44.

¹⁰¹ Samuel Beckett, *En attendant Godot, op. cit.*, p. 31-32.

¹⁰² *Ibid.*, p. 37.

¹⁰³ Abou Othmen El Basari, (Al Jahid), *Les Avars*, Bayrou, Tamima, 1974, p. 133.

¹⁰⁴ Témoignage de Samuel Beckett, cité par Thibault Rémy, *op. cit.*, p. 230.

même de tout le drame de la pièce. Il est l'incarnation cohérente de l'incohérence, de la négativité et l'exemple type qui renvoie à la plus grande vacuité.

La phrase profonde (pour tenir le langage de Roland Barthes) du discours de Lucky est celle que Vladimir et Estragon ont tenté vainement de formuler. Elle est bâtie sur trois éléments essentiels très liés organiquement et dialectiquement et qui sont : Dieu, l'homme et la terre. Samuel Beckett distingue :

l'impassibilité du ciel, rythme lent.
la réduction, l'amaigrissement de l'homme, débit plus rapide.
la terre impossible faite pour les pierres, diction hachée¹⁰⁵.

Sous le mode de la dérision, Lucky met au jour une idée que nous avons déjà mentionnée et qui revient partout dans l'œuvre de Beckett, celle d'un Dieu personnel qui a abandonné l'homme. Celui-ci du coup s'est trouvé en proie à la solitude et à ses tourments. Cette idée, bien qu'elle soit soigneusement diluée dans son long discours saccadé, émerge clairement :

L'enfer aux nues si bleues par moments encore aujourd'hui et calmes si calmes d'un calme qui pour être intermittent n'en est pas moins le bienvenu mais n'anticipons pas¹⁰⁶.

Cette même idée est déjà mise au clair et appuyée dès le début du monologue :

« L'existence telle qu'elle jaillit des récents travaux publics de Poinçon et Wattmann d'un Dieu personnel quaquaquaqua à barbe blanche quaqua hors du temps de l'étendue qui du haut de sa divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie nous aime bien à quelques exceptions près on ne sait pourquoi¹⁰⁷.

L'affirmation de ce prélude grotesque de l'idée d'un Dieu personnel nous renvoie à la fin de la pièce quand le messager vient pour la deuxième fois dire que Godot ne vient pas aujourd'hui mais sûrement demain.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 231.

¹⁰⁶ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁰⁷ *Ibid.*

Vladimir très angoissé demande au garçon :

Vladimir — Il a une barbe, monsieur Godot ?

Garçon — Oui, monsieur.

Vladimir — Blonde ou... (il hésite)... ou noire ?

Garçon (*hésitant*) — Je crois qu'elle est blanche, monsieur.

Vladimir — Miséricorde.

*Silence*¹⁰⁸

Lucky, un personnage rejeté, un esclave verbeux qui s'assimile en grande partie au serviteur penseur chez Molière, poursuit jusqu'à la fin, « *en caricature de conférencier vulgarisateur, d'auteur né*¹⁰⁹ » dans un langage saccadé, déformé, rageur et grinçant, un enseignement qui abolit la théologie et la raison. Cet enseignement d'une vérité que Vladimir lui-même a échoué à formuler, et qui, comme l'indique Louis Perche retrace la marche inéluctable de l'homme vers la fin :

On retrouve le fil conducteur d'un exposé qui est la vision d'une marche inéluctable de l'homme vers la mort, par le chemin du consentement à la souffrance jusqu'à l'épuisement¹¹⁰.

Littéralement plongé dans son exposé, plutôt dans sa condition humaine, Lucky arrive au bout, à bout de souffle. Il mélange toutes les données (pour tout embrouiller !), les mots se succèdent sans distinction : « *Tennis !... Les pierres !... Si calmes !... Conard !... inachevés*¹¹¹ !... ». Impossible de l'arrêter et de le faire taire. Alors Pozzo, qui le connaît parfaitement, intervient rapidement en ordonnant à Vladimir de lui ôter son chapeau, « *son bonnet de savoir*¹¹² ».

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 130.

¹⁰⁹ Louis Perche, *Samuel Beckett où L'enfer à notre portée*, *op. cit.*, p. 123.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 123.

¹¹¹ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 62.

¹¹² Pour plus de détails sur la signification du chapeau (tous les personnages de Beckett portent des chapeaux melon !), nous renvoyons à l'article intitulé « Beckett et les bonnets carrés », *Configuration Critique*, août-septembre 1989, n° 5519-220. Nous renvoyons également aux notes de Louis Perche dans son ouvrage précité, pages 88 à 99.

Sans quoi, il ne peut pas penser, Vladimir, ayant tout vu et entendu, rassasié, s'empare aussitôt, du chapeau de Lucky qui se tait et tombe. Ainsi, il met fin à ce discours qu'Estragon appelle « *La mort du lampiste*¹¹³ », Vladimir « *Le cancer des vieillards*¹¹⁴ » et que Lucky lui-même appelle « *La danse du filet*¹¹⁵ » car, à juste titre, comme le dit Pozzo « *Il se croit empêtré dans un filet*¹¹⁶ ».

3. Le messager : vacuité unificatrice et espoir !

Le messager est la chaîne qui structure tout le processus de négativité qui s'est établi dans tout ce jeu-existence incarné par l'œuvre *En attendant Godot*.

Il est l'élément unificateur dans la mesure où il constitue lui-même (message et messager) une preuve de vacuité qui à la fois s'ajoute et confirme les deux autres vacuités situées au niveau de Vladimir et Estragon et Pozzo et Lucky. Cependant, il est le seul personnage qui semble parvenu à garder chez le premier couple l'espoir d'attendre.

Le messager est intervenu à deux reprises, juste au moment de la sortie du couple Pozzo/Lucky, qui lui-même est intervenu au moment où Vladimir et Estragon, pris dans leur vacuité, commencent à s'interroger sérieusement sur le sens de leur condition humaine. Le couple d'ombre (Pozzo/Lucky) sort après avoir assombri la situation et créé une atmosphère d'ambiguïté générale qui renforce le pressentiment négatif chez Vladimir et Estragon. À ce moment-là, le petit garçon fait sa première entrée, porteur d'un message négatif : Godot ne vient pas aujourd'hui. Néanmoins, il laisse de l'espoir chez Gogo et Didi en affirmant que Godot viendra sûrement demain. Au deuxième acte, Pozzo et Lucky apparaissent de nouveau et, avec leur apparition, la situation ombreuse devient sombre. Le mauvais sort que connaissent Pozzo, devenu démuné et

¹¹³ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 56.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

aveugle, et Lucky, toujours victime et devenu muet est un détail de plus qui contribue à déterminer l'élaboration de leur jugement et confirmer leur conviction de l'ambiguïté et l'illusion de l'existence, ce qui n'était auparavant qu'un pressentiment. C'est alors que le petit garçon messenger intervient pour la deuxième fois, juste à la suite de la deuxième et dernière sortie de Pozzo et Lucky. Cette intervention est caractérisée par une double négativité qui confirme que la situation est sans issue et accentue chez Vladimir et Estragon la conviction de l'absurdité.

Le premier aspect de la négativité de cette intervention s'exprime dans le contenu même du message qui se renouvelle : Godot ne vient pas aujourd'hui. Ce qui est une mauvaise nouvelle qui arrive au moment où ils ont vraiment besoin de la venue de celui-ci.

Le deuxième aspect s'exprime dans la négativité même du messenger. Celui-ci s'est avéré naïf, ignorant et guetté par la peur. Tout comme le personnage de Gaber dans *Molloy*, il ne sait ni qui il est, ni pourquoi il est choisi par Godot et ni encore pourquoi il vient voir Vladimir et Estragon, si ce n'est pour dire que Godot ne vient pas aujourd'hui mais sûrement demain, un message aussi bref qu'il a fini par l'apprendre par cœur. Face à l'insistance de Vladimir, toujours assoiffé d'en savoir plus, il ne répond que par le silence, l'hésitation et dans le meilleur des cas, il ne répond que par un oui ou par un non, incapable de donner le moindre détail sur lui-même et sur celui qui l'envoie.

Regardons ses réponses plus naïves qu'innocentes aux questions ironiques de Vladimir lors de la première apparition :

Garçon (*d'un trait*) — Monsieur Godot m'a dit de vous dire qu'il ne viendra pas ce soir mais sûrement demain.
Vladimir — C'est tout ?
Garçon — Oui, monsieur,
Vladimir — Tu travailles pour monsieur Godot ?
Garçon — Oui, monsieur.

Vladimir — Qu'est-ce que tu fais ?
 Garçon — Je garde les chèvres, monsieur.
 Vladimir — Il est gentil avec toi ?
 Garçon — Oui, monsieur.
 Vladimir — Il ne te bat pas ?
 Garçon — Non, monsieur, pas moi.
 Vladimir — Qui est-ce qu'il bat ?
 Garçon — Il bat mon frère, monsieur.
 Vladimir — Ah, tu as un frère ?
 Garçon — Oui, monsieur.
 Vladimir — Qu'est-ce qu'il fait ?
 Garçon — Il garde les brebis, monsieur.
 Vladimir — Et pourquoi il ne te bat pas, toi ?
 Garçon — Je ne sais pas, monsieur...¹¹⁷

Lors de la deuxième apparition, le garçon ne sait pas plus que la première fois, son message est toujours le même et ses réponses sont encore plus brèves.

Seulement, il y a un détail important auquel les critiques souvent n'accordent pas d'importance. Beckett dit dans cette apparition : « *entre à droite le garçon de la veille*¹¹⁸ ». Or ce garçon fait savoir à Vladimir d'abord qu'il ne le reconnaît pas et ensuite que c'est la première fois qu'il vient :

Vladimir — Tu ne me reconnais pas ?
 Garçon — Non, monsieur.
 Vladimir — C'est pour la première fois que tu viens ?
 Garçon — Oui, monsieur¹¹⁹.

Ce détail, en dehors du fait qu'il met en évidence l'ambiguïté que toute la pièce s'efforce d'installer, fait, à notre avis, allusion à une sorte d'assimilation entre Godot et la tradition religieuse. Godot, tout comme cette tradition, varie et multiplie les messagers, le chargent du même message qui se répète toujours. De même, les deux messagers de Godot sont deux frères, bergers, l'un de chèvres, l'autre de brebis, l'un est béni et choisi pour porter le message de Godot, l'autre est maudit Godot le frappe, ne lui donne pas à manger... Ces deux frères-là

¹¹⁷ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 71.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

renvoient à une malédiction originelle tout comme les deux frères Caïn et Abel. D'ailleurs, Estragon en fait l'écho d'abord en se comparant lui-même à Jésus « *Je me suis toujours comparé à lui*¹²⁰ », et il finit en disant « *Je suis maudit*¹²¹ », et ensuite en prenant Pozzo et Lucky l'un pour « *“Abel”* et l'autre pour « *“Caïn” “Silence”*¹²² ». Toutefois, cette assimilation toute forte qu'elle soit, ne doit pas induire le lecteur en erreur d'interprétation comme c'est le cas chez certains critiques, qui se sont basés sur son affirmation dans l'œuvre, pour dire que Godot est le symbole de Dieu.

Cette assimilation relève plutôt d'une suggestion que d'une identification exactement tout comme celle de Pozzo Godot. Quoi qu'il en soit, la négativité de la personne du messager ainsi que de son message (Godot ne vient pas) ont été la goutte qui a fait déborder le vase. Tout a été joué pour eux, ils sont abandonnés à leur sort. C'est la raison pour laquelle Vladimir ne laisse aucune chance au messager de s'exprimer, au deuxième acte, c'est lui-même qui commence à lui poser les questions, plutôt à lui dicter les réponses. Il savait déjà à l'avance ce que le garçon allait transmettre :

Vladimir — C'est de la part de monsieur Godot ?

Garçon — Oui, monsieur.

Vladimir — Il ne viendra pas ce soir.

Garçon — Non, monsieur.

Vladimir — Mais il viendra demain.

Garçon — Oui, monsieur.

Vladimir — Sûrement.

Garçon — Oui, monsieur.

*Silence*¹²³.

Vladimir et Estragon ne s'attendent à plus rien. La déception est grande et la vacuité s'est bien installée. Maintenant il est trop tard pour eux pour faire marche arrière. D'ailleurs, il commence à se faire tard depuis la première venue

¹²⁰ *Ibid.*, p. 129.

¹²¹ *Ibid.*, p. 103.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*, p. 129.

du premier messenger. Estragon, qui était déjà sur le point de chute, s'est adressé agressivement à ce garçon en lui posant une question très explicite : « *Estragon (avec force) — Approche, on te dit ! Le garçon avance craintivement, s'arrête. Pourquoi tu viens si tard¹²⁴ ?* » Puis Estragon toujours furieux « *Tu sais l'heure qu'il est¹²⁵ ?* » Ce à quoi répond le petit enfant en reculant « *Ce n'est pas ma faute monsieur¹²⁶ !* »

À présent, l'enfant s'en va, la nuit enfin est tombée sur un spectacle douloureux, le spectacle de l'humanité dont chaque séquence renvoie à elle-même, et dont chaque situation élargit le cercle de la vacuité et installe l'illusion. Tout le long, ces figures humaines, si nous pouvons les considérer ainsi, sont horrifiées et tout le long, Vladimir et Estragon se sont accrochés à un rêve qui ne se réalisera pas. Au nombre de quinze fois, ce refrain revient dans la pièce :

Allons-nous-en
On ne peut pas.
Pourquoi ?
On attend Godot¹²⁷ ! »

Et cependant, même si la nuit est tombée et même s'ils décident finalement de partir, ils ne bougeront pas :

Vladimir — Alors, on y va ?
Estragon — Allons-y.
Ils ne bougent pas¹²⁸.

En effet, le rideau de la fin descend sur cette image sans qu'ils ne bougent. Le garçon n'a-t-il pas dit que Godot viendrait ? Ce nom qui est revenu et

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*

prononcé par eux quarante cinq fois, il est difficile de l'abandonner même si, lui, il les a abandonnés.

La question maintenant que « *l'attente messianique* »¹²⁹ va se poursuivre éternellement est : qui est Godot ?

4. Godot : un conte des mille et une nuit

Autant nous avons épilogué sur les protagonistes de *En attendant Godot*, autant nous avons épilogué sur Godot lui-même. Pour Alfred Simon, ces personnages seraient des « *chômeurs existentiels*¹³⁰ » ou des « *comédiens sans emploi*¹³¹ ». (Nous pensons à six personnages en quête d'auteur de Pirandello). Roger Blin, lui, les prend pour des « *compères et commères de music-hall Irlandais*¹³² ». John Fletcher voit en eux des clochards parisiens, ce qui nous rappelle la pièce *Banque d'ennui* de l'Égyptien Taoufic El Haquim. Pour Deirdre Bair, ils sont l'auteur lui-même et sa compagne Susanne Beckett.

Quant à Bernard Dukore, il lui a semblé avoir trouvé les origines mêmes de ces personnages, ainsi ils seront pour lui : « *Estragon, Français ; Vladimir, Slave ; Pozzo, Italien ; Lucky, Anglais*¹³³ ». De même pour Godot, diverses interprétations ont été avancées. Tout d'abord, il y a eu une question de principe qui s'est posée : faut-il ou pas chercher à savoir qui est Godot ?

Ludovic Janvier, pour qui l'attente est plus importante que celui qui est attendu, était très catégorique sur cette question « *Sans doute une des choses les*

¹²⁹ Pierre Brunel, *La Mort de Godot : attente et évanescence au théâtre*, Paris, Minard, coll. « Situation », 1970, p. 31.

¹³⁰ Alfred Simon, *Samuel Beckett*, Paris, Les Dossiers Belfond, 1983, p. 57.

¹³¹ Ibid.

¹³² Témoignage de Roger Blin cité par plusieurs critiques et notamment par Martin Esslin, *Le Théâtre de l'absurde*, Paris, Éditions Buchet-Chastel, 1976, p. 57

¹³³ Cité par plusieurs critiques et notamment Pierre Melese, *Samuel Beckett, op. cit.*, p. 33.

*moins importantes dans En attendant Godot, c'est bien de savoir qui est Godot*¹³⁴ » écrit-il en 1966.

En revanche, le romancier et l'ami de Beckett, Robbe-Grillet affirme le contraire en disant qu'il n'est pas juste que la présence de Vladimir et d'Estragon compte plus que l'absence de Godot. Pour lui, et comme le rapporte Alfred Simon, « *Ils sont irrémédiablement présents, parce qu'ils attendent Godot*¹³⁵ ». Cette question de principe n'a été, dans le fond, que formelle puisque les critiques se sont employés quand même à chercher l'identité de ce Godot. Leurs recherches se sont axées surtout sur la divinité ou l'humanité de Godot. Gérard Chadwick s'est voulu, peut-être, plus académique, il a cherché cette identité en se basant sur les sens étymologiques qui se rattachent au mot Godot. Il a cité, entre autres, « *Godailleur (se livrer à la boisson), godenot (vilain petit homme), godichon (lourdaud)*¹³⁶ ». Pour conclure que Godot serait, d'après lui, l'esprit du mal qui est largement matérialisé par le personnage de Godot. Ce même critique ne manque pas de faire aussi une analogie entre « *Godillot (grosse chaussure)*¹³⁷ » et le pied enflé d'Estragon. Cette analogie est certainement basée sur une déclaration de l'auteur, rapportée par Roger Blin, et qui dit que « *Godot venait de Godillet à cause des chaussures d'Estragon*¹³⁸ ».

Cependant, cette conclusion ne semble pas être bien fondée, car, si nous nous amusons à relever tous les sens étymologiques que les dictionnaires de la langue française fournissent pour le mot Godot, nous trouvons que, bien que ces sens confirment en partie la thèse de Gérard Chadwick, ils ne sont pas aussi précis que cela ; ainsi, nous trouvons aussi comme mots qui se rattachent à Godot : « *godelureau* » qui signifie « *jeune homme qui fait l'élégant,*

¹³⁴ Ludovic Janvier, *Pour Samuel Beckett, op. cit.*, p. 96.

¹³⁵ Alfred Simon, *Samuel Beckett, op. cit.*, p. 57.

¹³⁶ Gérard Chadwick, *Symposium, a quarterly journal in modern foreign literature, hiver 1960*. Voir p. 252-258. Voir aussi Pierre Mélése, *Samuel Beckett, op. cit.*, p. 34.

¹³⁷ *Larousse, Nouvelle Édition, Revue et mise à jour, précis de grammaire*, Paris, 1979, p. 190.

¹³⁸ Rapporté par Roger Blin, cité par Pierre Mélése, *Samuel Beckett, op. cit.*, p. 147.

*l'intéressant*¹³⁹ », « goder » : « *faire des faux plis*¹⁴⁰ » et enfin « godet » : « *petit vase à boire sans pied ni anse*¹⁴¹ ». Remarquons que les significations des deux derniers mots : « goder » et « godet », qui semblent se rapprocher le plus du mot Godot, ne renvoient ni à un Dieu, ni à un homme. De même, l'analogie entre godillot et le pied d'Estragon, dont le fondement est basé sur la déclaration précédente de Beckett, ne tient également pas debout, car cette déclaration de l'auteur n'est présentée qu'ironiquement, probablement pour se débarrasser de quelqu'un qui lui pose une question qui lui a été déjà posée maintes fois et à laquelle il n'a jamais cessé de répondre par « *Si je l'avais su je l'aurais dit*¹⁴² ! »

Ce même mot Godot a été aussi le plus souvent rattaché au mot anglais « God » qui veut dire Dieu, pour conclure aisément que Godot est Dieu. Cette conclusion, qui a été fondée essentiellement sur les diverses allusions et suggestions (Pozzo/Godot) qui se trouvent dans la pièce, est répandue chez les critiques comme étant la meilleure et unique interprétation. Ainsi, Émile Lavielle le confirme en disant « *La meilleure hypothèse est peut-être que Godot est le nom familier pour "God", Dieu*¹⁴³ ». Alors, du même coup, toute la pièce devient selon cette idée une représentation de la « *misère de l'homme sans Dieu*¹⁴⁴ ». Un condensé philosophique moderne où se mêlent la philosophie de la mort de Dieu de Nietzsche, celle de l'homme qui est « l'homme pour la mort » de Heidegger et l'existentialisme de Jean-Paul Sartre.

La pièce se prête en effet à cette interprétation, comme nous l'avons vu, l'assimilation de Godot à Pozzo et à la tradition religieuse est flagrante. Dans des lieux Beckett ne s'est pas contenté de suggérer cette assimilation mais il l'a accentuée en semant chez Vladimir lui-même un véritable doute.

¹³⁹ Larousse, *Nouvelle Édition, Revue et mise à jour, précis de grammaire, op. cit.*, p. 190.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Samuel, Beckett, *En attendant Godot, op. cit.*, p. 108.

¹⁴³ Gérard Durozoi, *Beckett*, Paris, Bordas, coll. « Présence littéraire », 1972, p. 80.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 113.

Au deuxième acte, par exemple, quand Pozzo est apparu, Estragon répète la question « *C'est Godot*¹⁴⁵ ? » deux fois sans que Vladimir lui prête attention. Plus loin aussi dans ce même acte, Estragon, toujours pas convaincu, repose la même question à Vladimir qui ne répond qu'après un temps marqué montrant bien son doute à lui aussi :

Estragon — Tu es sûr que ce n'était pas lui ?
Vladimir — Qui ?
Estragon — Godot ?
Vladimir — Mais qui ?
Estragon — Pozzo.
Vladimir — Mais non ! Mais non ! (*Un temps*) Mais non¹⁴⁶ !

Cependant, Godot n'est pas « God », du moins n'est pas que Dieu, Vladimir et Estragon qui ont toujours invoqué le nom de Dieu en disant : « *Dieu aie pitié de moi !* », « *De moi !* », « *De moi ! Pitié ! De moi*¹⁴⁷ », à aucun moment n'ont dit Godot, aie pitié de nous. « *Godot is no more God than is the Mr Knott whom Watt serves*¹⁴⁸ » dit Frederick Hoffman.

Les interprétations continuent et se multiplient. Pour Deirdre Bair, Godot est le nom d'un cycliste. Pour Ramona Cormier et Janis L. Pallister, Godot est la mort et pour elles, la pièce entière devient une dénonciation terrible d'une vie horrible et sans sens : « *the pivotal theme of End "En attendant Godot" is death, man's ultimate limitation. Life, as portrayed in this play, is bleak, steril, meaningless*¹⁴⁹ » écrivent-elles.

¹⁴⁵ Samuel, Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 108.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 127-128.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 108.

¹⁴⁸ Frédérick Hoffman, *Samuel Beckett: The Language of Self*, E.P. Dutton & Co, ING; New York, 1964, p. 146. Voir surtout chapitre 5, du même livre, intitulé : *Being and Waiting: The question of Godot*, p. 138-161.

¹⁴⁹ Ramona Cornier et Janis Pallister, *op. cit.*, p. 80. Voir surtout chapitre 5 intitulé *Waiting of death*, p. 80-95 ; « le thème final de *En attendant Godot* est la mort, limite ultime de l'homme. La vie, dépeinte dans cette pièce, est sombre, stérile, dépourvue de sens » (traduction personnelle).

D'autres critiques ont été amenés à faire passer Beckett pour « *tributaire et même plagiaire de Balzac*¹⁵⁰ » et ce, en faisant allusion à la pièce de Balzac intitulée *Faiseur* montée par Jean Vilar et souvent connue sous le nom de *Mercadet*. Cette pièce a, en effet, pour structure l'attente de Mercadet d'un associé nommé Godeau dont l'arrivée n'est annoncée qu'au moment où le rideau de fin tombe. Cette accusation n'a pas de sens, d'ailleurs Pierre Mélése l'a bien trouvée ridicule et Alfred Simon l'a bien rejetée. Beckett lui-même disait qu'il n'avait pris connaissance de l'œuvre de Balzac que bien après avoir écrit la sienne. Aussi, le thème de l'attente lui-même n'est pas un thème typiquement Beckettien, ni nouveau dans l'histoire de la littérature. Dans *La cantatrice chauve* de Eugène Ionesco, M^r et M^{me} Smith ne sont-ils pas eux aussi dans l'attente de quelqu'un ou de quelque chose, « *l'Intruse de Maeterlinck*¹⁵¹ », ne semble-t-elle pas anticiper Godot ? Plus loin même, la pièce *Électre* de Sophocle n'est-elle pas bâtie sur l'attente d'Oreste ? Mieux encore, tous les personnages d'Euripide ne sont-ils pas toujours en attente du *Deus-ex-Machina* ? Et les exemples sont nombreux.

Que Beckett se soit servi de l'héritage culturel n'a rien de condamnable. Une œuvre comme la sienne, comme le fait remarquer Alfred Simon : « *n'est*

¹⁵⁰ Pierre Mélése, répond à ceux qui ont pris Beckett pour *plagiaire de Balzac* par cette phrase : *Beckett tributaire, et même plagiaire de Balzac, Samuel Beckett, op. cit.*, p. 36.

¹⁵¹ Rémy Gourmont, *Les Mosquées*, Paris, Éditions Fayard, 1983, p. 73. Dans ce livre Gourmont rapporte, à propos de *l'Intruse de Maeterlinck* ce paragraphe qui renvoie à *En attendant Godot* : « Il y a une île quelque part dans les brouillards, et dans l'île il y a un château, et dans le château il y a une grande salle éclairée d'une petite lampe, et dans la grande salle il y a des gens qui attendent. Et attendent quoi ? Ils ne savent pas. Ils attendent que l'on frappe à la porte, ils attendent que la lampe s'éteigne, ils attendent la Peur, ils attendent la Mort. Ils parlent ; oui, ils disent des mots qui troublent un instant le silence, puis ils écoutent encore, laissant leurs phrases inachevées et leurs gestes interrompus. Ils écoutent, ils attendent. Elle ne viendra peut-être pas ? Oh ! Elle viendra. Elle vient toujours, elle est en retard, elle ne viendra peut-être que demain. Et les gens rassemblés dans la grande salle sous la petite lampe se mettant à sourire, et ils vont espérer. On frappe. Et c'est tout, c'est toute une vie, c'est toute la vie », cité par Pierre Mélése, *Samuel Beckett, op. cit.*, p. 41.

*sûrement pas sortie de rien*¹⁵² » et faut-il rappeler que Beckett est avant tout un auteur à thèse ? La question qui se renouvelle encore, c'est si Godot n'est pas un Dieu, n'est pas un homme, n'est pas une chose, qui peut-il bien être alors ? L'importance de cette question énigmatique n'est certainement pas dans la réponse qu'on peut lui donner par-ci et par-là, mais dans le fait de continuer à se la poser pour toujours.

Godot est, à notre avis, une invention. Godot est à la fois l'ensemble de ces interprétations diverses. Godot est l'essentiel, ce par quoi tout peut prendre sens. Selon l'humeur du lecteur et selon la place dans laquelle il se positionne, Godot peut avoir une signification ou une autre.

N'importe quel lecteur qui sait que Beckett a vécu l'atrocité des guerres du xx^e siècle, peut prêter à Godot une vision symbolique et dire que ce dernier est la force que Beckett aurait aimé arriver à avoir pour mettre fin à ces atrocités du coup ce Godot devient les États-Unis.

De même si nous nous plaçons du côté d'une conception orientale négative, nous dirons que Godot est cette fatalité acceptée bon gré, mal gré.

De même aussi, en se plaçant du côté de toute l'œuvre Beckettienne, nous dirons que Godot est le désir qu'en aucun cas les personnages ne peuvent abolir, et, dans le sens où ce désir répond à un manque profond et inné (l'absolu), tant que l'espoir est là, ils l'attendent. Molloy n'a-t-il pas dit que l'espoir est : « *la disposition infernale par excellence*¹⁵³ ? ». La grandeur d'*En attendant Godot* ne vient certainement pas de sa thématique, mais de ce que l'auteur lui-même appelle le « *malentendu*¹⁵⁴ » c'est-à-dire cette même diversité d'opinions.

Godot est conçu pour être un conte de plus des « Mille et une nuit ».

¹⁵² Alfred Simon, *Samuel Beckett, op. cit.*, p. 52.

¹⁵³ Samuel Beckett, *L'Innommable, op. cit.*, p. 83.

¹⁵⁴ Pierre Mélése, *Samuel Beckett, op. cit.*, p. 38.

B. FIN DE PARTIE

L'expérience existentielle de *Fin de partie*, s'affirme dans une démarche spirituelle rationnelle qui s'inscrit dans un processus de négativité fortement présent tout au long de l'œuvre. Pour rendre compte de cette expérience et par ailleurs de cette négativité, nous tenterons de démontrer et d'explorer les différentes étapes de cette démarche.

1. Du délabrement physique et moral au théisme

a. L'exposition ou l'état de nuée ?

D'entrée, et un peu comme dans l'exposition de *En attendant Godot*¹⁵⁵, l'auteur installe un état principal de non-manifestation, une espèce de nuée où tout est éteint dans son fond mystérieux. Calfeutrés dans un intérieur « *sans meubles*¹⁵⁶ », sous une « *lumière grisâtre*¹⁵⁷ », et où il n'y a que deux petites fenêtres « *haut perchées, rideaux fermés*¹⁵⁸ », qui donnent à l'extérieur, l'une à gauche sur la mer, l'autre à droite, sur la terre, apparaissent trois générations : les vieux parents Nagg et Nell engloutis dans deux poubelles recouvertes d'un vieux drap, le père Hamm « *recouvert d'un vieux drap, assis dans un fauteuil à roulettes*¹⁵⁹ » et le fils adoptif Clov qui se tient immobile à côté du fauteuil de Hamm¹⁶⁰.

¹⁵⁵ La similitude évoquée ici n'est possible que sur le plan symbolique et non pas sur le plan figuratif, car le cadre de *En attendant Godot* est un cadre ouvert par opposition à celui de *Fin de partie* qui est clos.

¹⁵⁶ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ Remarquons que cette image de la création originelle évoquée par Beckett dans cette exposition, renvoie à celle qui est rapportée dans la mythologie islamique : « Un hadith cité par Tirmidhi d'après Abu Ruzain El Ugali dit « je demandai au prophète : « Où Dieu était-

La vie commence dans cette pièce dès que Clov, seul personnage mobile, entame, rituellement l'enlèvement des draps couvrant Hamm, Nagg et Nell sont Conscients de leur misère et du vide qui les entourent, une conscience qui se présente sous forme de voix, la voix de Beckett prise en charge d'entrée par Clov : « *C'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir*¹⁶¹ ».

C'est alors que Hamm, à qui l'auteur réserve une apparition très christique, se dresse dans son grand fauteuil roulant, occupant le centre de la scène, couvert de son « *grand mouchoir taché de sang étalé sur son visage*¹⁶² » qu'il plie par la suite et « *met délicatement dans la poche du haut de sa robe de chambre*¹⁶³ », pour s'adonner à un monologue dans lequel nous distinguons trois éléments significatifs :

- **Premièrement** : il présente, conformément à l'image d'Œdipe de Sophocle le bilan le plus négatif qu'il soit de toute une démarche existentielle, en se présentant comme celui qui a le plus souffert : « *Peut-il y avoir misère plus haute que la mienne*¹⁶⁴ ? » se demande-t-il.
- **Deuxièmement** : il semble parvenir à tirer de cette misère, une conclusion philosophique qu'il formule ainsi : « *plus on est grand, plus on est vide*¹⁶⁵ », ce qui deviendra plus tard : « *tout ça c'est creux*¹⁶⁶ ».
- **Troisièmement** : il se situe par rapport à cette situation. Douleur solitaire qui, non seulement le touche, lui, en tant qu'individu, mais aussi qui comprend toute l'humanité : « *je suis seul (un temps) Avec un*

il avant de créer sa création ? » Il répondit : « Il était dans une nuée (Amà) : nul espace (Hawa) n'était au dessous et en-dessous d'elle » (2). Ainsi, Beckett aurait répondu scéniquement à cette même question théologique qu'il s'était déjà « vulgairement » posée dans *Molloy* où foutait Dieu avant la création ? » (3)

¹⁶¹ Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 15.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 42.

« S¹⁶⁷ ! » conclut-il, marquant, ainsi, le début d'un long processus de négativité.

Mais, avant d'aller plus loin, remarquons que l'auteur, dès l'exposition et avant même toute parole, a déjà mis l'accent sur cette négativité à travers la déchéance physique et morale de ses personnages.

b. La déchéance physique ou/vers l'anéantisse !

En découvrant Hamm et les parents Nagg et Nell, Clov met à nu l'horrible image de ces figures humaines. Toutes ces figures sont isolées physiquement et moralement les unes des autres, humiliées dans leur chair et leur esprit offerts au néant. Nous sommes d'entrée de jeu, frappés par le délabrement. Hamm qui occupe le centre de la scène, est figé dans un fauteuil à roulettes, aveugle et le visage toujours saignant. Clov, bien qu'il puisse bouger, ne peut s'asseoir car, ayant les jambes raides, il ne peut pas plier les genoux. Quant aux vieux parents, ils sont engloutis dans leurs poubelles à jamais, sans vue, sans ouïe, sans jambes. Presque rien ne peut leur arriver de pire : « *chacun sa spécialité*¹⁶⁸ » conclura Hamm plus tard.

Dans une étude sur *Fin de partie* que nous avons déjà mentionnée auparavant, Myriam Lauzon a traité ces personnages selon trois catégories sémiologiques complexes :

- Mobilité.
- Besoins qui correspondent à la vie végétative.
- Désirs qui correspondent à une expansion vers l'extérieur.

À ce stade de l'analyse, nous relevons uniquement la première catégorie telle qu'elle se formule dans ce tableau :

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 67.

PERSONNAGES	HAMM	CLOV	NAGG	NELL
SÈMES				
Masculinité	+	+	+	-
Teint rouge	+	+	-	-
Voir	-	+	+	+
À des jambes	+	+	-	-
Se tient debout	-	+	0	0
S'assoit	+	-	0	0

Fig. 1
Traits physiques des personnages de *Fin de partie*

Le délabrement physique et la déchéance du corps choisis par Beckett pour démontrer l'atrocité de l'image de l'homme de l'après deux guerres, ne sont pourtant pas le propre de *Fin de partie* uniquement. Nous nous souvenons des personnages de *En attendant Godot* : Vladimir et Estragon, en dehors de leur apparence extérieure de clochards, sont tous les deux atteints de maux physiques. L'un souffre de la prostate, l'autre d'une boiterie intermittente. L'un sent mauvais de la bouche, l'autre des pieds.

Quant à Pozzo et Lucky, l'un est une caricature détestable de l'homme, l'autre est un homme privé de son humanité. Celui-ci finit aveugle et celui-là muet. Dans *Oh les beaux jours*, le personnage de Winnie, bien qu'il semble être le seul beau « *des beaux restes... bras et épaules nus, corsage très décolleté,*

*poitrine plantureuse, collier de perles*¹⁶⁹ », n'empêche pas l'auteur de le présenter, au premier acte, enterré dans son mamelon jusqu'au dessus de la taille, et au deuxième acte, plus enfoncé encore et enterré jusqu'au cou. Quant au personnage Willie dans cette même pièce, il est soumis également à un jeu de réduction. Avant sa dernière apparition, à la fin il ne se montre que par bribes ou par morceaux. Une fois, il montre la main, une fois il montre la partie postérieure de sa tête et son crâne chauve n'apparaît jamais de face. Dans *Comédie*, nous ne voyons que trois têtes qui émergent de trois jarres.

Cette dégradation du corps atteint presque l'extrême dans *Pas moi* ou tout se réduit en une bouche qui, comme le remarque Pierre Chabert :

ne maîtrise pas la parole qu'elle profère et qui la transperce littéralement : parole du « il », du « elle », du sujet dépossédé, de la voix étrangère semblable aux « visions » des mystiques¹⁷⁰ .

Cette même bouche va disparaître à son tour pour se transformer dans *Pas* (la négation !) en une simple voix qui surgit du fond de la scène dans le noir. Encore, cette voix va elle-même disparaître dans *Catastrophe* où le metteur en scène disparaît du plateau pour laisser la place à un écho qui vient de l'extérieur et dont on ne saura localiser la provenance.

Remarquons, cet esprit méthodique de l'auteur qui se cache à l'arrière plan de ces œuvres, comment étant toujours fidèle à sa vision négative du monde, il suit un processus de réduction physique logique et organisé.

Si nous partons de *En attendant Godot*, nous constatons que Beckett a d'abord installé un état de nuée (reprise de la création originelle qui se voit plus clairement encore dans *Fin de Partie*) dans lequel surgit un corps souffrant mais qui est encore en état de marche (Estragon boiteux, Vladimir atteint de la prostate mais ils sont encore capables de bouger tout comme Pozzo et Lucky).

¹⁶⁹ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, op. cit., p. 12.

¹⁷⁰ Pierre Chabert, « Samuel Beckett : lieu physique, théâtre du corps », Paris, *Cahiers de la Compagnie Madeleine-Renaud / Jean-Louis Barrault*, Gallimard, 1983, p. 80.

Cet état de santé s'aggrave au point où le corps atteint dans *Fin de partie* la paralysie. Il se morcelle dans *Oh les beaux jours* et dans *Comédie*, se réduit à un seul organe (une bouche) dans *Pas moi*, se métamorphose dans *Pas* (l'abstraction, la négation), en une seule voix qui à son tour ne tarde pas, dans *Catastrophe*, à se transformer en un simple écho. (Voir figure 2)

ŒUVRES	CORPS
<i>En attendant Godot</i>	Boiteux => Estragon
<i>Fin de partie</i>	Paralysé => Hamm
<i>Oh les beaux jours</i>	Taille => Winnie enterré
<i>Comédie</i>	Cou
<i>Pas moi</i>	Bouche
<i>Pas</i>	Voix
<i>Catastrophe</i>	Écho

Fig. 2
La réduction progressive du corps

Il est difficile de ne pas songer que cette réduction scrupuleuse et mathématique présume la démarche de l'homme depuis sa naissance jusqu'à sa mort. En effet, cette déchéance physique et morale est « *l'une des dramatisations les plus saisissantes*¹⁷¹ » de la pratique théâtrale contemporaine. Elle s'inscrit : « *dans ce vaste mouvement d'émancipation de l'art du théâtre*

¹⁷¹ Monique Borie, *Le Corps et le Texte : l'héritage d'Artaud dans la pratique théâtrale contemporaine*, Paris, Éditions Aubier montaigne, 1977, p. 159.

*vis-à-vis de la littérature qui a marqué le grand tournant de l'esthétique théâtrale au début XX^e siècle*¹⁷² ». Et dont le combat revient à Antonin Artaud pour avoir initié un drame métaphysique. Le drame en faveur duquel plaide Artaud, Beckett l'atteint et peut-être même, le dépasse, d'abord par un lexique qui lui est propre, et ensuite par ces êtres crépusculaires qui baignent dans un univers ténébreux des premiers temps du monde.

Tous les critiques se sont accordés pour voir, dans ces personnages perdus dans ce monde, sans attaches ni à un passé, ni à un présent, ni à un futur, des personnages mystiques par excellence. En effet, à l'instar de Shakespeare et de Dostoïevski, Beckett favorise ces rejetés et démunis, et les présente comme des représentants de la sagesse, des mystiques en quête de sainteté comme si la sagesse et la sainteté ne pouvaient pas être mieux servies que par cette catégorie de délaissés. Ce qui nous rappelle les propos de l'un des plus grands maîtres du Soufisme arabe nommé Hasan Basri (643-728) :

Il déclara un jour n'avoir été stupéfait dans la vie que par les paroles de quatre personnages : un ivrogne, un homme de mauvaise vie, un enfant et une femme¹⁷³.

¹⁷² *Ibid.*, p. 161.

¹⁷³ Jean Duchesnay, *Le Soufisme*, Paris, Éditions Aramande, 1992, p. 121.

Les paroles des quatre personnes dont parle Hassan El Basri, sont racontées ainsi : « je marchais un jour lorsque j'ai croisé un homme de mauvaise vie et pour ne pas souiller mon manteau, je l'ai serré contre moi. Alors il me dit : « Nul autre que Dieu ne connaît la fin de chacun ». Une autre fois je vis un homme ivre qui titubait au milieu de la boue. Je lui dis : « Prends donc garde de ne pas tomber ». Alors il me répondit : « O toi qui ne t'enivres pas de vin et qui est conscient, avec tout le mal que tu me donnes, marches-tu d'un pas assuré sur le chemin de Dieu ? Peu m'importe que je tombe dans la boue car je me relèverai, mais toi si tu tombes dans le puits de culte de ton "moi égoïste", tu ne t'en sortiras pas indemne et tu perdras les avantages de tout ce que tu as accompli dans la vie ».

Une autre fois, je croisais un enfant qui tenait un flambeau à la main. Je lui demandais : « D'où vient la lumière de ce flambeau ? » alors il éteignit le flambeau de son souffle et me dit : « Toi, dis moi d'abord où est-elle allée à présent, ensuite je répondrais à ta question.

Enfin, un jour je vis une belle femme qui venait de se disputer avec son mari et lorsqu'elle me croisa, elle se mit à me répéter ce qu'il lui avait dit. Je lui demandais de couvrir son visage pour me parler, elle me dit : Ma passion pour un homme m'a tellement distraite que ne sais même plus si j'ai le visage découvert, mais toi qui cultives avec tant d'ardeur et d'assiduité la proximité de Dieu, comment ne peux-tu tenir en bride le désir de ton œil pour ne pas voir mon visage ? ».

Cependant, le mysticisme du personnage de Beckett, qu'il soit clochard, ivrogne, homme, enfant ou femme, est un mysticisme très beckettien, et contrairement à ce que nous pouvons voir au premier abord, le personnage est soumis à une démarche dans laquelle il agit rarement sans raison.

2. Du théisme au doute

Pour mieux comprendre *Fin de partie*, nous tenons à préciser brièvement la démarche existentielle dans laquelle elle s'inscrit comme une suite logique. Dans leur démarche spirituelle, Beckett dote ses mystiques d'un esprit critique synthétique et d'une curiosité insatiable, de sorte qu'ils se présentent tous comme des intellectuels cachant derrière leurs apparences de clochards et sous leurs bonnets carrés, une formation académique solide poussée par « *le besoin de justice, de consolation, d'espoir et d'assistance*¹⁷⁴ ». Ils se retranchent derrière le christianisme pour trouver un sens à leur vie et une justification à cet univers de « *Merdecluse*¹⁷⁵ » dans lequel ils pataugent et dans lequel, comme le dit Raymond Albèrès, ils ressemblent à des « *animaux de laboratoire*¹⁷⁶ ». Dans l'espoir que Dieu, dont ils croient « *relever en dernière analyse*¹⁷⁷ », viendra à leur secours, ils se soumettent à une recherche d'ordre rationnel en s'adonnant, comme le confirme Ojo S. Ade, à l'examen :

Des effets pour discerner les causes. Ils examinent de manière fouillée l'essence de la foi puisqu'ils ne peuvent pas accepter, comme Pascal, que la foi est extra rationnelle¹⁷⁸.

Voilà pourquoi ils se présentent tous, en premier lieu, comme des croyants hantés par l'idée de Dieu tels de véritables mystiques. Regardons cette

¹⁷⁴ Ojo S. Ade, *La Crise du christianisme dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Neohelicon, Budapest, 1984, p. 365.

¹⁷⁵ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 54.

¹⁷⁶ René Marill Albèrès, *Métamorphoses du roman*, Paris, Albin Michel, 1966, p. 137.

¹⁷⁷ Samuel Beckett, *L'Innommable*, op. cit., p. 54.

¹⁷⁸ Ojo S. Ade, *La Crise du christianisme dans l'œuvre de Samuel Beckett*, op. cit., p. 365.

supplication par laquelle l'innommable s'adressait à Jésus : « *Jésus mon seul, mon tout, entends-moi quand je t'appelle*¹⁷⁹ ». Ou alors, nous nous en souvenons, celle de Vladimir et Estragon :

Estragon — Dieu aie pitié de moi !

Vladimir (vexé) — Et moi ?

*Estragon (de même) — De moi ! Pitié ! Pitié ! De moi*¹⁸⁰ !

Cet immense besoin se transformera en un attachement très profond qui se traduira par un rapprochement qui prendra plusieurs formes. D'abord, ils essaient la voie de la prière. L'ouvrage d'*Oh les beaux jours* commence par la prière de Winnie. Celle-ci inaugure sa journée comme un bon religieux (la prière de l'aube chez les musulmans), sa première réplique est : « *Encore une journée divine*¹⁸¹ » puis elle s'adonne en toute piété à prier celui à qui on attribue l'amour pour les mortels, celui dont l'ouïe est si fine et si large qu'il entend tous ceux qui s'adressent à lui. Alors confiante, elle s'applique dans sa prière de plus en plus :

Elle ramène la tête à la verticale, regarde devant elle. (*Un temps*). Elle joint les mains, les lève devant sa poitrine, ferme les yeux. Une prière inaudible remue ses lèvres, cinq secondes. Les lèvres s'immobilisent, les mains restent jointes. (*Bas*) : Jésus. Christ Amen¹⁸².

Hamm, de son côté, alerte tout le monde pour la prière. Il s'y adonnera avant toute activité : « *Prions Dieu*¹⁸³ » ordonne-t-il, puis « *Dieu d'abord (un temps). Vous y êtes*¹⁸⁴ ? », et en bon religieux, il rappelle que l'acte de prière possède des règles qu'il faut respecter : « *Silence ! En silence ! Un peu de tenue ! Allons-y. (Attitude de prière)*¹⁸⁵ ». De même, pour les autres œuvres, dans *Molly*, le

¹⁷⁹ Samuel Beckett, *L'Innommable*, op. cit., p. 54.

¹⁸⁰ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 54.

¹⁸¹ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, op. cit., p. 12.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 75.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 76.

personnage de Moran est très fidèle à l'église et il est toujours présent aux messes.

Outre cette forme de croyance et d'attachement à Dieu, qu'est la prière, il existe une autre voie adoptée par d'autres personnages qui est la servitude divine. Par exemple, le personnage de *Watt*, dans le roman qui porte le même nom, est attaché mystérieusement à cette maison de Monsieur Knott qui renvoie à un monastère, ou à une église semblable à celle d'Umberto Eco dans *Au nom de la Rose*. Il est voué au service de Monsieur Knott afin de se rapprocher de lui, de communiquer avec lui et de le connaître, et du coup, trouver un sens à l'existence qui lui échappe. Il apparaît, comme le décrit S. Ade Ojo :

Comme un prophète qui, sous l'influence d'un mystérieux appel divin, « se barricade » dans une citadelle religieuse pour servir Dieu, pour le voir un jour, pour discuter avec lui et ainsi se réaliser¹⁸⁶.

Inutile de rappeler l'ampleur et la signification que prend la notion de servitude dans toutes *les religions*¹⁸⁷. D'autres personnages éprouvent des sentiments d'écrasement et de faiblesse. Ils ressentent l'oppression d'un regard supérieur sur eux. Une étrange voix s'adresse à Joe : « *Le ciel, Joe, le ciel, on t'a à l'œil*¹⁸⁸ ». De même pour le personnage de Hamm et de Winnie. L'innommable dit : « *Ils m'ont également affranchi sur Dieu. Ils m'ont dit que c'est de lui que je relève en dernière analyse*¹⁸⁹ ». Dans *au Malone Meurt*, le personnage déclare : « *À vrai dire Dieu ne semble pas avoir besoin de raison pour faire ce qu'il fait, et pour omettre ce qu'il omet, au même degré que ces créatures*¹⁹⁰ ».

Cependant, tous les personnages de Beckett (ils ne font qu'un seul) sont pratiquement des croyants et parfois très profondément. Ces personnages, qui semblent d'une façon ou d'une autre digérer les arguments traditionnels

¹⁸⁶ Ojo S. Ade, *La Crise du christianisme dans l'œuvre de Samuel Beckett*, op. cit., p. 369.

¹⁸⁷ Faouzi Skali, *La Voie soufie*, Paris, Albin Michel, 1985, p. 33.

¹⁸⁸ Samuel Beckett, *Dis Joe*, Paris, Éditions de Minuit, 1950, p. 85.

¹⁸⁹ Samuel Beckett, *L'Innommable*, op. cit., p. 18.

¹⁹⁰ Samuel Beckett, *Malone Meurt*, Paris, Éditions de Minuit, 1951, p. 118.

(ontologiques de St. Anselme, cosmologiques de Saint Thomas d'Aquin et théologiques de Bacon) vont-ils garder leur foi ?

Les croyants de Beckett ne tardent pas à se rendre compte que toutes leurs tentations de se rapprocher de Dieu sont vouées à un horrible échec. Ni les supplications, ni les prières, ni la servitude, ni n'importe quelle autre voie n'a abouti à une récompense. C'est alors que le doute commence à perturber leurs esprits et à s'installer progressivement au fond de leurs âmes. Les creux s'approfondissent et créent du coup une distance entre eux et entre ce Dieu qui reste indifférent, comme le *deus ex machina* d'Euripide.

Voilà pourquoi Winnie qui a tant prié et supplié Dieu afin qu'il l'aide, décide de mettre fin à sa pratique de la prière, s'étant rendu compte que « *Dieu n'allait pas*¹⁹¹ » « *je priais autrefois (un temps) je dis je priais autrefois. (Un temps) oui j'avoue (sourire). Plus maintenant. (Sourire plus large). Non non*¹⁹² ». Et, dans un autre endroit, elle affirme : « *Trop tard. (Un temps. Bas). Trop tard*¹⁹³ ». Hamm est allé plus loin que le doute mais nous y reviendrons ultérieurement. Estragon qui a tant attendu l'arrivée de Godot, demande finalement à son ami s'ils étaient réellement liés à ce Godot, puis, pose la question plus clairement : « *tu crois que Dieu me voit*¹⁹⁴ ? » Vladimir répond qu'il faut fermer les yeux pour le voir, évoquant ainsi l'obscurité et l'ambiguïté qui englobe Dieu. Moran, le personnage le plus religieux qui n'a pas reçu de réponse après avoir demandé un conseil à Dieu, ce dont il se félicite d'ailleurs : « *... Je demandais conseil au seigneur, sans résultat. C'était déjà ça de gagné*¹⁹⁵ », se trouve à la fin démuni et en proie à une déchéance physique et

¹⁹¹ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁹² *Ibid.*, p. 69.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 71.

¹⁹⁴ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹⁵ Samuel Beckett, *Molloy*, *op. cit.*, p. 156.

matérielle. C'est pourquoi il prend aussi ses distances avec ce Dieu qu'il a tant adoré, « ... *Ne me parlez pas des animaux ni de Dieu*¹⁹⁶ », dit-il.

L'innommable, lui, est pris dans une sorte de transe, de confusion et d'abandon alors il crie :

Qu'est-ce que j'ai fait à Dieu, qu'est-ce que Dieu nous a fait, il ne nous a rien fait, nous ne lui avons rien fait, nous ne pouvons rien lui faire, il ne peut rien nous faire, nous sommes innocents, il est innocent, ce n'est pas la faute de personne, qu'est-ce qui n'est la faute de personne, cet état de choses¹⁹⁷.

Puis, comme s'il se réveillait de cet état d'abandon, déclare raisonnablement et amèrement : « *La croyance en Dieu, soit dite en toute modestie, se perd quelquefois*¹⁹⁸ ». Très confus, Mercier, qui prend du recul vis-à-vis de Dieu, demande, après avoir longuement réfléchi : « *Qu'avons-nous fait à Dieu*¹⁹⁹ ? » Ce à quoi répond radicalement Camier : « *Nous l'avons renié*²⁰⁰ » et ce sur quoi Mercier s'explique davantage : « *Tu ne me ferais pas croire qu'il est rancunier à ce point*²⁰¹ ? »

Quant à *Watt*, comme le nom l'indique, il a la volonté de connaître et de savoir (le pourquoi), malgré son attachement mystérieux à Knott (ou à « not »). La négativité qu'évoque ce nom est à l'image même de la relation établie entre eux. Monsieur Knott est invisible, du moins le plus souvent, son identité insaisissable rend la communication avec lui très difficile, tant il se dérobe sans arrêt. Il en va de même pour Godot et pour Youdi dans *Molloy*.

Ainsi, toutes ces expériences, dans toutes leurs formes, n'ont mené qu'à la déception, l'échec et la déchirure. Ces mystiques sont amenés à trouver dans leur croyance non pas une « *échappatoire bienfaisante*²⁰² » comme ils

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 156.

¹⁹⁷ Samuel Beckett, *L'Innommable*, op. cit., p. 165.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 95.

¹⁹⁹ Samuel Beckett, *Mercier et Camier*, Paris, Éditions de Minuit, p. 125.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² Ojo S. Ade, *La Crise du christianisme dans l'œuvre de Samuel Beckett*, op. cit., p. 370.

l'estimaient, mais plutôt une supercherie. Voilà pourquoi ils seront contraints de passer de ce stade de déception, de perte de confiance et de doute ou de rébellion ravageuse dont *Fin de partie* restera désormais le témoin le plus explicite.

3. Du doute à la rébellion au doute

Après l'achèvement de son premier monologue et après avoir découvert qu'il est voué à l'échec, il ne reste à Hamm que le choix de se rendormir : « *prépare-moi, je vais me coucher*²⁰³ » ordonne-t-il à Clov. Mais, sachant que se rendormir ne serait qu'un moyen de fuir cette situation c'est à dire une forme de suicide, thème souvent proposé par l'auteur, mais vite abandonné car déjà expérimenté par Murphy, et ce qui signifie, du coup, mettre fin à la pièce, le dramaturge Beckett assure la continuité en rendant ce choix doublement impossible.

La première impossibilité est d'ordre organique, puisque le corps (normal) ne peut demeurer éternellement en état de sommeil « *Je viens de te lever*²⁰⁴ », puis « *Je ne peux pas te lever et te coucher toute les cinq minutes*²⁰⁵ » lui répond clairement Clov.

La deuxième impossibilité est elle-même double, d'abord d'ordre médical car il n'est pas l'heure de prendre le calmant « *Ce n'est pas l'heure de mon calmant*²⁰⁶ ? » demande Hamm toujours à Clov qui joue ici le rôle d'infirmier, et qui répond : « *(avec violence) — Non*²⁰⁷ ! » ; ensuite d'ordre matériel car, par la suite, il n'y aura plus de calmant.

²⁰³ Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 18.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 52.

²⁰⁷ *Ibid.*

C'est dans cette impossibilité de se rendormir et l'attente de ce calmant, qui deviennent le refrain affirmé tout au long de *Fin de partie* : « Ce n'est pas l'heure de mon calmant ? », « Non²⁰⁸ » (tout comme l'attente de Godot dans l'œuvre précédente « Qu'est-ce qu'on fait maintenant ? » « On attend Godot²⁰⁹ »).

a. Le mysticisme et la rébellion

Pour dissiper toute ombre de doute, Beckett reconstitue dans cette œuvre la démarche existentielle, en exposant outre la déchéance physique, un tableau de situations symboliques et métaphoriques.

Ruby Cohn, dans son livre *Back to Beckett*²¹⁰, était le premier à remarquer le symbolisme des noms. C'est à lui que nous nous référons. Hamm, apocope de « Hammer » est le nom dans lequel s'inscrit symboliquement l'image du marteau. Clov, qui vient de très loin, serait originaire de quelque république de l'Est, où ce nom est d'usage.

C'est là qu'il y a de curieuses résonances : petit pays qu'aucune carte ne répertorie, sur la destinée duquel veille Saint Vladimir, patron de la capitale Clow, que vous aurez soin de prononcer Clov²¹¹.

Nom dans lequel s'inscrit également l'image de clou, tout comme pour les deux autres personnages qui constituent « deux variantes pour un même personnage²¹² », Nell (Nail) et Nagg (Nagel). Les images symboliques, de ce clou-marteau, ont leur profondeur, comme le remarque Emmanuel Jacquart :

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 35.

²¹⁰ Ruby Cohn, *Back to Beckett*, London, Princeton, University Press, 1973, p. 153.

²¹¹ Jean-Louis Corneille, « L'Hergéen, le godotesque voyage au bord du rien », Paris, *Cahiers de recherches des Instituts néerlandais de langue et littérature française*, volume 9, 1983, p. 102.

²¹² Myriam Louzon, « *Fin de partie* de Samuel Beckett. Effacement du monde et dynamisme formel », in *Les Voies de la création théâtrale*, tome 5, op. cit., p. 393.

Il est intéressant de constater que les images symbiotiques clou-marteau ont des racines profondes, primordiales, archétypales dans le sens que Jung a donné à ce terme : le clou évoque évidemment les sensations de douleurs et de souffrances (rattachées chez Beckett, comme dans la mythologie chrétienne, à la passion du Christ), quant au marteau, c'est lui qui détruit, qui forge, qui punit sans prévenir, injustement comme un patriarche sévère ou un Dieu vengeur²¹³.

Nous verrons plus tard à quel point le marteau de Hamm s'abattra sur ses clous et permettra d'identifier l'image de la vie à celle de la croix.

L'absurdité de la vie se réduit à une identification avec la croix. Elle accroît le cercle du doute chez Beckett, qui se retire, pour déléguer cependant la continuité de la démarche au personnage Hamm. Celui-ci, avant de se transformer en monstre, pousse encore plus loin sa recherche en procédant par trois voies différentes, qui ne feront que confirmer les unes après les autres l'absence et l'insignifiance.

La première concerne le tour du monde qu'il a effectué. Non seulement, il a dès le début lié la puanteur de Clov (l'homme) à celle de l'univers « *Tu empestes l'air*²¹⁴ », puis « *Toute la maison pue le cadavre*²¹⁵ », ce à quoi Clov réplique indifféremment « *Tous l'univers*²¹⁶ ». Mais aussi parce qu'à la suite de deux tours effectués, il découvre la vacuité de cet univers.

Il a été le premier à réclamer la lumière « *Il y a de la lumière chez la mère Pegg* », « *Il n'y a plus de lumière* », « *ça c'est de la lumière*²¹⁷ ». Il a également manifesté un intense désir de sortir à l'extérieur « *fais moi faire le tour du monde*²¹⁸ » ordonne-t-il à Clov. Ce tour est loin de satisfaire son désir. Déçu, il découvre que « *Tout ça c'est creux*²¹⁹ ». Ses jugements se confirment, il décide d'arrêter et de regagner sa place initiale « *Assez* »... « *Ramène-moi à ma*

²¹³ Emmanuel Jacquart, *Le Théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1974, p. 62.

²¹⁴ Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 65.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*, p. 68.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 41.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 42.

*place*²²⁰ » crie-t-il. Mais le désir le reprend très fortement : « *Amène-moi sous la fenêtre... Je veux sentir la lumière sur mon visage*²²¹ ».

Cette deuxième promenade ne sera guère mieux. Et, si Clov se rend compte de sa « *lumière qui meurt*²²² », Hamm, avec amertume, déclare qu'il n'y a pas de lumière. Déçu, il ordonne « *Ferme la fenêtre (de l'espoir) on rentre*²²³ », puis « *Tout est creux*²²⁴ », le même creux dont parlait le Nietzsche pour exprimer la vacuité des idoles, dans son ouvrage *Le Crépuscule des idoles* :

Poser des questions avec un marteau et entendre, en réponse, son creux²²⁵

dit-il, pour conclure

Il n'y a, en dernière analyse, pas d'idoles plus anciennes, plus convaincues, plus boursouflées... il n'y en pas non plus de plus creuses²²⁶.

Sauf que Beckett ne précise pas le référent, mais l'identification de celui qui est désigné par le « tout » est transparente.

La deuxième voie de cette démarche consiste dans la chronique ou l'histoire de Hamm. Comme dans la genèse, cette chronique baigne dans un contexte sacré, puisque ses événements se déroulent « *la veille de Noël*²²⁷ », jour de la naissance du Christ. Il relate le commencement (de la création originelle) de l'histoire de l'homme Clov (Adam) qui « *s'approche lentement, en se traînant sur le ventre d'une pâleur et d'une maigreur admirables*²²⁸ », « *le visage tout noir de saleté et de larmes mêlées*²²⁹ », sollicitant, plutôt mendiant, du pain ou du blé pour son enfant, de sexe masculin (l'enfant de l'homme ou

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.*

²²² *Ibid.*, p. 71.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ Frédéric Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, *op. cit.*, p. 56.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 71.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*

Jésus), resté dehors, affamé ; « *plongé dans un sommeil*²³⁰ ! », dans un temps périlleux où il fait, comme par hasard, « *un froid extraordinairement vif, zéro au thermomètre*²³¹ ».

Cette chronique créative est un élément de reconstitution important de la démarche existentielle dans la mesure où il se compose d'évènements précis et où il repose sur « *des fondements historico-mythiques*²³² » : mythique, dans le sens fictif puisque Hamm lui-même l'a appelé une fois « roman », et anthropologique au sens de Mircea Eliade, dans son livre *le sacré et le profane* où il considère que le mythe est « *un conte sacré*²³³ ». Claude Lévi-Strauss lui aussi dans son livre *Anthropologie Structurale*, pense que l'objectif du mythe consiste surtout « *à expliquer les mystères fondamentaux, la souffrance, la mort, l'existence du mal*²³⁴ ». Ces deux sens mythiques se recoupent et s'appliquent pleinement à cette chronique dont le but principal est l'éclaircissement de la condition humaine : « *Vous devez savoir ce que c'est, la terre, à présent*²³⁵ », ce qui se modulera rigoureusement plus tard en « *Mais réfléchissez, réfléchissez, vous êtes sur terre, c'est sans remède*²³⁶ ! ».

Cette histoire sacrée s'achève finalement sur un marché : « *Enfin bref je lui proposai d'entrer à mon service*²³⁷ », en lui proposant, toujours sur le mode de la dérision, un poste de jardinier « *À plat ventre pleurer du pain pour son petit. On lui offre une place de jardinier*²³⁸ » (renvoie à Adam), « *Ici en faisant attention vous pourriez mourir de votre belle mort, les pieds au sec*²³⁹ ».

²³⁰ *Ibid.*, p. 74.

²³¹ *Ibid.*

²³² Emmanuel Jacquart, *Le Théâtre de dérision*, *op. cit.*, p. 62.

²³³ Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Éditions Amarande, 1979, p. 17.

²³⁴ Claude Lévi Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Librairie Plon, 1958, p. 235.

²³⁵ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 111.

²³⁶ *Ibid.*, p. 91.

²³⁷ *Ibid.*, p. 74.

²³⁸ *Ibid.*, p. 81.

²³⁹ *Ibid.*, p. 74.

Ce marché de servitude marque le début d'un long chemin de haine, de cruauté et de sadisme, un chemin qui fera de Hamm, comme Beckett lui-même le décrit à un comédien nommé Patrick Magee qui devait interpréter ce personnage, un monstre « *Oh c'est un monstre, pas un être humain. Seul le monstre subsiste*²⁴⁰ ». Hamm, quand il arrive à la troisième et dernière voie de sa démarche qui est le théisme, particulièrement représenté ici par la prière, est déjà épuisé, sans espoir, et proche de la chute. C'est pourquoi il n'arrivera même pas à achever de diriger l'acte de prière qu'il a tant préparé, et il sera le premier à se décourager et à mettre, enfin, terme à ce qu'il appellera « *une rigolade*²⁴¹ ».

Avec le découragement du premier protagoniste, tous les autres « pratiquants » suivent cette voie comme s'ils n'attendaient que ce moment. Du coup, tout s'écroule et se transforme en ruine, Dieu qu'ils ont tant prié, supplié, cherché, n'est finalement qu'un « *Salaud* » qui « *n'existe pas*²⁴² ». Regardons d'abord cet extrait très explicite :

Hamm — ... Prions Dieu.
 Clov — Encore ?
 Nagg — Ma dragée !
 Hamm — Dieu d'abord ! (*un temps*) Vous y êtes ?
 Clov (*résigné*) — Allons-y.
 Hamm (*à Nagg*) — Et toi ?

Nagg (*joignant les mains, fermant les yeux, débit précipité*).

— Notre Père qui êtes aux...

Hamm — Silence ! En silence ! Un peu de tenue ! Allons-y (*attitudes de prière. Silence. Se décourageant le premier*) Alors ?

Clov (*rouvrant les yeux*) — Je t'en fous ! Et toi ?

Hamm — Bernique ! (*à Nagg*) Et toi ?

Nagg — Attends (*un temps. Rouvrant les yeux*) Macache !

Hamm — Le salaud ! Il n'existe pas²⁴³ !

²⁴⁰ Rapporté en anglais par Dierdre Bear, *Oh he's a monster, not a human being. Only the monster remains*, et cité en français par Emmanuel Jacquart, *Le Théâtre de dérision*, *op. cit.*, p. 63.

²⁴¹ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 78.

²⁴² *Ibid.*, p. 75.

²⁴³ *Ibid.*, p. 75.-76.

Cependant, ces derniers propos de Hamm si provoquants, si « *outranciers et irrévérencieux*²⁴⁴ » qu'ils soient ne se présentent pas comme l'aboutissement de toute la recherche de Dieu dans l'ensemble de l'œuvre de Beckett et, par ailleurs, ils ne fournissent pas la preuve irréfutable de la négation de ce Dieu.

Ce sont de telles interprétations qui ont amené les autorités du « *Royal Court Théâtre* » de Londres, choquées et scandalisées, à interdire la prononciation de ces propos lors de la première création de *Fin de partie*, le premier avril 1957.

Un examen profond sur le vrai contexte de la crise, où se situent ces répliques, ainsi qu'une réflexion sur l'usage même du mot « *Salaud* » dans les années cinquante (période de l'écriture et de la création de cette œuvre) révéleront d'autres significations. Nous y reviendrons ultérieurement.

Néanmoins, ce qu'il faut retenir de cette citation, pour le moment, c'est avant tout qu'elle se présente comme une forme extrême de rébellion, et non pas encore une fois, comme une déclaration définitive qui clôt tout le processus de la recherche. Beckett lui-même ne dit-il pas qu'après tout, c'est la forme qui l'intéresse ? » « *I'am interested in the shape of idea... It is the shape that matter*²⁴⁵ ».

b. - Hamm et Clov ou l'enfer c'est l'autre

Hamm est l'exemple type du personnage beckettien qui, perdant la foi, le confort matériel et la paix intérieure, se rebelle en agissant à l'encontre de tous

²⁴⁴ Ojo S. Ade, *La Crise du christianisme dans l'œuvre de Samuel Beckett*, op. cit., p. 361.

²⁴⁵ « Je m'intéresse à la forme des idées... c'est la forme qui compte », cité par Gale Chevigny dans *Twentieth Century interpretations of End Game*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1969, p. 14 ; d'après Alain Schneider (metteur en scène) dans son article « *Waiting for Beckett: A personal chronicle* » repris d'ailleurs d'une autre façon : « Il s'intéresse davantage à leurs qualités extérieures plutôt qu'intérieures », p. 89 d'un article intitulé « Comme il vous plaira : travailler avec Samuel Beckett », Paris, *Cahiers de l'Herne*, p. 75. Voir aussi dans un sens plus approfondi, l'ouvrage du philosophe Stanley Cavell, intitulé : *Must we mean what we say ?*, Cambridge University Press, 1976, p. 150.

les dogmes prêchés par le Christianisme. La charité, l'amour du prochain, la bonté, la sympathie et la bénignité ont perdu, chez lui, toutes leurs significations.

L'assertion de Sartre « *L'enfer, c'est les autres*²⁴⁶ » ainsi que la loi du plus fort qui règne chez La Fontaine, deviennent une philosophie pragmatique qui détermine son mode de vie. La philosophie sadique individualiste occupe, dans cette œuvre, la place de la philosophie altruiste enseignée par le Christianisme. C'est ce que montrent les rapports entre les personnages, réduits à un ensemble de sentiments négatifs, constitués par la haine, la cruauté et le sadisme. Le premier contact entre Hamm et Clov annonce le début de cette philosophie de guerre et initie entre eux un rapport de force qui sera davantage affirmé « *Tu empestes l'air* », « *prépare-moi, je vais me coucher*²⁴⁷ ». Cette insulte et cet ordre constituent les premiers mots de cette relation. Clov, sans cacher son mépris et sa désobéissance, réplique sèchement « *Je ne peux pas te lever et te coucher toutes les cinq minutes, j'ai à faire*²⁴⁸ ».

Hamm, pressentant cette désobéissance, s'acharne afin d'exercer son autorité de père et de patron. Il passe directement au stade de la menace. « *Sans moi pas de père, sans Hamm, pas de Home*²⁴⁹ », puis « *je ne te donnerai plus rien à manger... Tu auras tout le temps faim*²⁵⁰ ».

Oubliant que son serviteur, se considère presque mort et n'attache aucun intérêt à sa vie, c'est pourquoi il répond avec une étrange indifférence : « *Alors nous mourrons*²⁵¹ ». Après ce rapport de force qui s'annonce donc dès le début de *Fin de partie* et qui s'affirme tout au long de cette pièce, les deux principaux protagonistes décident consciemment ou inconsciemment de se supporter,

²⁴⁶ Jean-Paul Sartre, *Huis clos*, in *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1962.

²⁴⁷ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 18.

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 72.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 73.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 74.

puisque de toute manière, il n'y a personne d'autre pour Hamm, et « *Il n'y a pas d'autre place*²⁵² » pour Clov, ils décident également de continuer de vivre ensemble, dans un espace clos où règne une atmosphère de pression, de tension, de haine et de rancune.

Une atmosphère de guerre psychologique qui augmente et évolue pour atteindre l'extrême de l'agression et de la haine « *Si je pouvais le tuer je mourrais content*²⁵³ » se dit discrètement Clov qui demeure l'objet d'insulte et d'injure de Hamm, et qui ne cesse d'entendre ce genre d'expressions, « *Tu empestes l'air, tu pues le cadavre*²⁵⁴ ».

Cernés par ce rapport cruel, ce couple est loin d'épuiser l'ambiguïté sadomasochiste qui les unit. Clov ne cesse durant toute la pièce de menacer Hamm, puis de le quitter, et de vouloir partir. Hamm, cependant, se durcit de plus en plus. Son durcissement, sa rage, est une forme de rébellion contre lui-même et contre Dieu, qui confirme de plus en plus son absence. Cette forme de rébellion ne s'arrête pas à Clov, mais le dépasse pour englober même les personnes les plus proches de lui, à savoir ses parents Nagg et Nell. Ceux-ci sont introduits par Beckett pour servir de catalyseurs aux principaux protagonistes, et pour compléter le spectacle horrifiant de la condition humaine. Hamm s'acharne contre eux, dépourvu du moindre sentiment.

Contrairement à l'enseignement de toutes les religions ; exigeant et incitant à l'amour et au respect des parents, Hamm poussé par sa rébellion jusqu'à l'extrême, utilise tout son pouvoir pour les humilier et les faire souffrir. Dès son premier monologue, il annonce une haine et une rancune invraisemblables à leur égard : « *Mon père ? (Un temps) Ma mère ? (Un temps) Mon chien ? (Un temps) Oh je veux bien qu'ils souffrent autant que de tels êtres peuvent souffrir*²⁵⁵ ». Et,

²⁵² *Ibid.*, p. 75.

²⁵³ *Ibid.*, p. 77.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 17.

dès que son père effectue sa première apparition, il n'hésite pas à le qualifier de « *maudit pro-géniteur*²⁵⁶ ! », et de « *maudit fornicateur*²⁵⁷ ».

Quand à Clov, il fait savoir à Nagg qu'il n'y a plus la bouillie Hamm semble jouir de cette nouvelle, il la confirme et l'accentue : « *Il n'y a plus de bouillie. Tu n'auras jamais plus de bouillie*²⁵⁸ », juste avant cela, il vient de murmurer « *Ah il n'y a plus de vieux ! Bouffer, bouffer, ils ne pensent qu'à ça*²⁵⁹ ! ». Mais le sadisme de Hamm atteint son extrême quand il ordonne à son domestique « *boucle-le*²⁶⁰ » uniquement parce que le vieux qui n'a plus de dents ne peut manger un biscuit dur que Clov a réussi à lui trouver « *C'est dur ! Je ne peux pas*²⁶¹ ! ». Et, même si Clov exécute l'ordre de son patron et « *enfonce Nagg dans la poubelle, rabat le couvercle*²⁶² », il lui ordonne à nouveau : « *assieds-toi dessus*²⁶³ ». La cruauté, le sadisme, l'agressivité et la tyrannie que montre Hamm à l'égard de Nagg et Nell se poursuivent tout autant lors de la deuxième apparition de ces derniers.

c. Nagg et Nell ou la voie de la sagesse

Lors de cette deuxième apparition, Nagg et Nell sont les seuls à avoir tenté de briser ce huis-clos sinistre où tous les personnages se sont enfermés afin d'ouvrir une petite fenêtre sur la gaieté. Ce sont deux personnages clownesques même s'il s'agit de clowns tragiques... en réalité deux « *ordures*²⁶⁴ » que Hamm insiste pour rejeter : « *Enlève-moi ces ordures ! Fous-les à la mer*²⁶⁵ ! » car il ne comprend pas de quoi ces deux morts-vivants peuvent parler « *mais de quoi*

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 23.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 24.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 23.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 24.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 38.

²⁶⁵ *Ibid.*

*peuvent-ils parler ? Qu'est ce qu'elle a pu baragouiner*²⁶⁶ ? ». Il a décidé, jusqu'au bout, de les détruire. « *Ils sont bouclés, tous les deux*²⁶⁷ ? » s'assure-t-il. Pourtant ces personnages restent rebelles, à leur manière. Leur rébellion consiste justement dans leur naïveté. Ils se laissent faire et se laissent détruire par leur propre enfant alors qu'ils sont déjà sans « *dents* » sans « *vue* » sans « *ouïe* » sans « *guibolles*²⁶⁸ », fourrés dans deux poubelles. La sagesse de ces vieux clowns passe par un jeu d'enfants. Ils se donnent un spectacle à travers les mots qu'ils échangent. Leur langage leur est propre, il est loin d'être sans importance et ne peut se réduire à un « *phénomène psycho social à fonctionnement linguistique*²⁶⁹ » comme le prétend Myriam Louzon. Bien au contraire, il est très significatif car, derrière leurs plaisanteries, l'évocation de leur vie intime, de leurs souvenirs de jeunesse, et derrière l'apparence d'un effacement moral, il cède la place à des voix, des rires, des attitudes corporelles diverses, des répétitions, des contradictions, des décalages. Ces personnages, qui ne sont ni Arlequin, ni Pantaloni, « *pas du tout Commedia dell'arte*²⁷⁰ » dit Guy Croussy, acquièrent une certaine épaisseur humaine et émouvante.

Ce sont plutôt deux sages qui savent quoi dire, quand il faut dire et comment dire. À quoi sert de crier quand ils savent qu'il n'y aura personne pour répondre. Et à quoi sert de s'emporter ou de s'en prendre à la vie quand ils savent que rien ne change rien. Démocrite d'Abdère disait « *Rien n'est plus réel que rien*²⁷¹ » l'une des citations favorites du créateur de ces deux personnages.

Nagg, dans son histoire « le monde et le pantalon », tout en s'amusant, tourne en dérision ce Dieu qui a mis six jours pour créer un monde aussi horrible et incohérent alors qu'un simple tailleur arrive à tisser un pantalon parfait :

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 39.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 40.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 42.

²⁶⁹ Myriam Louzon, « *Fin de partie* de Samuel Beckett. Effacement du monde et dynamisme formel », in *Les Voies de la création théâtrale*, tome 5, *op. cit.*, p. 393.

²⁷⁰ Guy Croussy, *Beckett*, Paris, Librairie Hachette, 1972, p. 142.

²⁷¹ Cité par Alfred Simon, *Samuel Beckett*, *op. cit.*, p. 70.

(*Voix du tailleur, scandalisé*) Mais Milord ! Mais Milord ! Regardez (*geste méprisant, avec dégoût*) – le monde... (*Un temps*)... et regardez (*geste amoureux, avec orgueil*) – mon Pantalon²⁷² !

Et ce n'est pas Nell qui trouve que cette histoire est profonde : « *C'était profond, profond. Et on voyait le fond. Si blanc. Si net*²⁷³ » et s'indigne douloureusement « *Pourquoi cette comédie, tous les jours*²⁷⁴ », avant de couper court avec le jeu d'enfant auquel elle s'est adonnée avec son époux, pour se draper avec la sagesse qui lui revient « *Il ne faut pas rire de ces choses, Nagg. Pourquoi en ris-tu toujours*²⁷⁵ ? ». Puis elle déclare solennellement « *Rien n'est plus drôle que le malheur*²⁷⁶ ». Une vérité qui lui tient à cœur et qu'elle ne peut s'empêcher de poursuivre, en dépit de Nagg scandalisé.

Si, si c'est la chose la plus comique au monde. Et nous en rions, nous en rions, de bon cœur, les premiers temps. Mais c'est toujours la même chose. Oui, c'est comme la bonne histoire qu'on nous raconte trop souvent, nous la trouvons toujours bonne, mais nous n'en rions plus²⁷⁷.

La mère meurt étouffée dans sa poubelle par Clov, sur ordre de Hamm. Nagg survivra juste assez pour que son fils comprenne qu'il est innocent, que leurs rébellions se recoupent et se rejoignent. Nagg fait enfin savoir à son fils que la manière dont celui-ci le traite rentre dans l'ordre des choses « *C'est normal* » dit-il, puis « *après tout je suis ton père. Il est vrai que si ce n'avait pas été moi, ç'aurait été un autre*²⁷⁸ ». Après quoi, il se livre à un discours émouvant dans lequel il évoque sa relation de père avec ce fils ingrat. À la fin de quoi, il

²⁷² Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 37.

²⁷³ *Ibid.*, p. 36.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 29.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 33.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 33.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 34.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 76.

« rentre dans sa poubelle, rabat le couvercle, (Un temps)²⁷⁹ » et il disparaît en pleurs, et par sa propre volonté, à jamais.

Les propos de Nagg, qui viennent curieusement juste après l'acte de prière (la fin du doute) renvoient directement à ce qu'il avait dit quand Hamm lui avait demandé brutalement : « *Salopard ! Pourquoi m'as tu fait*²⁸⁰ ? », « *Je ne pouvais pas savoir... que ce serait toi*²⁸¹ » a répondu le père. Mais Hamm était tellement enragé et déchaîné contre ce père, qu'il n'avait pas pu ou voulu comprendre ce que ce vieux voulait dire. Tout s'est éclairci pour Hamm quand Nagg lui dit donc sagement : « *Si ce n'avait pas été moi, ç'aurait été un autre*²⁸² ». Le drame aurait été le même, si Nagg était le père ou ne l'était pas, si Hamm était le fils ou s'il ne l'était pas. Il y a toujours un Nagg et il y a toujours un Hamm. Seul est coupable celui qui est à l'origine de ce fait. Voilà le message que ce vieux a transmis au fils et ce dernier ayant fini par le comprendre, pour la première fois, il n'ordonne plus de le boucler, sauf que le résultat est le même : le vieux s'est bouclé par lui-même.

Cependant, Hamm ne se résigne pas et sa rage n'épargne ni les êtres ni même les animaux. Quand Clov lui apprend qu'il y a un rat dans la cuisine et qu'il compte le tuer, Hamm approuve immédiatement : « *C'est ça*²⁸³ » dit-il. Et dès qu'il apprend que ce rat s'est sauvé, il s'inquiète sérieusement et il réplique tout de suite : « *Il n'ira pas loin. (Un temps. Inquiet) Hein*²⁸⁴ ? ». De même, sa fureur se déclenche quand Clov lui dit encore qu'il y a « *une puce* ». Il n'en revient pas :

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 77.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 69.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² *Ibid.*, p. 70.

²⁸³ *Ibid.*, p. 90.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 93.

Une puce ! Il y a encore des puces ? (*très inquiet*). Mais à partir de là l'humanité pourrait se reconstituer ! Attrape-la, pour l'amour du ciel ! Une puce ! C'est épouvantable²⁸⁵.

Et dès que Clov arrive avec l'insecticide, Hamm lui ordonne farouchement : « *Flanque-lui en plein la lampe*²⁸⁶ ! ».

La rébellion de Hamm se révèle encore plus désastreuse et plus destructrice. Il est résolu à ce que la vie soit détruite dans tous ses aspects. Il se débarrassera de tous les objets, excepté de son voile. Il ordonne à Clov d'inspecter les quatre coins de l'horizon pour s'assurer qu'effectivement tout va comme il le désire, que « *Rien ne bouge* » et que « *tout est mortibus* » au point « *zéro*²⁸⁷ », le point du commencement.

Et il finit dans le plus grand silence, mettant ainsi fin à cette « *tragi-comédie indissociablement liée à une métaphysique*²⁸⁸ », en se disant certainement à l'instar de l'innommable :

Ah oui. Mensonges que tout ça. Dieu et les hommes, le jour et la nature, les élans du cœur et le moyen de comprendre, lâchement je les ai inventés²⁸⁹.

Et mettant aussi fin à cette œuvre que Beckett lui-même place au sommet de toute son œuvre théâtrale et ce avant même celle qui a fait sa notoriété *En attendant Godot*, non seulement en mettant deux ans à l'écrire (quatre mois pour *Godot*) et non seulement en prenant lui-même le soin d'assurer sa mise en scène au *Schiller Theatre Werkstatt* de Berlin, mais aussi en confiant directement à son metteur en scène Roger Blin qu' « *elle a vraiment du sens, les autres ne sont qu'ordinaires*²⁹⁰ », lui, l'éternel insatisfait, qui ne se confie presque jamais et

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 50.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 51.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 45-46.

²⁸⁸ Adrian Jankelevitch, « La tragi-comédie beckettienne », Paris, Éditions du Vermillon, *Revue d'Histoire du Théâtre*, janvier-mars, 1984, p. 29.

²⁸⁹ Samuel Beckett, *L'Innommable*, *op. cit.*, p. 29.

²⁹⁰ Rapporté, en anglais, par Deirdre Bair, « *It really has meaning, the others are only every day* » Samuel Beckett, *op. cit.*, p. 479, cité également en français par plusieurs critiques et notamment Emmanuel Jacquart, *Le Théâtre de dérision*, *op. cit.*, p. 57.

pour qui l'ensemble de ses œuvres ne serait que « *a matter of fundamentals sounds*²⁹¹ ».

4. De la rébellion au scepticisme

« Le salaud ! Il n'existe pas ! ». Sens et contresens.

À notre plus grande surprise, cette réplique de Hamm a souvent été considérée par les critiques comme la preuve irréfutable de la négation de Dieu et pour formuler ce « *cogito* » : d'un Dieu absent comme le dit pourtant Richard N. Coe « *Beckett prend (Dieu) tout aussi sérieusement que la guerre atomique*²⁹² ». Il ne faut pas reléguer cette réplique à une question grotesquement formulée : Beckett est-il athée ou croyant ? Car c'est un faux problème et la question n'est pas là. L'auteur lui-même n'a épargné aucun moyen pour exprimer son mépris et sa rage à l'égard de la religion.

Cependant, et sans trop détourner cette réplique de Hamm vers un jeu shakespearien, être ou ne pas être, et bien qu'elle prétende que Dieu est un « Salaud » et qu'il est radicalement inexistant, elle ne doit pas être prise au pied de la lettre. Sans pour autant prétendre, exclure l'aspect négatif, cette réplique se prête à notre avis à une autre explication.

Notre première objection porte sur l'usage même du mot « Salaud », dans les années cinquante, période à laquelle *Fin de partie* a été écrite. Or, cette période très particulière dans l'Histoire du XX^e siècle, en particulier en France, donne un sens à l'expression « Salaud » qui n'émet aucune connotation péjorative, du moins au sens moral du terme. N'oublions pas que les événements historiques de cette période, qui ont radicalement changé les notions des normes conventionnelles du mot, ont établi en l'occurrence de nouvelles structures et

²⁹¹ Alan Astro, « Le Nom de Beckett », Paris, Éditions René Julliard, revue *Critique*, n° 519-520, août, septembre 1990, p. 744. La traduction en français rapportée souvent par les critiques est *une question de sons fondamentaux*.

²⁹² Richard N. Coe, *Le Dieu de Samuel Beckett*, *op. cit.*, p. 180.

notamment sur le plan culturel, elles ont, non seulement créé une véritable rupture avec les mœurs et les normes bourgeoises, mais elles sont aussi répandues un nouvel état d'esprit régi par un nouvel univers culturel anti bourgeois, dont le nouveau roman et le nouveau théâtre sont les reflets. *Les Mains sales* de Jean-Paul Sartre est un exemple très éloquent le *Murphy* de Beckett est publié la même année que *La Nausée* de Sartre, en 1938.

Notre deuxième objection est d'ordre grammatical. Outre la signification que peut avoir cette phrase exclamative mise en valeur par la présence de deux points d'exclamation qui marquent la fin de la première et deuxième strophe « Le salaud ! », pouvons-nous passer à côté de l'insistance flagrante de la négation même « *Le salaud ! Il n'existe pas*²⁹³ ! »

Cette négation accentuée ne suffit-elle pas par elle-même à donner un sens multiple à cette réplique et donc reconnaître l'existence de dieu à travers cette même inexistence présumée ? De plus, l'article « *L(e)* » lui-même, mis en majuscule qui précède le mot « *Salaud* » n'a-t-il pas pour fonction principale d'introduire « *Le nom et (donc) permet de le reconnaître*²⁹⁴ » ?

Si nous ajoutons maintenant à cette structure grammaticale (exclamation, articles de négation et articles définis) le ton même sur lequel Hamm prononce cette réplique, est-ce que cela ne lui donnera pas plutôt un sens emphatique qu'un sens de négation radicale ?

Troisième objection : outre ces subtilités linguistiques auxquelles Beckett n'était sans doute pas indifférent, faut-il lire cette phrase indépendamment du problème philosophique grec qui, également, n'était sans doute pas étranger à l'auteur, le problème du Non-être, évoqué par les Sophistes pour répondre à l'argumentation de Parménide, l'Être est, le Non-être n'est pas, formulée dans sa célèbre assertion : « *Non tu ne forceras pas le Non-être à Être, écarte de ta*

²⁹³ Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 51.

²⁹⁴ Gaston Cayrou, *Méthode moderne d'humanités latines*, Paris, Librairie Armand Colin, 1965, p. 10.

*pensée cette voie de recherche*²⁹⁵. Thèse elle-même démentie par Platon dans son dialogue intitulé *Le Sophiste* et dans lequel il conclut que le Non-être c'est l'autre, formule qui semble s'appliquer et confirmer ce que nous avançons : « *Le Non-être n'est pas moins être que l'être lui-même, car ce n'est pas le contraire de l'être qu'il exprime*²⁹⁶ ».

Quatrième objection : remarquons que cette phrase de Hamm qui prétend donc que Dieu est inexistant est directement suivie par une très courte réplique à laquelle nous ne pouvons échapper : « *pas encore*²⁹⁷ » de Clov. Comme nous pouvons le remarquer, le « pas encore » ôte à cette phrase le sens définitif de la négation radicale qu'elle prétend être et marque ainsi ce sens par une réserve que nous ne pouvons que prendre en considération.

Cette réserve ouvre, à coup sûr, le libre champ à la tentation de donner un contresens à cette phrase déroutante « *Le salaud ! Il n'existe pas !* ». Et lire, par ailleurs, autrement les textes de Beckett. En ce sens, nous sommes amenés à considérer à l'instar de Ludovic Janvier, que Dieu pour Beckett n'a jamais cessé d'exister et n'a jamais cessé d'être supposé et posé que ce soit sous la forme « *d'une existence possible*²⁹⁸ » ou fictive.

Ainsi, le Dieu dont parle Hamm est lui-même le Dieu que l'Innommable a tant imploré, que Moran et Winnie ont tant prié, que Vladimir et Estragon ont tant supplié et que Krapp a tant remercié. Il est également le même que l'Innommable a accusé pour avoir taquiné la créature, par salopards interposés, c'est aussi « *Jésus au doigt du con divin*²⁹⁹ », de *Textes pour rien* c'est aussi Abraham menacé d'un vilain geste : « *Je n'aurais que le petit doigt à lever pour*

²⁹⁵ *Encyclopédie Universalis*, tome V, Great Britain, Harrap limited, 1984, p. 332.

²⁹⁶ Vito Pandolfi, *Histoire du théâtre*, 5 vol., Paris, Gérard Verviers, coll. « Marabout Université », 1964, p. 96.

²⁹⁷ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 76.

²⁹⁸ Ludovic Janvier, *Pour Samuel Beckett*, *op. cit.*, p. 120.

²⁹⁹ Samuel Beckett, *Textes pour rien*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 27.

*voler dans le sein d'Abraham je lui dirai de se le mettre quelque part*³⁰⁰ », de *Comment c'est*, et c'est aussi le créateur lui-même emmerdé par Mercier et Camier.

L'insulte de Hamm n'est du coup qu'une forme moins dérisoire que celle de Watt mais plus accentuée et plus révoltée qui s'ajoute au processus de la négativité. Cette insulte ne doit être lue, indépendamment de cet état d'esprit de négativité dans lequel tout moyen est bon, y compris celui de l'attente, l'espoir et la rébellion, et quelle que soit la forme dérisoire ou révoltante qu'il prenne. Une voie qui, comme le dit Ludovic Janvier, mène à ce même Dieu : « *Le théologien le moins subtil boit le petit lait du blasphème : injurer Dieu, c'est le démontrer. Le tourner en dérision, c'est en faire la preuve*³⁰¹ ».

Cependant, il ne faut pas chanter gloire. Car le « pas encore » de Clov pose aussi une grande problématique. S'il clarifie un sens, il en assombrit un autre. Que nous prenions la phrase de Hamm au pied de la lettre ou que nous lui donnions un sens contraire, la réserve de Clov y reste toujours, si nous lui donnons un sens positif, celle de « *présence d'une absence*³⁰² », comme nous avons tenté de le faire. Si Clov nous dit « Pas encore », cela voudra dire que nous sommes dans l'obligation de garder quand même une réserve. Et, si nous gardons la phrase dans son sens négatif « *Absence d'une présence*³⁰³ », telle qu'elle est présentée et telle qu'elle a toujours été interprétée, « Pas encore », voudra dire que la réserve demeure.

³⁰⁰ Samuel Beckett, *Comment c'est*, Paris, Éditions de Minuit, 1971, p. 17.

³⁰¹ Ludovic Janvier, *Pour Samuel Beckett, op. cit.*, p. 74.

³⁰² Nicolas Grimaldi, *Le Désir et le Temps*, Paris, Éditions Presse Universitaire de France, 1971, p. 326 (voir en particulier le chapitre III intitulé : *La Philosophia perennis* de la 3^{ème} partie *Ontologie du Temps, La Nature comme désir*, p. 102-202, dans lequel Nicolas Grimaldi définit Dieu comme suit, dieu est donc toujours conçu comme la positivité dont notre désir est la négativité. Il est la présence de ce dont notre désir est l'absence, et l'absence de ce dont notre désir est la présence. Parce que notre désir est en nous l'hypostase de l'infinie présence, p. 326.

³⁰³ *Ibid.*

Dans les deux interprétations, notre jugement sera donc confronté à « Pas encore » et à la présence permanente d'une réserve. La question qui se pose c'est où alors se situe le Dieu de Samuel Beckett, autrement dit quelle est la nature de cette présence ou de cette absence-présence ?

Il est difficile de répondre. La seule réponse que nous trouvons, c'est qu'il se situe dans cet élément très cher à l'auteur qui est l'ambiguïté qu'il s'efforce toujours d'installer dans la forme et dans le fond des ses œuvres. Il se situe dans le vide absolu et significatif et dans la lumière grisâtre de la fermeture/ouverture (et inversement) silencieuse et ténébreuse de chaque œuvre. Est-ce que cette ambiguïté, ce silence, où s'émeut toute une expérience de vie avec tout le manque, tous les espoirs et toute l'attente, est une nouvelle/ancienne façon de l'auteur de se dérober et ne pas répondre à quoi que ce soit ? Et, est-ce que cette « *lumière grisâtre*³⁰⁴ », ce « Grris³⁰⁵ » agaçant de Clov où il ne fait jamais nuit et il ne fait jamais jour, est une manière de demeurer sceptique ?

Encore une fois, il est difficile de trouver une réponse. Tout ce que nous pouvons faire, c'est remarquer que Beckett se retire toujours « *hors de toute idole*³⁰⁶ », son Dieu ne figure pas non plus dans ce qu'il est convenu d'appeler « *Le Dieu des philosophes*³⁰⁷ ».

Il existe toujours chez lui une indépendance et une réserve « *par rapport à tel ou tel résultat chiffré, telle ou telle mesure, telle ou telle théorie ou hypothèse*³⁰⁸ ». Beckett échappe au théisme, qui professe l'existence d'un Dieu

³⁰⁴ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 14.

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ Jean-Luc Marion, *L'Idole et la Distance*, Paris, Figures Grasset, 1977, p. 97.

³⁰⁷ Joseph Moreau, *Le Dieu des Philosophes*, Paris, Jean Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 1969, p. 7. Joseph Moreau utilise cette appellation par opposition à ce que Pascal appelle dans ses *Pensées*, *Dieu d'Abraham, Dieu d'Isaac, Dieu de Jacob, non des philosophes et des savants*.

³⁰⁸ Claude Tresmontant, *Comment se pose aujourd'hui le problème de l'existence de Dieu ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 11. Voir aussi à ce sujet, du même auteur *L'Histoire de l'univers et le sens de la création*, Textes de conférences données de 1977 à 1982, Paris, Éditions ŒIL (en particulier chapitres 1.2.3, p. 9-75).

créateur et transcendant que l'on vise quand sont évoqués les trois arguments classiques de son existence (argument cosmologique, théologique et ontologique). Il échappe également à l'athéisme qui nie toute forme de divinité, comme il échappe à l'agnosticisme qui, en confessant son ignorance, n'affirme rien. De la même façon, il échappe à l'athéisme aussi bien traditionnel, qui se veut scientifique et qui refuse toutes les preuves, que contemporain, accentué en particulier par Nietzsche et répandu par Sartre qui : « *prétend expulser Dieu non comme une conjecture invraisemblable mais comme le rival scandaleux de la liberté humaine*³⁰⁹ ». Il ne s'aligne pas non plus sur le Marxisme qui considère que la religion est l'opium des peuples et qui se considère comme « *l'héritier d'une tradition rationaliste qui mène combat contre la religion depuis environ trois siècles*³¹⁰ ».

D'ailleurs, Beckett a souvent été combattu par les Marxistes qui lui reprochent son négativisme. L'auteur fait encore moins référence au panthéisme qui professe l'immanence et pour qui « *tout est Dieu*³¹¹ ». Samuel Beckett touche à toutes ces théories à la fois et chevauche régulièrement ou irrégulièrement les limites de chacune. La seule révolte métaphysique qui semble s'approcher le plus de celle de Beckett est, à notre avis, celle d'Albert Camus qu'il résume ainsi :

La révolte métaphysique est le mouvement par lequel un homme se dresse contre sa condition et la création toute entière. Elle est métaphysique parce qu'elle conteste les fins de l'homme et de la création. L'esclave conteste contre la condition qui lui est faite à l'intérieur de son état, la révolte métaphysique contre la condition qui lui est faite en tant qu'homme... l'esclave dressé contre son maître ne se préoccupe pas, remarquons le, de nier ce maître en tant qu'être. Il le nie en tant que maître³¹².

³⁰⁹ André Vergez et Denis Huisman, *La Philosophie*, Paris, Éditions Fernand Nathan, 1965, p. 251.

³¹⁰ Helmut Gollwitzer, *Athéisme marxiste et foi chrétienne*, traduit de l'allemand par Bernard Delez, Paris, Éditions Casterman, 1965, p. 103.

³¹¹ *Ibid.*, p. 105.

³¹² Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1951, p. 39 (voir en particulier le chapitre II, *La révolte métaphysique*, p. 33-130).

La dernière phrase d'Albert Camus exprime convenablement la révolte du personnage beckettien dont la situation n'était pas différente de celle d'un esclave. Son souci majeur n'était sans doute pas de chercher à savoir si Dieu existait ou n'existait pas, mais était de recevoir la grâce qui le fait sortir de ce monde de Merdecluse, en tant qu'homme qui a subi atrocement les deux guerres du XX^e siècle. Godot lui-même a été interprété, selon Alfred Simon, comme la force (les États-Unis) attendue pour mettre fin aux Nazis et libérer l'homme de l'homme. Ceci est à la limite compréhensible quand on sait que Beckett lui-même était membre actif d'un important réseau d'information de la *Résistance française*³¹³.

Enfin, ce que nous pouvons également remarquer, c'est que cette vision camusienne semble nous éclairer sur une vérité importante, celle selon laquelle Beckett en effet n'a jamais regardé Dieu avec un regard de philosophe, d'ailleurs, il a toujours refusé et désapprouvé le fait d'être pris pour un philosophe, mais surtout, il a regardé Dieu en tant que littérateur qui a vécu au XX^e siècle, en tant que poète tant dans la vie que dans l'œuvre. Et, *En attendant Godot* n'est pas la seule œuvre qui nous fasse un clin d'œil :

Vladimir — *Tu aurais dû être poète.*
Estragon — *Je l'ai été. (Geste vers ses haillons.) Ça ne se voit pas ?*

*Silence*³¹⁴.

³¹³ Deirdre Bair, *Samuel Beckett, op. cit.*, p. 201.

³¹⁴ Samuel Beckett, *En attendant Godot, op. cit.*, p. 75.

C. LA DERNIÈRE BANDE ET OH LES BEAUX JOURS

« *L'esprit logicien en quête de certitude*³¹⁵ » qui a marqué *En attendant Godot* et *Fin de partie*, se transforme dans les deux courtes pièces, *La Dernière Bande* et *Oh les beaux jours*, en « *une âme affolée d'incertitude*³¹⁶ » qui désormais ne tarde pas à s'enfermer dans une sorte de huis-clos infernal qui baigne dans l'obscurité et la lumière et qui expose à la manière des tragiques grecs, un spectacle du mal où règnent la solitude, la mort et la cruauté.

1. L'obscurité / la lumière

a. L'(Les) exposition(s)

Dès l'exposition de ces œuvres, nous sommes frappés par la nuance contradictoire de l'obscurité et la lumière qui englobe les décors, les accessoires, l'espace, le temps et l'apparence extérieure des personnages, et qui camoufle par ailleurs toute une expérience de vie. L'exemple de *La Dernière Bande* est presque sans égal. Et si Pierre Chabert dit que dans cette pièce « *tout se joue dans cette relation*³¹⁷ », James Knowlson va jusqu'à considérer que cette obscurité et cette lumière constituent le « *cœur même de la signification profonde*³¹⁸ ». En effet, cette œuvre où « *le monologue de Magee*³¹⁹ » comme l'appelle Beckett, commence déjà par cette didascalie « *Un soir, tard, d'ici*

³¹⁵ Ludovic Janvier, *Samuel Beckett, op. cit.*, p. 77.

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ Pierre Chabert, « Samuel Beckett metteur en scène ou répéter *La Dernière Bande* avec l'auteur », Paris, *Revue d'esthétique*, 2/3, 1976, p. 226-227.

³¹⁸ James Knowlson, « Du soin minutieux apporté par Beckett à ses mises en scène », traduit de l'anglais par Édith Fournier, *Critique*, août-septembre 1990, p. 76.

³¹⁹ Deirdre Bair et James Knowlson, rapportent que Beckett a écrit *La Dernière Bande* en ayant en vue l'acteur Irlandais Patrick Magee. Et ils expliquent que Beckett avait entendu cet acteur à la voix « brisée », « lasse », et « détériorée » et aux intonations irlandaises, lire des extraits de son roman *Molloy* à la BBC. (Programme Trois) le 10 décembre 1957 ; il commença à écrire le « monologue de Magee » en février 1958.

*quelque temps*³²⁰ » c'est-à-dire qu'il fait noir, mais en même temps il ne fait pas noir. C'est-à-dire aussi qu'il ne fait pas nuit et qu'il ne fait pas jour. De même pour Krapp dont les traits physiques sont minutieusement sculptés selon ce contraste :

Visage blanc. Nez violacé. Cheveux gris en désordre. Mal rasé. Très myope (mais sans lunettes). Dur d'oreille. Voix fêlée très particulière. Démarche laborieuse³²¹.

De même également pour son costume théâtral scrupuleusement détaillé :

Pantalon étroit, trop court, d'un noir pisseux, quatre vastes poches. Lourde montre d'argent avec chaîne. Chemise blanche crasseuse... surprenante paire de bottines d'un blanc sale, du 48 au moins, très étroites et pointues³²².

Toujours fidèle à ce même état d'esprit, Beckett situe l'action dans une turne qui, en s'ajoutant aux décors et aux accessoires ; occupe une scène déjà divisée en deux zones dont l'une est éclairée et l'autre obscure : « *La table et environs immédiats baignés d'une lumière crue. Le reste de la scène dans l'obscurité*³²³ ». C'est alors que Krapp se donne à sa besogne d'écoute et d'enregistrement en oscillant sans arrêt entre les deux zones de l'obscurité et de la lumière de la scène, et en se livrant tantôt à un jeu clownesque chaplinesque et tantôt à un jeu tragique.

Cette dichotomie d'obscurité lumière, est affirmée dans l'opposition *d'Oh les beaux jours* d'une manière subtile. La scène est composée d'une part d'une « *étendue d'herbe*³²⁴ » et d'autre part d'un « *petit mamelon*³²⁵ ». De même à gauche et à droite de cette scène se trouvent des « *pentès douces*³²⁶ » mais derrière « *une chute plus abrupte*³²⁷ ». La lumière, cependant, est

³²⁰ Samuel Beckett, *La Dernière Bande*, op. cit., p. 7.

³²¹ *Ibid.*, p. 8.

³²² *Ibid.*

³²³ *Ibid.*

³²⁴ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, op. cit., p. 11.

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ *Ibid.*

« aveuglante³²⁸ ». De même également pour cette toile de fond « *en trompe l'œil*³²⁹ » qui représente à la fois « *la fuite et la rencontre*³³⁰ » des deux éléments contradictoires que sont le ciel « *sans nuages*³³¹ » et la terre ou la « *plaine dénudée*³³² ». Ainsi que pour les deux personnages de cette œuvre : Winnie qui a de beaux restes est pourtant enfermée à partir de la taille. Elle est à moitié enterrée et à moitié découverte c'est-à-dire qu'elle est à moitié morte et à moitié vivante. Quant à Willie, il est rarement présent scéniquement mais il est en même temps rarement absent entièrement. Il est toujours soumis à un jeu de visibilité et d'invisibilité, de présence et d'absence. Tout est basé, dans cette exposition sur la nuance de ce paradigme : L'étendue *versus* le mamelon, la pente *versus* la chute, le ciel *versus* la terre, la fuite *versus* la rencontre. La lumière est aveuglante, tout est à l'image de cette toile de fond en trompe l'œil.

Comme le rapporte James Knowlson dans son article cité auparavant, Beckett était conscient de ces oppositions dès les toutes premières versions de *La Dernière Bande*. D'ailleurs, il les avait reprises avec encore plus d'accentuations, onze ans plus tard, en 1969, quand il s'était chargé lui-même de mettre en scène cette pièce, au *Schiller Theater Wekstat de Berlin*³³³, avec Martin Held dans le rôle de Krapp :

Ce que nous pouvons établir avec certitude, en regardant les premiers manuscrits et les premières versions dactylographiées de la pièce, c'est que, dès le début, Beckett était conscient du fait que la pièce avait pour thème des images en noir et blanc, la lumière et l'obscurité, contrastées et cependant liées³³⁴.

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ *Ibid.*

³³² *Ibid.*

³³³ Il est à noter que cette représentation n'est pas la première faite de cette pièce.

³³⁴ James Knowlson, *Du soin minutieux apporté par Beckett à ses mises en scène, op. cit.*, p. 67.

b. Les divisions manichéennes

En outre, ces « *emblèmes de lumière et d'obscurité*³³⁵ », comme les appelle l'auteur lui-même dans son « *carnet de mise en scène* » de ses créations, trouvent leur fondement dans la pensée gnostique de Mani. Dans ces « *pages manichéennes*³³⁶ » qui figurent dans son carnet de mise en scène, ainsi que dans *une lettre*³³⁷ adressée à James Knowlson, Beckett offre essentiellement une analyse sur cette pensée manichéenne. Le manichéisme qui tire son nom de son fondateur Mani ou « *Manés*³³⁸ » prône une doctrine dualiste qui considère que l'univers est un « *mélange, mixture provisoire et anormale d'Esprit et de Matière, de Bien et de Mal, de la lumière et de ténèbres*³³⁹ » qui considère par ailleurs que l'homme est forcément déchiré entre « *les forces de la lumière et celles de l'obscurité*³⁴⁰ ». Comme le laissent entendre les explications de l'auteur, trois idées, au moins, de la pensée gnostique de Mani peuvent avoir un rapport étroit avec *La Dernière Bande* et *Oh les beaux jours*.

Premièrement, à l'origine (appelé *initium*) les deux substances lumière et obscurité étaient radicalement indépendantes l'une de l'autre, chacune dans son royaume, mais à la suite d'une déchéance, une chute cosmogonique, ces deux substances se trouvent mêlées dans le présent (appelé *medium*). Ensuite, l'obscurité ne tarde pas à prendre le dessus et à envahir la lumière et ce n'est que dans l'avenir (appelé *finis*) que l'ordre de cette dualité originelle sera, grâce aux

³³⁵ Carnet de mise en scène de Samuel Beckett cité par James Knowlson dans son livre *Samuel Beckett, op. cit.*, p. 531.

³³⁶ *Ibid.*, p. 220.

³³⁷ Lettre de Samuel Beckett à James Knowlson, 19 avril 1972, citée par ce dernier dans son livre *Samuel Beckett, op. cit.*, p. 220.

³³⁸ *Encyclopédie Universalis*, tome 14, p. 235, nous retrouvons cette doctrine, du moins en partie, schématisée dans le graphique suivant du grand maître du soufisme arabe nommé Abubakar Mohammed Ibn Arabi, (1165-1240) dont l'un des nombreux ouvrages est traduit en français par Tonny Burchardt, en 1995, sous le titre *À la sagesse des prophètes*. Voir à cet égard *L'Encyclopédie de l'Islam*, tome 11, p. 869. Voir également en anglais *L'Encyclopédie Universalis*, tome 6, p. 216.b.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Ibid.*

efforts « *des ambassadeurs de la lumière qui sont Bouddha, Zoraste, Jésus Christ et Mani*³⁴¹ ».

Deuxièmement, étant donné que l'âme humaine est prise dans sa chute, dans le domaine de la matière où règne le Mal et que l'esprit est tributaire très souvent de l'obscurité, il incombe à l'homme de tenter de séparer dans sa vie la lumière de l'obscurité envahissante.

Troisièmement, pour parvenir à réaliser cette séparation, l'homme doit être un ascète qui, à l'instar de Mani, doit « *s'abstenir du vin, de la nourriture carnée et de tout commerce sexuel*³⁴² ». Ces trois idées manichéennes semblent s'appliquer fortement à l'expérience existentielle de *La Dernière Bande* et *d'Oh les beaux jours*. Krapp, jusqu'à l'âge de trente-neuf ans, a toujours essayé de vivre dans la lumière représentée surtout par cette « *poursuite toujours languissante du bonheur*³⁴³ ». Il a cherché ce bonheur dans une carrière littéraire, à laquelle il a consacré une grande partie de sa vie. Il a cherché aussi ce bonheur dans l'amour. Il nous décrit poétiquement une promenade paradisiaque dans un bateau qui rappelle la célèbre barque de Lamartine où celui-ci était à l'écoute de « *sa maîtresse l'implorer de savourer les rapides délices des plus-beaux de leurs jours*³⁴⁴ » et rappelle également la belle promenade d'une partie de campagne de Guy de Maupassant :

Le haut du lac, avec la barque, nagé près de la rive, puis poussé la barque au large et laissé aller à la dérive. Elle était couchée sur les planches du fond, les mains sous la tête et les yeux fermés. Soleil flamboyant, un brin de brise, l'eau un peu clapoteuse comme je l'aime³⁴⁵.

³⁴¹ James Knowlson, *Du soin minutieux apporté par Beckett à ses mises en scène, op. cit.*, p. 765.

³⁴² *Encyclopédie Universalis*, tome 14, *op. cit.*, p. 436.

³⁴³ Samuel Beckett, *La Dernière Bande, op. cit.*, p. 17.

³⁴⁴ Rosette Lamont, « La Farce métaphysique », *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud / Jean-Louis Barrault*, n° 44, Paris, Gallimard, octobre 1967, p. 106.

³⁴⁵ Samuel Beckett, *La Dernière Bande, op. cit.*, p. 24-25.

Krapp qui, pour achever, réplique « *tout était là*³⁴⁶ ». Winnie, qui n'est autre que la fille de la barque elle-même, a essayé également de vivre longtemps dans la lumière. Elle a essayé à son tour de retrouver le bonheur, la voie de l'amour. C'était à l'époque où tout était « *si merveilleux*³⁴⁷ » pour elle. Elle était jeune et elle était belle, elle prenait soin d'elle et elle avait vécu avec Willie (qui n'est que le prolongement de Krapp) comme Nell avec Nagg un temps où tout était « *fantastique*³⁴⁸ ». Dans cette même période de lumière et pour combler son bonheur, Winnie priait quotidiennement. Tout allait pour le mieux. Cependant, cette situation ne durera pas longtemps. Voilà que la chute arrive, et voilà que la lumière et l'obscurité se mêlent. Krapp balance d'un coup d'un état à un autre. Comme les mystiques il a eu sa célèbre « *vision*³⁴⁹ » qui met directement fin à l'ère de la lumière et qui constitue une véritable descente ténébreuse où régnera une obscurité : « *L'obscurité que je m'étais toujours acharné à refouler est en*

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 25.

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 21.

³⁴⁹ La vision est considérée par les critiques comme le véritable tournant dans l'écrit Beckettien. Il a eu en 1945, à l'âge de 40 ans lors de ses longues promenades irlandaises. L'une de ses errances qui se prolongeaient souvent tard dans la nuit, le trouva un soir à l'extrémité d'une jetée au beau milieu d'une tempête.

C'est alors, que, soudainement, s'imposa à lui la vision qui allait ouvrir la voie à l'incroyable des quelques années suivantes. Dierdre Bair, *Samuel Beckett, op. cit.*, p. 315-319. Les péripéties de cette vision sont décrites minutieusement par l'auteur lui-même dans la version finale de *La Dernière Bande* : « Spirituellement une année on ne peut plus noire et pauvre jusqu'à cette nuit de Mars au bout de la jetée, dans la rafale. Je n'oublierai jamais, ou tout m'est devenu clair. La vision, enfin... ce que soudain, j'ai vu alors, c'était la croyance qui avait guidée toute ma vie à savoir... grands rochers de granit et l'écume qui jaillissait dans la lumière du phare et l'anémomètre qui tourbillonnait comme une hélice, clair pour moi enfin que je m'étais toujours acharné à refouler est en réalité mon meilleur », p. 23. L'illustration de cette découverte qui consiste donc en deux aspects : premièrement, toute son œuvre doit émaner du dedans de lui-même, de son expérience avec tous ses faits et souvenirs. Deuxièmement, plus besoin d'un personnage de fiction pour les relater, sera fidèlement appliquée à partir de sa trilogie romanesque : *Molly, Malone Meurt, l'Innommable*. Pour tout détail supplémentaire, nous renvoyons surtout à l'ouvrage bibliographique précité de Dierdre Bair, et à son article intitulé « La vision », *Cahiers de l'Herne, op. cit.*, p. 63. Nous renvoyons également à une rubrique intitulée « La naissance de l'écrit Beckettien d'Alfred Simon », dans son ouvrage précité, p. 25.

*réalité mon meilleur*³⁵⁰ », finit-il par découvrir. C'est alors que tout balance à son tour dans cette obscurité. Il se rend compte que l'œuvre littéraire à laquelle il s'est sacrifié a été vouée à l'échec, il n'y a eu que quelques poignées d'exemplaires vendus. Le sort de sa relation avec la fille de la barque n'est guère mieux : « *j'ai dit encore que ça me semblait sans espoir et pas la peine de continuer et elle a fait oui sans ouvrir les yeux*³⁵¹ ». Cette même obscurité, sur laquelle Krapp se résout à bâtir sa nouvelle vie, englobe Winnie. À son tour, elle balance de la jeunesse à la vieillesse, de la vie à la mort, de l'espoir au désespoir. Elle ne prie plus et elle ne prend plus soin d'elle, bien qu'elle n'ait pas eu de vision subite comme Krapp, le résultat est le même. Elle se voit basculer progressivement vers cette même obscurité. Elle n'est plus enterrée jusqu'à la taille mais elle est enterrée jusqu'au cou. Seul un fil très fin la relie à la vie, avant qu'elle ne s'éteigne définitivement et qu'elle ne soit avalée entièrement par le melon.

Cependant, et c'est là la troisième idée de Mani qui se réalise, Krapp n'arrive pas à trouver, dans cette obscurité, le repos éternel auquel il aspirait. Nous le voyons à la fin de sa vie, échoué et dévoré par des rêves nostalgiques, à cette ère de la lumière où il y avait encore l'espoir en l'amour et dans le succès professionnel. De même pour Willie lui-même, qui, si absent et si réfugié dans la sobriété, qu'il l'était durant la pièce, apparaît vers la fin « *en tenue de cérémonie*³⁵² ». Cette apparition cérémoniale fait de nouveau vibrer Winnie qui ne manque pas d'exprimer son étonnement et sa joie : « *Voilà un plaisir auquel je ne m'attendais guère. (Un temps). Ça me rappelle le printemps où tu venais me geindre ton amour*³⁵³ ». Et puis la voilà qui se projette littéralement dans son passé et s'adresse à Willie comme si elle avait vraiment envie de recommencer

³⁵⁰ Samuel Beckett, *La Dernière Bande*, op. cit., p. 23.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 25.

³⁵² Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, op. cit., p. 73.

³⁵³ *Ibid.*, p. 74.

sa vie de jeune fille amoureuse et joyeuse : « *Winnie sois à moi je t'adore* »³⁵⁴ lui dit-elle, et elle enchaine ainsi : « *couvre-toi, chéri* », « *allons mon chou, du nerf, vas-y, je t'applaudirais* », « *Tu voulais me toucher... le visage... encore une fois ?... c'est un baiser que tu vises, Willie*³⁵⁵ ? ».

Les trois personnages échouent à faire cette séparation, que seuls les vrais ascètes et prophètes sont en mesure d'établir. Ils échouent car aucun d'eux n'est véritablement ascète ou prophète. Krapp n'est qu'un souldard qui s'est habitué à célébrer la solennelle occasion, comme toutes ces dernières années, tranquillement à la taverne. Ils éprouvent tous, à l'image des personnages de Guy de Maupassant, un immense plaisir à s'adonner aux plaisirs de la chair, à boire, à aimer et à manger, bien que cela soit présenté comme toujours chez Beckett, sur le mode de la dérision. L'élément le plus significatif, présenté à la fois comme l'un des principaux thèmes de ces deux œuvres et comme l'une des formes les plus importantes de cet échec d'établir une séparation entre la lumière et l'obscurité est incarné par la femme.

c. La femme

Si *Oh les beaux jours* est basée essentiellement sur le personnage féminin qu'est Winnie, *La Dernière Bande* fait tout un inventaire des femmes qui ont traversé la vie de Krapp, chose que nous ne trouvons dans aucune autre des pièces de Beckett. Krapp évoque dans la bande de ses trente-neuf ans, d'abord le personnage de sa mère, mais il n'apporte pas de précision, puis celui d'une chanteuse qui est « *la vieille Miss Mc Glome*³⁵⁶ », tout ce dont il se souvient c'est qu'elle est « *merveilleuse vieille*³⁵⁷ », ensuite Bianca, avec qui il vivait dans

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 74.-75.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 75.

³⁵⁶ Samuel Beckett, *La Dernière Bande*, *op. cit.*, p. 16.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 15.

« *Keder Street*³⁵⁸ », mais « *il était sans espoir*³⁵⁹ », et ce dont il se souvient c'est qu'elle avait des yeux incomparables : « *Pas grand-chose sur elle, à part un hommage à ses yeux. Enthousiaste. Je les ai revus tout à coup (pause). Incomparables*³⁶⁰ ! ». Après une prostituée « *une fille dans un vieux manteau vert sur un quai de gare*³⁶¹ ». Puis, une jeune fille brune à la « *poitrine incomparable*³⁶² », elle fixait avec ses yeux qui sont « *comme des chrysolites*³⁶³ » et quand il a eu « *la hardiesse de lui adresser la parole – sans avoir été présenté – elle a menacé d'appeler un agent. Comme si j'en voulais à sa vertu*³⁶⁴ ! ». Enfin, la célèbre fille de la barque, et finalement, dans sa vieillesse, la femme de ses rêves nommée Eiffie, héroïne d'un roman de La Fontaine, qu'il s'est « *crevé les yeux à lire*³⁶⁵ », sans oublier Fanny « *Vieille ombre de putain squelettique. Pas pu faire grand-chose, mais sans doute mieux qu'un coup de pied dans l'entre-jambes*³⁶⁶ ».

Nous éviterons toute allusion autobiographique à laquelle renvoie l'identité de ces femmes que Beckett aurait rencontrées *dans sa vie*³⁶⁷, comme nous éviterons toute *interprétation*³⁶⁸ de ce type sociologique car il n'y a pas lieu de traiter du problème complexe qu'est la femme dans l'œuvre de Samuel Beckett, mais nous nous contenterons d'évoquer la position de ces femmes entre les deux substances lumière et obscurité.

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 16.

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ *Ibid.*, p. 18.

³⁶² *Ibid.*, p. 21.

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 29.

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ Nous renvoyons à ces sujets à l'ouvrage de Dieirdre Bair, *Samuel Beckett, op. cit.*, p. 316 et à l'article de Emmanuel Jacquot intitulé « L'archétype bourreau-victime dans *Fin de partie* », publiés par le Centre de Philosophie et de Littérature Romanes de l'université de Strasbourg, 1985 dans lequel son auteur fait un rapprochement entre la cruauté de *Fin de partie* et celle de la mère de Beckett que ce dernier aurait vécu avec elle.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 316.

Il est plus que suggéré dans ces deux œuvres, que l'impossibilité de se prononcer définitivement pour l'une de ces substances, détermine les positions ambiguës et hésitantes des personnages vis-à-vis de la femme, élément créateur par excellence, être divinisé. Toutes les relations sont étrangement colorées et définies par cette même incapacité de se réconcilier avec la lumière et l'obscurité. Les relations psychologiques de Winnie avec elle-même sont à l'image de sa condition physique moitié enterrée et moitié découverte, moitié vivante et moitié morte. Sa mémoire, qui lui rappelle de temps en temps des moments gais de sa vie, ne manque pas également de la mettre face à sa réalité actuelle. Et ses moments gais du passé ne tardent pas du coup à s'assombrir dans le présent. Le passé et le présent se mêlent chez elle pour donner une image réelle de toute expérience de vie, de toute une existence tragique et inexplicable.

Les relations de Krapp qui se présentent tout au long de l'œuvre, « *en termes de regrets mêlés de soulagement et d'une insatisfaction nostalgique*³⁶⁹ », à la fois caractérisent et bâtissent la vie de ce personnage sur cette dualité manichéenne. Toutes ces femmes baignent dans la nuance de cette dualité. Bianca, par exemple est blanche, sa blancheur est inscrite dans son nom même, cependant, cette blancheur est confrontée à l'obscurité puisqu'elle ne vivait avec Krapp que dans « *Kedar Street*³⁷⁰ », or Kedar est l'anagramme du mot anglais *dark* qui veut dire « *sombre, obscur, noir*³⁷¹ ». Quant à la boniche, aux yeux comme des chrysolites, elle est une « *jeune beauté brune* », « *toute blancheur et amidon*³⁷² », qui pousse « *un grand landau à capote noire, d'un funèbre*³⁷³ ! » Eiffie elle-même, femme de ses rêves, est directement liée à Fanny la putain. Et l'exemple le plus représentatif de la position de la femme dans cette dualité contradictoire de lumière et d'obscurité est sans doute celui de la fille du lac

³⁶⁹ James Knowlson, *Samuel Beckett, op. cit.*, p. 76.

³⁷⁰ Samuel Beckett, *La Dernière Bande, op. cit.*, p. 16.

³⁷¹ *Harrap's Compact Dictionnaire*, London and Paris, Harrap limited 1984, p. 87.

³⁷² Samuel Beckett, *La Dernière Bande, op. cit.*, p. 21.

³⁷³ *Ibid.*, p. 22.

(Winnie). Le seul moment de bonheur représenté par l'acte sexuel, que vit Krapp avec cette fille, ne vient qu'après la "vision" (privilégiant l'obscurité) et ne peut s'accomplir qu'après avoir tous les deux décidé que c'est sans espoir : « *j'ai dit encore que ça me semblait sans espoir et pas la peine de continuer et elle a fait oui sans ouvrir les yeux*³⁷⁴ ». De plus cet acte lui-même s'inscrit dans un épisode qui baigne dans cette ambigüité. « *Le soleil flamboyant*³⁷⁵ » empêche la fille, couchée sur les planches près de la rive, d'ouvrir les yeux, et pour pouvoir s'unir, Krapp est obligé de se pencher sur elle en créant une zone d'ombre, qui est le seul moyen pour rendre cette union possible :

Je me suis penché sur elle pour qu'ils soient dans l'ombre et ils se sont ouverts. (*Pause*). M'ont laissé entrer. (*Pause*). Nous dérivons 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, doucement de haut en bas, et d'un côté à l'autre³⁷⁶.

La femme chez Beckett se trouve dans l'impossibilité de trouver un juste milieu entre l'obscurité et la lumière, entre la vie et la mort. Elle chavire tout le temps entre les extrémités. Tantôt elle est dans l'amour et tantôt elle est dans la prostitution. Bien qu'elle ne demeure le plus souvent que dans l'obscurité, la dégradation, la prostitution exactement comme l'homme qui ne s'affirme que dans la négativité. Krapp (le prolongement du personnage mâle), hanté par Eiffie, la femme de ses rêves, ne se retrouve à l'aise qu'en parlant des prostituées. Quoi qu'il arrive, le personnage féminin de Beckett est toujours identifié à Ève, à cet être divinisé, qui tout en transmettant la vie, demeure par sa tentation, porteuse d'une malédiction originelle. La barque et l'eau, les deux éléments mythiques auxquels la femme est toujours attachée, et qui reviennent sans arrêt dans *Oh les beaux jours*, *Fin de partie*, ... comme une obsession,

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 25.

³⁷⁵ *Ibid.*,

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 25-26.

n'échappent pas à ce contraste. La barque chez Beckett est comme celle d'Eschyle qui ne conduit Agamemnon à la victoire qu'en sacrifiant Iphigénie. Elle est l'Arche de Noé qui n'offre la vie qu'en affranchissant la mort. Elle est aussi la fenêtre de Shakespeare d'où Roméo déclarait son amour à Juliette avant de connaître tous les deux une fin tragique. Comme « *la barque de Flaubert*³⁷⁷ » qui unit la première rencontre de Frédéric et Marie Arnoux, celle de Beckett unit Krapp et sa bien aimée baptisée la fille de la barque. Seulement la barque de Krapp est un hameçon empoisonné. Elle n'offre pas le bonheur mais elle devient, sur l'eau douce, l'assise de la mort. La mort de la mère et la mort de l'amour. C'est de là qu'il fait ses adieux à l'amour de cette fille, avec qui il aurait pu être si heureux, et c'est de là qu'il voit mourir sa mère : « *La maison du canal où maman s'éteignait*³⁷⁸ » et c'est de là aussi qu'il se trouve orphelin et « *veuf*³⁷⁹ ». Ce « veuf » marque à jamais par cette mort et profère cette phrase : « *Je la sentirai, dans ma main jusqu'au jour de ma mort*³⁸⁰ » dont la force de la sensation fait écho à celle de Roquentin de Sartre :

Je me rappelle mieux ce que j'ai senti, l'autre jour, au bord de la mer, quand je sentais ce galet. C'était une espèce d'écœurement douceâtre³⁸¹.

L'étrange relation de vie et de mort que Beckett donne à l'eau sous toutes ses formes (la mer, la rivière, le lac, le canal...) est en quelque sorte, la même que nous retrouvons chez d'autres auteurs. *Le Meursault* de Camus enterre sa mère et se dirige étrangement à la mer (pour se baigner pour mourir ou pour renaître ?) avec Marie. Dans *le Malentendu*, la mère et Martha tuent Jean et le jettent à la rivière où la mère elle-même finit par le rejoindre, et Thomas Bechet de Jean Anouilh n'arrive à traverser la tempête de la mer que pour dire : « *Je ne*

³⁷⁷ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 12.

³⁷⁸ Samuel Beckett, *La Dernière Bande*, *op. cit.*, p. 19.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 20.

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, *op. cit.*, p. 122.

*suis pas venu pour apporter la paix mais la guerre*³⁸² ». Après tout, ne s'agit-il pas de cette même eau sacrée et profane qui, tout en sauvant Moïse et son peuple, a noyé Pharaon ? Quoi qu'il en soit, la paix et la guerre, l'amour et la prostitution, la vie et la mort, l'obscurité et la lumière sont les oppositions manichéennes dans lesquelles oscillent en permanence non seulement la femme mais tous les personnages de Samuel Beckett. C'est dans cette même oscillation qu'ils cherchent à la fois leur identité et leur repos éternel. Désormais, leur tentative demeure vaine. Faire la séparation de ces notions et se réaliser dans l'une ou dans l'autre est une tâche au dessus de leur force. Ils aboutissent à chaque fois à une impasse. Leur passé est pauvreté, tristesse et échec. « *Le désert du passé*³⁸³ » a dit Simone de Beauvoir. Le présent est encore pire. Il est incertain. Le seul moyen de s'en échapper est l'indifférence. Celle-ci est la seule forme de liberté qui leur reste possible. « *Mais cette liberté ressemble un peu à la mort*³⁸⁴ » dit Roquentin de Sartre, qui en poursuivant la phrase semble se substituer aux personnages de Beckett :

Toute ma vie est derrière moi. Je la vois toute entière... c'est une partie perdue, voilà tout... Je vais me survivre. Manger, dormir. Dormir, manger. Exister lentement, doucement, comme... une flaque d'eau³⁸⁵.

En effet, les protagonistes de *La Dernière Bande* et *Oh les beaux jours*, ainsi d'ailleurs que ceux des autres œuvres, vivent leur présent en existant « *lentement et doucement*³⁸⁶ ». Pour survivre, Estragon mange une carotte, Nagg ne réclame pas plus qu'une bouillie ou une dragée et il n'aura droit qu'à un biscuit très dur que faute de dents il ne pourra pas manger, Krapp survit en se

³⁸² Jean Anouilh, *Beckett ou l'honneur de Dieu*, dans *Pièces costumées*, Paris, La Table Ronde, 1960, p. 122.

³⁸³ Simone de Beauvoir, *La Femme rompue*, Paris, Éditions Gallimard, 1967, p. 122.

³⁸⁴ Jean Paul Sartre, *La Nausée*, *op. cit.*, p. 221.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 223.

³⁸⁶ Colin Duckworth, « Beckett's *Éducatons sentimentales* : from *Premier Amour* to *La Dernière Bande* and *Ohio impromptu* », *Australian Journal of French Studies*, XX, n° 1, jan.-avril, 1983, p. 64.

saoulant et en mangeant quelques bananes, Willie essaie de lire un journal et c'est la page de décès qui l'intéresse et Winnie, quand elle ne dort pas, s'occupe comme elle peut, soit en jouant à la coquette, soit en bavardant sur tout et sur rien. Bref, chacun à sa manière s'expose dans un spectacle du mal, ou régnera la solitude, la mort et la cruauté. Ces trois éléments sont partout affirmés aussi bien dans ses deux dernières pièces que dans l'ensemble de l'œuvre dramatique et romanesque de Beckett.

2. Le spectacle du mal

a. La solitude

« *Le mouvement créateur n'est pas expansion mais contraction. Et l'art est l'apothéose de la solitude*³⁸⁷ » disait déjà Beckett en 1931, avant même sa « vision », et année à laquelle *La Dernière Bande* elle-même est annoncée dans son ouvrage *Texte*. Ces deux phrases valent pour l'ensemble de ses œuvres. Dans *La Dernière Bande* et *Oh les beaux jours*, la solitude est le leitmotiv qui revient d'avantage. Le Krapp de soixante neuf ans se sent encore plus seul qu'il ne l'était à trente-neuf ans. Quand il avait trente-neuf ans, il pouvait encore croire à l'amour et à la réussite littéraire. Maintenant, comme Winnie et Willie, il a tout perdu, la mère, le père, l'amour et l'œuvre. Le rêve lui-même dans lequel plongent ces trois personnages ne les soulage plus, au contraire, il aggrave en eux le sentiment de l'échec, de la perte et de la solitude. Tous les trois traînent leur vieillesse et la vivent dans un « *extraordinaire (silence)*³⁸⁸ » dans une immense solitude. Krapp s'exprime au nom des autres personnages quand il dit que quand il tend l'oreille, il « *n'entend pas un souffle*³⁸⁹ », qu'il n'y

³⁸⁷ Samuel Beckett, *Proust*, Paris, Grove Press, 1957, p. 47. Cité et traduit de l'anglais par Anne Henry dans « Beckett et les bonnets carrés », Paris, Éditions de Minuit, *Critique*, août-septembre 1990, n° 519-520, p. 692.

³⁸⁸ Samuel Beckett, *La Dernière Bande*, *op. cit.*, p. 15.

³⁸⁹ *Ibid.*

a « *personne* » et que « *la terre pourrait être inhabitée*³⁹⁰ ». Les seuls compagnons de Krapp dans cette solitude sont les accessoires, le décor et le magnétophone que Rosette Lamont qualifie « *d'un des deux personnages de La Dernière Bande*³⁹¹ ». De même que le seul compagnon de Winnie est son sac dans lequel elle farfouille et sort : « *une brosse à dents, un tube de dentifrice, un capuchon, une petite glace, un étui à lunettes, des lunettes, un mouchoir*³⁹² ».

Quant à Willie, il traîne son mal de vivre dans les pages d'un vieux journal. Tous les trois s'identifient à leurs objets, une identification qui jaillit en une chorégraphie fondée sur toutes les divisions manichéennes : son et silence, mouvement et immobilité, lumière et ombre. Cette identification représente, comme le dit James Knowlson, « *la forme et la vision*³⁹³ » d'une aliénation totale et d'une grande solitude. En cherchant à minimiser le poids de cette aliénation et cette solitude, ils se réduisent, comme l'indique le roi David « *à la poussière de la mort*³⁹⁴ ». Tous en « *oiseau veuve*³⁹⁵ » oscillent dans un mouvement de va-et-vient permanent entre deux éléments fixes qui finissent par se confondre l'un et l'autre : La « *turne* » et le « *moi* » « *Heureux d'être de retour dans ma turne, dans mes vieilles nippes... J'aime à me lever pour y aller faire un tour, puis revenir ici à... (Il hésite)... Moi*³⁹⁶ », dit Krapp. Ce dernier, comme tous les autres personnages, fuit sa « *turne* » vers le « *Moi* » et fuit le « *Moi* » vers la « *turne* ». Aucun n'a réussi à échapper à sa *turne* et aucun n'a réussi à échapper à lui-même. Cette situation est le propre aussi bien de l'œuvre dramatique que romanesque de Beckett.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 15.

³⁹¹ Rosette Lamont, « La Farce métaphysique », *Cahiers de la Compagnie Madeleine-Renaud / Jean-Louis Barrault*, Paris, Gallimard, *op. cit.*, p. 29.

³⁹² Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *op. cit.*, p. 13.

³⁹³ James Knowlson, « Beckett d'aujourd'hui : changements dans l'interprétation et recherches beckettiennes », *Cahiers de la Compagnie Madeleine-Renaud / Jean-Louis Barrault*, février, 1986, p. 29.

³⁹⁴ *La Bible de Jérusalem*, Paris, Éditions du Cerf, 1973, p. 1156.

³⁹⁵ Samuel Beckett, *La Dernière Bande*, *op. cit.*, p. 15.

³⁹⁶ *Ibid.*

La « turne » de Krapp, dans laquelle celui-ci est enfermé, est elle-même la route déserte d'*En attendant Godot* où Vladimir et Estragon, pris dans leur solitude, sont prisonniers. Elle est l'intérieur sans meuble dans *Fin de partie* où Hamm et Clov sont cloîtrés. Elle est aussi les deux poubelles où Nagg et Nell sont, séparément, ensevelis. Ou encore les trois jarres de *Comédie* où les trois personnages se tiennent éternellement immobiles. *Molloy*, s'il a quitté la chambre de sa mère, ne vit que l'unique raison d'y retourner. Quant à l'action dans laquelle *Malone meurt*, elle se déroule entièrement dans une chambre... Dans toutes les œuvres, tous les lieux sont des « turnes » et toutes les « turnes » sont ce mamelon d'*Oh les beaux jours* où tous les « Moi » sont à l'image de Winnie, pris à la gorge. Bientôt il n'en restera que de simples voix. L'identité de ces personnages ne se trouve donc qu'à l'intérieur même de ce mamelon. Il n'y a pas d'ailleurs, d'autre monde en dehors de ce mamelon « *Hors d'ici, c'est la mort*³⁹⁷ » dit Hamm. Et l'Innommable trouve bien son nom en disant : « *Je n'ai jamais été ailleurs*³⁹⁸ ». Dès lors, tous les protagonistes, agissants ou agis, reviennent, à l'instar de Krapp, à cet « *ici* » pour y rester solitaires, plantés et cloués à jamais, sans pouvoir sortir, ni s'en sortir. Que trouvent-ils dans cet « *ici* » auquel tous ces Krapp (le mort lui-même signifie une ordure excrémentielle) reviennent ? Toute une existence peinte et colorée de négativité, toute une vie finissante et cruelle. Ils y reviennent pour enterrer leur solitude et assister au spectacle de leur mort qui suit son cours.

b. La mort

Comme Ionesco, Beckett est hanté par la mort, plus que tout autre auteur du XX^e siècle. Chez l'un comme chez l'autre, la mort est un danger, une angoisse et une obsession. L'auteur de *La Cantatrice Chauve* écrit :

³⁹⁷ Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 15.

³⁹⁸ Samuel Beckett, *L'Innommable*, op. cit., p. 20

Je donne des coups de poings dans le vide. Le danger c'est la peur de mourir, d'être tué. L'angoisse c'est la peur de la mort³⁹⁹.

Et Beckett résume en quelques mots : « *Elle accouche à cheval sur une tombe*⁴⁰⁰ », toute son œuvre. *La Dernière Bande* et *Oh les beaux jours* ne sont, du coup, que l'épisode de plus d'un long feuilleton où règne implicitement et explicitement la mort du début jusqu'à la fin.

Il va sans dire que l'un des principaux thèmes d'*En attendant Godot* est la mort. Il est traité par les multiples dialogues de Vladimir et Estragon, dans les rapports de bourreau à victime entre Pozzo et Lucy, et même encore dans le monologue de dernier :

La campagne à la montagne et au bord de la mer et des cours et d'eau et de feu l'air est le même et la terre assavoir l'air et la terre par les grands froids l'air et la terre faits pour les pierres par les grands froids au septième de leur ère⁴⁰¹.

Cet extrait trouve son vrai sens dans *Fin de partie* où cette idée de mort et d'extinction atteint un sommet. Non seulement cette pièce, comme nous l'avons déjà montré, est englobée, aussi bien par sa conception apocalyptique que par sa structuration dramatique, dans un univers où la mort n'épargne ni les objets, ni les personnages, mais aussi, et pour se limiter à l'essentiel, elle nous fournit l'exemple de l'histoire d'un fou qui semble exprimer toute la vision du monde de Beckett :

Hamm – J'ai connu un fou qui croyait que la fin du monde était arrivée. Il faisait de la peinture. Je l'aimais bien. J'allais le voir, à l'asile (...) épouvante. Il n'avait vu que des cendres. (*Un temps*). Lui seul avait été épargné. (*Un temps*). Oublié. (*Un temps*). Il paraît que le cas n'est... n'était pas si... Si rare⁴⁰².

Outre toutes ces expressions de mort, d'extinction et de finitude qui constituent les axes d'intérêt de ce dialogue comme : « *la fin du monde, des*

³⁹⁹ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, Paris, Éditions Mercure de France, 1967, p. 154.

⁴⁰⁰ Samuel Beckett, *Fin de partie, op. cit.*, p. 15.

⁴⁰¹ Samuel Beckett, *En attendant Godot, op. cit.*, p. 61.

⁴⁰² Samuel Beckett, *Fin de partie, op. cit.*, p. 61.

*cendres, un seul avait été épargné, oublié*⁴⁰³ », relevons dans ce dialogue les trois principaux éléments : l'actant qui est un peintre fou (un créateur), puis « *l'asile et la fin du monde*⁴⁰⁴ » et reliions-les à la dernière phrase de Hamm « *Il paraît que le cas n'est pas si rare*⁴⁰⁵ » (le verbe est bien employé au présent), car il revient comme une obsession dans plusieurs autres ouvrages de Beckett, et notamment dans *En attendant Godot*. Aussi ce cas n'était pas rare puisque Beckett met en exergue cette expression d'incertitude pour brouiller comme toujours les pistes. Il paraît et les trois points de suspension avant et après « n'est pas si rare » on peut déceler une intertextualité dans la BD de Hergé intitulé *Au pays de l'or noir*, publiée en 1948. Elle est apparue dans *le journal Tintin*, où on trouve surtout, au début de *L'Étoile mystérieuse* cette même histoire que Beckett a exploitée aussi dans *En attendant Godot* et dans *Fin de partie* :

Le professeur Calys et son assistant s'y livrent à d'inextricables calculs afin de déterminer l'heure à laquelle un météorite viendra heurter la terre, pendant que Phillipulus, le prophète fou, promène sa barbe blanche à travers les rues, clamant à qui veut l'entendre la fin du monde- avant que d'être maîtrisé et ramené à l'asile⁴⁰⁶.

De même, remarquons comment Clov regrette vivement le fait d'être né comme il le disait à « *la belle époque*⁴⁰⁷ » et lorsque Hamm lui dit que cette histoire a eu lieu bien avant que celui-ci n'arrive au monde. Ce regret induit par l'expression « la belle époque » n'évoque-t-il pas celui du titre *Oh les beaux Jours* ? Dans ce sens, les beaux jours regrettés de Winnie et Willie, et par ailleurs de tous les personnages beckettien, ne seront-ils pas, en fin de compte, les jours où ils ne sont pas encore nés, d'autant plus que dans cette vie nous ne

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ Jean-Louis Corneille, « L'Hergéen, Le Godotesque voyage au bord du rien », *op. cit.*, p. 106-107.

⁴⁰⁷ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 30.

trouvons aucun véritable beau jour ? Dans ce sens encore, nous sommes tentés de dire que l'attente d'*En attendant Godot* est l'attente de retourner à cette belle époque de la vie antérieure et que Godot lui-même est cette même époque.

Nous sommes tentés de dire également que *Fin de partie* et *La Dernière Bande* ne sont que l'ultime pas d'une vive précipitation à retourner aux beaux jours de cette belle époque ! Cette idée trouve sa similitude dans ce petit dialogue, extrait de *Le Roi se meurt* d'Eugène Ionesco :

Marguerite	La vie est exil.
Le roi	Je sais, je sais.
Le médecin	En somme, Majesté, vous retournez dans votre patrie.
Marie	Tu iras là où tu étais avant de naître. N'aie pas si peur. Tu dois connaître cet endroit, d'une façon obscure, bien sûr ⁴⁰⁸ .

Quoi qu'il en soit, la mort règne toujours et depuis toujours dans tout l'univers de Beckett. Tous les personnages sont d'une manière ou d'une autre, à l'instar de Malone, en train de mourir. La fonction de continuité de l'acte de mort est par ailleurs évoquée dans le titre de *Malone Meurt*, par le truchement du verbe conjugué au présent. L'univers de Molloy, qu'il décrit lui-même, n'est guère mieux :

J'écoute et m'entends dicter un monde figé en perte d'équilibre, sous un jour faible et calme sans plus, suffisant pour y voir, vous comprenez et figé lui aussi⁴⁰⁹.

Avant même *Murphy*, *Malone Meurt* et *L'Innommable* se situe *More prichs than kicks* qui relate les aventures picaresques d'un personnage nommé Belacqua, à Dublin. De cet ouvrage se dégage un ensemble d'images successives et ténébreuses. Belacqua coupe le pain sur la page d'un journal où figure le visage de « Mc Cabe l'assassin » lançant un regard de reproche. Le « meurtrier Malahide » demande la clémence mais cette demande est vouée à

⁴⁰⁸ Eugène Ionesco, *Le Roi se meurt*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1963, p. 81.

⁴⁰⁹ Samuel Beckett, *Molloy*, *op. cit.*, p. 27.

l'échec. L'eau bouillante fait mourir la langouste tandis que la tante est accoutumée à :

S'occuper des fleurs qui meurent habituellement à cette époque de l'année et même la lune a le visage de Caïn. Cette expression, déchue et marquée, brûlée à vif par les premiers stigmates de pitié de Dieu, de telle sorte que le banni ne puisse mourir doucement⁴¹⁰.

Toujours sur le mode de la dérision, Beckett met en valeur, dans sa nouvelle, le thème implicite de la « pitié », pitié de ce Dieu de mort ou comme l'appelle Belacqua « *Dieu jaloux pour nivine*⁴¹¹ ». Cette pitié trouve son écho chez la Signorina Ottolenghi qui donne comme sujet d'étude à Belacqua : « *vous pourriez faire pire que de mettre en valeur les rares moments de compassion de Dante en Enfer*⁴¹² ».

Bien que le Belacqua de Beckett relève plus du Purgatoire que de l'Enfer, il fait pleinement écho au poète italien Dante. La célèbre *Divine Comédie* de celui-ci, qui a comme aspect fondamental « *la coïncidence entre les jugements aveugles, ou presque aveugles de Dante et ceux d'un Dieu redoutable*⁴¹³ » et comme fin un achèvement « *après l'intégration absolue du savoir philosophique dans la vérité de Dieu*⁴¹⁴ », a toujours fasciné Samuel Beckett.

Dans la même période de la naissance de *Fin de partie*, Beckett écrit la pièce radiophonique *Tous ceux qui tombent...* diffusée pour la première fois en 1957 à la B.B.C, dont les échos font encore appel à Dante, également centrée d'une façon plus accentuée, sur la mort. Citons comme exemples : l'enfant qui trouve la mort dans une vie de chemin de fer, les feuilles asséchées et mortes dans le ruisseau, le moteur de la voiture de M. Sloggum qui s'arrête d'un coup,

⁴¹⁰ Samuel Beckett, *More Prick than Kicks*, Londres, Calder&Boyars, 1970 (Chatto and Windus, 1934), p. 17. Traduction personnelle. Voir également Samuel Beckett, *Bande et sarabande*, trad. et présenté par Édith Fournier, Paris, Minuit, 1994.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 18.

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ Richard N. Coe, *Le Dieu de Samuel Beckett*, *op. cit.*, p. 13.

⁴¹⁴ *Encyclopédie Universalis*, « La Divine Comédie », tome 7, *op. cit.*, p. 41.

la poule sur la route ou encore la mort elle-même qui vient chercher la jeune fille allongée sur le lieu du musicien Schubert. L'écho, que font toutes ces victimes des damnés de Dante, est souligné par l'auteur lui-même : « *comme les damnés de Dante, la tête vissée à l'enfer*⁴¹⁵ ».

La férocité de l'ironie beckettienne atteint un sommet avec l'exemple du prédicateur qui se présente en sa qualité de représentant de Dieu, un personnage répugnant et hypocrite. Les deux vieux, Dan et Maddy, En entendant son discours : « *L'éternel soutient tous ceux qui tombent. Et il redresse tous ceux qui sont courbés*⁴¹⁶ » ne font qu'éclater « *ensemble d'un rire sauvage*⁴¹⁷ ». Ils éclatent de rire car pour eux ce discours est vide de son sens. Tout ce qu'ils ont vu c'est que ceux qui tombent ne sont pas soutenus et ceux qui sont courbés ne sont pas redressés.

Ainsi Beckett se sent guetté par la hantise et l'angoisse d'une mort gratuite et injuste à l'angoisse qui le poursuit inlassablement jusque dans ses ouvrages les plus récents. Et le comble c'est que cette mort qui rôde tout le temps autour des personnages ne vient même pas. Ils continuent, à l'instar de Boltom et Hollomay de *Cendres*, de baigner dans ce grand « *Monde blanc, grande détresse, feu qui meurt*⁴¹⁸ » sans pour autant mourir définitivement. Leur malheur réside dans l'impossibilité de vivre et l'impossibilité de mourir. C'est exactement ce qui aggrave en eux le sentiment d'être victimes d'un supplice raffiné et subtil qui se dérobe sans cesse. D'où cette cruauté frappante qui colore toute l'œuvre aussi bien dramatique que romanesque.

⁴¹⁵ Samuel Beckett, *Molloy*, op. cit., p. 27.

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ Samuel Beckett, *Tous ceux qui tombent*, Paris, Éditions de Minuit, 1976, p. 21.

⁴¹⁸ Samuel Beckett, *La Dernière Bande*, suivi de *Cendres*, Paris, Éditions de Minuit, 1959, p. 28.

c. La cruauté

L'histoire du rat saisi dans Watt qui nous rappelle l'homme rat chez Armand Guetti et *La Peste* de Camus, est très significative :

Saisissant brusquement un jeune rat bien dodu et le recueillant après qu'il eût mangé nous le donnions parfois en guise de repas à sa mère à son père à sa sœur ou à quelque autre membre de sa famille moins chanceux. C'est dans de tels instants, nous en convînmes après un échange de vues, que nous approchâmes le plus de Dieu⁴¹⁹.

L'étrange jouissance d'une telle cruauté ne peut pas renvoyer à celle du mystérieux M^r Knott qui s'est offert le plaisir d'arracher les ailes de plusieurs mouches. Le sort du rat, de la mouche, d'une bête, est sans doute le sort de l'homme, l'homme mouche, l'homme rat, l'homme bête, qui ne fait que s'écraser sous une force cruelle qui lui ampute les membres et lui arrache les ailes. Entre eux, s'exercent des relations de victime à bourreau et de bourreau à victime. Vivre dans le bonheur ou mourir de sa belle mort est, chez Beckett, un espoir inaccessible. C'est pourquoi il continue indéfiniment à exposer une mise en scène où se déroule un spectacle de souffrance dans lequel tout souffre et tout fait souffrir. Il s'agit comme le décrit l'auteur lui-même d'une :

Procession en ligne droite sans queue ni tête dans le noir la boue avec tout ce que ça comporte d'infinitudes variées – on n'y peut rien... À se demander si nous ne finirons pas à être chié à l'air libre à la lumière du jour au régime de la grâce⁴²⁰.

La notion de l'espérance dans ce monde est une notion tourmentée qui n'accomplit qu'une seule fonction : amener l'homme de plus en plus à la conscience de sa misère. Dans *l'Innommable*, ses tortionnaires accentuent le mal et accroissent le cercle de la souffrance. Ils manipulent un projecteur (source de lumière) et chaque fois que le personnage Worm tente d'échapper à cette

⁴¹⁹ Samuel Beckett, *Watt*, *op. cit.*, p. 153.

⁴²⁰ *Ibid.*

lumière aveuglante et à se recroqueviller dans n'importe quel coin sombre, il se trouve découvert par le projecteur des émissaires de ce « maître » :

Ils savent faire souffrir, on le leur a dit, le maître a dit, Faites ceci, faites cela, vous le verrez se tortiller, vous l'entendrez pleurez... Il est là dit le maître, faites comme je vous dis, amenez le moi, il manque à ma gloire⁴²¹.

Le maître est omniscient omniprésent. Sa malédiction et sa torture s'abattent sur tous les personnages quoi qu'ils fassent et où qu'ils soient. *Mercier et Camier*, lors d'une de leur errances, sont pris tous les deux par un « véritable déluge⁴²² » où la pluie elle-même devient, pour eux : « un agent complaisant de la malignité universelle⁴²³ ». Dans *Comment c'est*, cette malignité universelle se veut un voyeur qui arrive à deviner dans l'ombre tout ce qu'il y a de marqué jusque dans les calepins : « Le peu qu'il y a à noter mes faits, mes gestes, mon murmure⁴²⁴ ». Cet acte est complètement gratuit car ces instructions ne peuvent servir Kram en quoi que ce soit, à l'exception peut-être de la douleur et la souffrance qu'elles produisent :

Pas besoin de raisonner, seulement de souffrir, toujours de la même façon, jamais moins, jamais plus, sans espoir de trêve, sans espoir de crève, ce n'est pas plus compliqué que ça⁴²⁵.

Le seul personnage des *Actes sans Paroles I* est un homme exposé, dans un désert, sous un soleil brûlant, que nous retrouvons dans *Oh les beaux jours*. Il se réveille à la suite d'un coup de sifflet agaçant qui rappelle la sonnerie qui fait sursauter Winnie. Il trébuche, tombe, se lève et réfléchit. L'arbre qui lui offre son ombre et duquel descendent des accessoires, en particulier une carafe d'eau, semble se livrer à un jeu cruel. Il n'arrive jamais à attraper cette carafe qui descend de l'arbre. Chaque fois qu'il essaie, elle se dérobe, lui échappe et

⁴²¹ Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 162.

⁴²² Samuel Beckett, *Mercier et Camier*, Paris, Éditions de Minuit, 1971, p. 38-39.

⁴²³ *Ibid.*, p. 39.

⁴²⁴ Samuel Beckett, *L'Innommable*, *op. cit.*, p. 165.

⁴²⁵ *Ibid.*

remonte. De même pour la corde à nœuds qui descend comme si elle l'invitait à monter et chaque fois qu'il tente de monter, il se trouve par terre, car cette corde se détend. Et même quand il essaie, dans son grand désespoir, de se pendre, l'arbre rabat ses branches. Une fois qu'il est épuisé, effondré, couché sur le flanc, immobile et le regard fixe, voilà que la carafe est à la portée de sa main. Sauf que c'est trop tard, il ne recommencera plus, il dort. L'indifférence est le seul remède. Conclusion typiquement beckettienne.

De nouveau dans *Watt*, M^r Knott fait preuve d'une cruauté aberrante. Son valet n'est qu'un simple jouet entre ses mains. Il lui réclame un rasoir mais il le refuse. Il lui demande ses vêtements et il les jette. Il exige de lui de préparer de quoi se laver sans s'en servir... Jamais le valet ne sait ce qu'on va lui demander de faire. Il est en alerte permanente pour exécuter des ordres et remplir des devoirs sans savoir ni quand ni comment. Pourtant, tout semble dans cette maison, détaillé, calculé et organisé. Mais cette organisation étrange est elle-même la plus agaçante. Elle est moins spectaculaire qu'*Actes sans paroles I*, mais n'en est pas moins efficace et explicite. Cette même cruauté régit les rapports analogues de Youdi et de Moran dans *Molloy* :

J'obéis encore aux ordres. J'ai toujours peur, mais c'est plutôt là un effet de l'habitude. Et la voix que j'écoute, je n'ai pas est en moi et elle m'exhorte à être jusqu'au bout ce fidèle serviteur que j'ai toujours été, d'une cause qui n'est pas la mienne, et de remplir patiemment mon rôle jusque dans ses dernières amertumes et extrémités, comme je voulais, du temps de mon vouloir, que les autres fissent. Et cela dans la haine de mon maître et le mépris de ses desseins⁴²⁶.

Nous ne reviendrons pas sur toute la peur, l'obéissance aveugle et la rancune suscitées par la cruauté dans *En attendant Godot*. Nous nous rappelons d'abord de l'assimilation effectuée entre Pozzo, maître absolu, exemple type de la méchanceté, la domination et la brutalité, et entre Godot. La tyrannie et la maltraitance de ce maître vis-à-vis de Lucky sont immenses, la fin dans laquelle finit ce couple de maître-esclave est tragique. Il en va de même pour *Fin de*

⁴²⁶ Samuel Beckett, *Molloy*, *op. cit.*, p. 203.

partie où la cruauté du principal protagoniste s'est abattue aussi bien sur la vie humaine qu'animale pour en arriver au point zéro où rien ne bouge.

De même aussi pour *La Dernière Bande*. Krapp, durant toute la pièce, ne fait que subir les malheurs de tous genres : le poids de la vieillesse, l'échec de l'amour et l'échec intellectuel. Et le pire encore c'est que par la faute de tous ces échecs, il se livre de sa propre volonté à une souffrance encore plus atroce. Il réalise fort bien que toute sa vie a été une succession d'échecs et pourtant il prend l'habitude d'écouter tous les ans les principaux événements de l'année écoulée. Krapp respecte l'habitude d'écouter fidèlement son échec, comme si la souffrance objective n'était pas suffisante. C'est la même chose aussi pour *Oh les beaux jours*, où la mémoire remplace le magnétophone. Winnie ne fait que mourir doucement et lentement, quand elle donne libre cours à sa vie et aux pâles souvenirs que ses objets lui fournissent. Sa tête est une « *passoire trouée*⁴²⁷ » qui n'offre aucune résistance et sa mémoire mélange tout, tournant autour de son malheur. Willie est si démuni qu'il s'isole tout le temps pour se pencher en silence sur la page du décès. Est-il en train de voir ou d'attendre de voir figurer son nom sur cette page ? Clov, de *Fin de partie*, ne fait que s'exprimer au nom de tous ces personnages quand il dit vers la fin « *je me dis quelques fois, Clov, il faut que tu arrives à souffrir mieux que ça, si tu veux qu'on se lasse de te punir un jour*⁴²⁸ », ce qui est déjà à la fois la conclusion et la continuité de cette courte phrase d'Estragon : « *Je suis maudit... Je suis damné*⁴²⁹ ».

Ce sentiment de culpabilité évoque immédiatement l'idée d'une faute commise, une faute originelle pour laquelle ils sont punis indéfiniment, sans

⁴²⁷ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p. 96.

⁴²⁸ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 108.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 24.

pour autant jamais savoir laquelle, à moins que ce ne soit celle d'être né comme l'a dit Estragon et le confirme *Malone Meurt* :

Sans savoir exactement quelle était sa faute Mc Mann sentait bien que vivre n'était pas une peine suffisante ou que cette peine était en elle-même une faute, appelant d'autres peines, et ainsi de suite⁴³⁰.

Il en résulte que le mal qui peint tout l'univers des personnages se généralise et se confond, au point où ils n'arrivent plus à distinguer s'ils sont réellement martyrs ou coupables, s'ils subissent fatalement ce qu'ils endurent ou s'ils le provoquent. Tout devient une œuvre du mal, y compris ces personnages eux-mêmes qui donnent du sens à cette œuvre.

Cette vision n'est pas typiquement beckettienne. Beckett rejoint ici, comme le fait remarquer, Jean Onimus, la gnose qui dit que le monde n'est que l'œuvre du Malin :

Dieu a été rejeté sur l'autre versant de l'existence, le versant infernal, et Beckett rejoint spontanément la vieille gnose pour qui le monde ne peut être que l'œuvre du Malin⁴³¹.

Cependant, cette gnose est poussée par l'auteur encore plus loin. Les personnages eux-mêmes se sentent victimes d'une victime. Cette force créatrice qui accepte l'agonie du corps et l'errance de l'esprit, ne peut, relever, pour Beckett, que d'un Esprit du Mal qui se nourrit à l'image de M^r Knott, de Pozzo, de Hamm... de l'angoisse et de la perte des autres pour échapper à son propre ennui. C'est un mal qui, en se projetant hors de soi, suscite le mal.

⁴³⁰ Samuel Beckett, *Malone Meurt*, *op. cit.*, p. 123.

⁴³¹ Jean Onimus, *Beckett devant Dieu*, *op. cit.*, p. 105.

TROISIÈME PARTIE

**LES TECHNIQUES LITTÉRAIRES
DE *FIN DE PARTIE***

Avec le même vocabulaire, Samuel Beckett essaie de construire un même univers, que se soit dans *L'Expulsé*, *Molloy*, *En attendant Godot*, *La Dernière Bande*, *Fin de partie* ou d'autres.

Dans tous ses écrits, romans, nouvelles ou pièces théâtrales et pour le même monde obscur, absurde, douteux et désespérant, il s'appuie sur un langage qui « *se néantise si tôt qu'il s'établit, efface dans l'instant même, ses moindres traces*¹ ». Et si pour Joyce la création verbale est essentiellement d'ordre poétique comme le dit Bernard Pingaud « *puisque'il tente souvent de donner un éclat lumineux aux expressions employées*² », celle de Beckett est tout à fait autre. Celui-ci opte pour un style abstrait, pour une phrase « *grise, sans le moindre relief lyrique, dénuée de toute grâce comme de toute poésie, une phrase pauvre, à la limite du rien*³ ». Nous pensons que la dissociation entre la forme du texte et de l'œuvre (style et contenu) de *Fin de partie* est complètement absurde car toutes deux constituent une unité qui se complète et qui est indissociable, cette caractéristique ayant contribué en grande partie à situer Samuel Beckett très haut dans l'échelle du mouvement littéraire contemporain en France. Mais pour des raisons de méthodologie, nous révélerons quelques techniques littéraires importantes auxquelles Beckett a eu recours pour la création du monde bouleversant de *Fin de partie*.

¹ Bernard Pingaud, *Molloy* suivi de *Beckett le précurseur*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1951, p. 268.

² *Ibid.*, p. 271.

³ François de Saint Chéron, « Samuel Beckett 1906-1989 », Paris, *Le Monde* 26 Décembre 1989, p. 7.

Nous les déterminerons comme suit :

- La diversité d'idées
- La participation du lecteur et/ou spectateur.
- Les procédés narratifs.

A. LA DIVERSITÉ D'IDÉES

Dans la pièce *Fin de partie* et comme l'indique le titre, Beckett organise un jeu, mais un jeu particulier et sérieux, et si le jeu est ambigu, la règle de ce jeu n'est pas non plus claire, ni facile à comprendre, c'est pourquoi les joueurs ou les personnages ne peuvent assumer ce jeu sérieux et en assimiler les règles que s'ils sont véritablement des joueurs proprement beckettien.

Le problème qui se pose aux joueurs, c'est qu'ils sont jetés dans un espace-temps théâtral sans savoir où commencer et où aller, néanmoins ils savent qu'ils commencent de là par la fin « *fini, c'est fini*⁴ » et devront peut-être revenir vers cette même fin, « *la chose est impossible*⁵ » déclare Hamm .

L'impossibilité de ce jeu provient du fait que l'organisateur ne sait pas lui-même d'où il doit partir et où il arrivera, autrement dit, il ne sait pas ce qu'il veut, ce qu'il dit, ce qu'il dit lui est égal, lui-même le confirme, « *Que je dise ceci ou cela ou autre chose, peu importe*⁶ ». La philosophie de Beckett consiste à dire les choses, puisque pour lui dire est synonyme d'invention « *dire c'est inventer. Faux comme de juste*⁷ », il pousse sa philosophie jusqu'au bout « *je ne sais pourquoi j'ai raconté cette histoire. J'aurais pu tout aussi bien en raconter une autre*⁸ ». L'important alors pour Beckett, c'est de découvrir, d'inventer ces

⁴ Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 15.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁶ Bernard Pingaud, *Molloy suivi de Beckett le précurseur*, op. cit., p. 257.

⁷ *Ibid.*, p. 258.

⁸ *Ibid.*

nombreuses choses, d'où la multitude et la diversité de ses idées. Dans *Fin de partie*, il semble que Beckett fait porter à ses personnages ses idées, mais ce qui est remarquable, c'est qu'elles apparaissent propres aux personnages. Chaque personnage parle, essaie d'imposer sa pensée et sa façon de voir les choses.

Dans toute la trame, les quatre personnages discutent, argumentent, acceptent, refusent. Chacun tient durement à imposer son avis personnel sur tous les événements racontés, de ce fait, *Fin de partie* est un témoignage très varié sur la vie. Afin d'aboutir à cette variation d'avis, Beckett donne la parole à tous ses personnages, ces derniers partagent ces paroles et échangent leurs idées, s'exprimant par monologue ou par dialogue. Dans *Fin de partie* tous assument leur jeu, c'est ce qui explique l'absence de narration, dans cette pièce le narrateur perdant sa fonction.

Contrairement au théâtre brechtien, non seulement le narrateur ne participe pas à l'action ou à l'évolution des événements mais il n'assume pas non plus la fonction de relais et de transition. Les personnages de *Fin de partie* n'accordent pas d'importance au lecteur et au spectateur. À travers leur monologue et leur dialogue, ils tissent, dans le cadre d'un espace temps théâtral, tout le cheminement de la fable. C'est le personnage lui-même qui se charge de transporter le lecteur ou le spectateur d'une séquence à l'autre et d'une situation à une autre. Le personnage de Beckett dans *Fin de partie* en portant lui-même le discours de la narration, comme nous le verrons un peu plus loin, assume aussi la technique de la présentation directe des choses, sans intermédiaire, sans narrateur au sens traditionnel du mot.

En fait, dans les œuvres théâtrales de Beckett *En attendant Godot* et *Fin de partie* Samuel Beckett rompt avec la liberté de s'autoriser à intervenir arbitrairement pour s'introduire dans les intimités de ces personnages qui en toute liberté pensent, agissent, s'agitent cruellement ou tendrement, sardoniquement ou avec résignation.

Cette même rupture nous la retrouvons chez le romancier André Gide dans ses œuvres *Les Faux Monnayeurs*, « *Je me suis quasi méthodiquement interdit les formules courantes auxquelles recourent les romanciers* », « *Il pensa que...* », « *Il ne pouvait croire que...* », « *Il se dit que*⁹... ». Beckett a écrit un théâtre nouveau, qui n'a pas été écrit précédemment et qui ne pouvait l'être. C'est un théâtre différent de tout le répertoire précédent, Beckett rejoint André Gide quand il déclare : « *Quoi de plus facile que d'écrire un roman comme les autres*¹⁰ ». Hanté par le sens de l'innovation, il ne voulait pas écrire comme les autres. L'innovation existe chez Samuel Beckett aussi bien au niveau de la façon de dire les choses qu'au niveau de ce que ces choses contiennent. Il serait très difficile de parvenir à déterminer un centre unique autour duquel les idées gravitent. En revanche plus, nous avançons dans la lecture des écrits de Beckett, plus nous nous rendons compte de la multitude et la diversité des faits, des actions, des événements et des idées.

B. LA PARTICIPATION DU LECTEUR ET/OU DU SPECTATEUR

Les avant-gardes et les mouvements modernistes aussi bien littéraires qu'artistiques au XX^e siècle ont vécu à la transformation d'un mode de vie artisanal à un autre industriel, d'où un changement presque radical dans les comportements et les rapports humains et donc dans toute la culture humaine. La naissance de cette culture est liée fondamentalement à l'apparition d'un nouveau mode de travail et de « *punctuation de la pensée*¹¹ » et d'une langue capable de jouer de toutes les virtualités historiques. Dans le champ d'une révolution culturelle et esthétique due à un changement politique et social, les avant-gardes ont contribué à leur façon à l'installation d'un nouveau

⁹ André Gide, *Les Faux Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1981, p. 86.

¹⁰ *Ibid.*, p. 87.

¹¹ Pleyne Marcelin, *Art et littérature*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1977, p. 12.

monde libéré politiquement et culturellement. Dans ce nouvel univers, et dans cette nouvelle époque culturelle et notamment théâtrale « *chaque nation a créé un centre d'avant-garde et de création théâtrale*¹² ». Du théâtre libéré d'Antoine au théâtre d'art de Moscou au *Deutsches Theater de Otto Brahm* puis de Max Reinhard, etc... Mais le problème qui se posait était de savoir dans quel but devait-on orienter les recherches, et à qui devait-on s'adresser. D'après Louis Jouvet :

[...] il n'y a au théâtre, qu'un seul problème, si l'on peut désigner ainsi ce qui sera toujours une énigme : le succès¹³.

Puis il poursuit

On peut évidemment parler de la question dramatique en partant d'un point de vue plus noble ou plus abstrait ».

Il poursuit encore :

[...] mais cette recherche du succès, cette obligation, cette contrainte dans l'art de plaire est ce qu'il y a de plus évident à ceux qui pratiquent notre profession, le théâtre ne doit jamais perdre de vue, ce qu'on appelle « les grands sujets », mais il doit sans cesse trouver l'accord harmonique entre ces grands sujets et le public de chaque époque, de chaque saison...¹⁴.

Voilà une conception, bien claire et bien définie du problème du théâtre, de sa matière dramatique et de sa fonction. Une conception qui n'est pas adoptée uniquement par Louis Jouvet qui était en 1992 à la tête de la comédie des Champs Élysées, mais aussi, une conception adoptée par la plupart des artistes de théâtre à cette époque comme Valentine Tessier, Pierre Renoir, Romain Bouquet, Madeleine Osary, et d'autres...

¹² Vito Pandolfi, *Histoire du théâtre*, Damas, *op. cit.*, p. 103.

¹³ Sylvain Dhomme, *La Mise en scène contemporaine : d'Antoine à Bertolt Brecht*, Paris, Éditions Nathan, p. 162-163.

¹⁴ *Ibid.*, p. 165.

Beckett refuse catégoriquement cette conception du théâtre qui en fait « *un objet de haut-luxe*¹⁵ ». Pour lui effectivement, le théâtre doit perdre les grands sujets non seulement de vue mais une fois pour toute. Quant au public en tant que lecteur ou spectateur, Samuel Beckett lui accorde une véritable importance, seulement il ne cherche ni à lui plaire ni à le distraire. Par la diversité de ses sources et la variation de la matière dramatique, il vise à le former, il essaie d'attirer son attention, de faire naître ses réflexions pour pouvoir participer positivement à tout ce qui se passe devant lui. Il n'aime pas voir les spectateurs : « *une foule qui délire*¹⁶ ». En revanche, il s'adresse à eux en les incitant à réfléchir, à être conscients d'eux-mêmes et de leur situation « *réfléchissez, réfléchissez, vous êtes sur terre, c'est sans remède*¹⁷ ». Le lecteur beckettien et/ou son spectateur est appelé à se réveiller, à abandonner sa paresse et à assumer sa responsabilité en tant qu'élément participant aux événements, qui se déroulent devant lui, ou le constituent.

Chez Beckett, il y a une sorte d'identification entre le personnage littéraire ou scénique et le lecteur ou le spectateur réel. Cette identification n'est pas au sens stanislaviskien, qui s'explique au niveau du jeu scénique, mais elle doit être conçue au niveau de la forme dramatique, et précisément au niveau des actions, des situations et de leur signification. En fait, c'est une identification, mais aussi une distanciation ou plus exactement le spectateur de Beckett doit d'abord rester à distance de ce qu'il voit et y réfléchir pour pouvoir par la suite en tirer profit.

Ainsi Beckett rompt avec tout le répertoire théâtral précédent, ainsi qu'avec sa forme dramatique. Le spectateur avait un rôle trop passif, puisqu'il était impliqué aveuglement dans l'opération théâtrale, il était en tant qu'homme immuable et supposé connu, plongé dans les événements, dans le monde du sentiment qui étaient conservés tels quels, contrairement à Beckett qui a créé

¹⁵ Samuel Beckett, *Molly*, *op. cit.*, p. 76.

¹⁶ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁷ *Ibid.*, p. 73.

autre chose pour le spectateur, il est devenu en tant qu'homme, entre autres l'objet de l'enquête ; il n'est plus supposé connu mais il transforme et se transforme ; il est placé devant le spectacle pour réfléchir, pour étudier ; il n'est plus dans un monde de sentiments mais un monde de raison, ses sentiments sont poussés jusqu'au bout c'est-à-dire jusqu'à une prise de conscience lucide : « *Après tout je suis ton père, il est vrai que si ce n'avait pas été moi ça aurait été un autre mais ce n'est pas une excuse*¹⁸ ». En fait, Beckett n'est pas le premier, ni le seul à avoir donné une importance particulière au spectateur, mais cela rentre dans le cadre de tout un courant de nouveauté et de création de nouvelles techniques littéraires, artistiques et critiques. Tout ceci dans le but d'éveiller chez le lecteur ou le spectateur une activité intellectuelle et à l'obliger à prendre des décisions et avoir une nouvelle vision du monde, une vision qui correspond au nouveau monde que la nouvelle culture essaie d'établir. Il est remarquable que Beckett ait évoqué le problème du lecteur ou du spectateur à sa façon le plus discrètement possible, de telle sorte qu'à première vue et sans approfondir la lecture, il semble avoir nié son existence.

Cette remarque paraît flagrante, si nous établissons le parallèle avec l'homme de lettre qu'est André Gide. Celui-ci affirme clairement et nettement le rôle et la participation du lecteur :

[...] je me suis aliéné nombre de ceux dont j'aurais dû flatter la paresse. Mais ce que je n'ai pas voulu faire, si l'on me dit que je n'ai pas pu le faire, je proteste¹⁹.

L'exemple le plus clair et fort qui est à l'origine d'une révolution dans la conception de la relation entre spectacle et spectateur reste toujours celui de Bertolt Brecht qui montre dans « *Nouvelle technique d'interprétation*²⁰ » que le spectateur doit avoir une attitude critique pour les faits des représentations auxquelles il assiste et il précise : « *les moyens utilisés pour provoquer cette*

¹⁸ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁹ André Gide, *Les Faux Monnayeurs*, *op. cit.*, p. 86.

²⁰ Vito Pandolfi, *Histoire du théâtre*, *op. cit.*, p. 123.

*attitude étant des moyens artistiques*²¹ ». Les lecteurs et le public doivent se libérer de toute influence magique, plus de place pour un champ hypnotique. Aucun effort pour faire entrer le public en transe, ni pour lui donner l'impression qu'il assiste à des événements naturels, « *non préparés*²² ».

Il faut dire qu'au XX^e siècle le lecteur et le spectateur ont perdu leur fonction de « *spectateurs nobles*²³ » comme le dit Pierre Bourdieu et qu'ils ont été appelés par les avant-gardes (qu'ils soient romanciers, dramaturges ou critiques), à assumer au théâtre une nouvelle fonction, une fonction significative. Le spectateur devient aussi le coproducteur du spectacle. Il reçoit le message, le transforme, l'interprète.

C. LES PROCÉDÉS NARRATIFS

Fin de partie de Beckett est constituée d'un jeu de questions, mais un examen attentif sur ce jeu des questions, plutôt sur la structuration de la pièce, montre que les questions et les réponses s'échangent sans arrêt entre les quatre personnages et notamment Hamm et Clov. Avant d'essayer d'explorer le monologue et le dialogue qui constituent les procédés narratifs de *Fin de partie* auxquelles Beckett a eu recours, nous allons tenter d'aborder la nature de la structure formelle de la narration à partir de l'exemple le plus frappant dominant qu'est « l'histoire de Hamm ». La structure formelle de ce que répète Hamm entre la page 70 et 74, ce qu'on appelle littérairement « l'histoire » est très complexe et ambiguë. C'est pourquoi notre analyse portera sur le texte et sur son interprétation sonore. Les événements narrés par Hamm qu'ils soient réels ou inventés peuvent être soumis à une étude de linguistique « *soit comme un*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 125.

²³ Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'Amour de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 21.

*énoncé, succession de phrases résultant d'une énonciation, soit comme un discours*²⁴ », nous adoptons la deuxième supposition qu'est le discours.

Le discours ou « *langage mis en action*²⁵ », comme le définit Émile Benveniste, se différencie dans « l'histoire de Hamm » de deux manières : un discours objectif, historique et un discours subjectif. Ces deux discours ne sont pas en réalité, les constituants de « l'histoire de Hamm » seulement, mais ils forment la base de toute la pièce de *Fin de partie*. (Cette caractéristique m'a aidé énormément dans la mise en scène de cette pièce).

Il faut souligner l'importance de ces deux discours qui s'opposent par des marques morphologiques et/ou lexicales. Cette opposition se manifeste dans la différence entre le pronom de la personne « je » qui est le support linguistique de la subjectivité et entre le pronom de la personne « il ». Tout un réseau de relations spatiales et temporelles qui s'organisent autour du « sujet de l'énonciation » par « les temps des verbes, la présence ou non d'adverbes ou d'adjectifs, indices du narrateur ». Nous allons essayer à présent, de dégager ce discours narratif dans ces deux phrases (c'est-à-dire récit objectif historique et discours subjectif) à travers l'histoire de Hamm (à partir de la page 70 jusqu'à la page 75).

1. Récit objectif historique

Sont représentées ci-dessous toutes les phrases indiquant le récit objectif historique, sur le ton de narration.

1. L'homme s'approcha lentement, en se traînant.
2. Sur le ventre.
3. D'une pâleur et d'une maigreur admirables il paraissait sur le point de.
4. Un long silence se fit entendre.

²⁴ *Ibid.*, p. 129.

²⁵ *Ibid.*, p. 131.

5. Il faisait ce jour là.
6. Cela n'avait rien de.
7. Un temps de saison comme cela vous arrive.
8. Quel sale vent vous amène.
9. Il leva vers moi son visage tout noir de saleté.
10. Et de larmes mêlées.
11. Il baissa les yeux, en marmottant des excuses.
12. Il faisait ce jour là.
13. Il plongeait.
14. Ce fut alors qu'il prit sa résolution.
15. C'est mon enfant dit-il.
16. Mon petit dit-il.
17. D'où sortait-il.
18. Il faisait ce jour là.
19. Il arrachait les pins morts et emportait.
20. Qu'il me voulait du pain pour son enfant.
21. Mais réfléchissez, réfléchissez.
22. Vous rapporterez à votre enfant et vous lui faites.
23. S'il vit encore, une bonne bouillie.
24. Il reprend ses couleurs.
25. Mais réfléchissez, réfléchissez, vous êtes sur terre.
30. Plongé dans le sommeil.
31. Il m'avait remué.
32. Vous pourriez mourir de votre belle mort.
33. Il finit par me demander.
34. S'il vivait encore²⁶.

Après avoir dégagé toutes les phrases indiquant le récit objectif historique, à travers l'histoire de Hamm, nous allons faire de même pour le discours subjectif.

²⁶ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 70-75.

2. Discours subjectif

1. Je bourrai tranquillement ma pipe en magnésite l'allumai avec une... en tirai quelques bouffées.
2. Je m'en souviens.
3. Mais comme nous étions la veille de Noël.
4. Allons.
5. Ne me regardez pas, ne me regardez pas.
6. Je suis assez occupé.
7. Je me rappelle.
8. Allons, allons, présentez votre supplique, mille soins m'appellent.
9. Je m'enquis de la situation à Klov.
10. Je m'en souviens.
11. Allons, allons, qu'est-ce que vous me voulez à la fin.
12. Je dois allumer mon sapin.
13. Je finis par comprendre.
14. Qu'il me voulait du pain pour son enfant.
15. Mais je n'ai pas de pain.
16. Je ne digère pas.
17. Du blé, j'en ai.
18. Je vous donne du blé.
19. Je me fâchais.
20. Je me rappelle, un temps excessivement sec.
21. Peu à peu, je m'apaisais.
22. Je lui ai proposé d'entrer à mon service.
23. Il m'avait remué.
24. Je m'imaginai déjà n'en avoir plus pour longtemps.
25. Si je consentirais à recueillir l'enfant.
26. Je le revois à genoux.
27. Que j'attendais.
28. Si je consentirais à recueillir l'enfant.
29. Je le revois à genoux.

30. Me fixant de ses yeux.
31. Ce que je venais de lui signifier.
32. Je n'en ai plus pour longtemps avec cette histoire²⁷.

Nous venons de dégager l'ensemble des phrases du récit objectif historique et du récit subjectif en adoptant la définition du style de Nicolas Ruwet :

[...] le style est le message transmis par des relations entre éléments se situant à un niveau plus vaste que celui de la phrase, autrement dit au niveau de textes ou de discours entendu²⁸.

Voyons maintenant la manière dont les marques formelles se mêlent et s'interpénètrent pour la création d'un troisième discours possible, qui pourrait être à la fois récit objectif et récit subjectif.

Dans *Problèmes de linguistique générale*, Émile Benveniste avait fait une étude qu'il avait appelée « *Les relations des temps dans le verbe Français*²⁹ » où il avait attribué à l'énonciation historique trois temps « *le passé simple, l'imparfait, le conditionnel et le plus-que-parfait*³⁰ », auxquels il ajoutait un temps très rarement utilisé, le présent intemporel qu'il appelait « *présent de définition*³¹ ».

Toujours dans cette étude, Émile Benveniste disait qu'il faut ajouter à ces marques temporelles le fait que l'énonciation historique ne se caractérise pas uniquement par « *récit évènement, passé*³² » mais aussi par « *le fait que l'énonciation s'efface*³³ », c'est-à-dire que :

²⁷ *Ibid.*, p. 71-74.

²⁸ Nicolas Ruwet, *L'Analyse structurale de la poésie*, op. cit., p. 29.

²⁹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 258.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 260.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 261.

il n'y a même plus de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici, les événements semblent se raconter eux-mêmes³⁴.

En jetant un regard sur l'utilisation des temps dans l'histoire de Hamm, on se rendra compte qu'il y a quatorze phrases qui sont conjuguées au passé simple et qui sont les suivantes :

1. L'homme s'approcha lentement.
2. Un long silence se fit entendre.
3. Je bourrai tranquillement ma pipe... l'allumai avec une ...
4. Il leva vers moi son visage.
5. Il baissa les yeux, en marmottant.
6. Ce fut alors qu'il prit sa résolution.
7. C'est mon enfant dit-il.
8. Mon petit dit-il, comme si le sexe avait de l'importance.
9. Il me nomma le trou.
10. Je m'enquis de la situation à Kov, de l'autre côté...
11. Je finis par comprendre.
12. Je me fâchais.
13. Peu à peu je m'apaisai.
14. Je lui proposai d'entrer à mon service³⁵.

Il y a deux phrases parmi celles qui sont au passé simple qui ne sont pas « *de l'ordre de l'évènement*³⁶ ». Ce sont les suivantes : « *c'est mon enfant dit-il*³⁷ » et « *mon enfant dit-il*³⁸ ». Dans l'ensemble des phrases qui sont au passé simple, il y a également six phrases qui débutent par le pronom personnel « je » sous « la forme du pronom complètement « *vers moi, me nomma, me*

³⁴ *Ibid.*, p. 262.

³⁵ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 70-74.

³⁶ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 258.

³⁷ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 70.

³⁸ *Ibid.*

demanda³⁹ ». Quatre autres « portent la marque du narrateur et indiquent ses réactions aux évènements racontés : emploi d'adverbes ou d'adjectifs « lentement, long, sans doute, alors⁴⁰ ». Outre les phrases au temps du passé simple, notons également les temps des phrases suivantes :

- Treize phrases à l'imparfait et au conditionnel, ces phrases se divisent en trois catégories :
- Cinq phrases se chargent de transposer des phrases du style direct au style indirect.
- Quatre phrases dont la fonction est de raconter des faits. Deux d'entre elles « *Mais comme nous étions la veille de Noël cela n'avait rien d'extraordinaire⁴¹* » et « *il faisait ce jour-là je m'en souviens un soleil⁴²* » sont de l'ordre du « je » ; les deux autres « *d'une pâleur et d'une maigreur, il paraissait sur⁴³* » ; « *Je finis par comprendre qu'il me voulait du pain⁴⁴* », sont de l'ordre du « il ».
- Quatre phrases particulières qui « posent le décor du récit et semblent être à une forme impersonnelle⁴⁵ » ; seulement en réalité chaque phrase peut être considérée ou bien comme une phrase complexe « *Je me souviens qu'il faisait chez les morts⁴⁶* » ou comme deux phrases distinctes enchâssées « *il faisait ce jour-là ... je me souviens⁴⁷* » et « *Il faisait ce jour là je m'en souviens⁴⁸* ». En ce qui concerne les autres phrases qui restent et qui comptent environ soixante dix phrases, nous

³⁹ Myriam Louzon, « *Fin de partie* de Samuel Beckett. Effacement du monde et dynamisme formel », in *Les Voies de la création théâtrale*, tome 5, *op. cit.*, p. 121.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 71.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁴⁵ Myriam Louzon, « *Fin de partie* de Samuel Beckett. Effacement du monde et dynamisme formel », in *Les Voies de la création théâtrale*, tome 5, *op. cit.*, p. 121.

⁴⁶ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

trouvons vingt phrases qui sont employées au présent, quatre-vingt onze sont sans verbes exprimés, trois sont au subjonctif et une phrase au plus-que-parfait.

Myriam Louzon a fait remarquer que selon les différents niveaux linguistiques auxquels appartiennent les verbes au passé, trente deux phrases sur l'ensemble total des phrases de « l'histoire de Hamm » plus précisément pourraient être classés à un temps du passé. Ceci dit, il est admissible que « l'histoire de Hamm » appartienne dans sa totalité à l'ordre du discours subjectif. Toutefois, le narrateur essaie par le biais d'autres moyens d'atteindre une certaine objectivité, mené par une tentation de créer une sorte de distanciation entre les actions, les faits et les paroles du récit et l'énonciation mais ceci est paradoxalement au niveau du discours rapporté en modifiant ses formes ou en supprimant verbes et personnes. Jusqu'ici l'analyse a montré que les phrases de « l'histoire de Hamm » sont de deux catégories : la première comprend les phrases du dialogue entre le pronom personnel « je » et le pronom de la non personne « il » ou alors « l'homme », ces phrases sont toutes au passé ou à l'imparfait. La deuxième catégorie comprend les phrases qui font également partie du dialogue mais qui sont employées au présent, à l'imparfait, au conditionnel, au plus-que-parfait et au subjonctif. La première catégorie (en tout vingt phrases) ; quant à la deuxième, elle compte cinquante trois phrases :

il semblerait à première vue que là encore le discours, dans son aspect intersubjectif d'un « je » impliquant un « tu » auquel il s'adresse et devenant à son tour un « tu » pour son interlocuteur qui dira « je », devienne prédominant envahissant⁴⁹.

Toujours selon Myriam Louzon, les cinquante-trois phrases du dialogue peuvent, elles aussi se diviser en deux catégories :

⁴⁹ Myriam Louzon, « *Fin de partie* de Samuel Beckett. Effacement du monde et dynamisme formel », in *Les Voies de la création théâtrale*, tome 5, *op. cit.*, p. 121.

- Des phrases qui sont bien définies par des marques formelles (pronoms personnels, adjectifs et pronoms possessifs, modes et temps des verbes). Elles comptent 34 phrases qui sont de la forme suivante :
 - 23 sont au style direct
 - 11 sont au style indirect
- Des phrases qui ne sont pas nettement définies et qui se forment soit de « *syntagmes sans verbes, soit d'adverbes, de locutions adverbiales ou adjectifs*⁵⁰ ».

Cette dernière répartition donne lieu à un jeu dialectique entre une rédaction et une augmentation de l'expressivité par les dix neuf phrases sans verbes précis, nous obtenons une réduction de l'expressivité puisqu'elles effacent les interlocuteurs par la suppression de marques de personne, ces phrases suppriment aussi le temps qui permet de situer les acteurs dans le récit et qui permet de faire l'énonciation et rapports temporels entre ces deux discours. Autre réduction de l'expressivité qui existe encore, quand le narrateur s'arrête de nommer son interlocuteur de façon précise

il est l'homme, il a perdu toute existence physique, toute apparence, il n'est plus qu'une voix anonyme. Les lieux, également sont là-bas de l'autre côté du détroit l'époque est vaguement désigné la veille de Noël⁵¹.

Par contre, nous assistons à une augmentation de l'expressivité par la suppression des verbes qui introduisent le discours rapporté et aussi par le rôle que jouent les phrases sans verbes en rendant le dialogue plus rapide. On trouve la même contradiction dialectique entre, d'une part la mise en relief du narrateur, du narrateur-locuteur, du dialogue un effacement de son interlocuteur « *les phrases au style indirect effacent la personnalité de "l'homme" et mettent*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 123.

*en relief celle du narrateur-locuteur*⁵² » cela contribue au contenu intellectuel des paroles réellement prononcées, sauf qu'il ne substitue pas ses propres réactions affectives à celles de son interlocuteur « *on constate donc que le rapporteur a plus d'importance dans le style indirect où il a un rôle effacé*⁵³ ».

D'autre part, on constate la mise en relief « *également du narrateur-locuteur par le faible nombre de phrases dites en réalité par l'homme*⁵⁴ ». Ainsi, nous obtenons, deux mouvements antagonistes sur chacun des plans du discours : une tentative de distanciation et une destruction de cette tentative par une émotivité envahissante, cette destruction privilégie surtout le narrateur-locuteur et le narrateur.

3. Le monologue

Le monologue constitue un axe fondamental dans le texte et l'œuvre de *Fin de partie*. Le récit historique objectif et le récit subjectif qui forment la base de la pièce, s'annoncent avant tout par les personnages qui s'expriment en monologue et en dialogue.

Dans *Fin de partie*, nous n'assistons pas au monologue dramatique que les grands classiques nous ont fait connaître, ni même au monologue de Flaubert, mais nous assistons à un monologue typiquement beckettien, qui se charge de faire présenter le personnage par lui-même et de nous faire connaître son identité, ses caractères, le fonctionnement de sa pensée, le bouleversement de ses sentiments et sa psychologie. Puis il signale son rapport avec le ou les autres personnages qui interviendront plus tard, à travers l'exposition d'un élément de faits ou d'actions. Nous remarquons que Samuel Beckett a fait monologuer à un degré différent, les quatre personnages de *Fin de partie*, mais la grande

⁵² *Ibid.*

⁵³ Marguerite Lips, *Le Style indirect libre*, Paris, Payot, 1926, p. 30.

⁵⁴ Myriam Louzon, « *Fin de partie* de Samuel Beckett. Effacement du monde et dynamisme formel », in *Les Voies de la création théâtrale*, tome 5, *op. cit.*, p. 422.

caractéristique du monologue beckettien c'est qu'il sert de préparation pour le dialogue qui élaborera le processus d'évènements et développera les caractères et la nature des personnages. Les deux principaux personnages « Clov » et « Hamm » commenceront leur jeu par un monologue, afin que tous les personnages, par la suite en fassent de même. Nous pouvons dire que le monologue beckettien est un monologue extérieur et non intérieur, car bien que les personnages s'entretiennent de temps à autres avec eux-mêmes, ils sont en permanence en train de monologuer à haute voix ils pensent, ils sentent, ils réagissent en mal ou en bien, mais devant tout le monde, ce sont des personnages sans intimité, ou alors ils se confient à tous. Ils livrent leur intimité à tous et leur tête à tête se passe en la présence de tout le monde aussi. Il est important de dire que le monologue n'attend pas que les personnages arrivent à une ou plusieurs crises, ni que le déroulement des évènements atteigne le « nœud » comme c'était le cas dans le théâtre antique (grec) et classique, mais bien au contraire c'est lui-même qui est l'apanage de tous les personnages. Donnons l'exemple de Clov qui ouvre la pièce par un court monologue, s'adressant non pas à lui, mais à l'autre, au monde extérieur ou peut-être à lui-même, mais à travers les autres, ou aux autres à travers lui-même, nous ne savons pas trop, la seule chose dont nous sommes sûr c'est qu'il ne se privilégie pas, il ne se raconte pas : il commence son monologue par « *fini, c'est fini*⁵⁵ ». À travers ce monologue, Clov commence à se dévoiler très progressivement « *on ne peut plus me punir, je m'en vais dans ma cuisine, trois mètres sur trois mètres, attendre qu'il me siffle*⁵⁶ ». Il nous a fait savoir ou du moins songer à ce qu'il est, à ce qu'il exerce comme fonction sociale. Mais qui peut-il bien être pour devoir obéir quand on le nomme même pas pour l'appeler, mais quand on le siffle ! Pour mieux nous aider à comprendre son identité, il nous indique le lieu de son travail : « la cuisine » puis il nous décrit l'architecture de ce lieu. Le

⁵⁵ Samuel Beckett, *Fin de partie*, p. 15.

⁵⁶ *Ibid.*

plus important c'est qu'il nous a préparé l'entrée d'un nouveau personnage : « il ». On peut se demander qui est ce nouveau personnage et les rapports qu'ils entretiennent. Jusqu'ici Clov, en monologuant, a révélé quelques importantes vérités à propos de lui-même et à propos d'un nouveau personnage « il » que nous n'avons pas encore vu. Il est apparemment serviteur soumis puisqu'il attend naïvement jusqu'à ce qu'un patron « il » agressif, méchant, l'appelle quand cela lui convient.

Ce que le monologue a dévoilé concernant ces deux personnages n'est qu'une piste vers la recherche de leurs rapports et de leurs caractéristiques, mais ce qui n'est pas encore du tout dévoilé, c'est ce qui est « *fini*⁵⁷ », « ce qui *va finir*⁵⁸ », ce qui « *va peut-être finir*⁵⁹ » autrement dit la fable. Beckett ici n'oublie pas le cadre des choses, nous sommes au théâtre, il faut séduire au début mais il faut garder le « suspense » et la notion de surprise, telle est la fonction principale du monologue beckettien, qui présente les personnages dans la mesure où nous pouvons les comprendre, mais qui principalement garde la surprise, en préparant à l'instant le terrain pour l'apparition d'autres personnages avec d'autres actions.

Ce que nous pouvons constater à travers ce premier monologue de Clov c'est qu'il a assumé la responsabilité d'accomplir au moins trois tâches :

- la première c'est de se présenter en tant que personnage (fonction, lieu : s'il y a caractère, idéologie ou pensée, sentiments, détermination psychologique, comportement etc...) ;
- la seconde c'est l'exposition progressive de quelques éléments de faits ou d'actions ;
- enfin, la troisième, c'est la préparation du spectateur aux actes suivants (introduction d'autres personnages ou d'autres actions).

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

Il est à noter que ces trois fonctions qu'assume le monologue de Clov au début de la pièce ne sont pas stables, nous ne les retrouvons pas dans tous les monologues qui suivent. Il y a des fonctions qui demeurent, d'autres qui disparaissent, mais il est possible que d'autres fonctions puissent s'ajouter, comme il est possible qu'une fonction soit poussée plus que l'autre. Par exemple, dans le premier monologue de Hamm qui vient juste après celui de Clov, nous ne remarquons que la présence de ces trois fonctions, mais elles sont relativement et à des degrés différents, poussées jusqu'au bout, de telle sorte qu'elles confirment certaines réalités du premier monologue, principalement quand cela concerne la présentation des personnages ou bien le déroulement des événements. Dans son ensemble, c'est un discours d'ordre subjectif, il tourne autour de Hamm, celui-ci introduit en plus ses rapports à ses parents, son malheur et sa souffrance, « *peut-il y avoir misère plus haute que la mienne*⁶⁰ », ainsi que sa manière de penser, plutôt sa philosophie sur la vie « *tout est absolu*⁶¹ », « *plus on est grand et plus on est plein et plus on est vide*⁶² ».

Ce qui s'ajoute à tout cela, c'est sa manière de rompre la forme narrative que la pièce a pris jusqu'ici pour mener le dialogue jusqu'à sa forme théâtrale. Après ce deuxième monologue de Hamm, plusieurs monologues longs ou courts se succèdent, chaque personnage a un ou plusieurs monologues. Beckett a fait monologuer tous ses personnages, mais c'est surtout Hamm qui s'est « défoulé » le plus. Se défouler est employé ici pour désigner deux choses :

- se défouler pour dire, s'exprimer tout simplement.
- se défouler pour faire signe au sens.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

Puis par les différents monologues de la pièce, y compris l'histoire de Hamm, qui montrent la complémentarité de ces deux principes contradictoires : principe de réalité et principe de plaisir, ce balancement, plutôt cette déchirure a donné lieu pour les personnages, à un traumatisme de naissance au sens freudien, chacun le vivant à sa façon, traumatisme diachronique qui mène vers des états psychiques complexes comme l'abandon et la psychose. Tout ceci se passe dans une sorte d'absurdité qui semble imposée et recherchée.

4. Le dialogue

Le dialogue se déclenche dans la pièce de *Fin de partie* après l'achèvement du monologue d'Hamm. C'est-à-dire après la présentation des deux principaux personnages et l'exposition de la matière qui fera l'objet de leurs discours. Beckett nous invite à assister directement à cette matière du discours, à travers le dialogue de ces personnages. À partir du déclenchement du dialogue par Hamm « *prépare-moi je vais me coucher*⁶³ », des personnages s'exposent, ou s'expriment directement, sans intermédiaire.

Aucun élément extérieur n'intervient ni même l'auteur. Ils se livrent profondément à l'extérieur, à nous public, à travers les mots qu'ils s'échangent à tour de rôle. Ces mots portent leurs sensations, réactions et pensées. En voyant ces personnages sur scène, on ne peut se débarrasser d'une première impression, ce sont des personnages parleurs avant d'être penseurs ou actifs. À les entendre sans cesse parler, nous nous faisons une idée de ce qu'ils sont et de ce qu'ils veulent. À travers leur discours verbal, leur pensée, leurs gestes, leurs mouvements, leur allure et rythme se dégagent progressivement. D'ailleurs à partir de là, on peut saisir la raison pour laquelle Beckett a fait de ces personnages des handicapés, fixés la plupart du temps à leur place, Hamm est dans son fauteuil roulant, Nagg ainsi que Nell sont à l'intérieur d'une poubelle.

⁶³ *Ibid.*, p. 42.

Il n'y a que Clov qui puisse bouger même si, encore, il ne puisse pas s'asseoir comme il le déclare à Hamm : « *je ne peux pas m'asseoir*⁶⁴ ».

C'est à travers le dialogue que l'image des quatre personnes se dégage nettement, en ce qui les concerne. Cela se clarifie à partir de la conversation ou plutôt d'un dialogue un peu particulier, c'est un dialogue qui ne s'accomplit pas, puisqu'il part du silence, de l'obligation de se taire (« *taisez-vous, taisez-vous*⁶⁵ », criait Hamm lorsque Nagg et Nell avaient commencé à discuter) puis il va vers l'idée que l'on est obligé de parler. Par la suite, Hamm se rend compte de nouveau de l'absurdité et de la non-utilité des paroles : il crie fort « *ça ne va donc jamais finir*⁶⁶ ». Il n'arrive pas à comprendre que l'on puisse parler encore « *mais de quoi peuvent-ils parler, de quoi peut-on parler encore*⁶⁷ ». Ainsi, il leur ordonne de se taire pour mettre fin au dialogue, et principalement pour qu'ils reviennent au point de départ, au point zéro : le silence. Le dialogue est issu du silence que nous retrouvons enfin. Le dialogue de Beckett est un dialogue ironique, la phrase est grise, sans grâce et sans poésie, sans le moindre relief lyrique. En effet, le dialogue exprimant l'œuvre théâtrale de Beckett prend ses racines et sa signification dans la nature et l'humeur de lecteur ou du spectateur. La pièce est amusante ou déprimante selon la façon dont le récepteur la reçoit.

La forme de l'œuvre de *Fin de partie* de Beckett, apparaît à travers un dialogue, plein de multiples thèmes, comme l'ennui qui a été le thème le plus crucial de Baudelaire. L'esclave (Clov est esclave de Hamm qui lui sert de père et de Home). Ce thème apparaît d'une manière plus flagrante dans *En attendant Godot* (l'ignoble couple Pozzo-Lucky), la lâcheté des hommes et leur

⁶⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 41.

irrémédiable solitude « *Vous êtes sur terre, c'est sans remède*⁶⁸ ». C'est un dialogue d'un humour grinçant qui suit toute la trame de la pièce, se prend au jeu des mots scabreux et sinistres et acquiert une ampleur métaphysique. Cette notion est également présentée dans la pièce *En attendant Godot*. Regardons cet échange entre Wladimir et Estragon :

Wladimir — ça a fait passer le temps.
Estragon — il serait passé sans ça.
Wladimir — oui, mais moins vite⁶⁹.

Le dialogue de *Fin de partie* répond clairement à tous ceux qui se demandent à propos de son genre littéraire, est-elle une tragédie ou une comédie ? Il ne paraît pas évident de la définir. Mais nous croyons que la réponse réside dans son dialogue qui montre clairement qu'il s'agit d'une farce tragique : quatre personnages se trouvent dans un espace clos, Hamm le paralysé, est tout le temps dans un fauteuil, de plus il est aveugle. Clov est adopté par son patron Hamm, il est son esclave, d'où sa haine contre ce dernier, « *si je pouvais le tuer, je mourrais content*⁷⁰ ». Dans deux poubelles habitent deux autres personnages Nagg et Nell, qui sont les parents d'Hamm, ils se remémorent entre deux sommeils, leurs beaux jours. En lisant ou en entendant le dialogue, on se revoit facilement dans la pièce de Sartre *Huis clos*.

Fin de partie lève le rideau par son dialogue, sur une jeunesse ainsi qu'une vieille horrible, terrifiante et impuissante.

Hamm — toute la maison pue le cadavre.
Clov — tout l'univers.
Hamm (*avec colère*) — je m'en fous de l'univers⁷¹.

Le rideau tombe à la fin de la pièce sur le même monde d'angoisse et d'athéisme, de souffrance et de désespérance, un monde qui refuse tous les

⁶⁸ *Ibid.*, p. 77.

⁶⁹ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 33.

⁷⁰ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 43.

⁷¹ *Ibid.*

personnages et qui résume la réplique d'Hamm adressée à son père dans sa poubelle « *salopard, pourquoi m'as-tu fait ?*⁷². Sombrement, le père répond « *je ne pouvais pas savoir*⁷³ », ainsi la pièce disparaît vers cette même morosité : « *la limite de quelque chose qui tendait vers le rien*⁷⁴ », comme l'affirme Alfred Simon.

a. À propos de l'œuvre de Beckett

Dans les années 50, la littérature a tellement évolué qu'elle a perdu son rôle d'explication. « *Dieu est mort*⁷⁵ », disait Nietzsche et avec sa mort, l'écrivain omniscient a disparu. La nouvelle littérature se prive du rôle de messenger, elle ne cherche plus ni à signifier, ni à démontrer, ni à instruire. Elle s'est débarrassée de toute justification extérieure. Le but des écrivains n'est plus de dire les choses, de transmettre un message politique ou social, bien au contraire, leur nouveau but est de ne rien dire ou signifier ni de transmettre, « *à partir de 1950, le problème central de la littérature sera le problème de rien*⁷⁶ ». La dénonciation de l'absurde de l'existence par Sartre et Camus n'était au fond que dans le but de lui donner plus de signification et de sens. Leur philosophie mènera à la révolution ou à la Révolte. Beckett, lui, ne mènera ni à une révolution, ni à une révolte. Il n'y a pas de révolution chez lui, mais une constatation.

À travers ces romans, *Molloy*, *L'Expulsé*, *L'Innommable*, ou à travers ces pièces de théâtre, y compris celle qui fait l'objet de ce travail *Fin de partie*, Beckett s'enfonce pleinement dans ce non-sens initial pour pouvoir par la suite le juger. Avec Samuel Beckett et pour la première fois, la littérature dans *Molloy* tente sérieusement de se désigner par elle-même, toute œuvre de Beckett est une

⁷² *Ibid.*, p. 45.

⁷³ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁴ Alfred Simon, *Samuel Beckett, op. cit.*, p. 201.

⁷⁵ Frédéric Nietzsche, *Crépuscule des idoles, op. cit.*

⁷⁶ Bernard Pingaud, *Molloy suivi de Beckett le précurseur, op. cit.*, p. 294-295.

ouverture de mots, un ensemble de langage. Avait-il réalisé le rêve de Flaubert d'écrire :

un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force de son style comme la terre, sans être soutenue, se tient en l'air⁷⁷.

La réponse est tout simplement oui. Ce rêve ou cette nouvelle conception de l'écriture est tout autant le problème de Sartre, à qui nous devons toujours revenir si nous voulons réellement comprendre l'évolution de la littérature, qui « *pensait que les mots pouvaient changer ce qu'ils nommaient*⁷⁸ ».

Samuel Beckett s'engage à donner naissance, à concrétiser réellement ce rêve, cette nouvelle ambition de la littérature. Une littérature de la non-signification, du non-sens. Avec des mots merveilleusement assemblés, liés les uns aux autres, Beckett annonce le désir de faire surgir un nouveau sens dans tous ses écrits littéraires et théâtraux. L'amorce de cette nouvelle aventure beckettienne, se poursuivra avec d'autres romanciers et hommes de théâtre, qui donneront selon différentes perspectives, des ouvrages importants. Les nouvelles œuvres, tout en essayant d'aboutir à un sens tout à fait nouveau, n'ont pas pu ou voulu, se débarrasser définitivement de ce qui se passait dans la vie courante et de l'expérience quotidienne qui servait l'écriture traditionnelle de service d'inspiration. Ces œuvres tentent de donner à travers le non-sens, un sens plus profond, elles sont poussées par la philosophie qui considère que « *le monde regardé révèle la façon dont nous le regardons*⁷⁹ ».

Nous avons conclu dans l'histoire d'Hamm à propos d'objectivité et de subjectivité, que l'histoire est d'ordre subjectif. Cette conclusion se confirme quand on apprend que Robbe-Grillet a fini par admettre que tous les écrits de

⁷⁷ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, op. cit., p. 55.

⁷⁸ Jean Paul Sartre, *Huis-clos* suivi de *Les Mouches*, Paris, Éditions Gallimard, 1947, p. 141.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 57.

l'avant-garde sont « *plus subjectifs que ceux de Balzac*⁸⁰ ». Ce jugement paraît à première vue exagérée, mais nous le considérons raisonnable, le mérite de Beckett c'est qu'il a approfondi son écriture, le sens étant indissociable du langage et du style. En œuvrant ainsi, il parvient à se distinguer de ses contemporains, non seulement en poussant ses écrits très loin. Si nous jetons un regard sur le discours de *Fin de partie*, il nous montre qu'il est un discours de piège et de contradictions, il est un discours de :

mélange déroutant d'ironie et de sérieux, de vague et de précision, de tournure familière et de style noble jetant un trouble qui va croissant comme si l'artisan ne rêvait que de détruire son travail⁸¹.

Quant au contenu, dans le meilleur des cas, il a « *un commencement apparent et une fin douteuse*⁸² », le personnage qu'est lui-même le narrateur (Hamm personnage/narrateur, Clov personnage/narrateur, Nagg personnage/narrateur) se raconte une histoire qui ne dit rien, il déraile, s'essouffle, et peu à peu on découvre qu'il est en situation d'impasse. Sa mission est impossible, mais surtout il donne l'impression qu'il s'arrange avec lui-même. Pour ne pas arriver à accomplir sa mission. Lire *Fin de partie*, c'est lire *En attendant Godot*, *La Dernière Bande*, *Molloy*, *l'Innommable*... C'est lire tout les écrits de Samuel Beckett, c'est toujours lire une seule écriture, un seul texte parce que tout a commencé avant le commencement, toute l'histoire a commencé par la fin. « *Fini, c'est fini*⁸³ » furent les premières expressions du début du texte. Ces expressions nous parviennent dans *Fin de partie* par la voix de Clov, cette voix qui commence avant le commencement, il n'y a pas de raison pour qu'elle s'arrête plus tard. Mais est-ce que cela signifie que le discours beckettien est un discours de bavardage quotidien ? Certes non, Beckett propose une matière purement littéraire comme l'écrit Gaëtan Picon :

⁸⁰ Alain Robbe-Grillet, *Revue de Paris*, septembre 1961, p. 12.

⁸¹ *Ibid.*, p. 14.

⁸² *Ibid.*, p. 15.

⁸³ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 21.

[...] la phrase n'émerge pas de l'intensité d'une expérience reçue : elle naît de ce mouvement par lequel l'écrivain compose son livre ou des phrases, c'est-à-dire « rien ». Et en même temps qu'il nous soumet à l'horreur de ce qu'il appelle vie, le livre nous donne le sentiment qu'il est un livre un enchaînement irréal de mots, la marche de la parole suscitant à chaque pas son propre vide⁸⁴.

Le langage littéraire beckettienne est un langage qui ne se veut pas démonstratif. Il semble que Beckett se retire du monde pour écrire, pour que ses personnages parlent dans le vide, ils ne s'enchâssent directement à personne et ne cherchent pas une efficacité urgente. L'attitude de Beckett se manifeste dans cet écart, d'où tout son art qui est de faire quelque chose sans rien, seulement ce rien n'est pas vraiment un rien mais il est quelque chose « *le seul sens qu'il est là, réside dans le fait du non sens qui à sa manière est un sens*⁸⁵ ».

b. La naissance de la mise en scène

On juge nécessaire de préciser brièvement les caractéristiques de l'art de la mise en scène, cet art qui servira dès 1887 de matière première et de base fondamentale de l'opération théâtrale.

L'aventure de la mise en scène contemporaine commence en France dans une petite salle de la rue Élysée des beaux arts près de Pigalle, le 30 mars 1887⁸⁶.

Cette date si récente à laquelle remonte la naissance de la fonction du metteur en scène, non seulement en France, mais aussi avec une différence de quelques années en Russie et en Allemagne apparaît d'une manière très surprenante et étrange. La question qui se pose, c'est de savoir si le metteur en scène répond avant tout à des besoins artistiques individuels. Il n'imité plus ce que les autres ont déjà conçu, mais il invente selon ses propres inspirations ce qui satisfait ses conceptions individuelles de l'art et de la littérature. À ce niveau-là, l'héritage

⁸⁴ Bernard Pingaud, *Molly suivi de Beckett le précurseur*, op. cit., p. 301.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 305.

⁸⁶ Sylvain Dhomme, *La Mise en scène contemporaine : d'Antoine à Bertolt Brecht*, op. cit., p. 301.

littéraire et artistique n'a plus la fonction de modèle qu'il faut respecter, mais il sert uniquement de leçon permettant d'en tirer profit.

Dans cet univers de changement dans les conceptions concernant les œuvres littéraires et artistiques où il n'est plus question d'appliquer les règles d'analyse et de mise en scène traditionnelles est né un nouveau personnage capable de gérer le rythme de ce changement et de comprendre les divers problèmes qui règnent dans la vie littéraire et notamment dans le domaine de la mise en scène. Avec l'apparition de ce metteur en scène, le théâtre va connaître l'accomplissement de son histoire contemporaine. À la suite de cette apparition dans le personnel et du théâtre, plusieurs artistes se sont imposés dans la vie théâtrale, chacun tentant d'imposer sa façon de concevoir le spectacle-théâtral, essayant de faire de sa méthode une norme générale et par ailleurs une esthétique universelle. Chacun croit à ses idées personnelles et à ses propres moyens pour accomplir la nouvelle activité artistique. Cette attitude des artistes a créé du nouveau mouvement dans le monde théâtral un mouvement déformé, ambigu et non stable. Mais l'art théâtral ne connaît réellement son autonomie qu'à la suite du premier document approfondi sur la vraie fonction de la mise en scène : c'est la mise en scène du drame wagnérien en 1895 de Adolphe Appia. Ce document théorique qui :

trouve ses antécédents directs dans la lettre sur les spectacles de Jean-Jacques Rousseau et dans celui des cahiers de la quinzaine de Romain Rolland intitulé *Le Théâtre du peuple*⁸⁷,

est le premier document qui essaie d'aborder clairement la réalité de l'art théâtral et de chercher à déterminer ses principes :

[II] renferme les conclusions de nombreuses méditations et de tentatives très diverses, et c'est peut-être l'œuvre théorique la plus remarquable et la plus achevée du théâtre contemporain »⁸⁸.

⁸⁷ Vito Pandolfi, *Histoire du théâtre*, tome 3, *Théâtre anglais, romantisme, science de la mise en scène*, op. cit., p. 234-236.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 236.

Avec Appia ainsi que Gordon Graig, le rôle du metteur en scène se définit et s'éclaircit.

Depuis lors, c'est le metteur en scène le protagoniste de l'histoire du théâtre, et le metteur en scène, son domaine à présent élargi et approfondi, s'applique à rechercher une interprétation théorique et une définition de son savoir faire artistique, désireux de fixer et d'identifier les lois de son art⁸⁹.

Après ce document, d'autres recherches esthétiques ont eu lieu pour donner naissance à diverses formulations artistiques. Le début du XIX^e siècle est lié historiquement aux multiples expériences théâtrales. Des expériences positives surtout quand on sait qu'elles s'étaient jointes aux deux grandes écoles développées : le romantisme et le naturalisme. Grâce à ces expériences, l'art du théâtre a pu prendre la physionomie qui lui convient et se définir des fonctions :

De ce fait, un nouvel univers scénique s'installe, un univers magique où tout est réalisable, tout est possible mais surtout rien n'est gratuit car tout est sens et tout est émetteur de signes⁹⁰.

D. L'ANALYSE DES PERSONNAGES

1. Personnage textuel / scénique

Tout texte théâtral est fait pour être joué sur scène. Le seul moyen pour faire d'un ensemble de mots inscrits sur des feuilles une vie, une série d'actions visuelles et concrètes, est le comédien. Celui-ci n'endosse pas le rôle explicatif que le personnage textuel imaginaire joue, mais il s'attribue un rôle démonstratif sur scène, il montre les choses, illustre les idées, incarne les pensées, et les réalise. Grâce à lui, le spectateur ne cherche plus à comprendre, à s'imaginer des situations à travers les mots, mais au contraire, ce dernier est mis en présence

⁸⁹ *Ibid.*, p. 261.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 263.

d'une évidence. Il n'est plus devant des impressions, mais devant une succession d'actions réelles. C'est pourquoi le comédien reste toujours l'élément le plus important et le plus indispensable au théâtre, et c'est pourquoi aussi le comédien a toujours été l'objet de préoccupations dans toute l'histoire du théâtre et notamment dans la mise en scène contemporaine. Il existe des styles de jeu dramatique comme il existe des styles d'écriture. Ces styles ne tiennent pas uniquement compte de la façon dont il faut dire un vers, de la musicalité des actions, de la justesse et la variation des tons, du rythme, de l'harmonie des gestes, mais aussi, et c'est le plus important, ces styles doivent commander « *chez l'acteur des modifications complètes de sa situation par rapport à son personnage et à son texte*⁹¹ ». Cela veut dire que le metteur en scène est sensé guider l'acteur, pour qu'il le fasse plonger en lui-même (dans ce sens il faut comprendre ce que Stanislavski appelle la mémoire affective) pour pouvoir par la suite concevoir un jeu alimenté par sa sensibilité personnelle, par ses réflexions et sa susceptibilité.

Les créations scéniques doivent toujours être présidées par un processus d'intériorisation de l'acteur. Ce processus intérieur attire de plus en plus l'attention des metteurs en scène contemporains, et fait l'objet de multiples discussions et discours. L'identification entre le personnage et l'acteur chez Stanislavski et la distanciation consciente et intellectuelle chez Bertolt Brecht sont deux conceptions différentes suscitant des commentaires sans fin.

Les réformateurs du théâtre sont attirés par ce problème de l'acteur, ils accordent une grande importance à la complexité de création de l'acteur, à son degré de sincérité, à sa réaction face à l'œuvre et au personnage, et de sa maîtrise des techniques vocales et gestuelles. Tout acteur est défini par son style de jeu, tout personnage est déterminé par son interprète et toute mise en scène est caractérisée par son interprétation :

⁹¹ Sylvain Dhomme, *La Mise en scène contemporaine : d'Antoine à Bertolt Brecht*, op. cit., p. 14.

Une histoire de la mise en scène est une histoire de l'interprétation, et l'interprétation dépend autant de celui qui l'exécute que celui qui l'écoute⁹².

a. - Les personnages de Clov et Hamm

La nature des deux principaux personnages Clov et Hamm, ainsi que celle de Nagg et Nell d'ailleurs, est très compliquée. Elle a toujours posé des problèmes d'analyse. Toute tentation de distinguer ce qu'ils sont de ce qu'ils font et veulent et inversement, apparaît impossible si ce n'est arbitraire. Ce sont des personnages qui se complètent et qui se différencient en même temps.

Les personnages de Clov et de Hamm semblent agir sans clarté, et sans motif précis, guidés par le rien vers le rien. Ils ont plusieurs points de ressemblance et de différence. Ils se complètent au niveau des traits physiques. Nous signalons que cette complémentarité physique s'oppose par leur possibilité d'utilisation. Hamm et Clov sont tous les deux de sexe masculin, ils ont le même teint rouge. Clov peut voir, se tenir debout mais il ne peut s'asseoir, contrairement à Hamm qui est aveugle, ne voit pas, paralysé, il ne peut pas se tenir debout, s'assoit tout le temps. « *Chacun sa spécialité*⁹³ » conclut Hamm. Ils se complètent aussi au niveau de leurs désirs, tous les deux tentent de sortir, de voir le monde extérieur.

Clov menace durant toute la pièce, de quitter Hamm. Quant à ce dernier, il est le premier et le seul qui a réclamé « la lumière ». « *Il y a de la lumière chez la mère Peggy* ». « *Il n' y a plus de lumière* ». « *Ça, c'est de la lumière*⁹⁴ ». Sortir à l'extérieur est un désir intense chez Clov et surtout chez Hamm. Comme nous l'avons évoqué plus haut, en ce sens ils se rejoignent dans ce désir de découvrir ce monde extérieur. Hamm demande à Clov à deux reprises de lui

⁹² *Ibid.*, p. 15.

⁹³ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 60.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 86.

faire faire un tour, mais quel tour ! C'est le tour du monde. « *Fais-moi faire le tour du monde*⁹⁵ ! », disait-il. Hamm a fait le premier tour, mais il a été déçu, ce tour est loin de satisfaire l'intensité de son désir, il découvre soudainement que « *tout ça c'est creux*⁹⁶ ». Il décide de retourner à sa place initiale sans même continuer de faire le tour : « *assez* », dit-il. « *Ramène-moi à ma place*⁹⁷ ». Puis, le désir le reprend de nouveau, il veut sentir la chaleur « *amène-moi sous la fenêtre... Je veux sentir la lumière sur mon visage*⁹⁸ ». Mais la dernière promenade ne sera pas amusante, ni meilleure que la première, puisque finalement, si Clov se rend compte de sa lumière « *qui meurt*⁹⁹ », Hamm découvre qu'« *il n'y a pas de lumière*¹⁰⁰ », très douloureux, il se résigne à une déception amère et souffrante « *ferme la fenêtre, on rentre*¹⁰¹ », dit-il. Autant qu'ils se complètent, Clov et Hamm se différencient aussi à plusieurs niveaux.

Ils diffèrent au niveau de la fonction. Ce couple forme une petite société. Hamm est le patron de Clov, ce dernier est son « serviteur ». Ce rapport de patronage et d'esclavage explique la relation de haine et de mépris établie entre eux. Leur premier contact dans la pièce s'annonce déjà par une insulte et un ordre « *tu empestes l'air, prépare-moi, je vais me coucher*¹⁰² », disait Hamm. Clov qui ne pouvait, lui non plus, cacher son mépris et notamment sa désobéissance, répond tout de suite : « *je viens de te lever* », puis « *je ne peux pas te lever et te coucher toutes les cinq minutes*¹⁰³ ». Hamm, ayant pressenti cette désobéissance de son valet de chambre, veut exercer son pouvoir de patron et de père « *sans moi pas de père, sans Hamm pas de Home*¹⁰⁴ », alors il passe

⁹⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*, p. 88.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 65.

¹⁰² *Ibid.*, p. 86.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 56.

directement au stade de la menace « *je ne te donnerai plus rien à manger... tu auras tout le temps faim*¹⁰⁵ ». Mais il apparaît que cette menace, contrairement à ce que Hamm estimait, n'a pas d'effets sur Clov, qui répond avec une étrange indifférence « *alors nous mourrons*¹⁰⁶ », donc la mort ne lui fait pas peur. Quant à la vie, il ne s'y attache pas.

Après ce rapport de force qui s'annonce dès le début de la pièce, et qui se dégage à travers toutes leurs répliques, ils décident consciemment ou inconsciemment de se supporter car de toute façon « *il n'y a personne d'autre*¹⁰⁷ » pour Hamm, et « *il n'y a pas d'autre place*¹⁰⁸ » pour Clov. De ce fait, ils sont, malgré eux, obligés de vivre ensemble, dans un espace clos, dans lequel règne une atmosphère de pression et de tension, de haine et de rancune. Une atmosphère de guerre psychologique qui augmente et évolue pour atteindre le sommet de l'agression et de la haine « *si je pouvais le tuer, je mourrais content*¹⁰⁹ » se disait discrètement Clov, et de nouveau « *tu empestes l'air, tu pues le cadavre*¹¹⁰ » déclarait Hamm.

Hamm et Clov forment un couple qui est « *loin d'épuiser l'ambiguïté sadomasochiste de leur rapport et de leur absolue indépendance*¹¹¹ » et cependant, ils continuent, tout en étant cernés par cette ambiguïté et ce rapport cruel.

La plupart des critiques ont insisté sur cette cruauté qui lie et caractérise le rapport entre ce couple. Mais est-il réellement vrai qu'il s'agit de méchanceté ? Un simple regard attentif dans cette pièce montre le contraire, du moins montre

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 43.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 65.

¹¹¹ Sylvain Dhomme, *La Mise en scène contemporaine : d'Antoine à Bertolt Brecht*, op. cit., p. 14.

une autre phase de la nature des rapports qui lient ce couple. Regardons ce court dialogue entre Clov et Hamm.

Hamm — je t'ai trop fait souffrir, n'est ce pas ?
Clov — Ce n'est pas ça.
Hamm (outré) — je ne t'ai pas trop fait souffrir ?
Clov — si.
Hamm (soulagé) — Ah, quand même¹¹².

Hamm et Clov, dans la même seconde se complètent et se différencient, ils peuvent aller dans tous les sens, mais ils n'iront pas loin car de toutes façons, ils se rejoindront tôt ou tard, en réalité, tout est absent dans cette pièce : le lieu et l'heure sont absents « *quelle heure est-il*¹¹³ ? » demande Hamm, « *la même que d'habitude*¹¹⁴ » répond Clov, Hamm insiste de nouveau « *tu as regardé*¹¹⁵ ? », Clov lui confirme que oui et que l'heure est « *Zéro*¹¹⁶ ». En plus de cette absence de lieu et de temps, les deux personnages se rendent compte de leur absence : Hamm « *je n'ai jamais été là, absent toujours*¹¹⁷ » : « *je ne sais pas ce qui s'est passé*¹¹⁸ ». Quant à Clov, se livrant à une grande tristesse, déclare « *toute la vie, les mêmes questions, les mêmes réponses... Il n'y a plus de raison que ça change*¹¹⁹ ».

Dans ce monde d'absence, le présent apparaît insupportable « *la fin est dans le commencement et cependant on continue*¹²⁰ ». En constatant cela, Hamm est dans une situation de perturbation, il ne sait plus ce qu'il veut, veut-il que ça finisse ou pas ? Il hésite « *il est temps que cela finisse et cependant j'hésite à finir*¹²¹ ».

¹¹² Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 21.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 97.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 98.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 43.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*

Le drame de ce personnage réside dans cette hésitation entre le désir de voir tout disparaître et son acharnement à continuer quelque chose qui suit son cours. Ce drame a un immense effet sur lui, non seulement il fait de lui un personnage tragique, un être du drame mais aussi il détermine d'une certaine manière son rapport direct aux autres partenaires. Il caractérise sa relation avec eux sur plusieurs plans et notamment sur le plan de la communication. Hamm est cruel avant tout avec lui-même, parce qu'il fait de lui la première personne à qui il s'adresse. En s'adressant à lui-même, on remarque qu'il est habité par un certain sens de l'humour, ou plutôt par un aspect ludique, il s'agit pour lui d'un jeu, un jeu auquel il s'attache pleinement : « *à moi de jouer*¹²² », tels sont ses premiers mots, avec cette même notion de jeu, il finit presque son monologue « *puisque ça se joue comme ça, jouons ça comme ça*¹²³ ».

Ce qui est remarquable aussi, c'est que Hamm en s'adressant à lui-même, s'adresse à tout le monde, ou plutôt s'adresse à lui-même par la médiation des autres. Dans toutes ces réactions se dégagent une importante cruauté. Il n'est jamais content, tyranniser Clov, Nagg et Nell semble lui faire plaisir. On a vu que dès son premier contact avec Clov, il l'a insulté : « *tu empestes l'air*¹²⁴ », on retrouve la même réaction vis-à-vis du personnage de Nagg, son père. Dès que celui-ci a ouvert la bouche pour réclamer à manger, Hamm l'injurie « *maudite progéniture*¹²⁵ ». Il fait aller et venir Clov sans raison logique. Il veut toujours voir exécuter ses ordres comme un tyran. Mais, en réalité, tout ce qu'on peut dire sur la tyrannie de Hamm n'est pas réellement la vérité ! Sous le couvert de l'agressivité et de la haine, se cache un côté très humain chez Hamm ainsi que chez Clov. Ce côté humain est expliqué par le personnage de Hamm en disant

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*

« c'est peut être de la pitié, une sorte de grande pitié¹²⁶ ». « Au-delà des apparents sadismes et masochisme dont font preuve le maître et le serviteur, c'est une sorte de tendresse qui les unit¹²⁷ », comme le dit Gérard Durozoi.

Ce sens paraît clair lorsque Clov demande à Hamm « à quoi est ce que je sers », Hamm répond « à me donner la réplique¹²⁸ ». Clov alors joue pour Hamm le rôle d'interlocuteur et pas uniquement le rôle d'un simple valet de chambre. En ce sens, le rapport de Hamm et Nagg n'est pas une hostilité héritée, ni un conflit de génération, du moins il n'y a pas que cela. Hamm demande à son père s'il veut écouter son histoire, donc s'il veut l'entendre lui aussi. Il devient un interlocuteur important. « Demande à mon père s'il veut écouter mon histoire¹²⁹ ». Il lui promet même, une dragée pour que ce dernier accepte d'entendre son histoire « il aura une dragée¹³⁰ ». Hamm cherche à tout prix à ce qu'on l'écoute parce qu'il a tellement envie de parler, de dire...

Ce besoin n'est pas, en fait, particulier à Hamm, car tous les autres personnages partagent le même besoin de parler, d'entendre et d'être entendu. Sous cet angle, la méchanceté apparaît comme la conséquence d'une solitude mortelle dont tous les personnages n'ont cessé de souffrir :

la méchanceté n'est que la figure superficielle que prend la peur de la solitude, la cruauté subie permet de sortir de cette solitude puisqu'elle instaure un contact avec l'autre¹³¹.

La peur de la solitude constitue un axe fondamental dans la structure psychologique des personnages, et par ailleurs, un thème marquant dans la plupart des écrits de Samuel Beckett « si solitude, ma vie, redites-moi ma

¹²⁶ *Ibid.*, p. 56.

¹²⁷ Gérard Durozoi, *Beckett, op. cit.*, 1972, p. 94.

¹²⁸ Samuel Beckett, *Fin de partie, op. cit.*, p. 56.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 57.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Gérard Durozoi, *Beckett, op. cit.*, p. 96.

vie¹³² », cette même notion se répète différemment chez Hamm qui finit par retenir son existence en demandant à son père « *pourquoi m'as-tu fait*¹³³ ». Cette solitude a eu une influence négative aussi bien sur la psychologie des personnages que sur leur jeu scénique. Il n'y a plus d'esprit de jeu chez eux, ce qui a contribué constamment à réduire l'espace de jeu dans *Fin de partie* et de le transformer d'un espace ouvert à un espace clos et étouffant.

L'aspect humoristique et de gag a perdu son sens. Hamm empêche Clov de chanter, de s'amuser avec son escabeau et sa longue vue « *Je n'aime pas ça... C'est d'un air triste*¹³⁴ ». De ce fait, tout l'humour et toutes les tendances comiques et clownesques ne font plus rire, et n'arrivent plus à effacer leur couleur noire. Mais avant que Hamm ne clôtüre la dernière séquence de la pièce par « *jouons ça comme ça... et n'en parlons plus... ne parlons plus*¹³⁵ », il essaie, désespéré de se débarrasser de la peur de cette solitude. En se projetant vers Clov qui ne répond plus, vers sa mère « *Va voir si elle est morte*¹³⁶ » et finalement vers son père qu'il a appelé successivement « *Père-Père*¹³⁷ » mais sans recevoir aucun écho.

À travers cette projection vers l'autre, on découvre que la tyrannie, l'agressivité, l'infirmité, l'angoisse et l'obsession par lesquelles Hamm est caractérisé, se sont transformées chez lui en une profonde sympathie et gratitude, en tendresse, pureté et sérénité. Il en va de même pour Clov, voici les derniers mots de leur dernier contact :

Hamm — je te remercie Clov.

Clov (*se retourne, vivement*) — Ah, pardon, c'est moi qui te remercie.

¹³² Samuel Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris, Éditions de Minuit, 1952, p. 13.

¹³³ Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 56.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 110.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 112.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*, p. 113.

Hamm — c'est nous qui nous remercions, (*un temps, Clov va à la porte*), encore une chose (*Clov s'arrête*), une dernière grâce (*Clov sort*), cache-moi sous le drap (*un temps long*), non ? Bon¹³⁸.

Cette même situation nous rappelle le personnage de Winnie dans *oh les beaux jours* du même auteur. Ainsi, Hamm et Clov se livrent éternellement à une solitude plutôt à « *un abandon universel, une malédiction jetée comme un sort*¹³⁹ » une solitude que Hamm a vécue pleinement et a parfaitement exprimée :

l'infini du vide sera autour de toi... oui, un jour tu sauras ce que c'est, tu seras comme moi, sauf que toi tu n'auras personne parce que tu n'auras eu pitié de personne et qu'il n'y aura plus personne de qui avoir pitié¹⁴⁰.

Cette solitude constitue le fond tragique des personnages théâtraux et littéraires de Beckett :

Le moment viendra où personne ne te parlera plus, même les inconnus. Tu seras seul au monde avec ta voix, il n'y aura pas d'autre voix que la tienne¹⁴¹.

Le couple Hamm et Clov a tout essayé : de sortir, de comprendre ce qui se passe autour de lui, de saisir cette chose qui suit son cours et surtout de se situer par rapport à cet univers qui lui paraît étrange et absurde. Tous leurs essais ont conduit à un seul résultat : l'échec, le néant.

À la suite de cet échec, ils se réfugient dans le silence et dans le vide absolu. Ils ont rompu avec un monde sans valeur essentielle et sans raison d'exister. Ils ont rompu aussi avec eux-mêmes car ils ont découvert qu'ils sont sans valeur, et qu'ils ne signifient rien :

Hamm — On n'est pas en train de... de... signifier quelque chose ?
Clov — Signifier ? Nous, signifier ! (*rire bref*) Ah, elle est bonne !

¹³⁸ *Ibid.*, p. 109-110.

¹³⁹ Guy Croussy, *Beckett, op. cit.*, 1971, p. 211.

¹⁴⁰ Samuel Beckett, *Fin de partie, op. cit.*, p. 54.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 76.

Hamm — Je me demande (*un temps*) une intelligence, revenue sur terre, ne serait-elle pas tentée de se faire des idées à force de nous observer¹⁴² ?

Le personnage de Beckett est constamment hésitant, perturbé et faible, mais il est aussi conscient « *qu'il existe quelque chose de mystérieux dans sa condition et qu'il occupe dans la création une position à l'écart*¹⁴³ ». Ces personnages sont des individus qui, plus ils tentent de savoir et de faire des pas vers la connaissance, plus ils sont confrontés à l'échec, à un monde sans logique, un monde déformé :

mais Milord ! Mais Milord ! Regardez (*geste méprisant, avec dégoût*) le monde...
(*un temps*) et regardez — (*geste amoureux avec orgueil*) mon pantalon¹⁴⁴ !

Tout alors s'éteint. Seul reste l'homme dans sa détresse et son silence. Un silence dont la notion est de destin et de fatalité. Dans cette notion de silence, Hamm et Clov malgré leurs rapports de maître et d'esclave restent condamnés « *à une indissociable torture réciproque. Images du tragique typiquement beckettien de la pure indétermination*¹⁴⁵ ».

b. Le couple Nagg et Nell

Fin de partie est composée de deux couples : le premier Hamm et Clov, et le deuxième Nagg et Nell. Celui-ci, même s'il ne joue pas un rôle principal, n'est pas sans importance. À plusieurs reprises les personnages de ce dernier couple servent de catalyseurs pour les deux principaux personnages, ils déclenchent le jeu puis ils disparaissent dans leurs poubelles pour apparaître dès que le jeu est achevé ; les joueurs (Hamm et Clov) sont épuisés pour prendre le relais et mènent à leur tour le jeu.

¹⁴² *Ibid.*, p. 49.

¹⁴³ Guy Croussy, *Beckett, op. cit.*, p. 211.

¹⁴⁴ Samuel Beckett, *Fin de partie, op. cit.*, p. 37-38.

¹⁴⁵ Henri Lemaître, *L'Aventure littéraire du XX^e siècle 1920-1960*, Paris, Pierre Bordas et fils Éditeurs, coll. « Littéraire », 1984, p. 601.

Ce sont deux personnages qui ne sont pas étranges à l'univers de *Fin de partie*. Avec leur nature et leurs caractéristiques, ils complètent harmonieusement la farce tragique. Eux aussi, sont tous les deux sans jambes, ils ne se tiennent pas debout, c'est pourquoi ils habitent tout le temps deux poubelles voisines. Le fait qu'ils soient paralysés ne va pas les empêcher de gérer le rythme des événements dans la pièce et de bien vivre dans le monde que cette pièce détermine. Ils suivent de près ce qui se passe à l'aide des deux traits physiques qu'ils ont en commun : la vue et l'ouïe. Leurs traits physiques ont fait d'eux deux personnages identiques. À l'exception de l'opposition de leur sexe (Nagg masculin, Nell féminin), ils constituent « *deux variantes d'un même personnage*¹⁴⁶ ».

Le premier rapport de Nagg avec Hamm, Clov et Nell est annoncé par un besoin correspondant à la vie végétative : manger.

Dès son apparition, il réclame à manger sa « *bouillie*¹⁴⁷ ». Cette réclamation ou plutôt ce besoin de manger n'est pas le même chez les autres personnages et notamment chez Hamm qui, dès qu'il a entendu Nagg réclamer ce besoin, l'a directement injurié « *Maudit progéniteur*¹⁴⁸ ». De là on découvre une étrange relation entre le fils Hamm et les parents Nagg et Nell.

Hamm utilise tout son pouvoir de patron pour les traiter n'importe comment, pour les humilier, comme s'ils étaient des ordures : « *boucle-le, assis-toi dessus*¹⁴⁹ », « *enlève moi ces ordures ! Fous-les à la mer*¹⁵⁰ ! ». Nagg ne considère que la manière dont son fils le traite, rentre dans l'ordre des choses « *c'est normal*¹⁵¹ » dit-il. Leurs sentiments sont réciproques. Quand Hamm lui a

¹⁴⁶ Myriam Louzon, « *Fin de partie* de Samuel Beckett. Effacement du monde et dynamisme formel », in *Les Voies de la création théâtrale*, tome 5, *op. cit.*, p. 393.

¹⁴⁷ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 33.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 38.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 76.

demandé « *Salopard, pourquoi m'as-tu fait*¹⁵² ? », il a répondu tout de suite « *je ne pouvais savoir... que ça serait toi*¹⁵³ ».

L'importance du couple Nagg et Nell réside entre autres dans le fait qu'ils essayent de briser les vitres de ce huit clos sinistre dans lequel tous les personnages se sont enfermés pour ouvrir une petite fenêtre vers la gaieté. Ce sont deux personnages clownesques même s'il s'agit de clowns tragiques... il se donnent en spectacle, à travers les mots qu'ils échangent. Leur langage est par moment sans aucune importance au niveau du sens, il n'est qu'un « *phénomène psycho-social à fonctionnement linguistique*¹⁵⁴ », et par d'autres moments il devient très significatif. Il exprime leur plaisanterie et leur vie intime. Le premier contact entre Nagg et Nell est un contact amusant et gai, Nell répond à l'appel de Nagg par « *qu'est ce que c'est mon gros ?, c'est pour la bagatelle*¹⁵⁵ ! », puis ils essayent de s'embrasser :

Nagg — Embrasse
Nell — On ne peut pas
Nagg — Essayons

« *Les têtes avancent péniblement l'une vers l'autre n'arrivent pas à se toucher, s'écartent*¹⁵⁶ » ils ont un esprit tout à fait différent de celui de Clov et Hamm qui ne se touchent même pas :

Hamm — Embrasse-moi (*un temps*), tu ne veux pas m'embrasser ?
Clov — Non
Hamm — Sur le front
Clov — Je ne veux embrasser nulle part (*un temps*)
Hamm (*tendant la main*) — Donne moi la main au moins (*un temps*) tu ne veux pas me donner la main ?
Clov — Je ne veux pas te toucher¹⁵⁷.

¹⁵² *Ibid.*, p. 69.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ Myriam Louzon, « *Fin de partie* de Samuel Beckett. Effacement du monde et dynamisme formel », in *Les Voies de la création théâtrale*, tome 5, *op. cit.*, p. 393.

¹⁵⁵ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 29.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 89-90.

Nagg et Nell continuent à travers leurs courtes apparitions de dépasser toutes les souffrances, de créer une ambiance de tendresse et de sympathie, en s'échangeant leurs souvenirs et en se rappelant de leur vie amoureuse.

Nagg — Tu peux me gratter d'abord ?
Nell — Non (*un temps*), où ?
Nagg — Dans le dos.
Nell — Non (*un temps*) Frotte-toi contre le rebord.
Hamm — C'est plus bas. Dans le creux.
Nell — Quel creux ?
Nagg — Le creux (*un temps*) tu ne peux pas ? (*un temps*) Hier tu m'as gratté là.
Nell (*élégiaque*) — Ah, hier !
Nagg — Tu ne peux pas ? (*un temps*) tu ne veux pas que je te gratte, toi¹⁵⁸ ?

Dans le couple Nagg et Nell, c'est Nagg qui mène souvent le jeu, Nell prend très rarement l'initiative de jouer. Elle se laisse aller et Nagg la guide d'un souvenir à un autre, pour la faire rire :

Nagg — Je vais te raconter l'histoire du tailleur.
Nell — Pourquoi ?
Nagg — Pour te dérider.
Nell — Elle n'est pas drôle.
Nagg — Elle t'a toujours fait rire (*un temps*) la première fois j'ai cru que tu allais mourir.
Nell — C'était sur le lac de côme (*un temps*) une après midi d'avril (*un temps*) tu peux le croire ?
Nagg — On s'était fiancés la veille.
Nell — Fiancés !
Nagg — Tu as tellement ri que tu nous a fait chavirer. On aurait dû se noyer¹⁵⁹.

Suivent le jeu de Nagg et Nell, et la scène de la puce de Clov qui :

dégage sa chemise du pantalon, déboutonne le haut de celui-ci, l'écarte de son ventre et verse la poudre dans le trou. Il se penche, regarde, attend, tressaille, renverse frénétiquement de la poudre, se penche, regarde, attend¹⁶⁰.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 35-36.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 51.

Il nous semble qu'on assiste à Arlequin ou à Pantaloni de la *Commedia dell'arte*. Mais en faisant attention au jeu du personnage beckettien, on considère autre chose : la nouveauté.

Samuel Beckett a choisi de nouveaux gestes pour créer un nouveau familier. Silencieux et mystérieux. Il est vrai que dans le théâtre de Beckett, on retrouve les origines du mime qui sont essentiellement le texte et l'accompagnement musical, mais par la nouveauté du jeu, ce mime est devenu plus puissant dramatiquement. Le personnage de Beckett s'efface moralement pour céder la place à des voix qui changent sans arrêt, des attitudes corporelles diverses, des bruits et des musiques. Cette nouvelle conception pour le théâtre trouve ses origines chez plusieurs maîtres de théâtre, notamment Meyerhold qui a élaboré cette nouvelle théorie sous le nom de Biomécanique et qui a remarqué que le geste est supérieur à la parole. Pour la fascination théâtrale « *le théâtre visera à être véritablement un acte*¹⁶¹ ».

Fin de partie est un bon exemple de jeu de décors et de personnages, mais le meilleur exemple de Beckett explorant cette théorie est la pièce *actes sans paroles* là où il s'agit du jeu d'acteur et de la musique sans aucun mot.

Guy Groussy résume les personnages de Beckett comme suit :

Pas du tout *Commedia dell'arte*, les personnages de Beckett tiennent davantage du clown non seulement parce qu'ils vont par deux ou par trois mais aussi par leurs masques, leur virtuosité gymnique, leurs répétitions, leurs costumes, leurs démarches, leurs propos absurdes ou tronqués, leurs pauvres cohérences, leurs contradictions, le décalage qu'ils réalisent entre leurs paroles et leurs gestes, leurs négations des conventions théâtrales, avec leurs blancs et leurs silences, leurs univers réduits à quelques objets familiers¹⁶².

Le personnage beckettien, en mimant, ne ressemble pas au personnage de la *Commedia dell'arte*. Il ne gesticule pas, n'accorde pas d'importance à expliquer ni à souligner corporellement un événement ou une situation mais il

¹⁶¹ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 137.

¹⁶² Guy Croussy, *Beckett, op. cit.*, p. 142.

constitue en soi un mouvement. Clov, par exemple, dans son jeu rituel avec l'escabeau, la longue vue, ou encore avec la scène de la puce indiquée ainsi que Nagg dans sa façon de se rappeler de ses souvenirs, ou de raconter l'histoire à Nell, ne sont pas en train de jouer les choses, ni de les faire avec une technique maîtrisée. Par contre ils s'identifient à ce qu'ils font, de sorte que les choses découlent naturellement d'eux. Ces personnages ne paraissent pas être des animateurs doués comme c'est le cas dans la *Commedia dell'arte*, mais ils se montrent eux-mêmes l'objet d'une animation non préparée.

À la fin de ce chapitre concernant les personnages, nous figurons quatre tableaux qui nous paraissent intéressants, d'une étude de Myriam Louzon. Cette étude a été organisée par ce dernier selon quatre catégories sémiques complexes :

- Traits physiques
- Mobilité
- Besoins qui correspondent à la vie végétative.
- Désirs qui correspondent à la vie végétative.
- Désirs qui correspondent à une expansion vers l'extérieur.

Traits physiques

Personnages	Masculinité	Rouge	Ou	a des jambes	a des jambes	Debout	S'assoit
Hamm	+	+	-	+	+	-	+
Clov	-	+	+	+	+	+	-
Nagg	+	-	+	-	-	0	0
Nell	-	-	+	-	-	0	0

Mobilité

Personnages	Horizontal	Vertical
Hamm	+	-
Clov	+	+
Nagg	-	+
Nell	-	+

Besoins qui correspondent à la vie végétative

Personnages	Dormir	Manger	Lumière	Chaleur
Hamm	+	-	+	+
Clov	-	-	-	+
Nagg	-	+	-	+
Nell	-	-	-	+

Désirs qui correspondent à une expansion vers l'extérieur

Scènes	Hamm	Clov	Nagg	Nell
Voir ou veut voir	+	+	+	-
Se déplacer Se promener	+	+	-	-
S'embarquer	+	-	-	-
Quitter Laisser	-	+	-	-
Appeler	+	-	+	-
Embrasser	+	-	+	+
Donner	-	+	+	-

2. La notion du temps et de l'espace dans *Fin de partie*

Le temps et l'espace : deux axes fondamentaux dans toutes les œuvres de Samuel Beckett et notamment dans *Fin de partie*. Les événements se passent très lentement et les personnages sont souvent immobiles. Dans leur immobilité ils essaient de fuir le temps. Plus le temps passe plus l'avenir est en diminution. Le temps chez Beckett est condamné, il ne parvient jamais à atteindre l'immobilité même s'il passe toujours en ralenti. Dans *En attendant Godot*, l'acte de l'attente exprime la forme la plus pure de l'écoulement du temps. Dans *Fin de partie*, le temps est souvent lié aux effets de lumière.

L'auteur lui-même décrit le temps de sa pièce comme une « *lumière grisâtre* » : il fait « *gris gris gris*¹⁶³ ». Cette lumière grisâtre est symbole d'une nuit sombre, de la mort qui règne tout le temps sur les personnages. Cette notion du temps figure sans arrêt dans la conscience et l'inconscience des personnages, ils sont toujours à la recherche de ce temps et ils ont toujours peur de ce temps :

Hamm (*sursautant*) — Gris ! Tu as dit gris ?
Clov — noir clair. Dans tout l'univers.
Hamm — Tu vas fort (*un temps*) ne reste pas là, tu me fais peur¹⁶⁴ !

Les personnages qui s'identifient à la notion de la mort que porte le temps, demeurant en attente que ça finisse :

fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut être finir. Les grains s'ajoutent aux grains un et un et un jour soudain c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas¹⁶⁵.

Il y a toujours quelque chose qui dure et qui dure encore. Plus on a l'impression qu'on s'approche du but, plus on se rend compte que le temps ne fait que ralentir. On n'est jamais arrivé, et la nuit complète n'est jamais atteinte.

Hamm et Clov ont bien expérimenté le temps, ils en parlent souvent. Hier pour eux est sans sens, mais par moments il est significatif. Ils se répètent tout le temps, d'où ils se sentent figés quotidiennement au même endroit :

Hamm — Quelle heure est-il ?
Clov — La même que d'habitude
Hamm — Tu as regardé
Clov — Oui
Hamm — Et alors ?
Clov — Zéro¹⁶⁶

Le temps zéro inquiète énormément Clov, Hamm ainsi que Nagg et Nell, il approfondit en eux des sensations qu'on ne peut pas attribuer à un temps précis,

¹⁶³ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 48.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 15-16.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 18.

elles ne sont ni présentes, ni passées ni dépendantes d'aucune sorte de relation, c'est ce que Proust l'appelle « *un peu de temps à l'état pur*¹⁶⁷ ».

Hamm — Va chercher la burette.
Clov — Pour quoi faire ?
Hamm — Pour graisser les roulettes
Clov — Je les ai graissées hier
Hamm — Hier ! Qu'est ce que ça veut dire hier ?
Clov (*avec violence*) — Ça veut dire il y a un foutu bout de misère, j'emploie les mots que tu m'as appris, s'ils ne veulent plus rien dire. Apprends-m'en d'autres ou laisse-moi me taire.¹⁶⁸

Fin de partie est l'exemple d'un double enfer : l'enfer de la temporalité et l'enfer de l'espace. Ce double enfer a été esquissé par l'auteur lui-même au début de sa pièce :

intérieur sans meubles, lumière grisâtre. Aux murs de droite et de gauche, vers le fond, deux petites fenêtres haut-perchées, rideaux fermés. Porte à l'avant scène à droite. À l'avant à gauche, recouvert d'un vieux drap, assis dans un fauteuil à roulettes, Hamm »¹⁶⁹.

D'après ces indications, on a deux sortes d'espace : un espace scénique qui comprend le fauteuil de Hamm et l'espace qu'il parcourt durant toute la pièce, les deux poubelles de Nagg et de Nell, semblent souvent attachées à leur place. Clov est le seul qui arpente tous les lieux, mais cet attachement n'est qu'apparent. Les lieux figés sont aussi des lieux mouvants, puisqu'ils sont créés par les personnages en utilisant des moyens « *visuels ou auditifs, directement ou indirectement*¹⁷⁰ », ceci montre que les lieux sont créés différemment par les personnages. La relation entre le personnage et le lieu dépend de la nature même de ce personnage, c'est ce qui explique que les lieux ne sont pas tous créés de la même façon.

¹⁶⁷ Samuel Beckett, *Proust, op. cit.*, p. 47.

¹⁶⁸ Samuel Beckett, *Fin de partie, op. cit.*, p. 62.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁷⁰ Louis Hjelmslev, *Problèmes à une théorie du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 42.

Le personnage de Hamm par exemple, qui a une relation de solidarité avec son lieu (le fauteuil et l'espace qu'il parcourt). Malgré le fait qu'il ne voit pas son espace il le connaît et le fait connaître aux spectateurs par les deux promenades qu'il a faites. Hamm demande à Clov de déterminer les limites de son espace, puis il lui demande de le ramener au centre, après. Il veut s'assurer qu'il est bien au centre, ensuite il cherche à bien se situer par rapport à cet espace.

- Hamm — stop ! (Clov arrête le fauteuil tout près du mur du fond. Hamm pose la main contre le mur. *(un temps)* – Vieux mur ! *(un temps)* au-delà c'est... l'autre enfer. *(un temps. Avec violence)* plus près ! Plus près ! Tout contre !
- Clov — Enlève ta main (Hamm retire sa main. Clov colle le fauteuil contre le mur). Là ! Hamm se penche vers le mur, y colle l'oreille.
- Hamm — Assez ! On rentre.
- Clov — On n'a pas fait le tour.
- Hamm — Ramène-moi à ma place (*Clov ramène le fauteuil à sa place, l'arrête*). C'est là ma place ?
- Clov — Oui, ta place est là.
- Hamm — Je suis bien au centre ?
- Clov — Je vais mesurer.
- Hamm — Je me sens un peu trop sur la gauche. (*Clov déplace insensiblement le fauteuil*). *(un temps)* maintenant je me sens un peu trop sur la droite (même jeu). Je me sens un peu trop en avant (*même jeu*). Maintenant je me sens un peu trop en arrière¹⁷¹.

Hamm essaie de bien structurer son espace et de le rendre dynamique à l'aide de ses sensations, surtout l'ouïe et le toucher, il parvient à déterminer son espace puis à s'y situer. Le son des pas de Clov arpentant tous les espaces, donne à Hamm la bonne direction, et contribue à l'orientation de son fauteuil roulant vers tous les autres lieux (les poubelles de Nagg et Nell, la cuisine de Clov, ainsi que les deux fenêtres désignant la mer et la terre).

Tous les lieux sont pratiquement dynamiques et se transforment. Ils ne sont pas fixes, contrairement à ce qu'ils paraissent à première vue. Les deux

¹⁷¹ Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 42-43.

poubelles de Nagg et Nell, par exemple, semblent être toujours fixées dans un même lieu, elles ne bougent guère durant toute la pièce. Elles servent d'objets, jetés dans un espace scénique, sans aucune fonction considérable. Alors qu'en réalité, elles peuvent jouer un rôle plus important et plus significatif. Dans la mise en scène que nous avons faite de cette pièce, ces deux poubelles ont perdu leur fonction unique d'objets ou de décors. Elles ont été exploitées sur plusieurs niveaux.

D'abord, sur le plan scénographique : nous les avons fait éloigner l'une de l'autre, dans le but de réaliser ce qu'on appelle au théâtre l'équilibre scénique. Puis, sur le plan esthétique, contrairement à ce qu'elles devaient être, d'après les indications de Beckett, nous les avons faites déplacer constamment, de ce fait nous avons obtenu une nouvelle dynamique spatiale d'où une nouvelle structure scénique s'est établie.

Ensuite, sur le plan du jeu dramatique : ces acquis au niveau de l'espace et de la structure scénique ont contribué à leur tour à créer de nouvelles relations entre les personnages et entre les autres lieux (Clov de sa cuisine se dirige vers Nagg pour lui donner à manger, vers Nell pour voir si elle est morte, vers Hamm, pour obéir à ses appels. Hamm de son fauteuil, s'adresse à Clov pour lui ordonner de donner à manger à Nagg, ou de le boucler avec Nell, s'adresse à Nagg pour lui raconter son histoire. Nagg, de sa poubelle, s'adresse à Hamm et à Clov pour réclamer à manger, s'adresse à Nell pour lui raconter des souvenirs).

On constate également que l'espace extérieur (mer/terre) lui aussi n'est plus fixe, car Clov a établi une forte relation avec ce lieu grâce à son jeu avec la longue vue. Il a décrit à Hamm tout ce qui se passe à l'extérieur. Ce dernier ayant eu cette description, s'est fait une idée à travers son imaginaire. De ce fait, ce lieu est devenu concret, il a contribué à l'agrandissement de l'espace de jeu entre les personnages.

C'est la même chose pour la cuisine de Clov, ce lieu est décrit textuellement par ce dernier : « *je m'en vais dans ma cuisine, trois mètres sur trois mètres sur trois mètres, attendre qu'il me siffle*¹⁷² ». Après cette description théorique, ce lieu est devenu plus présent, il est surtout déterminé par tous les objets qu'il contient (Clov a fait sortir de cette cuisine l'insecticide, le réveil, le chien en peluche etc...).

Ces espaces sont donc des espaces qui ne sont pas fixes et stables, contrairement à ce qu'ils paraissent, mais comme nous l'avons montré, ils se transforment et se structurent, devenant plus signifiants grâce aux productions intemporelles ou temporelles, visuelles (Clov, Nagg et Nell) ou auditives (Hamm) des personnages. La notion d'espace dans *Fin de partie* ainsi d'ailleurs que dans toutes les œuvres de Samuel Beckett, bien qu'elle semble en quelque sorte étroite et vivace, reste toujours l'exemple type d'un enfer, d'un espace clos où l'homme se sent à jamais en dehors du temps et de l'espace. Cette notion est bien marquante dans *En attendant Godot* où les couples Pozzo et Lucky, Vladimir et Estragon se trouvent incapables ou déterminés à définir l'espace qui les cerne : « *ça ne ressemble à rien*¹⁷³ ». On trouve également cette situation dans *Murphy* « *le fond de moi, n'est pas libre mais comme un grain de poussière dans l'obscurité et la liberté absolue*¹⁷⁴ ». Ce même état n'est-il pas le même chez Hamm quand il dit dans *Fin de partie* : « *Instants sur instants, plouff, plouff, comme des grains de Mil de... ce vieux grec et toute la vie on attend que ça vous fasse une vie*¹⁷⁵ ».

Mais cela veut-il dire que le personnage de Beckett n'est nulle part ? Le personnage beckettien fuit tous les espaces apparents ou extérieurs, pour se faire un espace propre à lui, un espace auquel il a pensé et dans lequel il se réfugie.

¹⁷² *Ibid.*, p. 16.

¹⁷³ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 73.

¹⁷⁴ Samuel Beckett, *Murphy*, *op. cit.*, p. 123.

¹⁷⁵ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 52.

Son monde intérieur est le seul espace intime pour les personnages de Beckett. L'extérieur par rapport « à l'intérieur de mon crâne lointain, où autrefois j'avais, maintenant si fixe perdu de petitesse », « l'île, je suis dans l'île, pauvre de moi, j'avais cru comprendre que je passais ma vie à faire le tour du monde en colimaçon erreur, c'est dans l'île que je ne cesse de tourner¹⁷⁶ ».

Tous les personnages de Beckett habitent cette île, et tous se sentent solitaires dans l'espace de cette île, alors ils ne font que se réfugier chacun à sa façon, en eux-mêmes. C'est ce qui explique leur perturbation permanente entre l'intérieur et l'extérieur, le subjectif et l'objectif, le dehors et le dedans, finalement ils sont déchirés par une dialectique d'être et de ne pas être « cette dialectique de l'être et du Non-être se fond dans l'instant vague et dans le lien vague où les choses ne sont plus que l'écho de ce qu'elles forment¹⁷⁷ ».

¹⁷⁶ Samuel Beckett, *L'Innommable*, op. cit., p. 87.

¹⁷⁷ Guy Groussy, *Beckett*, op. cit., p. 180.

Conclusion

L'œuvre dramatique de Samuel Beckett est une œuvre qui s'est éloignée résolument des structures traditionnelles et qui a adopté des structures où toutes les marques, aussi bien celles de l'organisation profonde, sont vouées à la dissolution.

Comme nous avons tenté de le démontrer, dans le premier chapitre, à commencer par les titres, dans la mesure où chacun « *fait partie intégrante de l'œuvre*¹ », il constitue également une synthèse du produit littéraire et « *un jugement porté sur elle de l'extérieur*² ».

De même, pour ce que nous appelé les grandes parties. Bien que celles-ci semblent, dans leur structuration, se référer d'une certaine manière à la fois à une esthétique aristotélicienne le cas *En attendant Godot* ou moderne (le cas des autres pièces), elles laissent toujours le lecteur/spectateur dans l'incertitude. De même aussi pour les didascalies, *régies*³ selon l'usage d'Anne Ubersfeld. Elles ont perdu chez Beckett aussi bien leur sens étymologique (instruction) que leur sens pratique, pour se transformer en un texte à part entière *Actes sans paroles I et II*. Même chose pour les fables et leur genre dramatique. Aucune des pièces étudiées n'est fidèle par exemple à la définition suivante de la tragédie chez

¹ Bruno Clément, « Un mal pour rien », *Critique*, Revue de Paris, n° 473, 1986, p. 16.

² *Ibid.*, p. 27.

³ Le mot *régies* a été utilisé pour la première fois par Steen Jansen dans « Esquisse d'une théorie de la forme dramatique », in *Language*, n° 12, décembre 1968 et Anne Ubersfeld l'a emprunté par la suite pour l'utiliser dans plusieurs de ses travaux.

Aristote, définition sacrée qui a caractérisé et servi le théâtre pendant des siècles :

imitation d'une action noble conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte accomplit la purgation des émotions de ce genre⁴.

Ceci va de même également pour les intrigues qui ont perdu dans ces pièces leur sens fondamental du moins celui que les critiques ont donné :

L'organisation extérieure des événements destinée à manifester une direction plus profonde du fait tragique et narratif : l'action⁵.

La notion de fable et d'intrigue ainsi que toute autre marque d'organisation et de structure est entièrement dissoute. Tout est coloré d'ambiguïté et ouvre le champ à toutes les interprétations. Tout semble fait à l'improviste, personne n'arrive et rien ne se passe et comme le dit Umberto Eco à propos de l'écriture d'Alain Robbe-Grillet : « *lorsqu'il se passe quelque chose on ne dirait plus un fait raconté mais un fait surgi par hasard*⁶ ».

Ce que nous pouvons dire aussi après l'étude des deuxième et troisième chapitres consacrés au récit dramatique, c'est que ce récit contrairement à une opinion répandue ne constitue pas un amas de mots téméraires et fugitifs qui exclut tout fondement et tout mécanisme. Bien au contraire, il est véhiculé par un certain nombre de procédés narratifs et de constantes dramaturgiques qui dans leurs manières de s'établir, dans leurs rapports dialectiques et fonctionnels caractérisent l'écriture dramatique et se substituent au projet esthétique formel et sémantique de tout l'écrit beckettien.

Quant au deuxième procédé narratif (monologue ou dialogue) nous soulignons le fait que le monologue beckettien rompt radicalement dans sa structure sémantique et stylistique aussi bien avec le traditionnel monodrame

⁴ Aristote, *L'Art poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 21.

⁵ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, op. cit., p. 87.

⁶ *Ibid.*, p. 95.

fondé essentiellement sur une unité du personnage, qu'avec le monologue. Krapp se présente comme l'exemple type du monologue beckettien où l'auteur tout en y insérant « *tout un récit*⁷ » de vie se rallie à Strindberg et Achter bush pour rompre avec « *le théâtre de l'intersubjectivité*⁸ » et pour instaurer, avec ces deux dramaturges, « *un théâtre de l'intra subjectivité*⁹ ».

Théâtre où comme le dit Beckett est peint le portrait de cette maladie qu'on appelle l'homme. Dans ce même rapport de voisinage il est intéressant d'attirer l'attention sur au moins trois faits :

- Premièrement, l'auteur parvient avec aisance à réduire le dialogue à un monologue de la même manière qu'il parvient à élargir le monologue à un dialogue.
- Deuxièmement l'auteur, par le biais de tout un processus de pelage ou de démystification, a éclaté le système générique de ses œuvres aussi bien dramatiques que romanesques.
- Troisièmement, tout en éclatant le système générique de ses œuvres, il réussit à sauvegarder le sens pur de la théâtralité et ce en assurant, à travers les éléments sémantiques et stylistiques qui structurent aussi bien le monologue que le dialogue, la progression et la cohésion et chaque œuvre, en créant de nouveaux systèmes de signes qui alimentent sa propre esthétique théâtrale basée essentiellement sur la réduction.

Qu'en est-il de cette réduction ?

La réduction chez Beckett est une obsession. Elle est aussi et surtout une esthétique d'écriture textuelle et scénique. Dans ces œuvres, le mot est réduit à

⁷ Jean-Pierre Sarrazac, « Théâtre de vie : la cérémonie des adieux », in *Cahiers de sémiotique textuelle*, n° 8-9, Université de Paris-X, 1986, p. 186.

⁸ *Ibid.*, p.201.

⁹ *Ibid.*, p. 203.

un son, le corps à un organe, le personnage à une voix et le tout est réduit à un simple écho. La forme se mêle au contenu.

Durant tout le spectacle de la négativité, depuis *En attendant Godot* jusqu'au *Oh les beaux jours*, les protagonistes plutôt les anti-protagonistes s'usent sans cesse. À la fin, il ne leur reste qu'à traiter de leur vieillesse et à se réduire encore plus pour mieux goûter à leur solitude, à la mort, à la cruauté et à la négativité de la condition humaine. À la fin chaque personnage n'est plus comme le dit l'innommable :

qu'une grande bouche idiote rouge lippue baveuse, se vidant inlassablement avec un bruit de lessive et de gros baisers, des mots qui l'obstruent¹⁰.

Du monde extérieur, il ne lui parvient que des images floues et vagues, de tristes souvenirs reconstitués tant bien que mal par des bribes de mots. Ces bribes retracent tout le parcours de l'expérience de vie depuis la naissance jusqu'à la mort.

Chemin faisant tout se dépouille progressivement de ses pouvoirs physiques et moraux et de l'usage de ses sens et de ses organes. Dans ce dépouillement toute « *la forme dramatique et toutes les techniques de scène se trouvent réduites au strict minimum*¹¹ ».

Le rêve de Beckett est d'écrire une pièce qui se suffit à elle-même et où tout doit être aboli sauf le texte comme il le fit remarquer à Dierdre Bair en 1973 : la meilleure pièce possible serait celle qui se jouerait sans comédiens ou il n'y aurait que le texte.

Cependant, Beckett qui réalise pleinement son rêve, va jusqu'à abolir le texte lui-même. Le langage devient destructeur et les mots se valent dans

¹⁰ Samuel Beckett, *L'Innommable*, *op. cit.*, p. 103.

¹¹ Maurice Blackman, « Mise en forme d'une pièce de Beckett », Paris, *Cahiers de la Compagnie Madeleine-Renaud / Jean-Louis Barrault*, Gallimard, février 1986, p. 33.

l'inanité. « *Et si je disais plutôt babababa*¹² » se demande l'innommable. Et c'est en effet, à une sorte de « *babababa* » que tous les personnages, depuis *Murphy* jusqu'à *Impromptu d'Ohio*, aboutissent.

En attendant que le mamelon se ferme et que la lumière s'éteigne la seule chose qui compte c'est le retentissement de ces bruits qu'émet chacune de ces voix avant que le tout ne disparaisse en écho.

Face à cette œuvre nous ne pouvons que répéter ce qu'a dit le metteur en scène Rafaël Rodriguez en 1963, à un journaliste qui lui demandait s'il jugeait opportun de monter au théâtre de Paris la tragédie peu connue de Jean Rotrou intitulée le véritable saint Genest « *cette pièce-là monsieur est extraordinaire, en ce sens au moins qu'elle caractérise à elle un style*¹³ ».

Chaque pièce de Beckett est extraordinaire si ce n'est par le sens qu'elle porte c'est au moins par le style qu'elle caractérise à elle seule, un style rare et phénoménal dans l'histoire de la littérature contemporaine. Un style qui trouve « *sa justification facile et évidente*¹⁴ » dans la nouvelle conception de l'art dramatique de vingtième siècle où comme le dit l'auteur de *La contrice chauve* « *tout est langage au théâtre : les mots, les objets, l'action elle-même car tout sert à exprimer, à signifier. Tout n'est que langage*¹⁵ ».

Devant cette écriture, nous ne pouvons pas sortir avec des conclusions définitives que nous formulons sous forme de théorèmes et d'axiomes mathématiques. Edith Fournier l'a vainement essayé. Nous ne pouvons que multiplier les recherches. Nous pourrions toujours nous demander, à l'instar de Hypolite Parigot à propos de Jean Rotrou, si Beckett « *procédait d'instinct*¹⁶ » ou s'il savait fort bien son métier. Nous pourrions, également, toujours nous

¹² Nous retrouvons dans *Ulysse* de James Joyce la même unanimité des mots comme par exemple « suis sisiheureux craac sisiheureuxrevoir voilàvoilà suissisiheurraviravi... ».

¹³ Jean-Claude Vuillemin, « *Rôle de dieu, rôle du prince : "Le véritable saint Genest de rotrou"* », in *Littérature, espaces et chemins*, n° 68, décembre 1987, p. 86.

¹⁴ Alain Waite, *Les sens déviés de Ionesco*, Paris, Gallimard, 1986, p. 7.

¹⁵ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1966, p. 197.

¹⁶ Hippolyte Parigot, *Génie et métier*, Paris, Colin, 1984, p. 85.

demander si Beckett, en somme, a articulé son langage ou désarticulé, s'il l'a signifié ou designifié, autrement dit s'il a construit ou détruit une rhétorique. Difficile de confirmer quoi que ce soit comme l'a fait le linguiste Georges Mounin dans son étude sur *En Attendant Godot*, qui considère qu'il n'y a même pas de mise en question du langage dans Godot :

il n'y a pas de mise en question du langage dans Godot comme tous les vrais créateurs, Beckett a-t-il mis en question une certaine rhétorique, celle qu'aurait utilisé un dramaturge traditionnel à thèse¹⁷.

Cette œuvre énigmatique s'est voulue une chanson qui n'a pas été chantée, un poème qui n'a jamais été dit, une symphonie musicale que toute l'humanité a participé à sa composition. C'est probablement en cela que cette œuvre plait, touche et qu'elle se fait entendre. Et là où elle se fait entendre on la considère consciemment ou inconsciemment comme faisant partie de son propre patrimoine culturel.

Dans l'œuvre comme dans les études portées sur elle « *tout n'a pas été dit il ne le sera jamais*¹⁸ » et dans l'œuvre comme dans les études portées sur elle le dernier mot « *n'est pas le mot de la fin*¹⁹ ». Beckett n'avait-il pas dit « *impossible de m'arrêter*²⁰ ».

¹⁷ Georges Mounin, « La "Mise en question du langage" dans la littérature actuelle », in *La Linguistique*, Paris, Colin, 1968, p. 29.

¹⁸ Samuel Beckett, *Têtes-mortes*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 127.

¹⁹ Maurice Domino, « La réécriture du texte littéraire, Mythe et réécriture » in *Semen*, n° 3, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1987, p. 59.

²⁰ Samuel Beckett, *L'Innommable*, *op. cit.*, p. 181.

Bibliographie

I. – Ouvrages de Samuel Beckett

1. – Romans et nouvelles

- *Malone meurt*, Paris, Éditions de Minuit, 1951.
- *Mollo*, suivi de *Molloy, un évènement littéraire*, une œuvre par Jean-Jacques Mayoux, Paris, Éditions de Minuit, 1951.
- *L'Innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 1953.
- *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Éditions de Minuit, 1958.
- *Murphy*, Paris, Éditions de Minuit, 1965.
- *Watt*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- *Le Dépeupleur*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.
- *Mercier et Camier*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.
- *Pour en finir encore et autres foirades*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.
- *Premier amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.
- *More Prick than Kicks*, Londres, Calder&Boyars, 1970.
- *Tête-mortes*, Paris, Éditions de Minuit, 1979,
- *Mal vu mal dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.
- *Compagnie*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- *Soubresauts*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.

- *Cap au pire*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
- *Bande et sarabande*, trad. et présenté par Édith Fournier, Paris, Éditions de Minuit, 1994.

2. – Théâtre, télévision, radio

- *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952.
- *Fin de partie*, Paris, Éditions de minuit, 1957.
- *Tous ceux qui Tombent*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.
- *La Dernière Bande* suivi de *Cendres*, Paris, Éditions de Minuit, 1959.
- *Oh les beaux jours*, suivi de *Pas moi*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- *Comédie et actes divers*, Paris, Éditions de Minuit, 1966.
- *Pas*, suivi de *Quatre esquisses*, Paris, Éditions de Minuit, 1978.
- *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.
- *Quad et autres pièces pour la télévision*, suivi de *L'Épuisé*, postface à *Quad*, par Gilles Deleuze, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
- *Eleutheria*, Paris, Éditions de Minuit, 1995.

3. - Essais

- *Proust*, trad. Édith Fournier, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- *Le monde et le pantalon*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.

4. - Poèmes

- *Poèmes*, suivi de *Mirlitonnades*, Paris, Éditions de Minuit, 1978.

*

II. - Ouvrages et articles consacrés à Samuel Beckett et à son œuvre

- ANOUILH Jean, *Pièces costumées contenant L'Alouette, Beckett ou l'honneur de Dieu, La Foire d'empoigne*, Paris, Éditions La Table Ronde, 1960.
- ASLAN Odette, « En attendant Godot de Samuel Beckett », in *Les Voies de la création théâtrale*, tome 1.
- ASTRO Alan, « Le Nom de Beckett », Paris, Éditions René Julliard, revue *Critique*, n° 519-520, août-septembre, 1990.
- BADIOU Alain, *Beckett, l'incroyable désir*, Paris, Hachette, 1995.
- BAIR Deirdre, *Samuel Beckett*, trad. de l'anglais par Léo Dilé, Paris, Fayard, 1979.
- BATAILLE Georges, « Le silence de Molloy », *Critique*, vol. 7, 1951.
- BERNAL Olga, *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1969.
- BERNOLD André, *L'Amitié de Beckett, 1979-1989*, Paris, Hermann, coll. « Savoir. Lettres », 1992.
- BOULAIS Véronique, « Samuel Beckett : une écriture, en mal de je », *Poétique*, n° 17, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- BRUNEL Pierre, *La Mort de Godot : attente et évanescence au théâtre*, Paris, Minard, coll. « Situation », 1970.
- CHABERT Pierre, « Samuel Beckett Metteur en scène », *Revue d'Esthétique*, n° 2-3, 1976.
- CHABERT Pierre, « Samuel Beckett, lieu physique, théâtre du corps », Paris, *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, 1983.
- CHARIBERT Pierre, *Samuel Beckett metteur en scène*, Paris, revue d'Esthétique 1976.
- CHEVALLIER Geneviève, LEMONNIER-TEXIER Delphine, PROST Brigitte (dir.), *Lectures de « Endgame-Fin de partie » de Samuel Beckett*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- CLÉMENT Bruno, « Un mal pour rien », *Critique*, Revue de Paris, n° 473, 1986.
- CLÉMENT Bruno, « Les yeux fermés », *Les Temps Modernes*, n° 509, décembre 1988.

- CLÉMENT Bruno, « Samuel Beckett : le dernier mouvement », Paris, *Les Temps Modernes*, 45^{ème} année, juillet 1990, n° 528.
- CLÉMENT Bruno, *L'Œuvre sans qualités, Rhétorique de Samuel Beckett*, préface Michel Deguy, Paris, Éditions du Seuil, coll « Poétique », 1994.
- COE Richard, « Le Dieu de Samuel Beckett », Paris, *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud / Jean-Louis Barrault*, n° 44, octobre 1962.
- COHN Ruby, *Back to Beckett*, London, Princeton, University press, 1973.
- CROUSSY Guy, *Samuel Beckett, silence degree zero de la création*, Lille Thèse d'Université, 1971.
- CROUSSY Guy, *Beckett*, Paris Hachette, 1971.
- DE SAINT CHÉRON François, « Samuel Beckett 1906-1989 », Paris, *Le Monde* 26 Décembre 1989.
- DUCKWORTH Colin, « Beckett's *Éductions sentimentales* : from *Premier Amour* to *La Dernière Bande* and *Ohio impromptu* », *Australian Journal of French Studies*, XX, n° 1, jan.-avril, 1983.
- DUROZOI Gérard, *Beckett*, Paris, Bordas, coll. « Présence littéraire », 1972.
- FITCH Brian T., Fitch, *Dimensions, structure et textualité dans la trilogie romanesque de Samuel Beckett*, Paris, Lettres Modernes, Minard, coll. « Situations », 1977.
- FOUCRÉ Michèle, *Le Geste et la Parole dans le Théâtre de Samuel Beckett*, Paris, Éditions A-G- Nizet, 1970.
- FOURNIER Édith, « Samuel Beckett mathématicien et poète », *Critique* n° 519-520, août-septembre, 1990.
- GAUER Denis, « Énonciation : altérité, sujte », *Fabula*, Lille III, 1985.
- GAUER Denis, « En attendant (d'interpréter) Godot », *Études irlandaises*, printemps 1994.
- GROSSMAN Évelyne, *L'Esthétique de Beckett*, Paris, Éditions de SEDES, 1998.
- HENRY Anne, « Beckett et les bonnets carrés », Paris, Éditions de Minuit, *Critique*, n° 519-520, août-septembre 1990.
- HOFFMAN Frederick, *Samuel Beckett: The Language of Self*, E.P. Dutton & Co, ING; New York, 1964.
- HUBERT Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le theater des années cinquante : Ionesco, Beckett, Adamov*, Paris, Librairie José Corti, 1987.

- JACQUART Emmanuel, *Le Théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1974.
- JACQUART Emmanuel, « Le Duo-Duel Beckett-Nietzsche », *Travaux de linguistique et de littérature*, Paris, Éditions sociales, mai 1984.
- JACQUART Emmanuel, « L'archétype bourreau-victime dans *Fin de partie* », dans *Travaux de Linguistique et de Littérature*, Paris, Éditions sociales, mai 1984.
- JANKELEVITCH Adrian, « La tragi-comédie beckettienne », Paris, Éditions du Vermillon, *Revue d'Histoire du Théâtre*, janvier-mars, 1984.
- JANVIER Ludovic, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Éditions de Minuit, 1966.
- JANVIER Ludovic, *Beckett par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1969.
- JUILLET Charles, *Rencontre avec Samuel Beckett*, Paris, Éditions Fata Morgana, 1986.
- KENNER Hugh, *Samuel Beckett, a critical study*, Londres, John Calder, 1962.
- KNOWLSON James, « Beckett d'aujourd'hui, changement dans l'interprétation et recherches beckettiennes », *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, février, 1986.
- KNOWLSON James, *Du soin minutieux apporté par Beckett à ses mises en scènes*, traduit de l'anglais par Édith Fournier, critique, août-septembre 1990.
- LAVIELLE Émile, *En attendant Godot de Beckett*, Paris, Hachette, 1972.
- LOUZON Myriam, « *Fin de partie* de Samuel Beckett. Effacement du monde et dynamisme formel », in *Les Voies de la création théâtrale*, tome 5, articles réunis par Denis Bablet et Jean Jacquot, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1977.
- MÉLÈSE Pierre, *Samuel Beckett*, Paris, Éditions Seghers, 1966.
- ONIMUS Jean, « Beckett devant Dieu », Extrait des *Annales du Centre Universitaire Méditerranéen*, n° 20, 1967.
- PERCHE Louis, *Samuel Beckett où l'enfer à notre pensée*, Paris, Le Centurion, coll. « Sciences humaines », 1969.
- PINGAUD Bernard, *Molly suivi de Beckett le précurseur*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1951.
- SIMON Alfred, *Samuel Beckett*, Paris, P. Belfond, coll. « Les dossiers Belfond », 1983.

TAGLIAFERRI Aldo, *Beckett et la surdétermination littéraire*, trad. de l'italien par Nicole Fama, Paris, Payot, coll. « Traces », 1977.

TERLEMEZ Serpilekin Adeline, *Le Théâtre innommable de Samuel Beckett*, Préface de Bruno Clément, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2012.

THIBAUT Rémy, *En attendant Godot, Fin de partie Samuel Beckett*, Paris, Éditions Nathan, 1991.

*

III. – Ouvrages et articles d'ordre général

ALEXANDRE Didier et DEBREUILLE Jean-Yves (dir.), *Lire Beckett : En attendant Godot et Fin de partie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998.

ALTOUNIAN Janine, « Viol et silence », Paris, *Les Temps Modernes*, n° 507, octobre 1988.

ALBÉRÈS René Marill, *Métamorphoses du roman*, Paris, Albin Michel, 1966,

ARISTOTE, *L'Art poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1990.

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, 1964.

BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïeski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1975.

BARTHES Roland, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 1953.

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1973.

BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel », 1977.

BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications* 8, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

BARTHES Roland, *Littérature objective, Essais critiques, l'obère et l'obtus*, 1982.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

- BEAUJEU Arnaud, *Matière et lumière dans le théâtre de Samuel Beckett ; Autour des notions de trivialité, de spiritualité et d'« autre-là »*, Berne, Peter Lang, 2010.
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Édition Gallimard, 1966.
- BISHOP Tom, « Le Pénultième Monologue », *Cahiers de l'Herne « Samuel Beckett »*, Paris, Éditions de l'Herne, 1976,
- BORIS Monique, *Le Corps et le texte, l'héritage d'Artaud dans la pratique théâtrale contemporaine*, Paris, Éditions Aubier-Montaigne, 1977.
- BOULAIS Véronique, « Samuel Bckett : une écriture en mal de “je” », *Poétique* n° 17, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- BOURDIEU Pierre et DARBEL Alain, *L'Amour de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- BRUNO Clément, « Les Yeux fermés », Londres, *Les Temps Modernes*, n° 509, décembre 1988.
- CAMUS Albert, *Le mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 1942.
- CAMUS Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1951.
- CAYROU Gaston, *Méthode moderne d'humanités françaises*, Paris, Librairie Armand Colin, 1965.
- CHADWICK Jeanne, Symposium, London, Hachette, hiver 1960.
- CIXOUS Hélène, *L'Un peu moins que rien*, Paris, Cahier de l'Herne, 1977.
- CLAUDES Pierre, « Une écriture épiphanique, notes sur les figures masculines dans la femme pauvre de Léon Bloy », littérature, Paris, *Espace et Chemins*, n° 68 décembre, 1987.
- CORNEILLE Jean-Louis, *L'Hergéen, le godotesque voyage au bord du rien*, Paris, cahiers de recherche des instituts Néerlandais et de langue et littérature françaises, volume 3, 1983.
- CORNIER Romana and Pallister Janis, *Waiting for death, the verbal and physical abuse*, The University of Albana Press, 1976.
- CORVIN Michel, « Le système de l'énonciation théâtrale, Aperçu théorique et application : la journée d'une rêveuse », COPI, *Australien journal of French studies*, n° 3, 1983.
- DE BEAUVOIR Simone, *La Femme rompue*, Paris, Éditions Gallimard, 1967.

- DELEUZE Gilles, « L'Épuisé », dans *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
- DHOMME Sylvain, *La Mise en scène d'Antoine à Bertold Brecht*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- DOMINO Maurice, « La réécriture du texte littéraire, Mythe et réécriture » in *Semen*, n° 3, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1987.
- DUCHESNAY Jean, *Le Soufisme*, Paris, Éditions Armande, 1992.
- DURAS, Marguerite et PORTE Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.
- ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Éditions du Seuil, 1993.
- MIRCEA Eliade, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Éditions Amarande, 1979.
- ESSLIN Marlin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Éditions Buchet-Chastel, 1976.
- ESSLIN Martin, *Bertolt Brecht*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1971.
- ESSLIN Martin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet-Chastel, 1976.
- FLAUBERT Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.
- FLAUBERT Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979.
- FONTANIER Émile, *Les Figures du discours*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1992.
- GIDE André, *Les Faux Monnayeurs*, Paris, Gallimand, 1977.
- GOLLWITZER Helmut, *Athéisme marxiste et foi chétienne*, traduit de l'allemand par Bernard Delez, Paris, Éditions Casterman, 1965.
- GOURMONT Rémy, *Les Mosquées*, Paris, Éditions Fayard Mame, 1983.
- GRIMALDI Nicolas, *Le Désir et le temps*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1971.
- GUILLAUME Gustave, *Langage et science du langage*, Paris, Nizet, 1964.

- HIELMELSLEV Louis, *Problèmes à une théorie du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- IONESCO Eugène, *Le Roi se meurt*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1963.
- IONESCO Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1966.
- IONESCO Eugène, *Journal en miettes*, Paris, Éditions Mercure de France, 1967.
- JAKOBSON Roman, *Essai de linguistique générale*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- KERBRAT ORECCHIONI Catherine, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
- KRISTEVA Julia, *Le Langage cet inconnu, une initiation à la linguistique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1981.
- LACAN Jacques, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- LAMONT Rosette, « La Farce métaphysique », Cahier Jean-Louis Barrault, n° 44, octobre 1967.
- LARTHOMAS Pierre, « Note sur l'emploi des temps dans *Le Neveu de Rameau* », Travaux de Linguistique et de Littérature, publiés par le Centre de Philosophie et de Littérature Romanes de l'Université de Strasbourg, volume XVII, n° 1, 1980.
- LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes : Les Chants de Maldoror, Poésies, Lettres*, Paris, Éditions José Corti, 1969.
- LEMAÎTRE Henri, *L'Aventure littéraire du XX^e siècle (1920-1960)*, Paris, Pierre Bordas et fils Éditions, coll. « Littéraire », 1984.
- LEVI STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Librairie Plon, 1958.
- LIPS Marguerite, *Le Style indirect libre*, Paris, Payot, 1926.
- MARESCO Sylvain, « Paroles Mutilantes, Mulitantes, Silences », *Les Temps Modernes*, n° 507, octobre 1988.
- MARION Jean-Luc, *L'Idole et la distance*, Paris, figures Grasset, 1977.
- MOIGNET Gérard, « Le système du paradigme "QUI/QUE/QUOI" », dans *Études de psycho-systématique française*, volume 1, Paris, Éditions Klincksieck, 1967.
- MOIRAND Sophie, *Une grammaire des textes des dialogues*, Paris, Hachette, 1990.

- MOUNIN Georges, « La "Mise en question du langage" dans la littérature actuelle », in *La Linguistique*, Paris, Colin, 1968
- MOREAU Joseph, *Le Dieu des philosophes : Leibniz, Kant et nous*, Paris, Librairie Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 1969.
- NADEAU Maurice, « Le chemin de la parole au silence », Paris, Cahiers Jean-Louis Barrault, n° 44, octobre 1969.
- NIETZSCHE Frédéric, *Crépuscule des idoles*, Paris, Hatier, janvier 1983.
- O'REILLY Magessa, *Démonter le roman : anti-récit, anti-prose, Anti-mot, Vechet in the 1990*, S Marius Buning and lois oppenheim (Eds) Amsterdam, GA 1993.
- OTHMAN Abou et EL BASRI Omar (Eljahid), *Les Avars*, Beyrouth, Tamima, 1974.
- PANDOLFI Vito, *Histoire du théâtre*, 5 vol., Paris, Gérard Verviers, coll. « Marabout Université », 1964.
 tome 1 : Origines du spectacles, théâtre antique, comédie médiévale et renaissance ;
 tome 2 : *Commedia dell'arte*, théâtre religieux, classicisme, théâtre kabuli ;
 tome 3 : Théâtre anglais, romantisme, science de la mise en scène ;
 tome 4 : Vaudeville, théâtre social, régionalisme et universalisme ;
 tome 5 : Symbolisme, avant-garde théâtre et histoire.
- PARIGOT Hippolyte, *Génie et métier*, Paris, Colin, 1984.
- PASTORELLO Félicie, « La Réception par la presse », *Les Voies de la création théâtrale*, tome 10, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1998.
- PICOCHÉ Jacqueline, « Les degrés de l'altérité et le signifié de puissance de quelques verbes exprimant l'idée de (faire) devenir autre », Travaux de linguistique et de Littérature publiés par le *Centre de Philosophie et de Littérature Romanes* de l'université de Strasbourg, volume, XVII, n° 1, 1980.
- PLEYNET Marcelin, *Art et littérature*, Paris, Éditions du seuil, coll. « Tel quel », 1977.
- RIMBAUD Arthur, *Poésie complète*, Paris, Gallimard, coll. « Livre de Poche », 1963.
- ROULIN LANZITI, Jeanne, « L'évaluation comme procédé de construction du récit, le cas de Molloy », University of Queensland, *Australian journal of French Studies*, volume XX, n° 3 1983.

- RUWET Nicolas, *L'Analyse structurale de la poésie*, Paris-La Haye, Mouton, 1963.
- RYNGAERT Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- SARRAZAL Jean-Pierre, « Théâtre et récit de vie, la cérémonie des adieux », *Cahiers de sémiotique textuelle*, n° 8-9, Université de Paris-X.
- SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1943.
- SARTRE Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Éditions la table ronde, 1961.
- SARTRE Jean-Paul, *Huis clos*, in *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1962.
- SARTRE Jean-Paul, *Les Mains sales*, Paris, Gallimard, coll. « Seuil », 1968.
- SHAKESPEARE William, *Le Roi Lear*, scène IV, I, Beyrouth, El Manar, 1961.
- STRINDBERG August, *Le Chemin de Damas*, théâtre complet, tome III, Paris Garnier Flammarion, 1983 .
- TRESMONTANT Claude, *Comment se pose aujourd'hui le problème de l'existence de dieu*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- TRESMONTANT Claude, *De l'univers et le sens de de la création*, Paris, Éditions O.E.I.L., 1968, chapitres 1.2.3.
- TRESMONTANT Claude, *L'Histoire de l'univers et le sens de la création*, Textes de conférences données de 1977 à 1982, Paris O.E.I.L., 1985.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Belin, 1977.
- VERBO Pascal, *Écriture à haute voix pour réel imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1966.
- VERGEZ André et HUISMAN Denis, *La Philosophie*, Paris, Éditions Fernand Nathan, 1965.
- VICHY Thérèse, « Les Modes paradoxaux du lyrisme dans la tirade de Lucky de *Waiting for Godot* », *Les Valenciennes*, n° 9, 4^e trimestre, Université de Valenciennes, 1984.
- WELLERSHOFF Dieter, *Toujours moins, presque rien*, Paris, Cahiers de l'Herne 1976.

*

IV. – Support de définition

CAYROU Gaston, LAURENT Pierre, LODS Jeanne, *Grammaire Française*, Paris Librairie Armand Colin, 1962.

CAYROU Gaston, *Méthode moderne d'humanités françaises*, Paris, Librairie Armand Colin, 1965.

Dictionnaire international des termes littéraires, sous la direction scientifique de Jean-Marie Grassin université de Limoges, fascile 6, (Dialectique-Emblème), Paris, Éditions Francke Berne, 2003.

DUCROT Oswald et TODOROV Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

Encyclopédie Universalis, tome V, Great Britain, Harrap limited, 1984.

Harrap's compact Dictionnaire, London and Paris, Harraplimited, 1984.

La Bible l'Évangile selon saint Luc, Paris, Éditions du Cerf, 1975.

Larousse Nouvelle Édition, Revue et mises à jour, précis de grammaire, Paris 1979.

Revue de Paris, septembre 1966.

Travaux de linguistique et de littérature, XXIII, 2, Études littéraires, Strasbourg, 1985.

7.30 - 10.15
**NO
WAITING**
NOT EVEN FOR
GODOT

Sans l'œuvre, ce système de voilements et de dévoilements, on admettra que l'écrivain n'a pas d'existence pour nous. En l'écrivain, c'est l'écriture et elle seule qui est à la fois le mystère et la clef. Le bavardage des dates et des faits, qui est maintenu ici pour les besoins d'une cause heureusement perdue, montre à l'évidence que l'homme, introuvable dans une chronologie qu'il avoue mangée par le brouillard, est à découvert dans les mots de son parcours. Opaque à lui-même et à ses témoins parmi lesquels il vit informulé, il se trouve révélé dans le problème matique *alibi* de son invention. Beckett, muet ou presque sur lui-même et son œuvre, dans cette œuvre se dissimule et se manifeste. Au creux de l'Histoire qui le fait, voici son histoire à lui, un monde provisoirement habitable obtenu par la création d'un espace dont il est l'arpenteur, par l'exercice d'un discours dont il se rend maître. Inscription de la parole, seul pouvoir possible pour l'être en perte. Mais ces lieux secrétés sont appelés par la tentation du langage à d'autres abris. Kafka : « Se réfugier dans un pays conquis et ne pas tarder à le trouver intolérable, car on ne peut se réfugier nulle part. » C'est donc une métaphore sans fin qu'il faut parcourir. Quelles sont ces aires lointaines où la rumeur est celle de s'entendre vivre, la peine celle d'attendre la fin qui est promise avec l'aide des mots qui sont donnés, où la survie, c'est la parole qui soulève et inscrit, enfin,

7.30 - 10.15
**NO
WAITING**
NOT EVEN FOR
GODOT

l'existant dispersé? Dans l'espace du mythe, où nous sommes, c'est à la proximité de l'écoute que nous devons avoir recours, non à ces catégories mondaines, Dieu voisinant avec la Consommation, les choses faites avec la Révolution à faire. Il faut refuser la facilité des diagnostics, la vulgarité du sociologisme pour écouter cette voix, mesurer cet espace. Dans cet espace où paraît alors habiter, par créatures interposées, soumise aux déplacements qu'on a dits, une personne en quête de soi, de souffle, de mots, échouant à toutes ces tâches et faisant de cet échec sa diction. Ne demandons pas compte de l'ici à qui, comme Kafka ou Artaud, a tant de mal à s'y trouver. Beckett de Bram Van Velde : « Je n'ignore pas qu'il ne nous manque plus maintenant, pour amener cette horrible affaire à une conclusion acceptable, que de faire de cette soumission, de cette acceptation, de cette fidélité à l'échec, une nouvelle occasion, un nouveau terme de rapport, et de cet acte impossible et nécessaire un acte expressif, ne serait-ce que de soi-même, de son impossibilité, de sa nécessité. » Parole du non-pouvoir, seule trace fidèle. La chronologie de l'écrivain et son parcours se répondant en regard, c'est à un commentaire par thèmes et mots clefs qu'on s'en remettra pour désigner le corps de l'œuvre. Il est organisé par articles dont chacun fait appel par un système de renvois emprunté à l'*Encyclopédie* de Diderot, à la totalité vivant en lui. Tous les trajets seront donc possibles pour aller de Beckett à Beckett par le détour des mots.