

L'ABSURDE ET L'ANGOISSE DANS DEUX PIÈCES DE BECKETT

L'ABSURDE ET L'ANGOISSE DANS DEUX PIÈCES DE BECKETT:
DÉSIR ET IMPOSSIBILITÉ D'ÉVASION

By

JULIE L. YEAGER, B.A.

A Thesis

Submitted to the School of Graduate Studies

in Partial fulfillment of the Requirement

for the Degree

Master of Arts

McMaster University

©Copyright by Julie L. Yeager, September 1998

MASTER OF ARTS
(French)

McMaster University
Hamilton, Ontario

TITLE : l'Absurde et l'angoisse dans deux pièces de Beckett : désir et impossibilité
d'évasion

AUTHOR : Julie L. Yeager, B.A. (Gonzaga University)

SUPERVISOR : Dr. Anna St. Léger-Lucas

NUMBER OF PAGES : v, 125

RÉSUMÉ

Dans cette étude, nous examinons deux pièces de Samuel Beckett : *En attendant Godot* et *Fin de partie*. A notre avis, ces deux pièces exemplifient l'absurde et l'angoisse inéluctable de la condition humaine. Nous avons choisi comme modèle méthodologique les sept critères proposés par Martin Esslin dans *The Theatre of the Absurd* pour définir ce qu'il appelle «l'absurde». Notre première partie examine le manque d'intrigue évidente, le manque de développement des personnages et le manque de dialogue pertinent. Ces trois critères distinguent l'absurde dans le monde théâtral de Beckett. Notre deuxième partie applique les quatre derniers critères d'Esslin, exploités afin de faire oublier provisoirement l'angoisse d'une situation impossible mais sans solution. Ce sont : le théâtre pur, la bouffonnerie, le non-sens verbal et l'onirisme. Nous ajoutons à ces quatre techniques celle de la répétition pour compléter la théorie d'Esslin par rapport à Beckett. Ce dernier aspect revient constamment et Beckett l'exploite tout autant que les quatre autres pour révéler que personne n'échappe à la souffrance.

L'application du modèle d'Esslin aux deux pièces de Beckett nous permet de mieux comprendre pourquoi et comment les personnages souffrent. Ils sont constamment pris entre deux pôles : l'espoir et l'impossibilité de mieux, l'espoir et l'impossibilité d'une éventuelle évasion. La tension ainsi créée provoque l'angoisse perpétuelle des personnages qui cherchent sans cesse à échapper à une situation impossible mais qui n'évolue pas. Ce tiraillement constant s'étend aux spectateurs qui espèrent, malgré tout, une résolution heureuse. Enfin, on constate que la complexité de l'univers théâtral de Beckett révèle un monde contradictoire, incertain et sans solution, monde qui nous pousse à y reconnaître le nôtre et à prendre conscience de l'absurdité fondamentale de la condition humaine.

REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier Dr Anna St. Léger-Lucas pour toutes ses recommandations et ses encouragements qu'elle a apportés à la direction de cette thèse. Sa patience et sa confiance en moi étaient précieux. Je voudrais remercier Dr John Stout et Dr Madeleine Jeay pour toutes les heures qu'ils ont consacrés à ce travail.

Je voudrais dédier cette thèse à mes parents, Roger et Theresia Yeager, et à mes grands-parents, James et Evelyn Yeager.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE : La tension dans <i>Fin de partie</i> et <i>En attendant Godot</i>	17
CHAPITRE I. La souffrance et ses sources.....	19
Entre la culture chrétienne et le néant.....	22
CHAPITRE II. La construction des pièces.....	23
L'intrigue.....	26
CHAPITRE III. Les personnages.....	29
CHAPITRE IV. Le dialogue.....	37
DEUXIEME PARTIE. Entre la réalité et la fantaisie : désaccord et techniques.....	56
CHAPITRE V. Le théâtre pur.....	58
CHAPITRE VI. La bouffonnerie.....	68
CHAPITRE VII. Non-sens verbal et absurdité.....	78
CHAPITRE VIII. Une littérature onirique.....	88
CHAPITRE. IX. La répétition.....	100
CONCLUSION.....	115
BIBLIOGRAPHIE.....	121

INTRODUCTION

Le critique Martin Esslin, auteur de *The Théâtre of the Absurd*¹ a remarqué, quelques années après la fin de la deuxième guerre mondiale, qu'un grand nombre d'auteurs dramatiques abandonnaient le théâtre traditionnel pour créer une nouvelle forme de théâtre. Or, le sens de ce théâtre nouveau échappait aux critiques de l'époque comme au grand public. Esslin cherchait donc, à analyser ce théâtre nouveau en examinant les œuvres des quatre dramaturges principaux : Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet et Arthur Adamov.

Le livre d'Esslin a baptisé ce nouveau théâtre le «théâtre de l'absurde». Ce texte fut le premier à expliquer l'avènement et les caractéristiques de ce nouveau théâtre, miroir possible d'un monde nouveau. Comme les observations d'Esslin sur ce théâtre seront fondamentales à notre étude sur la condition humaine chez Beckett, nous consacrons la plupart de cette introduction à une présentation du *Théâtre of the Absurd* pour passer ensuite à la critique des idées d'Esslin.

Le point de vue d'Esslin, et la critique de son point de vue, serviront tous les deux de tremplin à notre discussion de l'absurdité de la souffrance dans *En attendant Godot* et *Fin de partie* et, à plus forte raison, de l'absurdité chez Beckett afin d'essayer de justifier cette souffrance. Selon Esslin, trois facteurs distinguent le théâtre de cette époque : le

¹ NY : Overlook Press, 1969.

manque d'une intrigue évidente, le manque de développement des personnages et le manque d'un dialogue pertinent.

L'intrigue du théâtre de l'absurde n'a ni exposition ni dénouement. Par exemple, l'intrigue de *La Leçon*² d'Eugène Ionesco consiste en un cours particulier d'un vieux professeur à une étudiante de 18 ans. Le professeur devient agité et il tue son étudiante en la poignardant. A la fin de la pièce, la bonne l'aide à cacher le cadavre avec les 39 autres élèves qu'il a tués ce jour-là. En même temps, une autre étudiante arrive. La pièce finit et le public suppose que la même scène se répétera de manière cyclique. Nous discuterons de l'importance de cette structure cyclique plus tard dans notre analyse.

Quant aux personnages, le développement de personnages ayant une personnalité distincte et identifiable, qu'Esslin nomme «la psychologie des personnages», est absent de la plupart des œuvres de l'absurde. Dans *Orchestration Théâtrale*³ de Fernando Arrabal, les personnages sont tout à fait absents : ils sont remplacés par des formes abstraites. Les personnages de *La Cantatrice chauve*⁴ d'Ionesco se présentent comme redondants et superficiels à tel point que les deux couples Smith et Martin sont interchangeables à la fin. Ailleurs, on évoque une famille où tout le monde s'appelle Bobby Watson. Cet emploi répétitif du même nom souligne la conformité et la banalité des personnages. Les personnages du théâtre de l'absurde se présentent comme des guignols ou des machines dépourvues de toute personnalité.

Quant au dialogue, il n'est ni cohérent ni pertinent. *Ce que parler veut dire* de Jean Tardieu en est un exemple. Un professeur apprend aux étudiants des termes du

² *Théâtre*. vol. 1. Paris : Gallimard, 1956.

³ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*. NY : Overlook Press, 1969. p. 221.

⁴ *Théâtre*. vol. 1. Paris : Gallimard, 1956.

dictionnaire, leur demande les définitions de termes comme *kiki*, *rikiki* et *rococo*. Les réponses sont ridicules :

Kiki : [...] Voir aussi rikiki.

Rikiki : mièvre, petit, d'une conception étriquée. Le style rikiki n'est pas le style rococo.

Rococo : Voir coco. Le coco est au rococo ce que le kiki est au rikiki.⁵

Cette réduction de l'intrigue, du personnage et du dialogue correspond à une nouvelle façon de voir le monde et de concevoir le théâtre. Ces œuvres du théâtre de l'absurde reflètent l'angoisse, et le désespoir éprouvé par un grand nombre de personnes du monde occidental après la deuxième guerre mondiale. Si la foi religieuse était en déclin au début de la guerre, elle a diminué pendant la guerre et encore plus à la fin. Selon Esslin, dans un monde absurde, dépourvu de foi l'homme souffre de se trouver de plus en plus isolé. Albert Camus définit cette situation ainsi dans *Le Mythe de Sisyphe* :

Un monde qu'on peut expliquer même avec de mauvaises raisons est un monde familier. Mais au contraire, dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. Cet exil est sans recours puisqu'il est privé des souvenirs d'une partie perdue ou de l'espoir d'une terre promise. Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est probablement le sentiment de l'absurdité⁶.

« Est absurde ce qui n'a pas de but ... Coupé de ses racines religieuses ou métaphysiques⁷, l'homme est perdu, toutes ses démarches deviennent insensées, inutiles, étouffantes. »⁸

⁵ *Théâtre de Chambre*, vol. 1. Paris : Gallimard, 1966. p. 170.

⁶ *Théâtre de l'Absurde*, Paris : Buchet/Chastel, 1963. p. 19-20.

⁷ Selon la définition du dictionnaire *Le Robert* la métaphysique est une recherche rationnelle ayant pour objet la connaissance de l'être absolu, des causes de l'univers et des principes premiers de la connaissance. (Paris : Dictionnaires Le Robert, 1988).

⁸ *Théâtre de l'Absurde*, Paris : Buchet/Chastel, 1963. p. 20.

Selon Esslin, le but du théâtre de l'absurde est d'exprimer l'absurdité de cette nouvelle condition humaine par le refus de la pensée rationnelle. Pour Esslin, ce théâtre de l'absurde vise à une dépréciation radicale du langage au profit d'une poésie qui surgit d'images scéniques concrètes.⁹ Les techniques qui distinguent le théâtre de l'absurde sont les suivantes :

- 1) le théâtre «pur», c'est-à-dire les effets scéniques purs qui sont ceux du cirque ou de certaines revues : ceux des jongleurs, des acrobates, des toréadors ou des mimes ;
- 2) les clowneries, les bouffonneries, les scènes burlesques ;
- 3) le non-sens verbal ;
- 4) l'écriture onirique¹⁰ --celle-ci se prête à une interprétation allégorique.¹¹

Selon Esslin, on peut diviser le théâtre «pur» en trois types : le cirque, le spectacle de variétés ou de music-hall, et le défilé cérémonial. Au cirque, on voit des acrobates, des jongleurs et des clowns. En plus de ces derniers, qu'on peut aussi admirer dans les spectacles de variétés ou de music-hall, il existe le mime et la danse. Les défilés cérémoniaux peuvent être des processions militaires, celles qui précèdent un spectacle comme les processions des toréadors, ou des processions religieuses. De pareils effets scéniques ont la capacité d'évoquer un sens profond, souvent métaphysique, difficile à communiquer par les seuls mots. Pour Esslin le théâtre est plus que les paroles qu'on y prononce ; il peut exister rien que par les effets scéniques. Ce genre de théâtre «pur » se voit chez Arrabal, qui emploie des formes abstraites, ainsi que dans le mime chez

⁹ Ibid., p. 22.

¹⁰ Relatif aux rêves ou qui évoque un rêve, semble sorti d'un rêve.

¹¹ *Théâtre de l'Absurde*, Paris : Buchet/Chastel, 1963. p. 306. (L'adjectif « allégorique » vient du mot allégorie qui est une suite d'éléments descriptifs ou narratifs concrets dont chacun correspond aux divers détails de l'idée abstraite qu'ils prétendent exprimer.)

Beckett, tel *Acte sans paroles* où les seuls gestes évoquent la frustration et le désespoir face à des situations impossibles.

La deuxième technique propre à l'absurde (clownerie, bouffonnerie et scènes burlesques) exploite surtout l'élément comique. Ce comique naît souvent de la confusion ou de la panique d'un personnage dans une situation donnée : c'est-à-dire, que les réactions du personnage face à la situation ne se déroulent pas de façon logique. Le clown ne sait pas sortir d'une situation car il n'est pas un être de raison. Alors, il fait ce qu'il peut faire pour sortir de son piège, mais avec des résultats ridicules. Selon Esslin, les grands clowns, les frères Marx et Charlie Chaplin ont eu une grande influence sur les œuvres de Beckett et d'Ionesco. D'ailleurs, les gags chaplinesques qui exploitent les problèmes posés par des chapeaux, des chaussures et des cannes se retrouvent dans beaucoup de pièces de Beckett. Chaplin y ajoute la gaucherie de l'homme face aux objets inanimés. Dans *En attendant Godot* on voit un exemple de l'influence de Chaplin sur Beckett quand Estragon n'arrive pas à mettre sa chaussure. La situation ridicule dans le deuxième acte de *Rhinocéros*¹² d'Ionesco, où Daisy demande aux pompiers de les sauver d'un rhinocéros qui a détruit l'escalier, nous rappelle les frères Marx et leurs scènes complexes et frénétiques. Esslin suggère que l'emploi des clowneries, des bouffonneries et des scènes burlesques nous aide à oublier, quelques instants, la futilité de l'existence humaine. Cela nous force aussi à accepter que nous soyons absurdes et sans logique.

La troisième technique, celle du non-sens verbal, exploite, elle aussi, un autre élément absurdiste, élément qui exprime l'angoisse profonde de la condition humaine. Selon Esslin le non-sens verbal fait éclater les frontières de la logique et du langage ; il

¹² Paris : Gallimard, 1959. p. 91-135.

souligne la futilité de la condition humaine qui s'aggrave lorsque les personnages essaient de transcender les frontières de l'univers matériel. Cette technique se divise en quatre catégories : le non-sens où le contexte n'est pas compris ; les mots inventés où le contexte est compris ; l'association verbale ; et enfin les clichés. *En attendant Godot* nous fournit un exemple de non-sens où le contexte n'est pas compris. Lucky donne un discours élégant, mais il est difficile de savoir le but de son discours. Par contre, le dramaturge Jean Tardieu offre un excellent exemple de mots inventés dans un contexte si évident qu'on a l'impression de tout comprendre. Dans sa pièce, *Un mot pour un autre*, deux dames prennent le thé en employant des mots inventés. Le personnage de Madame offre à Madame de Perleminouze du thé en disant «Un peu de footing ? » Puis elle lui offre du sucre : «un ou deux marteaux ? »¹³ Le public comprend le contexte à cause des gestes des personnages et de la situation cliché. Un autre type de jeu verbal est exploité par l'association verbale telle qu'elle se présente dans *Jacques, ou La Soumission* d'Ionesco par l'enchaînement d'une série de mots exploitant le mot «chat».

JACQUES, *encore extasié*. — Cha-a-armant.

ROBERTE II. — Qu'est-ce que c'est, sur votre tête ?

JACQUES. — Devinez ! C'est une espèce de chat. Je le coiffe dès l'aube.

ROBERTE II. — C'est un château ?

JACQUES. — Je le garde toute la journée sur ma tête. A table, dans les salons, je ne l'enlève jamais. Il ne me sert pas à saluer.

ROBERTE II. — C'est un chameau ? Un chaminadour ?

JACQUES. — Il donne des coups de pattes, mais il ne sait travailler la terre.

ROBERTE II. — C'est une charrue !¹⁴

¹³ *Théâtre de Chambre*. vol. 1. Paris : Gallimard, 1966. p. 216-7.

¹⁴ *Théâtre*. vol. 1. Paris : Gallimard, 1956. p. 120-121.

Selon Esslin, ces trois types de non-sens verbal servent à élargir l'optique de la compréhension de l'univers en nous forçant à penser d'une manière plus abstraite et moins conventionnelle.

Le dernier type de non-sens, le cliché, détruit les frontières de la logique et de la langue car les dramaturges emploient ces énoncés banals pour souligner l'absurdité des conventions sociales. Un exemple tiré de *La cantatrice chauve* illustre un tel emploi du cliché. Ionesco présente le cliché de la vie quotidienne d'une famille anglaise.

Mme SMITH. — Tiens, il est neuf heures. Nous avons mangé de la soupe, du poisson, des pommes de terre au lard, de la salade anglaise. Les enfants ont bu de l'eau anglaise. Nous avons bien mangé, ce soir. C'est parce que nous habitons dans les environs de Londres et que notre nom est Smith.¹⁵

La quatrième technique, l'emploi des rêves et de l'imagination, que nous appellerons «littérature onirique», fait appel aussi à la transcendance, car c'est dans nos rêves que nous pouvons transcender les contraintes de la réalité de notre existence. Pour Esslin, à notre époque les mythes ne sont plus efficaces pour aider la grande majorité du monde à dépasser l'absurdité de la condition humaine, car l'homme (sur le plan collectif) n'y croit plus. Par contre, au niveau de l'expérience individuelle, la croyance au mythe n'a pas disparu et elle se révèle dans le rêve et l'imagination de l'individu. Donc, le théâtre de l'absurde dépend de l'imagination, domaine d'où la logique est exclue, selon Esslin.

Dans *Rhinocéros*, Ionesco présente un exemple de cet onirisme. Les personnages souffrent de *rhinocérite*, maladie qui change tout le monde en rhinocéros, sauf une personne. Ce qui se passe dans cette pièce ne se passerait pas dans l'univers matériel. Elle

¹⁵ *Théâtre*, vol. 1. Paris : Gallimard, 1956. p. 17.

se déroule seulement dans l'imagination où les rhinocéros sont une représentation allégorique de la puissance du conformisme, par ailleurs cette représentation montre la difficulté pour l'individu de résister à tous les conformismes. Esslin affirme qu'une bonne partie des pièces du théâtre de l'absurde est nettement allégorique, c'est-à-dire que ces pièces expriment une vision générale de l'existence humaine en utilisant des symboles. Selon le linguiste Stephen Levinson, dans son article «Metaphor : a case of maxim exploitation»,¹⁶ l'imagination sert à faire des liens entre ce qui est abstrait et tangible dans l'expérience. Il semble que l'élément allégorique soit indispensable pour essayer de dépasser, et, de là, à mieux comprendre l'absurdité de la condition humaine. D'ailleurs, les quatre catégories des techniques employées dans le théâtre de l'absurde illustrent le besoin d'aller au-delà de l'absurde ainsi que l'impossibilité évidente de dépasser l'absurde.

Quoique la fonction de chacune de ces quatre techniques soit distincte,¹⁷ il faut noter l'importance de leur capacité de se chevaucher dans le théâtre de l'absurde. La clownerie s'appuie sur le théâtre pur dans *Un geste pour un autre*¹⁸ de Tardieu où le rite de se serrer la main devient comique quand les hommes baisent le pied droit des dames et se serrent le bout du nez. Dans cette même pièce la clownerie s'appuie aussi sur le non-sens verbal quand un invité demande où se trouve la salle à manger tout en donnant des indications évidentes qu'il est malade. La dramaturgie onirique peut aussi inclure des éléments de théâtre pur. La procession, qui appartient au théâtre «pur», des rhinocéros

¹⁶ *Pragmatics*. Cambridge : Cambridge University Press, 1983. p. 159.

¹⁷ A première vue, il est facile de confondre la catégorie de théâtre pur avec la catégorie de clownerie, de bouffonnerie et de scènes burlesques mais il ne faut pas oublier que la deuxième catégorie ne s'applique qu'au élément comique quoique le théâtre pur se concerne aussi avec des sujets sérieux.

¹⁸ *Théâtre de Chambre*. vol. I. Paris : Gallimard, 1966.

éléments de théâtre pur. La procession, qui appartient au théâtre «pur», des rhinocéros dans *Rhinocéros* offre une signification allégorique qui montre la puissance du conformisme. Seules ou ensemble, ces quatre techniques servent à souligner l'absurdité de la condition humaine dans un monde où les certitudes sont détruites et la foi religieuse ridiculisée.

Un autre aspect de ce théâtre qui souligne l'absurdité de la condition humaine est le paradoxe créé par l'usage de ces techniques soit ensemble, soit toutes seules. Souvent, quand, par exemple, le théâtre pur et la clownerie s'emploient ensemble, l'élément comique qui s'ajoute au rite solennel sert à tourner en ridicule certaines conventions prises très au sérieux dans l'univers matériel. Cette moquerie ne fait qu'attirer l'attention sur l'absurdité de la condition humaine.

Par exemple, *Un geste pour un autre* met en question les rites de la politesse. Lors d'une soirée, les invités commettent toutes sortes d'indiscrétions, selon le contexte de la société bourgeoise. Au lieu d'enlever leur chapeau à la porte, c'est là qu'ils le mettent. Ils marchent pieds nus. On a déjà vu que les gentilshommes baisent le pied droit des dames, et se serrent le bout du nez. Ils s'assoient sur les tables. Ils insultent la poésie d'un poète pendant sa récitation. Au lieu d'applaudir après la récitation, ils toussent. Ils crachent pour signaler qu'ils s'amusent. Ils soufflent dans des siffles munis de ballons de baudruches au lieu de fumer des cigarettes. Tout comportement mal vu dans la société bourgeoise est de la plus haute élégance dans cette pièce. L'opposition entre les mœurs du monde bourgeois et celles de cette pièce et le paradoxe d'une politesse autre que la nôtre forcent le public à examiner l'absurdité du comportement humain.

Quand le théâtre pur et la littérature de rêve s'emploient ensemble, le phénomène du paradoxe réapparaît pour souligner davantage l'absurdité de la condition humaine. Dans *La Serrure* de Tardieu, par exemple, un homme qui regarde une femme en train de faire un *strip-tease* est excité sexuellement. Cela n'est pas absurde. Lorsque l'élément onirique s'y ajoute, les rapports entre le stimulus et la réaction de l'homme deviennent absurdes : la femme continue le déshabillage en enlevant ses bras, ses lèvres, ses yeux -- jusqu'au squelette. Éprouver du plaisir sexuel à voir une personne écorchée vive est une aberration et une absurdité. Le paradoxe de présenter le grotesque comme une banalité, nous expose à un monde privé de sens.

L'absurde se manifeste aussi quand un personnage fait le contraire de ce qu'il dit. Dans *Rhinocéros*, Jean, ayant convaincu Bérenger d'arrêter de boire puisque c'est mauvais et une perte de temps, dit quelques minutes après qu'il va boire avec ses amis. Quand Bérenger lui objecte son inconséquence, Jean lui dit que ses sermons ne s'appliquent pas à lui-même. La contradiction entre ce qu'il dit et ce qu'il fait est frappante et souligne l'absurdité de croire ce que disent les gens, et le problème de savoir quel comportement adopter. L'homme ne sait plus ce qu'il devrait faire, il se retrouve isolé et sans direction.

Toutes les techniques signalées par Esslin soulignent le thème de l'anxiété métaphysique face à l'absurdité de la condition humaine. Selon Esslin, ces techniques employées dans les pièces forcent l'homme à accepter sa place dans un univers où rien que l'aspect matériel n'existe. L'homme est seul dans l'univers. En acceptant que sa situation soit absurde, l'homme peut atténuer son angoisse métaphysique. Selon Esslin, le théâtre de l'absurde cherche à évoquer des images concrètes qui communiquent au public

le sentiment de perplexité que nous éprouvons tous confrontés à une condition humaine dépourvue du sens. Le succès des œuvres dépend des techniques de communication qu'elles mettent en jeu.

Nous avons choisi d'ajouter aux techniques du théâtre de l'absurde relevées par Esslin celle de la répétition : c'est un aspect qui revient constamment et que Beckett exploite tout autant que les quatre autres. La répétition peut se présenter dans le langage par des sons, des mots ou des phrases. Dans *Un mot pour un autre*, Tardieu répète les sons [Ri], [ki] et [k(o)] employés comme des mots ayant des définitions complexes où les niveaux argotiques et savants s'imbriquent. Le professeur dit le son, puis il demande aux élèves de le définir. Les élèves répètent le son plusieurs fois en donnant la définition. Et comme les mots s'enchaînent les uns aux autres, toute la scène tourne autour de la répétition. Cela sert à souligner l'absurdité du langage en soulignant la primauté du son et en réduisant le signifié à un non-sens verbal. D'autres instances, comme la répétition des mots ou des phrases, servent aussi à souligner le non-sens verbal. Le mot « chat » se répète au moins 37 fois dans *Jacques, ou la soumission* d'Ionesco. Cela n'inclut pas les 18 instances où le morphème [ja] se répète. La phrase « c'est fini » se répète au moins quatre fois dans *Fin de partie* de Beckett.

La répétition ne se limite pas au langage. Elle sert à souligner l'impact des actions du théâtre pur et de la clownerie. Les rhinocéros dans *Rhinocéros* courent dans les rues pendant toute la pièce, nous rappelant ainsi la présence constante et écrasante du conformisme. Les gentilshommes et les dames d'*Un geste pour un autre* baisent et rebaisent le pied droit, se serrent et se resserrent le bout du nez et soufflent et ressoufflent dans des ballons. La répétition des actions renforce leur signification et aide le public à

mieux voir l'absurdité de ce qui se passe. En fait, la répétition rend l'action encore plus absurde. Il en va de même pour le langage : ici la répétition accuse le non-sens d'une communication qui s'avère anti-communication. Plus tard dans notre analyse, nous examinerons un autre aspect de la répétition tout à fait pertinent à l'interprétation des pièces de Beckett. Cet aspect est l'action de répéter pour mieux jouer, (en anglais : *to rehearse*). Il emploie le méta-théâtre, un théâtre qui présente le théâtre comme théâtre, en révélant son côté artificiel, pour refléter la souffrance qu'on ressent dans notre monde.

Si *En attendant Godot* domine l'introduction au théâtre de l'absurde, et que le premier chapitre du livre porte sur Beckett et ses œuvres, c'est parce que, pour Esslin, les pièces de Beckett démontrent clairement la difficulté à trouver un sens dans un monde où tout est en flux perpétuel, où rien n'est certain et où domine la difficulté de transcender la réalité de la situation humaine. Si Beckett utilise la répétition et chacune des quatre techniques indiquées par Esslin dans ses œuvres, c'est pour mieux exprimer son point de vue sur l'incertitude et la condition humaine. Pour Beckett, l'écriture onirique sert à illustrer l'évasion et l'incapacité d'accepter la réalité de la condition humaine. Les personnages essaient d'échapper à la réalité en racontant des histoires. Hamm, dans *Fin de partie*, échappe à la réalité en se croyant raconteur d'histoires. Nagg et Nell, les parents de Hamm, fuient leur existence en se retirant dans des poubelles et en parlant de vacances en Italie. Le seul personnage qui semble capable de quitter sa situation n'y arrive jamais pendant la pièce, et le public ne sait pas si Clov arrive à quitter Hamm à la fin. Vladimir et Estragon, dans *En attendant Godot*, tentent d'échapper à l'angoisse de l'attente en parlant sans arrêt. D'ailleurs, Estragon et Vladimir sont conscients de leurs efforts pour échapper à la réalité.

ESTRAGON. En attendant, essayons de converser pour nous exalter, puisque nous sommes incapables de nous taire.

VLADIMIR. C'est vrai, nous sommes intarissables.

ESTRAGON. C'est pour ne pas penser.

VLADIMIR. Nous avons des excuses.

ESTRAGON. C'est pour ne pas entendre.

VLADIMIR. Nous avons nos raisons.

ESTRAGON. Toutes les voix mortes.

VLADIMIR. Ca fait un bruit d'ailes.

ESTRAGON. De feuilles.

Silence.

VLADIMIR. Elles parlent toutes en même temps.

ESTRAGON. Chacune à part soi.

Silence.

VLADIMIR. Plutôt elles chuchotent.

ESTRAGON. Elles murmurent.

VLADIMIR. Elles bruissent.

ESTRAGON. Elles murmurent.

Silence.

VLADIMIR. Que disent-elles ?

ESTRAGON. Elles parlent de leur vie.

VLADIMIR. Il ne leur suffit pas d'avoir vécu.

ESTRAGON. Il faut qu'elles en parlent.

VLADIMIR. Il ne leur suffit pas d'être mortes.

ESTRAGON. Ce n'est pas assez.

Silence.

VLADIMIR. Ca fait comme un bruit de plumes.

ESTRAGON. De feuilles.

VLADIMIR. De cendres.

ESTRAGON. De feuilles.¹⁹

Ce passage, dit Esslin, ressemble au *cross-talk* des comiques irlandais des music-halls. Ici les voix exploitent les mystères de la vie et les limites de l'angoisse et de la souffrance. Vladimir et Estragon veulent échapper à la souffrance, alors ils parlent au-dessus des murmures pour ne rien entendre. L'espoir d'être sauvé serait un moyen d'échapper à la réalité de la condition humaine. Si cela est vrai, les deux tombent dans le

¹⁹ Ed. Colin Duckworth. London : Harrap, 1966. p. 54-55.

piège, car l'homme se doit d'accepter la possibilité qu'à la base de l'existence qu'il n'y ait rien.

Beckett exploite un style onirique pour illustrer que ses personnages refusent d'accepter la réalité. D'ailleurs, pour Esslin les techniques du théâtre pur, de la clownerie et du non-sens verbal sont, elles aussi, pertinentes pour illustrer sa vision de la condition humaine. Beckett, lui, croit que les mots ne sont pas un bon moyen de communiquer la pensée. L'expression confuse qui résulte d'un pareil mélange de mots et d'images montre qu'il essaie de trouver un autre moyen d'expression. Selon Esslin, l'action sur scène peut révéler plus que les mots. C'est pour cette raison que Beckett utilise le mime dans des pièces comme *Acte sans paroles*. Les actions peuvent même révéler que les vrais sentiments contredisent les mots. Estragon et Vladimir disent «Allons-y ? » Mais ils ne bougent pas. Clov veut quitter Hamm, mais il n'arrive pas à bouger.

Le langage dans les pièces de Beckett sert à illustrer la désintégration du sens du langage. Quand la certitude n'existe plus, nous ne pouvons pas être sûrs du sens, et Esslin ne manque pas de nous rappeler qu'un des grands thèmes de Beckett est justement l'incertitude. Le non-sens verbal souligne le thème de l'incertitude, tantôt en déformant des clichés comme le montre «paix à nos...fesses»²⁰ dans *Fin de partie*, tantôt par la répétition de phrases comme «on attend Godot» dans *En attendant Godot*, tantôt par des monologues, comme celui de Lucky, dont on le contexte n'est pas clair. Pour Esslin le langage est subordonné aux actions, aux gestes, au décor, aux truquages et à la mise en scène. Ruby Cohn, dans son introduction *Around the Absurd* n'est pas tout à fait d'accord avec Esslin. Pour elle le langage du théâtre de l'absurde semble dévalué seulement en

²⁰ Paris : Les Éditions de Minuit, 1957. p. 110.

comparaison avec les pièces conventionnelles. Selon Cohn, les structures linguistiques des pièces du théâtre de l'absurde sont symboliques ; donc on ne peut pas dire que le langage soit dévalué, il joue plutôt un rôle différent de son rôle habituel. Selon Cohn, la structure linguistique de la répétition souligne la gravité de la condition humaine. Dans *Just Play : Beckett's Theater*,²¹ Cohn trouve que la répétition des gestes dans *Fin de partie* et *En attendant Godot* se fonde sur la répétition verbale. Elle illustre son argument en utilisant les ordres de Hamm. Hamm dit à Clov de chercher... le drap, des roues de bicyclette, son calmant, son chien. Clov répond à ses ordres en s'en allant de façon mécanique chercher lesdits objets. Parfois, Clov lui propose d'aller chercher son cathéter ou son chien.

Deborah Gaensbauer, dans *The French Theater of the Absurd*, est d'accord avec Cohn à propos de la répétition. Elle cite de nombreux exemples, comme les mouvements mécaniques et répétitifs de Clov, dont la façon de bouger évoque le cavalier sur l'échiquier. Elle cite aussi les similarités frappantes entre le premier et le deuxième acte d'*En attendant Godot*. Cohn et Gaensbauer acceptent les quatre catégories proposées par Esslin et proposent des exemples de chacune dans les œuvres de Beckett. D'après Cohn et Gaensbauer, qui s'intéressent surtout à *En attendant Godot* et *Fin de partie*, ces deux pièces incorporent toutes les techniques proposées par Esslin. Nous avons choisi d'y ajouter la technique de la répétition gestuelle et linguistique, car il nous semble que Beckett emploie la répétition pour renforcer l'absurdité de la condition humaine et que cette absurdité fait partie intégrante de ce qui nous intéressera tout particulièrement dans cette étude, à savoir la souffrance chez Beckett.

²¹ Princeton, NJ : Princeton University Press, 1980. p. 107-115.

souffrance et à l'absurdité de toute tentative de la justifier, sujet de cette analyse et des chapitres à venir. D'une part, contrairement aux autres pièces de Beckett, les deux pièces qu'on a choisies exploitent l'angoisse de l'*avenir* en même temps que celle du présent et du passé. D'autre part, l'emploi de la contradiction entre le langage et les actions sert à souligner le paradoxe d'une condition humaine où règne le désir d'évasion sans pour autant qu'il soit réalisable. Dans *The Shape of Paradox*, Burt States souligne l'importance de ce paradoxe dans *En attendant Godot*. D'après lui, le paradoxe de la parabole des deux larrons de la mythologie chrétienne sert à souligner l'incertitude et l'angoisse de la condition humaine. States affirme que toute la pièce tourne autour de cette histoire et il note d'autres échos du paradoxe parabolique dans la pièce. A propos du conflit, nous pouvons en dire autant pour *Fin de partie*. L'ubiquité dans la pièce crée une tension difficile à supporter et à laquelle il est impossible d'échapper.

Dans cette analyse, nous chercherons donc à examiner pourquoi les personnages dans les deux pièces souffrent. De plus, nous expliquerons comment ces personnages souffrent. Enfin, nous chercherons à montrer la raison pour laquelle ils continueront à souffrir à l'infini.

PREMIÈRE PARTIE

LA TENSION DANS *FIN DE PARTIE ET EN ATTENDANT GODOT*

Dans cette première partie de notre analyse, nous examinerons les conflits qui causent la souffrance humaine dans *Fin de partie* et *En attendant Godot*. Nous tenterons de déterminer, dans notre premier chapitre, la source de l'absurdité de la condition humaine chez Beckett. Nous chercherons à montrer deux choses : d'une part que la source de cette absurdité est la culture occidentale qui, selon Esslin, présuppose l'existence de Dieu ; d'autre part, toujours selon Esslin qu'elle découle aussi de la nature humaine, toujours optimiste.

De plus, nous essayerons de montrer comment le manque d'intrigue, la caractérisation non-identifiable des personnages et les dialogues sans pertinence de ces deux pièces de Beckett soulignent la tension créée par l'absence de Dieu dans un monde où les valeurs et les buts de la culture présupposent son existence. Cette tension est à la base de la souffrance que Beckett y voit. Tout le long de cette étude, nous montrerons que cette tension, née de l'incertitude et du vide créés par l'absence de Dieu, est la source de tout conflit, de toute souffrance. Nous suggérons que le manque d'intrigue, la caractérisation non-identifiable des personnages et le dialogue sans pertinence sont

effectivement trois éléments dégradés, que nous appellerons des «anti-éléments» ; que ceux-ci génèrent la tension d'une manière autrement plus efficace que les éléments du théâtre traditionnel (où l'intrigue évolue autour d'un point culminant, la caractérisation crée des personnages identifiables et le dialogue paraît pertinent). Nous montrerons dans les chapitres qui suivront, comment l'emploi de ces éléments sert, dans *En attendant Godot* et *Fin de partie*, à établir la situation statique et angoissante des personnages.

CHAPITRE I

LA SOUFFRANCE ET SES SOURCES

Dans *En attendant Godot* et *Fin de partie* les thèmes des pièces tournent autour du désir et de l'impossibilité de s'évader de la souffrance. Les personnages se trouvent dans une situation où ils souffrent énormément. Ils veulent échapper à cette situation, mais ils n'arrivent jamais à sortir de leur angoisse. Beckett exploite le tiraillement entre la situation dans laquelle ses personnages se trouvent actuellement et leurs possibilités d'avenir.

Certains personnages acceptent la souffrance sans trop se plaindre. Dans *Fin de partie*, Nagg et Nell, les parents de Hamm, ne se plaignent guère. Ils n'ont plus de jambes à cause d'un accident de vélo dans les Ardennes et ils vivent chacun dans une poubelle. Ironiquement, cette tragédie ne semble pas trop angoissante pour eux. Ils se souviennent, en rigolant, de l'accident comme si c'était un beau souvenir.²² Dans *En attendant Godot*, Lucky semble aussi se soumettre à sa situation d'esclave. Ses larmes²³ sont les seules preuves qu'il aimerait échapper à la situation. Dans les deux cas c'est plutôt le lecteur qui

²² Samuel Beckett, *Fin de partie*. Paris : Éditions de Minuit, 1957. p. 31.

²³ Samuel Beckett, *En attendant Godot*. Ed. Colin Duckworth. London : George G. Harrap, 1966. p. 25-26.

ressent la tension de la contradiction entre la souffrance des personnages et leur résignation apparente.

Nagg, Nell et Lucky font contraste avec la plupart des autres personnages. Mais, ceux qui ne peuvent plus supporter la souffrance, comme Clov, Vladimir et Estragon, hésitent à provoquer une solution car ils ont peur de l'inconnu, inconnu qui pourrait empirer leur situation. Par exemple, Vladimir et Estragon contemplant un éventuel suicide.

ESTRAGON. Si on se pendait ?

VLADIMIR. Ce serait un moyen de bander.

ESTRAGON (*aguiché*). On bande ?

...

ESTRAGON. Pendons-nous tout de suite.

VLADIMIR. A une branche ? (*Ils s'approchent de l'arbre et le regardent.*) Je n'aurais pas confiance.

ESTRAGON. On peut toujours essayer.

VLADIMIR. Essaie.

ESTRAGON. Après toi.

VLADIMIR. Mais non, toi d'abord.

ESTRAGON. Pourquoi ?

VLADIMIR. Tu pèses moins lourd que moi.

ESTRAGON. Justement.

VLADIMIR. Je ne comprends pas.

...

ESTRAGON (*avec effort*). Gogo léger—branche pas casser—Gogo mort. Didi lourd—branche casser—Didi seul...

...

VLADIMIR. Alors quoi faire ?

ESTRAGON. Ne faisons rien. C'est plus prudent.²⁴

L'incertitude les empêche d'essayer de se tuer. De plus, s'ils se suicidaient, raisonnent Vladimir et Estragon, ils ne seraient pas là au cas où Godot arriverait. Ils aspirent à une meilleure solution, mais ils en craignent les éventuelles conséquences. Clov fait face à une situation similaire. S'il quitte son maître Hamm, invalide et aveugle, il se peut qu'il

²⁴ *En attendant Godot*, p. 11-12.

meure tout de suite faute de nourriture. S'il reste, les provisions insuffisantes dans le buffet vont prolonger son extinction. Ces exemples montrent que l'incertitude de l'évasion rend encore plus angoissante la souffrance. La tension créée par les possibilités négatives et positives rend les personnages incapables de réagir à la souffrance. Le désir d'évasion reste, mais l'ambivalence fige les personnages dans leur situation épouvantable. Comme le remarque Alain Robbe-Grillet dans «Samuel Beckett, or 'Presence in the Theatre' »²⁵, l'attente, malgré toute l'angoisse qu'elle suscite, est une bonne excuse de ne rien faire face à l'incertitude. Le concept de l'absurde exige qu'il existe toutes sortes de possibilités dans n'importe quelle situation, mais que ces possibilités n'offrent aucune solution claire et décisive : l'ambivalence et la contradiction dominant.

Quoique la peur de l'inconnu piège les personnages dans une situation donnée, le désir d'évasion peut provoquer une fuite mentale vers le passé. Hamm se réjouit en racontant l'histoire de la veille de Noël d'autrefois. Il se perd dans son histoire et oublie son angoisse pendant quelques instants. Mais, ses souvenirs n'existent que dans sa mémoire et lui rappellent que sa situation actuelle d'invalidé ne ressemble plus à son état passé où il pouvait voir et se déplacer tout seul. Cela lui cause un malheur irrémédiable et souligne la tension entre le désir et l'impossibilité d'évasion. Pour Vladimir, la perte de sa jeunesse pèse lourd sur sa conscience : il s'en souvient, mais vit dans l'angoisse de la savoir à jamais révolue, de s'avouer qu'il est probablement trop tard.

VLADIMIR (*accablé*). C'est trop pour un seul homme. (*Un temps. Avec vivacité.*) D'un autre côté, à quoi bon se décourager à présent, voilà ce que je me dis. Il fallait y

²⁵ *Samuel Beckett*. Ed. Martin Esslin. Hartford, Connecticut : Yale, 1972. p. 109.

penser il y a une éternité, vers 1900... 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...²⁶

L'impossibilité du retour au passé réel et l'incapacité de réagir face à l'incertitude sont, toutes deux, sources de tension et de l'angoisse chez les personnages.

Entre la culture chrétienne et le néant

Pour les personnages de *Fin de partie* et *En attendant Godot*, la source de la souffrance provient de l'incertitude créée par l'absence de Dieu. Les personnages sont conditionnés par une culture qui présuppose l'existence de Dieu (Vladimir et Estragon se réfèrent à la Bible, parlent de se repentir et Hamm prie) ; ils souffrent de ce que Dieu ne se manifeste pas. La plupart des personnages se mettent à douter de l'existence de Dieu, mais, malgré eux, ils continuent à espérer vaguement qu'il existe. Comme le dit Vladimir, «C'est vrai, nous sommes intarissables»²⁷ car leur dialogue, qui ne va nulle part, a pour fonction de prolonger l'attente, l'espoir, et, et par conséquent, le désespoir.

Lorsque personne ne répond aux supplications, le sentiment de vide chez les personnages grandit à mesure que se renforce l'absence de Dieu. Comme Vladimir le dit, «Ce n'est pas le vide qui manque.»²⁸ Son opinion indique à quel point la souffrance est le produit de la déception. Hamm reproche à Clov de se plaindre de sa condition et l'avertit du néant.

Un jour tu seras aveugle. Comme moi. Tu seras assis quelque part, petit plein perdu dans le vide, pour toujours, dans le noir. Comme moi... Tu regarderas le mur un peu, puis tu te diras, Je vais fermer les yeux, peut-être dormir un

²⁶ *En attendant Godot*. p. 4.

²⁷ *Ibid.* p. 54.

²⁸ *Ibid.* p. 58.

peu, après ça ira mieux, et tu les fermeras. Et quand tu les rouvriras il n'y aura plus de mur. (*Un temps.*) L'infini du vide sera autour de toi, tous les morts de tous les temps ressuscités ne le combleraient pas, tu y seras comme un petit gravier au milieu de la steppe.²⁹

La présence menaçante du néant contraint Hamm à exhorter Nagg, Nell et Clov à la prière. Mais conscient, grâce à son expérience, de la futilité de supplier le néant, Hamm s'arrête et crie, «Le salaud ! Il n'existe pas ! »³⁰ Malgré cette interjection, on ne sait pas vraiment si Hamm est certain de ce qu'il dit.

Bien que les personnages essaient de vivre sans Dieu, ils souffrent quand même, car ils ont, malgré eux, l'espoir de trouver le Paradis. Les personnages sont optimistes pour deux raisons. D'abord, espérer fait partie de la nature humaine. Pour eux l'existence doit avoir une valeur. Hamm ne veut pas accepter de vivre toute sa vie sans but. Il exprime ainsi son espoir à Clov :

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 observer ? (*Prenant la voix de l'intelligence.*) Ah, bon, je vois ce que c'est, oui, je vois ce qu'ils font ! (*Clov sursaute, lâche la lunette et commence à se gratter le bas-ventre des deux mains. Voix normale.*) Et même sans aller jusque-là, nous-mêmes... (*avec émotion*)... nous-mêmes... par moments... (*Véhément.*) Dire que tout cela n'aura peut-être pas été pour rien !³¹

Ensuite, l'homme occidental vit dans une culture fondée sur la chrétienté où toute l'existence humaine s'oriente traditionnellement vers le salut, car le salut, selon le dogme

²⁹ Samuel Beckett. *Fin de partie*. Paris : Éditions de Minuit, 1957. p. 53-54. Toutes les citations qui se concernent avec la pièce *Fin de partie* seront notées *Fin de partie*.

³⁰ Ibid. p. 75-76.

³¹ Ibid. p. 49-50.

chrétien, est la récompense de la souffrance. Vladimir croit que leur attente mérite une récompense.

VLADIMIR. Faisons quelque chose, pendant que l'occasion se présente ! ... L'appel que nous venons d'entendre, c'est plutôt à l'humanité tout entière qu'il s'adresse. Mais à cet endroit, en ce moment, l'humanité c'est nous, que ça nous plaise ou non. Profitons-en, avant qu'il soit trop tard... Oui, dans cette immense confusion, une seule chose est claire : nous attendons que Godot vienne... Nous sommes au rendez-vous, un point c'est tout. Nous ne sommes pas des saints, mais nous sommes au rendez-vous. Combien de gens peuvent en dire autant ?³²

Clov se raisonne qu'il faut plus qu'une attente pour mériter la Rédemption. Il subit les caprices de Hamm et l'angoisse de son existence pour que sa souffrance s'apaise un jour.

CLOV (*de même*). — Je me dis — quelquefois, Clov, il faut que tu arrives à souffrir mieux que ça, si tu veux qu'on se lasse de te punir — un jour. Je me dis — quelquefois, Clov, il faut que tu sois là mieux que ça, si tu veux qu'on te laisse partir — un jour.³³

Les personnages se trouvent dans une situation sans issue. Même s'ils acceptent que personne ne les délivre de cette souffrance (si souvent justifiée par la doctrine chrétienne), ils ne peuvent pas se dissocier de leur culture et de leur formation basée sur cette idéologie chrétienne qui promet une récompense. De plus, ils ne peuvent pas nier leur nature fondamentalement optimiste. Qu'ils le veuillent ou non, ils sont victimes d'un espoir contre tout espoir.

³² *En attendant Godot*, p. 71-72.

³³ *Fin de partie*, p. 108.

CHAPITRE II

LA CONSTRUCTION DES PIÈCES

La construction de *Fin de partie* et *En attendant Godot* provoque, en et par elle-même, un conflit d'interprétation. Dans un monde où l'ordre et la logique représentent la norme idéale pour la plupart des gens, ces deux pièces, avec leurs éléments non-conventionnels, forcent le grand public à élargir son optique sur le théâtre. Dans ce chapitre, nous tenterons de montrer que le manque d'intrigue, la caractérisation non-identifiable des personnages et le dialogue sans pertinence sont essentiels pour souligner l'absurdité de la condition humaine, condition où l'incertitude règne, ce qui provoque la souffrance chez les personnages. Nous allons donc nous pencher sur les trois éléments qui nous paraissent les plus importants dans la création de cette construction dramaturgique, construction dont le but nous semble être de représenter le phénomène de la souffrance de notre condition humaine. Bien que le deuxième élément (les personnages) et le troisième (le dialogue) ne semblent pas, au premier abord, aussi pertinents à la construction des pièces que le premier élément (l'intrigue), nous espérons montrer qu'ils le sont, car la présentation beckettienne des personnages et du dialogue, comme celle de l'intrigue, renforce la construction qui fait contraste de la construction traditionnelle et qui provoque et maintient la souffrance que ces pièces s'évertuent à

mettre en valeur. La contradiction inhérente aux personnages et au dialogue de nos deux pièces maintient l'angoisse du début à la fin et crée l'incertitude qui résulte de cet état conflictuel.

L'intrigue

Puisque les personnages existent dans un état statique où l'absence de Dieu les tourmente, cette situation impose certaines contraintes à l'intrigue. Pour communiquer l'angoisse d'une situation irrémédiable, Beckett fait tourner l'intrigue de *Fin de Partie* et d'*En attendant Godot* autour du désir de l'évasion et de l'impossibilité de réaliser cette évasion. D'ailleurs, la forme cyclique de ces pièces souligne qu'il n'existe aucun moyen d'en sortir. Dans les deux pièces, ce qui se passe sur la scène semble cyclique sans jamais progresser vers un point culminant. Tout semble se répéter, et tend vers la régression. Nous examinerons ce point dans ce chapitre et le chapitre sur la répétition.

La structure de l'intrigue des pièces de Beckett s'oppose à celle du théâtre conventionnel et confirme l'impression d'une existence statique où les jours se confondent. D'ailleurs le manque de «début» crée d'emblée cette impression. Dans *Fin de partie* Clov, le premier à parler, dit «Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir.»³⁴ Au lieu d'identifier un conflit, ses mots semblent plus appropriés à la résolution d'un conflit. En fait, ils indiquent la nature cyclique de la pièce où tout ce qui se passe donne l'impression de recommencer à nouveau. Ruby Cohn dans «Endgame»³⁵ dit que ces derniers mots de Jésus, empruntés à l'Évangile selon saint Jean, indiquent une nature

³⁴ *Fin de partie*. p. 15.

³⁵ *Twentieth Century Interpretations of Endgame*. ed. Bell Gale Chevigny. Englewood Cliffs, NJ : Prentice Hall, 1958.

cyclique, c'est-à-dire, selon la Bible, que ses mots, qui signalent la mort du Christ, signifient non seulement une fin, mais une création et une résurrection aussi. Alors, tout va recommencer à nouveau. Au début d'*En attendant Godot*, les mots d'Estragon, «rien à faire»,³⁶ indiquent aussi un dénouement plutôt qu'un début, dénouement où il se résigne à son impuissance face au conflit.

Quant à la progression fluide vers un point culminant dans les deux pièces, il n'y en a pas. La tension dans ces pièces naît d'une progression saccadée. Par exemple, dans *En attendant Godot*, l'arrivée de Pozzo et Lucky, ainsi que la visite de son jeune messager vers la fin de l'acte, illustrent la suite de hauts et de bas de l'attente qui servent, à la longue, à *sembler* faire perdre tout espoir de l'arrivée de Godot. Le rideau paraît signaler la fin de la pièce et éliminer toute possibilité de continuer cette progression d'espoir et de déception, mais en fait toute la pièce recommence la soirée suivante.

Dans *Fin de partie*, Clov menace souvent de partir, mais jamais il ne quitte Hamm tout au long de la pièce. Il se retire dans sa cuisine, puis réapparaît lorsque Hamm siffle. Ses menaces et le manque de suite empêchent l'intrigue d'évoluer de façon prévisible, et soulignent l'improbabilité de résoudre le conflit entre le désir d'évasion et l'impossibilité apparente de réaliser ce but. Mais, nous devons toujours nous rappeler la possibilité que Clov soit parti à la fin de la pièce.

Quant au point culminant de ces deux pièces, il n'existe pas au sens conventionnel. Plutôt, il y a ce qu'on appellera de faux points culminants comme l'arrivée de Pozzo et Lucky ainsi que la visite du messager et les menaces de Clov. Leur présence sert à dévaluer la notion d'un grand point culminant et à souligner la situation

³⁶ *En attendant Godot*, p. 3.

angoissante, puisque invariable, des personnages. Ces faux points culminants servent non seulement à créer l'appréhension du public, mais à illustrer la frustration des personnages et le désaccord profond entre eux. Cette technique beckettienne force le public à faire face à la condition humaine et à accepter que tout conflit n'a pas nécessairement une solution.

Quant à la résolution des pièces, Beckett n'en offre pas. Selon Anthony Easthope, dans « Hamm, Clov, and Dramatic Method in *Endgame* »³⁷, l'intrigue de *Fin de partie* tourne autour de la question « Clov, quittera-t-il Hamm ? » Question qui reste à tout jamais sans réponse, car Clov ne quitte pas la scène à la fin de la pièce. Plutôt, il y reste près de la porte, avec sa valise, son parapluie et son imperméable. Dans *En attendant Godot*, la question est peut-être de savoir si, oui ou non, Godot viendra—d'où une deuxième question : existe-t-il ? Le désir de savoir ce qu'il en est cloue Vladimir et Estragon sur scène dans une attente sans fin, malgré leur désir de s'en aller.

La nature cyclique de l'intrigue ne cesse d'accentuer le désaccord chez les personnages et de mettre en évidence la souffrance provoquée par le conflit. Ce cercle vicieux sert à provoquer et à maintenir l'incertitude, et sert à communiquer, dans un sens très intime, l'angoisse perpétuelle de ces personnages prisonniers d'une situation insupportable.

³⁷*Twentieth Century Interpretations of Endgame*. ed. Bell Gale Chevigny. Englewood Cliffs, NJ : Prentice Hall, 1958. p. 61.

CHAPITRE III

LES PERSONNAGES

Dans les deux pièces, l'hyperactivité ou la léthargie domine la personnalité de chaque personnage et limite la caractérisation identifiable de chacun. Leur sous-développement psychologique (comme Esslin l'appelle), se manifeste dans leur comportement, c'est-à-dire, dans leurs gestes, dans leur façon de parler, et à travers leur interdépendance. L'opposition de l'animation excessive des personnages et leur adynamie accuse la tension inhérente à ces pièces. Cette opposition exagérée sert à la fois à souligner leurs qualités de pantin et révèle la personnalité superficielle, faible, vulnérable et facile à manipuler de chacun. Mais en même temps, leur capacité de souffrir révèle une dimension qui contredit leur aspect superficiel.

Dans *En attendant Godot*, la superfluité des gestes exagère la faiblesse de la personnalité de chacun. Dès le début de la pièce, des gestes, que les accessoires et les costumes viennent renforcer, aident à établir les caractéristiques importantes des personnages. Vladimir, la braguette ouverte, avance au début de la scène à petits pas raides, les jambes écartées après avoir fait pipi. Des problèmes urinaires le tourmentent, mais il ne s'en plaint pas. Estragon est déjà sur scène, assis par terre, où il essaie

d'enlever sa chaussure puisqu'elle lui fait mal. Vladimir prend soin d'Estragon qui se plaint.

VLADIMIR. Tu as mal ?

ESTRAGON. Mal ! Il me demande si j'ai mal !

VLADIMIR (*avec emportement*). 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.

ESTRAGON. Tu as eu mal ?

VLADIMIR. Mal ! Il me demande si j'ai eu mal !

ESTRAGON (*pointant l'index*). Ce n'est pas une raison pour ne pas te boutonner.

VLADIMIR (*se penchant*). C'est vrai. (*Il se boutonne.*) Pas de laisser-aller dans les petites choses.

ESTRAGON. Qu'est-ce que tu veux que je te dise, tu attends toujours le dernier moment.

VLADIMIR (*rêveusement*). Le dernier moment...

(*Il médite.*) C'est long, mais ce sera bon. Qui disait ça ?³⁸

Vladimir est cérébral, toujours conscient d'autrui. Par contre, Estragon, toujours égoïste, est obsédé par les plaisirs du corps. La suite du passage précédent illustre combien leurs personnalités sont différentes.

ESTRAGON. Tu ne veux pas m'aider ?

VLADIMIR. Des fois je me dis que ça vient quand même. Alors je me sens tout drôle. (*Il ôte son chapeau, regarde dedans, y promène sa main, le secoue, le remet.*) Comment dire ? Soulagé en même temps... (*il cherche*) ...épouvanté.

É-POU-VAN-TÉ. (*Il ôte à nouveau son chapeau, regarde dedans.*) Ça alors ! (*Il tape dessus comme pour en faire tomber quelque chose, regarde à nouveau dedans, le remet.*) Enfin...

(*Estragon, au prix d'un suprême effort, parvient à enlever sa chaussure. Il regarde dedans, y promène sa main, la retourne, la secoue, cherche par terre s'il n'en est pas tombé quelque chose, ne trouve rien, passe sa main à nouveau dans sa chaussure, les yeux vagues.*) Alors ?

ESTRAGON. Rien.

VLADIMIR. Fais voir.

ESTRAGON. Il n'y a rien à voir.

VLADIMIR. Essaie de la remettre.

³⁸ *En attendant Godot*, p. 4.

ESTRAGON (*ayant examiné son pied*). Je vais le laisser respirer un peu.

VLADIMIR. Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable. (*Il enlève encore une fois son chapeau, regarde dedans, y passe la main, le secoue, tape dessus, souffle dedans, le remet.*) Ça devient inquiétant. (*Silence. Estragon agite son pied, en faisant jouer les orteils, afin que l'air y circule mieux.*) Un des larrons fut sauvé. (*Un temps.*) C'est un pourcentage honnête. (*Un temps.*) Gogo... Si on se repentait ?³⁹

Vladimir réfléchit beaucoup plus qu'Estragon, et ses réflexions sont plus philosophiques que celles d'Estragon. Lorsque Vladimir regarde dans son chapeau, il médite sur des sujets profonds qui influenceront leur vie à l'avenir. Par contre, Estragon, parce qu'il est obsédé par les plaisirs corporels, se préoccupe uniquement de la douleur physique du moment.

Dans *Fin de partie*, les mouvements raides et répétitifs de Clov, incapable de s'asseoir, accentuent ses caractéristiques de pantin et son rôle qui n'évolue pas, rôle de serviteur dont les fonctions sont établies dès le départ.

Immobile à côté du fauteuil, Clov le regarde. Teint très rouge. Il va se mettre sous la fenêtre à gauche. Démarche raide et vacillante. Il regarde la fenêtre à gauche, la tête rejetée en arrière. Il tourne la tête, regarde la fenêtre à droite. Il va se mettre sous la fenêtre à droite. Il regarde la fenêtre à droite, la tête rejetée en arrière. Il tourne la tête et regarde la fenêtre à gauche. Il sort, revient aussitôt avec un escabeau, l'installe sous la fenêtre à gauche, monte dessus, tire le rideau. Il descend de l'escabeau, l'installe sous la fenêtre à droite, monte dessus, tire le rideau... Il descend de l'escabeau, va vers les poubelles, retourne prendre l'escabeau, le prend, se ravise, le lâche, va aux poubelles, enlève le drap qui les recouvre, le plie soigneusement et le met sur le bras. Il soulève un couvercle, se penche et regarde dans la poubelle. Rire bref. Il rabat le couvercle. Même jeu avec l'autre poubelle.⁴⁰

³⁹ Ibid. p. 5.

⁴⁰ *Fin de partie*. p. 14-15.

Ses mouvements au début de la pièce sont caractéristiques du comportement qu'il aura tout au long de la pièce, car il passera la plupart de son temps en va-et-vient à la cuisine. Dans son rôle de serviteur, Clov est typiquement obsédé par l'ordre. Il dit souvent que son rêve est que tout soit en ordre. « 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. »⁴¹ L'ironie des sentiments de Clov est frappante, car, justement, le travail d'un domestique n'est jamais fini. Son travail consiste à ramasser les affaires de Hamm, l'invalide. Lorsque Hamm empêche Clov de réaliser son but, cela devient source de conflit entre les deux.

Clov doit s'occuper non seulement de Hamm, mais aussi des parents de Hamm, Nagg et Nell. Incapables de se déplacer tout seuls, ils résident chacun dans sa poubelle où ils dorment sous un couvercle la plupart du temps. Ils sortent la tête pour converser un petit peu, et pour demander à manger ou écouter les histoires de Hamm. Ils dépendent de Clov pour tous leurs besoins : la nourriture et du sable propre au fond de leur poubelle. Nagg et Nell représentent encore une responsabilité pour Clov, dans son rôle de serviteur, qui l'empêche de quitter la maison. Ces poubelles où se tiennent Nagg et Nell ressemblent à des boîtes à surprises. Ils sont réduits à des jouets : deux diables qui jaillissent, et servent à embêter tout le monde.

Dans *En attendant Godot*, le développement de Lucky, serviteur de Pozzo, plafonne aussi vite que celui de Clov. Lucky ressemble plutôt à une marionnette qu'à un personnage à cause de sa passivité devant la tyrannie de Pozzo. Plus on le bat, plus il se

⁴¹ Ibid. p. 78.

soumet. Lucky ne fait rien sauf obéir aux ordres de Pozzo. Quand Pozzo lui permet de se reposer, il dort. Sa prostration dure tout au long de la pièce. Son apathie et son obéissance face à l'abus de Pozzo évoquent les caractéristiques d'une marionnette.

POZZO. (*A Lucky.*) Danse pouacre !
Lucky dépose valise et panier, avance un peu vers la rampe, se tourne vers Pozzo. Estragon se lève pour mieux voir. Lucky danse. Il s'arrête.
 ESTRAGON. C'est tout ?
 POZZO. Encore !
*Lucky répète les mêmes mouvements, s'arrête.*⁴²

Pozzo tire sa ficelle et manipule son guignol, Lucky. L'entrée de Lucky, attaché par une longue corde au cou tirée par Pozzo, accuse l'image d'une marionnette manipulée par son maître.

Les deux états de turbulence et d'adynamie soulignent l'inconséquence et le vide subséquent des personnages. L'absence de tout développement psychologique des personnages exacerbe leur incapacité individuelle de se débrouiller et contribue à l'angoisse que le spectateur ressent en les regardant. Dans *En attendant Godot* et *Fin de partie*, les personnages se groupent par paires de personnalités diamétralement opposées. La personnalité sous-développée de chacun exige un partenaire pour exister, au sens le plus élémentaire, ainsi que pour se sentir exister. Par exemple, Vladimir, sensible aux besoins de Estragon, prend soin de son ami et lui donne à manger. De plus, Vladimir donne des conseils à Estragon et le convainc de continuer l'attente.

ESTRAGON. Allons-nous-en.
 VLADIMIR. On ne peut pas.
 ESTRAGON. Pourquoi ?
 VLADIMIR. On attend Godot.
 ESTRAGON. C'est vrai. (*Un temps.*) Que faire ?⁴³

⁴² *En attendant Godot*. 18.

⁴³ *Ibid.* p. 76-77.

Estragon ne peut pas exister sans les soins et la direction de Vladimir. Comme dans toutes les relations humaines, les rapports sont réciproques : les exigences d'Estragon satisfont aux besoins de Vladimir, car Vladimir ressemble à une mère poule et sa fonction exige qu'il ait un poussin : Estragon, en l'occurrence. Cette interdépendance est soulignée par les passages où Vladimir sort des carottes, des radis et des navets. Puisque la fonction de Vladimir, l'intellectuel, est veiller aux besoins de sa charge, de prévoir tout, et de satisfaire les besoins corporels d'Estragon, il le manipule facilement. Vladimir manipule facilement son ami parce qu'Estragon ne peut rien faire avant que ses besoins corporels soient satisfaits. Aussi Vladimir utilise-t-il la nourriture à des fins manipulatrices pour dominer l'autre.

Les personnages dans ces deux pièces mettent en valeur la manipulation et l'interdépendance, et Pozzo et Lucky illustrent bien le pouvoir que la manipulation et l'interdépendance confèrent. Lucky dépend de Pozzo pour la nourriture et l'abri. Pozzo dépend de Lucky pour tout : le transport de ses affaires, le divertissement et la camaraderie. La prostration est peut-être le plus grand besoin de son maître que Lucky satisfait. Pozzo peut maintenir son sens de bien-être à condition d'exercer son pouvoir de manière sadique et insouciant.

POZZO (Il tire sur la corde). Debout ! (Un temps.) Chaque fois qu'il tombe il s'endort. (Il tire sur la corde.) Debout, charogne ! (*Bruit de Lucky que se relève et ramasse ses affaires. Pozzo tire sur la corde.*) Arrière ! (*Lucky entre en reculons.*) Arrêt ! (*Lucky s'arrête.*) Tourne ! (*Lucky se retourne. A Vladimir et Estragon, affablement.*) Mes amis, je suis heureux de vous avoir rencontrés. (*Devant leur expression incrédule.*) Mais oui, sincèrement heureux.⁴⁴

⁴⁴ Ibid. p. 18.

Les deux dernières phrases de Pozzo signalent la manipulation imminente de Vladimir et Estragon. Pozzo doit avoir autour de lui des gens qu'il peut dominer et à qui il peut donner des ordres. Sans eux, il ne se sent pas exister. Pour faire davantage sentir son pouvoir, il a besoin de rassembler un public afin de raconter des histoires.

POZZO. C'est parfait. Tout le monde y est ? Tout le monde me regarde ? Parfait. (*Il met la pipe dans sa poche, sort un petit vaporisateur et se vaporise la gorge, remet le vaporisateur dans sa poche, se racle la gorge, crache, ressort le vaporisateur, se revaporise la gorge, remet le vaporisateur dans sa poche.*) Je suis prêt. Tout le monde m'écoute ? Tout le monde est prêt ? Je n'aime pas parler dans le vide. Bon. Voyons.⁴⁵

L'emploi de cette technique permet à Pozzo de manipuler la situation comme un marionnettiste où ce sont Vladimir et Estragon qui constituent le public. Au deuxième acte, Pozzo, aveugle, perd la capacité d'exercer sa volonté sur les autres, perte qui souligne l'impossibilité d'éviter la souffrance, car même le plus puissant en devient victime.

Hamm, dans *Fin de partie* partage avec Pozzo certaines similarités. Il ne peut rien changer à sa situation actuelle, mais il peut faire souffrir son serviteur Clov et ses parents Nagg et Nell. Lorsque Clov, son contraire, s'oppose à son «maître», Hamm menace de le punir.

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.

⁴⁵ Ibid. p. 24.

CLOV. — Alors ne mourrons pas. (*Un temps.*) Je vais chercher le drap.⁴⁶

Cette manipulation constante est une source de tension entre ceux qui sont manipulés et ceux qui manipulent. Les manipulés s'ennuient de l'abus. Pourtant, les manipulateurs s'ennuient de manipuler et craignent de perdre leur pouvoir. Leur interdépendance, nécessaire, mais insupportable, amplifie l'impression de tension et souligne l'opposition fondamentale des personnages. Lorsque la souffrance devient intolérable, chacun déclare qu'il serait plus heureux tout seul. Pozzo veut vendre Lucky au marché. Hamm demande son calmant pour se suicider. Clov, ainsi que Vladimir et Estragon, menace de partir. Mais, pour tous les personnages, c'est l'incertitude qui les force à rester ensemble. Cette incertitude provoque en eux la conscience de leur état vital et révèle la complexité de la personnalité de chacun. Aussi ces personnages ne sont-ils pas entièrement des pantins psychologiquement sous-développés et inconscients de l'impossibilité de se libérer de la souffrance, mais cette lueur d'un espoir non réalisé ne fait qu'augmenter la frustration des personnages et du spectateur. Car, même si ces personnages manifestent parfois certains des éléments d'une personnalité complexe, ils restent essentiellement des pantins. Pour nous, ils sont entre l'humain et le pantin, mais tendant plutôt vers le pantin. Leurs aspects de pantin soulignent la vacuité des personnages et servent à rendre encore plus pitoyable et angoissant leur désir d'échapper à leur condition.

⁴⁶ *Fin de partie*. p. 20.

CHAPITRE IV

LE DIALOGUE

Dans *En attendant Godot* et *Fin de partie*, les personnages ne réussissent pas à communiquer au vrai sens du mot. La communication des idées échoue, car les personnages ne peuvent ni se faire comprendre ni comprendre les autres. Leur incapacité de communiquer provoque le tourment et le tiraillement de ces personnages.

L'analyse suivante du dialogue portera surtout sur la dégradation de la communication ainsi que sur les sources de cette détérioration. Notre étude illustrera celle-ci par l'emploi du *principe de coopération* et ses maximes telles que proposées par le linguiste Herbert Grice dans «Logic and Conversation». ⁴⁷ Pour terminer ce chapitre sur les rapports entre la structure dramatique et la représentation contradictoire de la souffrance dans ces deux pièces de Beckett, nous nous pencherons sur les raisons pour lesquelles la communication ne réussit jamais dans ces deux pièces.

Selon Grice le principe de coopération exige que l'échange conversationnel respecte ce qui semble être le but ou la direction de l'échange parlé. Cela présuppose un contrat implicite, de la part de tous les participants qui communiquent, de ne pas bloquer l'échange, de faire aboutir la conversation. Par définition, chacun des co-énonciateurs

⁴⁷ Herbert Grice. *Syntax and Semantics : Speech Acts*. eds. P. Cole and J. Morgan. NY : Academic Press, 1975.

reconnaît les droits et devoirs qui se rattachent à l'élaboration de l'échange verbal, tant pour le locuteur actuel que pour tout interlocuteur et locuteur éventuel. Dans la mesure où il faut être deux pour converser, le sujet, même le plus égoïste, est bien obligé de s'y soumettre. Appliquant ces principes, Grice distingue quatre catégories, qu'il appelle maximes :

- 1) la maxime de quantité exige l'information nécessaire pour réaliser le but de l'échange. L'énonciateur doit éviter l'excès d'informations.
- 2) la maxime de qualité exige que l'énonciateur dise ce qu'il croit être vrai. L'énonciateur doit avoir la capacité de donner des arguments à l'appui de ce qu'il dit.
- 3) la maxime de pertinence exige que ce qui est dit soit pertinent à l'échange actuel.
- 4) la maxime de modalité exige que l'énoncé soit clair et succinct.

Or, nos deux textes sont problématiques : tantôt ils respectent ces maximes, tantôt pas. Quand, après une série d'infractions aux maximes, on se résigne à accepter qu'ici les maximes n'opèrent pas, la conversation se remet à en respecter les normes, mais toujours de façon sporadique et imprévisible. Ceci crée une certaine tension chez le lecteur qui ne sait jamais sur quel pied danser. Cela semble absurde au lecteur. Incertain, il est toujours à la recherche de signes qui lui indiqueraient s'il s'agit de conversation «normale» (celle qui respecte les maximes) ou «anormale» (celle qui ne les respecte pas). Ainsi, le lecteur reste, un peu comme les personnages, dans l'attente de l'inconnu, puisqu'il n'est jamais sûr de quelle stratégie interprétative adopter. Par exemple, dans *Fin de partie*, Hamm dit, «J'ai envie de faire pipi.» Clov répond, «Je vais chercher le cathéter» pour Clov la déclaration de Hamm présuppose qu'il a besoin de faire pipi ainsi que son besoin d'aide

(maxime de pertinence). Dans ce cas la conversation obéit aux maximes. Mais lorsque Hamm ajoute «Ça ne presse pas»⁴⁸ On se demande si ce qu'il dit ne transgresse pas les quatre maximes. Ce doute sert à provoquer le conflit entre les deux personnages, car Clov, comme le lecteur, ne sait plus comment interpréter les paroles de Hamm. Si cela ne presse pas, veut-il vraiment faire pipi (maximes de qualité et de pertinence) ? Peut-être veut-il plutôt faire marcher Clov, ou que Clov s'occupe de lui (infraction aux maximes de qualité et de pertinence). Par contre, étant donné les problèmes physiques de Hamm, «ça ne presse pas» peut être pertinent et sincère, ou simple formule de politesse, ou bien une expression indirecte de sa gêne ou de son regret de devoir déranger l'autre. Dans le cas d'une formule de politesse, de gêne ou de regret, les quatre maximes seraient quand même respectées. Tout reste ambigu, ici comme ailleurs, dans le dialogue de ces pièces.

Quant à la maxime de quantité, les personnages sont coupables de ne pas donner assez d'information ainsi que d'en donner trop dans les échanges. Ceux-ci peuvent être trop verbeux ou fragmentés. Dans les deux cas le sens devient vague. La plupart du temps, les personnages ne se rendent pas compte de leurs transgressions, mais même s'ils s'en aperçoivent, ils ne font rien pour régler la situation. Dans le passage suivant, Vladimir montre sa tendance tantôt trop bavarde, tantôt trop lacunaire.

VLADIMIR. Quand j'y 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'ossements à l'heure qu'il est, pas d'erreur.

ESTRAGON. (*piqué au vif*). Et après ?

VLADIMIR. (*accablé*). C'est trop pour un seul homme. (*Un temps. Avec vivacité.*) D'un autre côté, à quoi bon se décourager à présent, voilà ce que je me dis. Il fallait y penser il y a une éternité, vers 1900.

ESTRAGON. Assez. Aide-moi à enlever cette saloperie.

⁴⁸ *Fin de partie*. p. 40.

VLADIMIR. 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. (*Estragon s'acharne sur sa chaussure.*) Qu'est-ce que tu fais ?

ESTRAGON. Je me déchausse. Ça ne t'est jamais arrivé, à toi ?

VLADIMIR. Depuis le temps que je te dis qu'il faut les enlever tous les jours. Tu ferais mieux de m'écouter.

ESTRAGON. (*faiblement*). Aide-moi !⁴⁹

Dans ce passage, Vladimir ne s'intéresse pas à un échange d'idées car il n'écoute pas les plaintes d'Estragon. Par contre, il semble que Vladimir aime mieux écouter le son de sa voix que participer à la conversation. Son insensibilité et son apathie par rapport à la situation agacent Estragon qui a mal aux pieds et veut de l'aide. Cela est aussi le cas de Pozzo, qui, à cause de son besoin de dominer les autres personnages, parle aux autres au lieu de converser.

POZZO. Je suis indiscret. (*Il vide sa pipe en la tapant contre son fouet, le lève.*) Je vais vous quitter. Merci de m'avoir tenu compagnie. (*Il réfléchit.*) A moins que je ne fume encore une pipe avec vous. Qu'en dites-vous ? (*Ils n'en disent rien.*) Oh ! je ne suis qu'un petit fumeur, un tout petit fumeur, il n'est pas dans mes habitudes de fumer deux pipes coup sur coup, ça (*il porte sa main au cœur*) fait battre mon cœur. (*Un temps.*) C'est la nicotine, on en absorbe, malgré ses précautions. (*Il soupire.*) Que voulez-vous. (*Silence.*) Mais peut-être que vous n'êtes pas des fumeurs. Si ? Non ? Enfin, c'est un détail. (*Silence.*) Mais comment me rasseoir maintenant avec naturel, maintenant que je me suis mis debout ? Sans avoir l'air de—comment dire—de fléchir ? (*A Vladimir.*) Vous dites ? (*Silence.*) Peut-être n'avez-vous rien dit ? (*Silence.*) C'est sans importance. Voyons... (*Il réfléchit.*)

ESTRAGON. Ah ! Ça va mieux. (*Il jette les os.*)

VLADIMIR. Partons.⁵⁰

⁴⁹ *En attendant Godot*. p. 3-4.

⁵⁰ *Ibid.* p. 22.

Vladimir et Estragon ne veulent plus rester écouter Pozzo. La raison en est que celui-ci domine trop la conversation et la rend impossible, tout en faisant semblant, en leur posant des questions, d'inviter Vladimir et Estragon à y participer. Mais ces questions s'avèrent purement phatiques. Pozzo semble donner une performance à Vladimir et Estragon au lieu d'échanger des idées. Ils s'ennuient des contes banals de Pozzo et essaient de s'en aller. Pendant son monologue, Pozzo raconte sa vie sans se préoccuper de la réaction de ses auditeurs ; mais, après avoir fini, il tient compte des sentiments de Vladimir et d'Estragon. S'ils s'en vont, Pozzo n'a personne à qui parler. Son besoin de dominer la conversation est agaçant pour les personnages qui veulent y participer. Bref, privés de leur statut d'interlocuteurs fonctionnels, puisque aucun échange verbal n'est possible, Vladimir et Estragon trouvent le monologue de Pozzo non seulement verbeux (infraction aux maximes de quantité et de modalité), mais ennuyeux et phatique. Ces dernières qualités rendent inopératoires les deux autres maximes de qualité et de pertinence.

Estragon, Hamm et Nell ne respectent pas la maxime de quantité d'une autre manière. Ils parlent d'une façon vague et énigmatique. Les phrases sont fragmentées et les idées incomplètes. Par exemple, Estragon lance la question, «On n'est pas lié ? »⁵¹ Puis il laisse tomber la conversation pour manger une carotte. Plus tard, Estragon ranime la conversation en disant à Vladimir, «Je t'ai posé une question ».

VLADIMIR. Ah.

ESTRAGON. Est-ce que tu m'as répondu ?

...

VLADIMIR... Qu'est-ce que tu voulais savoir ?

ESTRAGON. Je ne me rappelle plus. (*Il mâche.*) C'est ça qui m'embête. (*Il regarde la carotte avec appréciation, la fait tourner en l'air du bout des doigts.*) Délicieuse, ta

⁵¹ Ibid. p. 13.

carotte. (*Il en suce méditativement le bout.*) Attends, ça me revient. (*Il arrache une bouchée.*)
 VLADIMIR. Alors ?
 ESTRAGON. (*la bouche pleine, distraitement.*) On n'est pas lié ?
 ...
 VLADIMIR. Lié ?
 ESTRAGON. Lié.
 VLADIMIR. Comment lié ?
 ESTRAGON. Pieds et poings.
 VLADIMIR. Mais à qui ? Par qui ?
 ESTRAGON. A ton bonhomme.
 VLADIMIR. A Godot ? Lié à Godot ?⁵²

Estragon prend son temps pour en venir au fait. L'obscurité de cette façon de parler frustre les personnages et provoque un conflit de communication entre eux qui les plonge souvent dans l'angoisse. L'échange entre Hamm et sa mère Nell en fournit un exemple dans *Fin de partie* :

NELL. — On voyait le fond.
 HAMM (*excédé.*) — Vous n'avez pas fini ? Vous n'allez donc jamais finir ? (*Soudain furieux.*) Ça ne va donc jamais finir ! (*Nagg plonge dans la poubelle, rabat le couvercle. Nell ne bouge pas.*) Mais de quoi peuvent-ils parler, de quoi peut-on parler encore ? (*Frénétique.*) Mon royaume pour un boueux ! (*Il siffle. Entre Clov.*) Enlève-moi ces ordures ! Fous-les à la mer !
Clov va aux poubelles, s'arrête.
 NELL. — Si blanc.
 HAMM. — Quoi ? Qu'est-ce qu'elle raconte ?
Clov se penche sur Nell, lui tâte le poignet.
 NELL (*bas, à Clov.*) — Déserte.
Clov lui lâche le poignet, la fait rentrer dans la poubelle, rabat le couvercle, se redresse.
 CLOV (*retournant à sa place à côté du fauteuil.*) — Elle n'a plus de pouls.
 HAMM. — Oh pour ça elle est formidable, cette poudre. Qu'est-ce qu'elle a baragouiné ?
 CLOV. — Elle m'a dit de m'en aller dans le désert.

⁵² Ibid. p. 15.

HAMM. — De quoi je me mêle ? C'est tout.

CLOV. — Non.

HAMM. — Et quoi encore ?

CLOV. — Je n'ai pas compris.⁵³

La tension entre les personnages monte quand ils mentent ou font des déclarations sans être certains de leur vérité. Or, selon le principe de coopération de Grice, les mensonges et les déclarations non-verifiées transgressent la maxime de qualité.

Dans *Fin de partie*, Clov ment souvent à Hamm. Cela provoque un conflit de confiance entre les deux car Hamm, aveugle et invalide, dépend de Clov pour tout et doit avoir confiance en lui. Hamm, toujours conscient de la duplicité de Clov, ne cesse jamais de lui poser des questions pour discerner la vérité.

HAMM. — Fais-moi un petit tour. (*Clov se met derrière le fauteuil et le fait avancer.*)... Rase les murs. Puis ramène-moi au centre. (*Clov fait avancer le fauteuil.*) J'étais bien au centre, n'est-ce pas ?

CLOV. — Oui.

HAMM. — ... Tu rases ?

CLOV. — Oui.

HAMM (*cherchant en tâtonnant le mur*). — Ce n'est pas vrai ! Pourquoi me mens-tu ?⁵⁴

La recherche de la vérité se manifeste dans toute la conversation où il s'agit de confiance et de pouvoir croire l'autre. Clov donne un chien noir en peluche à Hamm.

HAMM. — Il est blanc, n'est-ce pas ?

CLOV. — Presque.

HAMM. — Comment presque ? Il est blanc ou il ne l'est pas ?

CLOV. — Il ne l'est pas.⁵⁵

⁵³ *Fin de partie*. p. 38-39.

⁵⁴ *Ibid.* p. 41.

⁵⁵ *Ibid.* p. 57-58.

Cette duplicité bloque l'échange d'idées et l'évolution de la conversation, car Hamm doit toujours vérifier ce que Clov dit. Dans *En attendant Godot*, Estragon a des doutes concernant le lieu et le jour de l'arrivée de Godot. Ses doutes impliquent qu'il se méfie de la mémoire de Vladimir. Estragon lui pose des questions d'une manière similaire à celle de Hamm.

ESTRAGON. Tu es sûr que c'est ici ?

VLADIMIR. Quoi ?

ESTRAGON. Qu'il faut attendre.

VLADIMIR. Il a dit devant l'arbre... Qu'est-ce que tu veux insinuer ? Qu'on s'est trompé d'endroit ?

...

ESTRAGON. Tu es sûr que c'était ce soir ?

VLADIMIR. Quoi ?

ESTRAGON. Qu'il fallait attendre ?

VLADIMIR. Il a dit samedi. (*Un temps.*) Il me semble...J'ai dû le noter. (*Il fouille dans ses poches, archibondées de saletés de toutes sortes.*)

ESTRAGON. Mais quel samedi ? Et sommes-nous samedi ? Ne serait-on pas plutôt dimanche ? Ou lundi ? Ou vendredi ?⁵⁶

L'ironie de cet échange est que d'habitude, c'est Estragon qui semble oublier les détails et qui n'est pas certain, pas Vladimir. Estragon ne se rappelle pas les bandits qui l'ont battu le soir ni ce qu'il a fait : il nie avoir fait la connaissance de Pozzo et Lucky la veille, mais il se rappelle les os et le coup de pied.

VLADIMIR. Tu ne te rappelles aucun fait, aucune circonstance ?

ESTRAGON (*las*). Ne me tourmente pas, Didi.

...

VLADIMIR. Les os.

ESTRAGON. On aurait dit des arêtes.

VLADIMIR. C'est Pozzo qui te les a donnés.

ESTRAGON. Je ne sais pas.

⁵⁶ *En attendant Godot*, p. 8-9.

VLADIMIR. Et le coup de pied.

ESTRAGON. Le coup de pied ? C'est vrai, on m'a donné des coups de pied.⁵⁷

Il semble qu'Estragon ne puisse pas se souvenir de tous les détails. Il peut se rappeler qu'il a mangé des os, mais il oublie la personne qui lui en a offert. Il a des bosses, mais il oublie qui l'a battu. La crédibilité d'Estragon souffre encore plus lorsqu'il dit ressembler au Christ. Au début de la pièce il fait semblant de n'avoir jamais entendu parler du Christ. Sa crédibilité diminue encore plus quand il parle de la crucifixion du Christ, au début de la pièce, car il ne connaît pas l'histoire de la vie de Jésus. La contradiction évoquée par les révélations surprenantes d'Estragon rend Vladimir méfiant, car il sait qu'Estragon oublie tout.

Quant à la maxime de pertinence, les personnages transgressent souvent cette règle. Dans *Fin de partie*, Nagg insiste qu'il faut raconter l'histoire du tailleur et du pantalon même si Nell ne veut pas l'écouter. Cette histoire n'est plus amusante et ne s'applique pas à sa situation actuelle (elle est sans jambes et elle ne quitte jamais sa poubelle). Le récit l'agace et à la fin, elle s'efforce de rire. La tension maritale créée par Nagg se manifeste ici et lors de l'histoire du fou que Hamm raconte après sa querelle avec Clov.

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. Je le prenais par la main et le traînais devant la fenêtre. Mais regarde ! Là ! Tout ce blé qui lève ! Et là ! Regarde ! Les voiles de sardiniers ! Toute cette beauté ! (*Un temps.*) Il m'arrachait sa main et retournait dans son coin. Épouvanté. Il n'avait vu que des cendres. (*Un temps.*) Lui seul avait été épargné. (*Un*

⁵⁷ Ibid. p. 58.

temps.) Oublié. (*Un temps.*) Il paraît que le cas n'est... n'était pas si... si rare.⁵⁸

Cette histoire semble, elle aussi, n'avoir aucune pertinence à leur situation actuelle, mais Hamm la raconte quand même. Le *crosstalk* de Vladimir et Estragon nie souvent la pertinence de ce qu'ils disent. Quand ils parlent de leur attente de Godot, le *crosstalk* sert à diminuer l'importance de l'attente ainsi que leur rôle là-dedans, ce qui mine progressivement la pertinence du dialogue.

VLADIMIR. Je suis curieux de savoir de qu'il va nous dire.

Ça ne nous engage à rien.

ESTRAGON. Qu'est-ce qu'on lui a demandé au juste ?

VLADIMIR. Tu n'étais pas là ?

ESTRAGON. Je n'ai pas fait attention.

VLADIMIR. Eh bien... Rien de bien précis.

ESTRAGON. Une sorte de prière.

VLADIMIR. Voilà.

ESTRAGON. Une vague supplique.

VLADIMIR. Si tu veux.

ESTRAGON. Et qu'a-t-il répondu ?

VLADIMIR. Qu'il verrait.

ESTRAGON. Qu'il ne pouvait rien promettre.

VLADIMIR. Qu'il lui fallait réfléchir.

ESTRAGON. A tête reposée.

VLADIMIR. Consulter sa famille.

ESTRAGON. Ses amis.

VLADIMIR. Ses agents.

ESTRAGON. Ses correspondants.

VLADIMIR. Ses registres.

ESTRAGON. Son compte en banque.

VLADIMIR. Avant de se prononcer.

ESTRAGON. C'est normal.

VLADIMIR. N'est-ce pas ?

ESTRAGON. Il me semble.

VLADIMIR. A moi aussi.⁵⁹

⁵⁸ *Fin de partie*. p. 62-63.

⁵⁹ *En attendant Godot*. p. 12-13.

Ce *crosstalk* sert à briser la fluidité de la conversation. En fait, le seul rythme présent dans toute la pièce est limité à certains passages comme celui-ci. Ces passages servent à illustrer la désintégration de la langue parlée ainsi que la confusion créée par le manque de pertinence.

Les personnages violent la quatrième maxime, la maxime de modalité, car ce qu'ils disent n'est pas clair, ni concis, ni ordonné. Cela provoque un conflit conversationnel car les autres personnages ne comprennent pas le sens des phrases. Dans *Fin de partie*, Hamm n'est jamais clair.

HAMM. — Il y a de la lumière chez la Mère Pegg ?

CLOV. — De la lumière ! Comment veux-tu qu'il y ait de la lumière chez quelqu'un ?

HAMM. — Alors elle s'est éteinte.

CLOV. — Mais bien sûr qu'elle s'est éteinte ! S'il n'y en a plus c'est qu'elle s'est éteinte.

HAMM. — Non, je veux dire la Mère Pegg.

CLOV. — Mais bien sûr qu'elle s'est éteinte ! Qu'est-ce que tu as aujourd'hui ?⁶⁰

Le désir de Hamm de tout clarifier sert à souligner le contraste entre Clov et Hamm, car, dans son discours, Clov est un fanatique de l'ordre ainsi qu'un champion de la clarté et de la brièveté. Ses réponses aux questions de Hamm sont succinctes et claires.

HAMM (*agacé*). — Qu'est-ce qu'ils ont, tes pieds ?

CLOV. — Mes pieds ?

HAMM. — On dirait un régiment de dragons.

CLOV. — J'ai dû mettre mes brodequins.

HAMM. — Tes babouches te faisaient mal ?

Un temps.

CLOV. — Je te quitte.⁶¹

⁶⁰ *Fin de partie*, p. 60.

⁶¹ *Ibid.*, p. 79.

Hamm veut savoir si Clov se prépare à partir, mais il ne le dit pas. Au lieu de lui demander, «Clov, me quittes-tu ? » Hamm n'aborde pas directement le sujet, mais Clov répond comme la question a été posée. À cause de son discours peu clair, on ne peut pas le prendre trop au sérieux. Cela sert à rendre sa situation plus pitoyable. Ses babillages à la fin, la dégradation d'un prétendu dialogue en monologue, soulignent l'angoisse de sa condition humaine.

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 ? Bon. (*Un temps.*) A moi. (*Un temps.*) De jouer. (*Un temps. Avec lassitude.*) Vieille fin de partie perdue, finir de perdre. (*Un temps. Plus animé.*) Voyons. (*Un temps.*) Ah oui !... Vieux linge ! (*Un temps.*) Toi — je te garde.⁶²

Dans *En attendant Godot* le discours de Lucky, communication phatique et forme dégénérée d'anti-communication, est similaire à celui de Hamm et sert à montrer l'angoisse provoquée par le manque de communication véritable (personne ne peut le suivre) et par l'incertitude.

LUCKY (*débit monotone*). Étant donné l'existence tel qu'elle jaillit des récents travaux publics de Poinçon et Wattmann d'un Dieu personnel quaquaququa à barbe blanche quaqu hors du temps de l'étendue qui du haut de sa divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie... Tennis !... Les pierres !... Si calmes !... Conard !... Inachevés !...⁶³

Ce départ des maximes du principe de coopération est le résultat d'incertitudes temporelles et contextuelles. Or, on sait l'importance du contexte clairement défini (par

⁶² Ibid. p. 109-112.

⁶³ *En attendant Godot*. p. 37-39.

rapport au temps, à l'espace et au sujet) quand il s'agit de communiquer avec autrui, et, à plus forte raison, de dialoguer. Les incertitudes qui se manifestent dans ces exemples d'anti-dialogue servent à illustrer le tiraillement, et de là, l'angoisse qu'il provoque.

Dans les deux pièces, l'obscurité du passé, le tumulte de la situation actuelle et l'anxiété face à l'avenir qui s'expriment dans l'anti-dialogue provoquent des conflits de personnalité entre les personnages, conflits qui et contribuent à leur angoisse. Dans *En attendant Godot*, la conversation révèle que les personnages ont du mal à retenir les événements du passé récent. Estragon ne peut jamais se rappeler les événements de la veille ni les noms de Godot, Lucky ou Pozzo. Pozzo ne peut se rappeler ni sa rencontre avec Estragon et Vladimir ni son espoir de vendre Lucky au marché du Saint-Sauveur. Les deux derniers jours semblent se confondre. Par contre, il se rappelle bien les événements du passé éloigné. Vladimir et Estragon se souviennent de leur séjour à Paris et d'un épisode survenu au moment des vendanges. Pozzo raconte son apprentissage sous Lucky. Mais, comme Vladimir et Estragon, Pozzo ne donne pas les dates précises de son apprentissage, elles restent vagues. Dans *Fin de partie*, Hamm parle d'hier comme si le mot n'avait aucun sens pour lui : il dit, «Hier ! Qu'est-ce que ça veut dire. Hier ! »⁶⁴ Le concept du passé lui échappe. Par exemple, au début de la pièce, Hamm vient de se lever, puis il veut tout de suite se coucher. Le fait qu'il vient de se réveiller n'a aucune importance pour lui. Ces problèmes de mémoire et les réflexions atemporelles rendent les origines des personnages et tout leur passé de plus en plus obscurs. Pour ce qui est du dialogue, non seulement ces problèmes mettent en doute tout échange verbal antérieur, mais le discours des personnages réduit tout au présent, au présent atemporel de

⁶⁴ *Fin de partie*, p. 62.

l'échange actuel que reprend d'autres échanges, souvent oubliés et peu significatifs puisque dépourvus de contexte (temporel) spécifique. Somme toute, à mesure que le dialogue évolue, il devient de plus en plus évident que, pour ces personnages, ni le passé ni l'avenir ne représentent d'authentiques valeurs temporelles. Par conséquent on ne saurait y croire, et cette infraction à la deuxième maxime de qualité, soit de fiabilité, rend quasiment inopératoire tout emploi des temps du passé ou du futur. Tout le dialogue se réduit ainsi à un présent, et encore, à un présent plein de contradictions.

Quant à la situation actuelle, il semble que rien ne change ni ne peut changer. Nell et Clov, conscients de leur situation statique, disent, tous les deux, «Pourquoi cette comédie, tous les jours ? »⁶⁵ Pour eux, la souffrance de leur situation actuelle dure depuis toujours et elle continuera à durer jusqu'à l'infini. Hamm est de la même opinion. Au début de la pièce, il demande à Clov :

HAMM. — Tu n'en as pas assez ?

CLOV. — Si ! (*Un temps.*) De quoi ?

HAMM. — De ce... de cette... chose.

CLOV. — Mais depuis toujours. (*Un temps.*) Toi non ?

HAMM. (*morne*). — Alors il n'y a pas de raison pour que ça change.⁶⁶

Plus tard, Hamm lui pose presque la même question en ajoutant, «alors c'est une journée comme les autres ».⁶⁷ Même s'il semble que rien ne change pour les personnages, tout évolue imperceptiblement. Au début de la pièce Clov dit, «Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas ».⁶⁸ Hamm remarque aussi qu'on change physiquement petit à petit, et soudain on se trouve invalide.

⁶⁵ Ibid. p. 29, 49.

⁶⁶ Ibid. p. 19.

⁶⁷ Ibid. p. 64.

⁶⁸ Ibid. p. 15-16.

Dans *En attendant Godot*, les personnages souffrent d'un cauchemar où, paradoxalement, rien ne se passe deux fois. Le dialogue où Estragon dit, «Nous sommes déjà venus hier», au début de la pièce, suggère qu'ils ont déjà attendu Godot au moins un jour plus les deux jours de la durée de la pièce. Pour les personnages dans les deux pièces, rien ne change et, en même temps, tout change.

Pour eux, l'avenir est quelque chose qui ne s'est pas encore manifesté. Ils ne peuvent rien faire sauf en craindre les possibilités. S'ils essaient de lutter contre leur situation actuelle, il se peut que les conséquences empirent les choses. Alors, ne rien faire est plus prudent, comme le dit Estragon.

Ces contradictions provoquent une souffrance profonde chez les personnages, car ils ne peuvent discerner aucune certitude temporelle. Tout flotte et cette fluctuation ne fait qu'ajouter à leur souffrance. Le vide créé par le manque de temporalité et de pertinence du dialogue contribue à invalider ce dernier et à renforcer les incertitudes textuelles et contextuelles. Lorsque Vladimir dit, «Nous ne sommes pas des saints, mais nous sommes au rendez-vous. Combien de gens peuvent dire autant ? » Estragon lui rappelle, «Des masses ». ⁶⁹ Même littéralement, c'est-à-dire, intemporellement, c'est vrai : des masses ont bien la capacité de le dire, et des milliers d'autres ont des raisons de le dire. D'ailleurs, l'homonymie possible de «saints» vient renforcer l'incertitude et le vide créés par ce flottement contextuel et textuel. Cet échange entre Vladimir et Estragon montre l'inutilité pour eux d'essayer de cerner la date et le lieu du rendez-vous car, depuis longtemps, peut-être depuis toujours, des millions de personnes attendent l'arrivée

⁶⁹ *En attendant Godot*. p. 71-72.

de Godot, personnage dont l'absence confirme qu'il ne fait attention ni aux agendas ni aux calendriers. Vladimir et Estragon vivent dans un monde qui refuse de se soumettre aux contraintes destinées à définir la temporalité. Par conséquent, la situation actuelle de Vladimir et Estragon sera toujours celle de l'attente et du désir d'une Rédemption jamais réalisée.

Chez Beckett, la vraie source de toute souffrance semble être le désir d'échapper à une condition. Deux présupposés culturels opposés rendent cette situation encore plus agaçante pour les personnages. D'une part, le catholicisme les marque. Ils se souviennent d'un passé où la foi religieuse leur donnait l'espoir d'une évasion et la possibilité de communiquer avec Dieu. Mais, malgré leur foi, Dieu ne se manifeste pas dans la situation actuelle. Plutôt, la contradiction entre la foi et ce qui arrive provoque des doutes. Les personnages n'ont plus confiance en la religion. Ils doutent de tout. Suite à cet agnosticisme les personnages voient leur croyance du passé comme fausse ou hypocrite. Dans leur dialogue ils en viennent à se moquer de la religion tout en l'évoquant par le langage de la liturgie chrétienne. Par exemple Hamm dit, «Paix à nos... fesses»⁷⁰ au lieu de «Paix à nos âmes»⁷¹ ou «Léchez-vous les un les autres» au lieu de «Aimez-vous les uns les autres». Il se moque de l'eucharistie en disant, «Quand ce n'était pas du pain c'était du millefeuille».⁷² Ces fausses citations pleines d'ironie qui exploitent simultanément deux contextes, montrent le tiraillement spirituel entre le catholicisme et l'agnosticisme. L'existence de ces deux positions culturelles exacerbe l'angoisse des personnages. On voit cette angoisse dans *Fin de partie*, où Hamm nie l'existence de Dieu

⁷⁰ *Fin de partie*. p. 110.

⁷¹ *Ibid.* p. 91.

⁷² *Ibid.* p. 91.

mais, vers la fin de la pièce, dans son monologue plein d'allusions à la religion, il appelle son Père.

HAMM (*de même*). — C'est ça... Ça avance. (*Un temps*.)
On pleure, on pleure, pour rien, pour ne pas rire, et peu à peu... une vraie tristesse vous gagne... Tous ceux que j'aurais pu aider. (*Un temps*.) Aider ! (*Un temps*.) Sauver. (*Un temps*.) Sauver ! (*Un temps*.) Ils sortaient de tous les coins. (*Un temps. Avec violence.*) Mais réfléchissez, réfléchissez, vous êtes sur terre, c'est sans remède ! (*Un temps*.) Allez-vous en et aimez-vous ! Léchez-vous les uns les autres ! ... J'aurai appelé mon père et j'aurai appelé mon... (*il hésite*)... mon fils. Et même deux fois, trois fois, au cas où ils n'auraient pas entendu, à la première, ou à la seconde.⁷³

En plus Hamm évoque son propre «dialogue» non seulement comme dialogue incertain (personne ne répond), mais comme dialogue avec un interlocuteur vague : il aura appelé son père et son fils, comme si père et fils, comme Dieu, pouvaient être le même. Le locuteur de ce dialogue raté semble également vaciller, c'est Hamm, mais en même temps entre Hamm et Dieu, et enfin, entre une personnification d'abord de Dieu le fils, qui appelle son père («mon père»), et de Dieu le père qui appelle son fils («mon fils»). En même temps, le langage de Hamm évoque ici le langage de la confession, contexte où celui qui se confesse à l'habitude de dire au médiateur «mon père» et le confesseur de lui répondre «mon fils». Car, dans ce passage, les paroles de Hamm, incertain de l'avenir, constituent une confession et une supplication. Saint Augustin, dans ses Confessions, parle de l'importance de se confesser devant Dieu en disant *recordor et confiteor*—«je me rappelle et je me confesse» forme qui, par définition grammaticale et sémantique, implique le dialogue à travers le monologue. Pour Augustin, se confesser veut dire se

⁷³ Ibid. p. 91.

rappeler, évoquer son passé dans le présent, «car scruter l'essence intime de la mémoire, c'est scruter l'homme lui-même, puisque c'est la mémoire qui donne à celui-ci la conscience de la permanence de son être. »⁷⁴ La conscience de la permanence de son être est de reconnaître Dieu. Pour Hamm, ainsi que pour les autres personnages, le problème réside en l'incertitude et en l'obscurité créées par la coexistence des deux contextes culturels : l'un chrétien et l'autre agnostique. Les erreurs de mémoire qui se manifestent dans le dialogue témoignent de l'incertitude qui trouble tant Hamm et les autres. Ainsi, les personnages ne peuvent trouver aucune consolation en se confessant. Leurs «dialogues» ne réussiront jamais, à cause de ce tiraillement spirituel qui crée leur désarroi. De plus, l'incertitude de l'existence de Dieu met en doute la possibilité même de se confesser, compte tenu du principe de coopération de Grâce, car personne n'est là pour répondre aux supplications de Hamm.

* * *

Dans les deux pièces, Beckett emploie les trois éléments du théâtre de l'absurde signalés par Esslin et que nous venons de présenter dans ces chapitres, (l'intrigue, les personnages et le dialogue) de façon non-conventionnelle. Par conséquent, ces trois composantes se présentent plutôt comme leur contraire. Ici on a affaire à l'anti-intrigue, aux anti-personnages et à l'anti-dialogue. Mais la représentation est, en fait, encore plus complexe, puisque la façon dont l'intrigue, les personnages et le dialogue sont présentés fait réfléchir au statut idéal de chaque élément au travers d'une présentation que nie la

⁷⁴ *Les Confessions de Saint Augustin*. tr. Michel Pellegrino. Paris : Editions Alsatia, 1960.

réalisation de chacun des trois. L'auteur semble nous rappeler qu'au théâtre on ne réalise proprement rien. Ainsi il fait du théâtre une métaphore, plutôt pessimiste, de la vie et de cette condition humaine qu'il ne cesse d'exposer dans toute sa vacuité angoissante. La tension existe dans les deux pièces à cause de cette présentation contestataire (contestataire parce que les éléments sont présentés comme des anti-éléments) et sert à exploiter le thème du conflit, qui à son tour, révèle toute l'angoisse de la condition humaine, le désir et l'impossibilité d'y échapper.

DEUXIÈME PARTIE

ENTRE LA RÉALITÉ ET LA FANTAISIE : DÉSACCORD ET TECHNIQUES

Les éléments (le manque d'intrigue, la caractérisation non-identifiable des personnages et le dialogue sans pertinence), tous source de tension, ainsi que les techniques de ces deux pièces présentent certaines similarités, même si nous avons choisi de traiter les premiers dans la première partie de cette étude et les aspects pertinents de la deuxième dans cette partie-ci. Tout comme le manque d'intrigue, le sous-développement psychologique des personnages et le dialogue sans pertinence de ces pièces traduisent le tiraillement dans un monde culturellement chrétien où Dieu n'existe pourtant point, de même les techniques employées par Beckett contribuent à la création de la tension. Car les techniques du théâtre pur, c'est-à-dire, la bouffonnerie, le non-sens verbal, et la littérature onirique révélées par Esslin, et auxquels nous ajoutons la répétition, servent aussi à montrer comment ces personnages vivent dans ce monde absurde ; monde où l'absence de Dieu réduit tout espoir à néant et détruit toute possibilité d'échapper à la souffrance.

Comme les trois éléments du théâtre de l'absurde étudiés dans notre première partie, les cinq techniques que nous proposons de présenter dans cette seconde partie ne

correspondent nullement à celles du théâtre traditionnel, et c'est pour deux raisons. D'une part, elles servent à souligner et à examiner le sens et l'importance d'un conflit, au lieu de contribuer au déroulement de l'action en une progression logique. Si les pièces du théâtre conventionnel cherchent à résoudre un conflit, Beckett, dans *En attendant Godot* et *Fin de partie*, cherche à examiner le conflit en soi, et c'est pour suggérer que certains conflits sont, en fait, sans aucune solution. D'autre part, les cinq techniques de ce théâtre absurdiste beckettien mettent en valeur la fantaisie comme fantaisie, tandis que le théâtre traditionnel propose une illusion de la réalité.

On verra, dans les chapitres qui suivent, comment l'exploitation de ces cinq techniques sert, dans les deux pièces, à exagérer la banalité de la vie et l'impression que, dans ce monde, rien n'évolue, car l'exagération qu'impliquent les cinq techniques souligne la futilité de l'existence humaine, l'impossibilité de toute évasion, et la souffrance provoquée par la conscience d'être pris dans une situation impossible, sans aucune solution, et les personnages ne peuvent s'empêcher d'espérer, contre tout espoir, qu'un jour une solution se présentera.

CHAPITRE V

LE THÉÂTRE PUR

En attendant Godot et *Fin de partie* se distinguent des pièces conventionnelles qui veulent créer l'illusion de la réalité. Beckett cherche à nier l'illusion théâtrale au moyen de la distorsion et de l'exagération de la «réalité» représentée. Comme Deborah Gaensbauer le dit dans *The French Theater of the Absurd*,⁷⁵ le théâtre de Beckett, insiste sur les aspects de la cérémonie et les techniques visuelles. Selon Gaensbauer, *En attendant Godot* et *Fin de partie* imitent les excès du cirque, du cabaret ainsi que des parodies de tragédies grecques et de rites sacrés.

Beckett exploite ce genre de distorsion pour rendre plus évidente les contradictions entre le monde de la réalité et son monde théâtral. Les contradictions tourmentent les personnages qui doivent vivre dans ce monde plein d'oppositions, et servent à provoquer l'angoisse. Ces deux pièces ressemblent au spectacle populaire ou au cirque pour plusieurs raisons. Elles utilisent les gestes exagérés (les mouvements raides de Clov et Vladimir), les routines de cabaret (la jonglerie des chapeaux) certains rites (le réveil de Hamm) et elles montrent une exploitation excessive des accessoires (carottes, chapeaux, lunette, escabeau, etc.). Comme pour le cirque ou le spectacle populaire où on

⁷⁵ Boston : Twayne Publishers, 1991.

jamais oublier qu'il s'agit d'un jeu. D'ailleurs le dialogue des personnages semble être conçu pour détruire l'illusion théâtrale, pour évoquer le spectacle en soi, et c'est là, justement, qu'intervient le conflit le plus évident, celui qui oppose l'illusion théâtrale au jeu théâtral, le personnage au comédien. Car ces pièces de Beckett représentent le personnage en même temps que le personnage-comédien qui paraît à travers lui, personnage-comédien que ne manque pas d'évoquer l'acteur qui joue ce rôle double. Ce personnage-comédien exprime l'angoisse qu'il ressent, conscient comme il l'est de son statut double et ambigu, et cherchant à jouer un rôle de personnage dramatique qu'il n'arrive pourtant jamais à réaliser comme il voudrait.

Par exemple, dans *Fin de partie*, Hamm et Clov emploient le langage technique de la scène dans leur dialogue : Clov demande «A quoi est-ce que je sers ? » Et Hamm de répondre, «A me donner la réplique». ⁷⁶ Ailleurs Hamm, toujours en train de jouer le comédien, se plaît à raconter des histoires d'une manière théâtrale ; et, comme la plupart des comédiens, il n'apprécie pas les interruptions.

HAMM. — Alors que ça finisse ! (*Clov va vers l'escabeau. Avec violence.*) Et que ça saute ! (*Clov monte sur l'escabeau, s'arrête, descend, cherche la lunette, la ramasse, remonte sur l'escabeau, lève la lunette.*) D'obscurité ! Et moi ? Est-ce qu'on m'a jamais pardonné, à moi ?

CLOV (*baissant la lunette, se tournant vers Hamm.*) — Quoi ? (*Un temps.*) C'est pour moi que tu dis ça ?

HAMM (*avec colère.*) — Un aparté ! Con ! C'est la première fois que tu entends un aparté ? (*Un temps.*) J'amorce mon dernier soliloque. ⁷⁷

⁷⁶ *Fin de partie*, p. 80.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 102.

Dans ses monologues, Hamm change de ton de voix pour signaler, puis évoquer, les différents personnages dans les histoires qu'il présente, ainsi que les différentes émotions. Il refuse de laisser parler Clov qui lui sert de public. Vers la fin de la pièce, Clov essaie de chanter, mais toujours égoïste, Hamm ne le veut pas.

HAMM. — Ne chante pas !

CLOV (*se tournant vers Hamm*). — On n'a plus le droit de chanter ?

HAMM. — Non.

CLOV. — Alors comment veux-tu que ça finisse ?

HAMM. — Tu as envie que ça finisse ?⁷⁸

Un peu plus tard, Clov dit, «c'est ce que nous appelons gagner la sortie».⁷⁹ Dans *En attendant Godot*, Pozzo, aussi, adore raconter des histoires devant un public. Il emploie les techniques de Hamm comme l'exagération des gestes et de la voix pour manipuler la situation scénique. Il vacille entre gentilhomme et tyran. Il traite Lucky de bétail devant Estragon et Vladimir, puis il leur parle d'une manière polie comme si rien ne s'était passé.

POZZO (*d'un geste large*). Ne parlons plus de ça. (*Il tire sur la corde.*) Debout ! ... Voyez-vous, mes amis, je ne peux me passer longtemps de la société de mes semblables (*il regarde les deux semblables*) même quand ils ne me ressemblent qu'imparfaitement. (*A Lucky.*) Pliant ! (*Lucky dépose valise et panier, avance, ouvre le pliant, le pose par terre, recule, reprend valise et panier. Pozzo regarde le pliant.*) Plus près ! (*Lucky dépose valise et panier, avance, déplace le pliant, recule, reprend valise et panier. Pozzo s'assied, pose le bout de son fouet contre la poitrine de Lucky et pousse.*) Arrière ! (*Lucky recule.*) Encore. (*Lucky recule encore.*) Arrêt ! (*Lucky s'arrête. A Vladimir et Estragon.*) C'est pourquoi, avec votre permission, je m'en vais rester un moment auprès de vous, avant de m'aventurer plus avant. (*A Lucky.*) Panier ! (*Lucky avance, donne le panier, recule.*) Le grand air, ça creuse. (*Il ouvre*

⁷⁸ Ibid. p. 95.

⁷⁹ Ibid. p. 109.

*le panier, en retire un morceau de poulet, un morceau de pain et une bouteille de vin. A Lucky. Panier ! (Lucky avance, prend le panier, recule, s'immobilise.) Plus loin !*⁸⁰

Sa façon théâtrale de parler et ses gestes extravagants attirent l'attention de Vladimir et d'Estragon. Son comportement provoque le conflit car, selon notre vision d'un monde idéal, la société n'accepte pas cette attitude tyrannique contre les faibles, et, en dehors du théâtre, les gens ne se permettent pas un comportement si extravagant. Son besoin de manipuler les personnes autour de lui finit par faire souffrir Pozzo, car sa manipulation et son comportement abusif ennuient son public qui, peu à peu, s'éloigne pour le laisser parler dans le vide : il devient un comédien sans public.

Si Pozzo est un comédien toujours à la recherche d'un public, Vladimir et Estragon sont des spectateurs toujours prêts à participer aux divertissements. Vladimir et Estragon constituent à eux seuls le public, et leurs conversations, qui ressemblent à celles de personnes qui assistent aux spectacles, soulignent leur rôle de spectateurs. Dans ce chapitre, et dans les chapitres qui suivent, nous examinerons cet aspect du méta-théâtre et comment il s'applique à l'interprétation du théâtre de l'absurde comme expression de l'angoisse de la condition humaine.

La situation de Vladimir et Estragon paraît aussi paradoxale que celle du personnage-comédien frustré dans son rôle de comédien et pris entre le personnage qu'il incarne et le rôle qu'il voudrait assumer en tant que personnage-comédien. Vladimir et Estragon sont des personnages dans un spectacle divertissant où leur rôle est de nous divertir tout en jouant ceux qui se divertissent.

VLADIMIR. Charmante soirée.

ESTRAGON. Inoubliable.

VLADIMIR. Et ce n'est pas fini.

⁸⁰ *En attendant Godot*, p. 18-19.

ESTRAGON. On dirait que non.
 VLADIMIR. Ça ne fait que commencer.
 ESTRAGON. C'est terrible.
 VLADIMIR. On se croirait au spectacle.
 ESTRAGON. Au cirque.
 VLADIMIR. Au music-hall.
 ESTRAGON. Au cirque... Il est marrant ! Il a perdu sa bouffarde ! (*Rit bruyamment.*)
 VLADIMIR. Je reviens. (*Il se dirige vers la coulisse.*)
 ESTRAGON. Au fond du couloir, à gauche.
 VLADIMIR. Garde ma place. (*Il sort.*)⁸¹

Vladimir et Estragon cherchent toujours à se divertir—ils ne font que jouer...à tous les sens du terme. Paradoxalement, le divertissement représente un effort pour eux, une tentative sans cesse renouvelée d'échapper à la banalité de leur vie. Cela nous rappelle, tout en nous divertissant, qu'en réalité, nous ne pouvons pas nous divertir tout le temps, que dans notre monde nous devons nous occuper de toutes sortes de responsabilités. Cette comparaison entre la vie de Vladimir et d'Estragon et le monde de la réalité ne fait qu'accentuer l'insignifiance de l'existence de Vladimir et Estragon. Leur insignifiance est soulignée par toutes leurs tentatives pour se divertir pendant l'attente. Leur *crosstalk*, qui nous rappelle le music-hall, est un bon exemple de ces tentatives pour s'évader de l'angoisse de leur condition humaine.

VLADIMIR. Quand on cherche on entend.
 ESTRAGON. C'est vrai.
 VLADIMIR. Ça empêche de trouver.
 ESTRAGON. Voilà.
 VLADIMIR. Ça empêche de penser.
 ESTRAGON. On pense quand même.
 VLADIMIR. Mais non, c'est impossible.
 ESTRAGON. C'est ça, contredisons-nous.
 VLADIMIR. Impossible.
 ESTRAGON. Tu crois ?
 VLADIMIR. Nous ne risquons plus de penser.⁸²

⁸¹ Ibid. p. 28.

Vladimir et Estragon, en essayant de trouver un moyen de se distraire, ressemblent aux comédiens de cabaret et donnent l'impression de jouer à jouer ce rôle de comédien. Ils chantent, ils imitent les personnages de Lucky et Pozzo et jonglent avec des chapeaux.

VLADIMIR. Le chapeau de Lucky ! (*Il s'en approche.*)
Voilà une heure que je suis là et je ne l'avais pas vu ! (*Très content.*) C'est parfait ! ... Tiens-moi ça.
Estragon prend le chapeau de Vladimir. Vladimir ajuste des deux mains le chapeau de Lucky. Estragon met le chapeau de Vladimir à la place du sien qu'il tend à Vladimir. Vladimir prend le chapeau d'Estragon. Estragon ajuste des deux mains le chapeau de Vladimir. Vladimir met le chapeau d'Estragon à la place de celui de Lucky qu'il tend à Estragon. Estragon prend le chapeau de Lucky. Vladimir ajuste des deux mains le chapeau d'Estragon. Estragon met le chapeau de Lucky à la place de celui de Vladimir qu'il tend à Vladimir. Vladimir prend son chapeau. Estragon ajuste des deux mains le chapeau de Lucky. Vladimir met son chapeau à la place de celui d'Estragon qu'il tend à Estragon. Estragon prend son chapeau. Vladimir ajuste son chapeau des deux mains. Estragon met son chapeau à la place de celui de Lucky qu'il tend à Vladimir. Vladimir prend le chapeau de Lucky. Estragon ajuste son chapeau des deux mains. Vladimir met le chapeau de Lucky à la place du sien qu'il tend à Estragon. Estragon prend le chapeau de Lucky. Estragon tend le chapeau de Vladimir à Vladimir qui le prend et le jette. Tout cela dans un mouvement vif.

VLADIMIR. Il me va ?

ESTRAGON. Je ne sais pas.

VLADIMIR. Non, mais comment me trouves-tu ?

*Il tourne la tête coquettement à droite et à gauche, pend des attitudes de mannequin.*⁸³

L'emploi beckettien des formes de théâtre visuelles sert à détruire l'illusion de la réalité et confirme qu'il s'agit de théâtre dans le théâtre. Dans nos deux pièces, cette

⁸² Ibid. p. 55-56.

⁸³ Ibid. p. 63-64.

L'emploi beckettien des formes de théâtre visuelles sert à détruire l'illusion de la réalité et confirme qu'il s'agit de théâtre dans le théâtre. Dans nos deux pièces, cette forme méta-théâtrale, qui réunit et exploite tous les éléments du cirque et du cabaret, souligne, par une des formes les plus conformistes, la contradiction entre des pièces conventionnelles et le refus de conformisme de Beckett. Ici le théâtre dans le théâtre, surtout ce type de mime exagéré où l'angoisse se cache sous le rire, et où l'on se sent pris entre les deux, exprime sur scène toute la tension et la souffrance de la condition humaine.

Le meilleur exemple de théâtre pur dans les deux pièces est fourni par Lucky et Pozzo. Leur procession sur la scène se détache de la réalité d'une manière anticonventionnelle qui nous choque. Lucky, une corde attachée au cou, ramène Pozzo, un fouet à la main, sur la scène. Cette première image de ces deux personnages nous rappelle le cirque où une bête et son maître, assis sur une charrette, entrent en scène pour divertir Vladimir et Estragon. Comme Vladimir et Estragon, Pozzo et Lucky donnent l'impression qu'ils sont là pour jouer à jouer des rôles de comédien. Lucky ressemble à la fois à une bête de somme et à un chien. Il porte les affaires de Pozzo qui le frappe avec le fouet, et Lucky dort debout. Mais, Pozzo l'appelle «cochon». De plus, Pozzo lui donne des os comme à un chien, lui fait prendre le fouet dans la bouche comme un chien ; même le nom «Lucky» serait plus approprié pour un chien que pour un être humain. Dans la vie courante on ne traite pas les hommes comme des animaux : puisqu'il est maltraité comme une bête, la situation pitoyable de Lucky traduit son statut de personnage équivoque. Il réunit et oppose deux tendances contraires. A la fois, humain et animal, bête de spectacle et bête domestique, chien (ami fidèle et vil chien qui mène une vie de

La situation de Clov dans *Fin de partie* est semblable à celle de Lucky. Ses mouvements raides et répétitifs dans la petite salle au début de la pièce ressemblent à ceux d'un singe qui prépare la tente avant le spectacle. Mais, Hugh Kenner dans «Life in the Box»⁸⁴ compare Clov au cavalier sur un échiquier qui assure la sécurité du roi. Le titre de la pièce semble autoriser cette interprétation puisque *Fin de partie* est effectivement un terme d'échecs (encore un type de jeu) qui veut dire que le roi est pris ou en passe de l'être, c'est-à-dire, échec et mat. Comme ceux qui jouent le jeu de la vie sur scène, les personnages sont «pris», et pourtant ils continuent à jouer quand même. Clov enlève les draps de Hamm, roi et invalide dans un fauteuil à roulettes et il enlève ceux des poubelles, poubelles qui servent de pions toujours immobiles. Les mouvements de Clov rappellent ceux d'un joueur qui revient au jeu après une pause. Souvent, lorsqu'une partie n'est pas terminée en fin de journée, on laisse en place pour le lendemain. Clov le serviteur, dans le rôle d'un joueur d'échecs ainsi que dans le rôle du cavalier (la pièce) assure la position du roi pour que Hamm puisse faire son tour futile (futile puisqu'il est pris et son tour sert seulement à prolonger sa fin fatale) autour de la pièce. Le jeu d'échecs est un jeu de stratégie. Le but est de défendre le roi, la pièce la plus importante malgré sa faiblesse. Quoique les autres pièces aient beaucoup plus de mobilité, leur existence dépend du roi, alors ils tâchent d'assurer sa position. L'incapacité de Clov de s'asseoir révèle la nature fatigante et exigeante de son triple rôle de serviteur, de joueur et de cavalier. Dans le jeu, le cavalier Clov, ayant beaucoup de mobilité, est une pièce très importante pour défendre le roi Hamm. Le cavalier doit surveiller le royaume du roi à cheval et lorsque Hamm demande à Clov, «Et tes courses alors ? Quand

⁸⁴ *Twentieth Century Interpretations of Endgame*. ed. Bell Gale Chevigny. Englewood Cliffs, NJ : Prentice Hall, 1969.

tu allais voir mes pauvres. Toujours à pied ? » Clov lui répond, « Quelquefois à cheval. »⁸⁵ Jouant le rôle du roi, Hamm ne peut rien faire, et, d'une manière tyrannique, exige tout de Clov. Clov (serviteur, joueur et cavalier) doit respecter le rite qui exige qu'on s'occupe du roi et qu'il soit toujours protégé. L'emploi du rite des échecs (n'oublions pas que l'aspect cérémonial du rite c'est du théâtre pur) nous rappelle que Beckett s'éloigne du théâtre conventionnel imitateur d'un monde qu'on reconnaît. Hamm traite Clov et ses parents Nagg et Nell, les pions, comme des bêtes et leur donne des biscuits de chien pour récompenser un bon travail ou pour les apaiser. Mais leur situation avilie semble même dépasser celle des pions et des chiens, car, si les chiens visitent les poubelles, ils ne vivent pas là-dedans. Or, Nell et Nagg y logent, comme s'ils étaient des ordures. C'est là une représentation crûment théâtrale de l'avis de Hamm pour qui ses parents sont moins que des animaux, ce sont des ordures. D'une part, cette image dramatique fait coïncider l'avilissement de l'être humain et sa représentation sordide sur scène ; d'autre part ce théâtre pur se montre pur théâtre par l'exagération qui oppose théâtre et vie. Car même si, dans la vie, on a peur d'être réduit à un statut d'ordure, à celui d'un chien ou d'un pion, ce n'est qu'une image, mais une image qui, comme dans ces pièces, traduit de façon particulièrement visuelle la peur et l'angoisse de la situation de l'homme.

Le refus de se conformer aux techniques du théâtre traditionnel permet à Beckett d'exploiter le thème de la souffrance. De plus, l'emploi de certains aspects du cirque, du cabaret et du rite sert à souligner la contradiction entre le monde de la réalité et le théâtre. La représentation répétitive de ces aspects du théâtre pur montre aussi comment la stagnation dans une situation insupportable peut être aussi angoissante qu'une tragédie

⁸⁵ *Fin de partie*, p. 22.

qui n'arrive qu'une seule fois. (Nous examinerons cet aspect de la répétition plus tard dans le chapitre sur la répétition.) C'est la durée de la stagnation qui évoque la gravité de la situation plutôt que l'événement lui-même, et si le théâtre pur de Beckett crée l'impression que le temps n'avance pas, c'est justement que la souffrance et l'angoisse de ses personnages sont *peut-être*⁸⁶ éternels.

⁸⁶ Nous employons «peut-être», car Beckett ne le dit pas explicitement.

CHAPITRE VI

LA BOUFFONNERIE

D'habitude, la bouffonnerie s'associe au comique : c'est une technique qui nous fait rire et provoque une atmosphère de détente. Dans *En attendant Godot* et *Fin de partie*, la bouffonnerie sert à provoquer le rire, grâce aux *gags* visuels de style chaplinesque et aux routines comiques du style de Laurel et Hardy, ainsi qu'à révéler la souffrance des personnages et la tension dans les relations entre eux. La fonction de la bouffonnerie est double : elle sert à révéler, puis à nous rappeler la souffrance et la tension qu'elle déguise et tente de faire oublier. Pour Beckett, un des buts des *gags* et des routines comiques est de montrer comment les obstacles physiques et mentaux empêchent les personnages d'atteindre un équilibre. Le désir d'équilibre, malgré tous les obstacles ridicules, et à cause d'eux, révèle un conflit de passions et d'intérêts chez les personnages et montre leur angoisse dans une situation où ils tâchent vainement de rétablir une situation normale.

Dans les deux pièces, la représentation physique des personnages est celle d'un bouffon. Les costumes, le maquillage et les gestes en témoignent. Dans *En attendant Godot*, les chapeaux de Vladimir, d'Estragon, de Pozzo et de Lucky rappellent ceux de Charlie Chaplin et Stanley Laurel et Oliver Hardy, quatre des comiques les plus connus et

le plus imités du monde. D'ailleurs, les costumes extravagants, mais démodés, de Pozzo et Lucky sont typiques du style clownesque : tel le pantalon trop grand de Vladimir et Estragon aux poches énormes desquelles Vladimir sort toutes sortes d'affaires. La référence aux chaussures, qu'Estragon n'arrive pas à mettre, ainsi que celle dans *Fin de partie*, où Clov les met en faisant tant de bruit en préparation pour son départ, rappelle, selon Hugh Kenner dans «Waiting for Godot»⁸⁷, des scènes de bottes de Laurel et Hardy. Dans *Fin de partie* la représentation du clown est beaucoup plus subtile. Clov ne s'habille de façon ridicule qu'à la fin où on le voit à la porte, un imperméable et un parapluie dans les bras, portant ses godillots, un panama et une veste. Quant aux habits de Hamm, Nell et Nagg, Hamm ne porte qu'une robe de chambre et un mouchoir lui sert de chapeau, les poubelles portées par Nell et Nagg nous rappellent certaines routines comiques où des personnages portent des tonneaux parce qu'ils ont perdu leurs vêtements. Mais, malgré cette apparence drôle, la raison de leur situation ici est tragique : Nell et Nagg résident dans les poubelles parce qu'ils n'ont plus de jambes. Au-dessous de leurs bonnets de nuit, le visage de Nagg et celui de Nell sont d'un teint très blanc, comme celui du clown traditionnel. Par contre, les visages de Hamm et Clov sont couverts d'un maquillage très rouge. Cette exagération de teint dans les deux cas est typique de la tradition bouffonne.

Les personnages, tout comme les clowns, paraissent inconscients de leur apparence anormale et ridicule, ce qui les rend encore plus drôles. Même si les actions et les paroles d'un personnage sont raisonnables, la distorsion de l'apparence sert à rendre le personnage ridicule et comique, malgré la tentative de prouver le contraire. Nous ne pouvons pas prendre trop au sérieux la situation angoissante de ceux qui s'habillent en

⁸⁷ *Modern Critical Interpretations of Waiting for Godot*, ed. Harold Bloom. NY : Chelsea House, 1987. p. 54-55.

bouffon, car selon notre expérience des clowns, ce sont des personnages faits pour nous faire rire. Leur monde, où tout est de travers, s'oppose au monde normal et à l'ordre qui y règne. Et les vêtements ridicules sont comme la preuve de ce désarroi.

Lorsqu'un clown apparaît sur scène, l'assistance s'attend à ce qu'il se comporte de façon anormale et illogique, à ce que son comportement exagéré la fasse rire. Elle exige les *gags* et le *slapstick* qu'elle ne voit guère dans la vie quotidienne. Dans ces pièces l'anticipation est en élément important car, comme au cirque, le public attend que les bouffons beckettien tombent pour anticiper le plaisir de voir leur difficulté à se relever. En fait, les personnages sont toujours en train d'essayer de restaurer l'état normal. Pour eux, cela exige un effort énorme. Par conséquent, l'état normal semble extraordinaire et difficile à maintenir. Nicklaus Gessner⁸⁸ cite 45 exemples où la didascalie exige que les personnages perdent la position normale dans *En attendant Godot*. Examinons, à titre d'exemple, un de ces épisodes :

Entrent Pozzo et Lucky. Pozzo est devenu aveugle.

Lucky chargé comme au

Premier acte. Corde comme au premier acte, mais beaucoup plus courte, pour permettre à Pozzo de suivre plus commodément. Lucky coiffé d'un nouveau chapeau. A la vue de Vladimir et Estragon il s'arrête. Pozzo. Continuant son chemin, vient se heurter contre lui. Vladimir et Estragon reculent.

POZZO (*s'agrippant à Lucky qui, sous ce nouveau poids, chancelle*). Qu'y a-t-il ? Qui a crié ?

Lucky tombe, en lâchant tout, et entraîne Pozzo dans sa chute. Ils restent étendus sans mouvement au milieu des bagages...

POZZO (*voix blanche*) Au secours... A moi !

ESTRAGON. Il appelle à l'aide.

VLADIMIR. Nous ne sommes plus seuls, à attendre la nuit, à attendre Godot, à attendre—à attendre...

ESTRAGON. Mais ils sont seulement de passage.

POZZO. A moi !

⁸⁸ Martin Esslin. *The Theatre of the Absurd*. Woodstock, NY : Overlook Press, 1973. p. 27.

...
 ESTRAGON. Mais ils ne font que passer.
 VLADIMIR. Ce sera suffisant.
 POZZO. Pitié !
 VLADIMIR. Pauvre Pozzo !

...
 POZZO. C'est moi ! C'est moi ! Relevez-moi !
 VLADIMIR. Il ne peut pas se relever... Peut-être qu'il a en des os pour toi.
 ESTRAGON. Des os ?
 VLADIMIR. De poulet. Tu ne te rappelles pas ?
 ESTRAGON. C'était lui ?
 VLADIMIR. Oui.
 ESTRAGON. Demande-lui.
 VLADIMIR. Si on l'aidait d'abord ?
 ESTRAGON. A quoi faire ?
 VLADIMIR. A se relever.
 ESTRAGON. Il ne peut pas se relever ?
 VLADIMIR. Il veut se relever.
 ESTRAGON. Alors qu'il se relève.
 VLADIMIR. Il ne peut pas.
 ESTRAGON. Qu'est-ce qu'il a ?
 VLADIMIR. Je ne sais pas.
Pozzo se tord, gémit, frappe le sol avec ses poings.
 ESTRAGON. Si on lui demandait les os d'abord ? Puis s'il refuse on le laissera là.
 VLADIMIR. Tu veux dire que nous l'avons à notre merci ?⁸⁹

Aveugle, Pozzo, ne semble plus capable de rester debout. Son allure chancelante, sa chute et son incapacité de se relever soulignent sa précarité. Vladimir et Estragon, qui continuent leur rôle de spectateurs au deuxième acte, semblent se réjouir de la situation comique de Pozzo et Lucky. L'angoisse de ces derniers intéresse les deux spectateurs plutôt que de les toucher ; ils attendent longtemps avant de les aider, et cela se fera seulement après que Pozzo leur aura offert une grosse somme d'argent. En aidant Pozzo et Lucky à se relever, ils risquent, eux aussi, de perdre leur équilibre et d'empirer la

⁸⁹ *En attendant Godot*, p. 69-70.

situation, mais cela sert à les divertir encore plus, comme s'ils participaient à un jeu.

Comme dit Nell dans *Fin de partie*, «Rien n'est plus drôle que le malheur». ⁹⁰

VLADIMIR. On arrive.

Il essaie de soulever Pozzo, n'y arrive pas, renouvelle ses efforts, trébuche dans les bagages, tombe, essaie de se relever, n'y arrive pas.

ESTRAGON. Qu'est-ce que vous avez tous ?

VLADIMIR. Au secours !

ESTRAGON. Je m'en vais.

VLADIMIR. Ne m'abandonne pas ! Ils me tueront ! ...

Aide-moi ! ... Vite ! Vite ! Donne ta main !

...

ESTRAGON. Lève-toi, voyons, tu vas attraper froid...

Voyons, Didi, ne sois pas têtue. (*Il tend la main vers Vladimir qui s'empresse de s'en saisir.*) Allez, debout !

VLADIMIR. Tire !

Estragon tire, trébuche, tombe. Long silence.

...

ESTRAGON. Ce qu'on est bien, par terre !

VLADIMIR. Peux-tu lever ?

ESTRAGON. Je ne sais pas.

VLADIMIR. Essaie.

ESTRAGON. Tout à l'heure, tout à l'heure. ⁹¹

Après s'être levés, Vladimir et Estragon tâchent de relever Pozzo de nouveau. Vladimir pense qu'il vaut mieux stabiliser Pozzo avant de le lâcher et il dit à Estragon, «Il faut qu'il se réhabitue à la station debout», ⁹² comme si l'écart de la norme pendant la bouffonnerie risquait de lui faire oublier comment on reste debout dans une situation normale.

La perte et la difficulté de rétablir la «station debout» n'est pas le seul obstacle physique à surmonter dans les pièces. L'exagération des problèmes urinaires de Vladimir, amusante, comme pour toute fonction corporelle que la bienséance exige qu'on passe

⁹⁰ *Fin de partie*, p. 33.

⁹¹ *En attendant Godot*, p. 73-74.

⁹² *Ibid.* p. 77.

sous silence (péter, puer, baver, etc.), l'empêche de se comporter comme la plupart des gens, car il doit toujours se soumettre au besoin urgent de faire pipi quelque part pour éviter d'avoir mal et d'avoir un accident dans son pantalon. Même si un accident restaurait son équilibre en dissipant la douleur, ce serait honteux à son âge. Si Vladimir évite de révéler son incontinence, sa braguette reste néanmoins ouverte, ce qui nous gêne et provoque le rire. Pour Vladimir, comme pour tous les personnages, il semble toujours y avoir quelque chose de travers, quoiqu'on fasse. Dans *Fin de partie*, Clov aussi enfreint les bienséances. Sa réaction à une puce dans son pantalon nous mène à croire que sa virilité est en danger. Hamm suggère qu'il s'agit d'un morpion, et, grâce aux implications lubriques du calembour, prévoit plutôt le contraire : le rétablissement de la race humaine. Dans un cas comme dans l'autre, ce qu'ils croient justifie le zèle qu'ils mettent à tuer l'insecte, et, par là, exagère davantage leur comportement de déséquilibrés et le besoin qu'ils éprouvent de rétablir la situation.

CLOV (*avec angoisse, se grattant*). — J'ai une puce !

HAMM — Une puce ! Il y a encore des puces ?

CLOV (*se grattant*). — A moins que ce ne soit un morpion.

HAMM (*très inquiet*). — Mais à partir de là l'humanité pourrait se reconstituer ! Attrape-la, pour l'amour du ciel !

CLOV. — Je vais chercher la poudre.

Il sort.

HAMM. — Une puce ! C'est épouvantable ! Quelle journée !

Entre Clov, un carton verseur à la main.

CLOV. — Je suis de retour, avec l'insecticide.

HAMM. — Flanque-lui en plein la lampe !

Clov 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, reverse frénétiquement de la poudre, se penche, regarde, attend.

CLOV. — La vache !

HAMM. — Tu l'as eue ?

CLOV. — On dirait. (*Il lâche le carton et arrange ses vêtements.*) A moins qu'elle ne se tienne coïte.

HAMM. — Coïte ! Coïte tu veux dire. A moins qu'elle ne se tienne coïte.

CLOV. — Ah ! On dit coïte ? On ne dit pas coïte ?

HAMM. — Mais voyons ! Si elle se tenait coïte nous serions baisés.⁹³

L'action de Clov maintient l'équilibre, mais les gestes exagérés sont ridicules. Le jeu de mots («coïte» et «coïte»), typique du style de Laurel et Hardy, où Hamm, le savant, doit tout apprendre à Clov l'ignare, renforce le sens du ridicule et fait rire car l'assistance saisit le sens de la blague longtemps avant Clov.

Le duo, Vladimir et Estragon, ressemble aussi, par le contraste exagéré de leur comportement, à Laurel et Hardy. Estragon, comme Laurel, joue l'imbécile incompetent ; Vladimir, comme Hardy joue le savant suffisant qui prend soin de sa charge. Cette routine est souvent drôle comme c'est le cas à la fin de la pièce où Vladimir réussit à convaincre son ami qu'il vaut mieux attendre le lendemain pour se suicider et ne pas utiliser la corde qui maintient son pantalon.

ESTRAGON. Alors on y va ?

VLADIMIR. Relève ton pantalon.

ESTRAGON. Comment ?

VLADIMIR. Relève ton pantalon.

ESTRAGON. Que j'enlève mon pantalon ?

VLADIMIR. *RE*-lève ton pantalon.

ESTRAGON. C'est vrai.

*Il relève son pantalon. Silence.*⁹⁴

L'incapacité exagérée d'Estragon de se débrouiller se manifeste à travers son babillage et sa façon de s'embrouiller pour un rien.

⁹³ *Fin de partie*, p. 50-51.

⁹⁴ *En attendant Godot*, p. 88.

L'incompétence cesse de nous faire rire lorsque les personnages eux-mêmes se rendent compte de l'impossibilité d'être comme tout le monde, de leur destin de ratés qui font tout de travers, et cela angoisse. Les obstacles à un état de choses normal détruisent leur sens de bien-être, ainsi que le nôtre, et provoquent chez les personnages une tension qui les rend presque paranoïaques. Par exemple, dans *Fin de partie*, Hamm insiste pour être au centre de la pièce.

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. — A peu près ! A peu près !

CLOV. — Là.

HAMM. — Je suis à peu près au centre ?

CLOV. — Il me semble.

HAMM. — Il te semble ! Mets-moi bien au centre !

CLOV. — Je vais chercher la chaîne.

HAMM. — A vue de nez ! A vue de nez ! (*Clov déplace insensiblement le fauteuil.*) Bien au centre !

CLOV. — Là.

Un temps.

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 arrière. (*Même jeu.*) Ne reste pas là. (*derrière le fauteuil*), tu me fais peur.

Clov retourne à sa place à côté du fauteuil.

CLOV. — Si je pouvais le tuer je mourrais content.⁹⁵

La crainte exagérée de ne pas retrouver le centre exact, image (ironique, en l'occurrence) du juste milieu on ne peut plus claire, provoque ce comportement ridicule et obsessionnel. Dans *En attendant Godot*, le comportement similaire de Lucky révèle une crainte semblable.

⁹⁵ *Fin de partie*. 42-43.

VLADIMIR. Pourquoi il ne dépose pas ses bagages.

ESTRAGON. Je me le demande.

VLADIMIR. Mais demande-lui, voyons.

POZZO (*qui a suivi ses échanges avec une attention anxieuse, craignant que la question ne se perde*). Vous me demandez pourquoi il ne dépose pas ses bagages, comme vous dites... Je vais vous répondre... Pourquoi il ne se met pas à son aise. Essayons d'y voir clair. N'en a-t-il pas le droit ? Si. C'est donc qu'il ne veut pas ? Voilà qui est raisonné. Et pourquoi il ne veut-il pas ? ... C'est pour m'impressionner, pour que je le garde... Il cherche à m'apitoyer, pour que je renonce à me séparer de lui.⁹⁶

Lucky refuse de déposer les valises pour ne pas risquer de changer le statu quo. Il ne veut pas que Pozzo le vende au marché. Il craint que cela ne transforme radicalement sa condition humaine, crainte qui nous paraît superflue, vu son esclavage actuel. Alors, au lieu de se soulager en posant les valises par terre, il préfère continuer à les porter afin de garder son poste, de maintenir tout tel quel.

Quoique ces situations soient ridicules et comiques, le fait que les personnages souffrent, nous rend mal à l'aise. On rit pour maintenir notre rôle de spectateur qui s'amuse plutôt que de souffrir pour eux et avec eux. On rit pour oublier l'angoisse de la situation. Les personnages dans ces deux pièces semblent, eux aussi, essayer d'échapper à la situation par le rire. Au début de *Fin de partie*, Clov semble rire quatre fois sans aucune raison. Mais, ses premiers mots « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir... On ne peut plus me punir », en donnent la raison. Comme le remarque Wolfgang Iser dans « Counter-sensical Comedy in *Waiting for Godot* »,⁹⁷ lorsqu'une personne se soumet à une tension énorme ou à une situation incongrue, la première réaction face à

⁹⁶ *En attendant Godot*. p. 23-25.

⁹⁷ *Waiting for Godot and Endgame*. ed. Steven Connor. NY : St. Martin's Press, 1992.

cette situation impossible est de rire : c'est la réaction instinctive de celui qui se rend compte de l'incongruité de la situation et de son incapacité d'y porter remède.

Le rire soulage l'angoisse et permet de faire face à la situation en prenant ses distances comme s'il s'agissait d'un spectacle. Comme Clov, Nell aussi rit pour soulager l'angoisse provoquée par la tension qu'elle sent entre elle et son mari quand il insiste sur le récit de l'histoire du tailleur. D'ailleurs, Nell et Clov sont tous deux conscients de leur rôle de clown et se demandent, peut-être rhétoriquement, « Pourquoi cette comédie tous les jours ? » Pourtant ils la jouent, pris éternellement entre leur rôle bouffon et la conscience angoissante de le faire sans raison valable, la conscience qu'il s'agit peut-être non seulement de comédie au sens proprement comique, mais de comédie au sens plus large de la comédie humaine, spectacle et miroir de notre existence dérisoire. Les personnages, conscients de leur situation impossible et angoissante, comprennent que le seul moyen de soulager la souffrance, et la crainte qui résulte du déséquilibre, est de rire.

CHAPITRE VII

NON-SENS VERBAL ET ABSURDITÉ

En attendant Godot et *Fin de partie*, exploitent trois des quatre catégories de la technique du non-sens verbal. La première catégorie accuse le non-sens occasionné par un contexte qui n'est pas compris, soit parce qu'il est absent, soit parce qu'il est trop ambigu pour être clair. Vient ensuite le non-sens qui résulte de l'association verbale, qui subordonne le sens au jeu. Enfin les clichés reflètent l'existence des personnages, existence ridicule et vide qui évoque une énorme souffrance inéluctable.

Avant d'examiner l'emploi de ces trois catégories de la technique du non-sens verbal et comment il révèle la souffrance des personnages, il serait bon d'établir ce que veut dire «non-sens». Une des définitions du non-sens est le défi au bon sens, à la raison. Alors le non-sens peut être représenté par une phrase ou une idée qui est contraire à la logique ou au sens commun. Par exemple, on peut considérer la phrase de Clov à Hamm «Je te quitte », comme un défi au bon sens, car, comme Hamm le dit, «Loin de moi c'est la mort».⁹⁸ Ce serait absurde que Clov s'en aille, car il mourrait sans la nourriture enfermée dans le buffet dont Hamm possède la clé. Dans *En attendant Godot*, Estragon veut «laisser tomber Godot » vu que l'existence de ce dernier n'est même pas sûre, mais

⁹⁸ *Fin de partie*, p. 93.

Vladimir le lui reproche en disant «Il nous punirait ». Ce reproche est un défi au bon sens puisque Godot est toujours absent. L'absence marque son indifférence envers les deux.

De plus, son absence le rend incapable de les punir.

Le monologue de Lucky constitue un exemple du non-sens verbal d'après la deuxième acception, c'est-à-dire l'absence de sens, car certaines parties n'ont aucun sens.

Par exemple :

malgré l'essor de la culture physique de la pratique des sports tels tels tels le tennis le football la course et à pied et à bicyclette la natation l'équitation l'aviation la conation le tennis le camogie le patinage et sur glace et sur asphalte le tennis l'aviation les sports les sports d'hiver d'été d'automne d'automne le tennis sur gazon sur sapin et sur terre battue l'aviation le tennis le hockey sur terre sur mer et dans les airs la pénicilline et succédanés bref je reprends en même temps parallèlement de rapetisser on ne sait pourquoi malgré le tennis je reprends l'aviation le golf tant à neuf qu'à dix-huit trous le tennis sur glace...⁹⁹

Même si certaines autres expressions ont, par moments, un sens, comme «...d'un Dieu personnel quaquaquaquà à barbe blanche quaquà ...»,¹⁰⁰ où Lucky semble se référer à Dieu, leur enchaînement, et donc le raisonnement, est dépourvu de tout sens logique, comme les expressions suivantes le montrent : «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...». ¹⁰¹ Ainsi ce monologue de Lucky illustre aussi la troisième définition de *non-sens*, puisqu'on a là un discours dont l'ensemble est impossible à suivre, faute d'une pensée claire dans cette présentation embrouillée. Les idées de Lucky flottent : il saute d'une chose à l'autre. Ses idées sont tellement mélangées que l'ensemble ne signifie rien.

⁹⁹ *En attendant Godot*, p. 38.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 37.

Si la phrase ou le raisonnement arrive à avoir un sens ou une pertinence pour le destinataire, c'est probablement le contraire de ce que Lucky aurait voulu exprimer. Le ton monotone, indiqué dans la didascalie au début du monologue, et le manque de ponctuation nous rappellent qu'il s'agit d'un discours répété sur commande, et ne font que, souligner le non-sens. Car Lucky prononce son discours comme un robot légèrement défectueux qui n'y comprend rien. Cette impression est surtout créée par les trois aspects suivants. Il semble oublier des bouts de phrase comme «ça viendra et souffre à l'instar de la divine Miranda avec ceux qui sont... ».¹⁰² Il reprend à maintes reprises («je reprends» revient cinq fois, interrompant le fil à chaque fois et sans jamais vraiment le reprendre. Enfin il se répète au niveau du sens et du son : «environ en moyenne à peu près chiffres ronds», «établi tabli tabli» Ces trois aspects donnent l'impression d'un mécanisme qui ne fonctionne plus très bien. La manière dont Lucky présente son discours (les balbutiements, les phrases incomplètes, le manque de logique et d'organisation) peut aussi suggérer que certaines parties auraient été inventées, peut-être pour combler des lacunes d'un discours trop souvent répété et partiellement oublié :

je reprends on ne sait pourquoi malgré le tennis les faits
sont là on ne sait pourquoi je reprends au suivant bref enfin
hélas au suivant pour les pierres qui peut en douter je
reprends mais n'anticipons pas je reprends la tête en même
temps parallèlement on ne sait pourquoi malgré le tennis au
suivant la barbe les flammes les pleurs les pierres si bleues
si calmes hélas la tête la tête la tête la tête en Normandie
malgré le tennis les labeurs abandonnés inachevés la tête la
tête en Normandie malgré le tennis la tête hélas les pierres
Conard Conard... (*Mêlée. Lucky pousse encore quelques
vociférations.*) Tennis !... Les pierres !... Si calmes !...
Conard !... Inachevés !...¹⁰³

¹⁰² Ibid. p. 37.

¹⁰³ Ibid. p. 39.

Ces ajouts renforcent le non-sens global, car les propositions se suivent sans aucun lien logique. L'effort du lecteur/spectateur de donner un sens à ce long discours de Lucky, nous pousse à examiner le contexte global (au-delà du discours en question), la situation du serviteur maltraité, sa manière de se comporter et la manière dont Pozzo, Vladimir et Estragon traitent Lucky. On en conclut que le discours veut exprimer l'absurdité de sa condition, et à quel point il est prisonnier là-dedans, aussi incapable de s'en évader qu'un robot ou un chien en laisse.

Dans les deux pièces, les personnages emploient le non-sens pour se divertir et pour oublier leur situation. Pour eux, le non-sens est un moyen d'échapper à leur situation. Cela permet une illusion temporaire, divertissement approprié à ces deux personnages qui ne semblent pas avoir de but dans la vie. Par exemple, au début du deuxième acte d'*En attendant Godot*, Vladimir chante une chanson pour se calmer et pour se divertir pendant qu'il attend Estragon.

VLADIMIR :

Un chien vint dans...

Ayant commencé trop bas, il s'arrête, tousse, reprend plus haut :

Un chien vint dans l'office
Et prit une andouillette.
Alors à coups de louche
Le chef le mit en miettes.

Les autres chiens ce voyant
Vite vite l'ensevelirent...

Il s'arrête, se recueille, puis reprend :

Les autres chiens ce voyant
Vite vite l'ensevelirent
Au pied d'une croix en bois blanc
Où le passant pouvait lire :
Un chien vint dans l'office
Et prit une andouillette.
Alors à coups de louche
Le chef le mit en miettes.

Les autres chiens se voyant
 Vite vit l'ensevelirent...
Il s'arrête. Même jeu.
 Les autres chiens se voyant
 Vite vit l'ensevelirent...
Il s'arrête. Même jeu.
 Vite vit l'ensevelirent...
*Il se tait, reste un moment immobile, puis se remet à
 arpenter fébrilement la scène dans tous les sens. Il s'arrête
 à nouveau devant l'arbre, va et vient, devant les
 chaussures, va et vient, court à la coulisse gauche, regarde
 au loin, à la coulisse droite, regarde au loin. A ce moment
 Estragon entre par la coulisse gauche, pieds nus, tête
 basse, et traverse lentement la scène. Vladimir se retourne
 et le voit.¹⁰⁴*

On ne voit aucunement la pertinence de cette chanson au contexte de Vladimir ni de la pièce. Aussi cette chanson paraît-elle comme un pur divertissement. De plus, elle peut se répéter à l'infini. Cette possibilité ajoute à sa valeur de divertissement pur et permet à Vladimir de continuer à la chanter et de se divertir jusqu'à ce qu'Estragon arrive, tout en nous rappelant l'angoisse d'une attente indéterminée. Mais, après avoir chanté pendant quelques moments, il s'ennuie de chanter et commence à nouveau de s'inquiéter visiblement de l'absence de son ami. Il est probable qu'il s'ennuie de la chanson parce qu'elle ressemble trop à sa situation, situation où l'inconséquence et la monotonie de la vie se répètent sans cesse.

La chanson s'emploie aussi dans un passage vers la fin de *Fin de partie*, Hamm cherche à se divertir, mais aussi à empêcher le départ de Clov.

CLOV. — Je te quitte.

Un temps.

HAMM. — Avant de partir, dis quelque chose.

CLOV. — Il n'y a rien à dire.

HAMM. — Quelques mots... que je puisse repasser... dans mon cœur...

¹⁰⁴ Ibid. p. 49-50.

CLOV (*chante*).

Joli oiseau, quitte ta cage,
Vole vers ma bien-aimée,
Niche-toi dans son corsage,
Dis-lui combien je suis emmerdé.¹⁰⁵

Parce que cette chanson semble n'avoir aucun contexte, elle paraît ridicule. Les trois premiers vers, sensibles et émotifs, rappellent une situation cliché de la littérature courtoise où un chevalier blessé envoie un message à son amante pour lui dire qu'il est en danger. L'oiseau est son seul moyen d'envoyer ce message. L'image romantique fait contraste au dernier vers vulgaire et commun, ce qui accuse un conflit de contextes, conflit qui en fait un non-sens. Ce dernier vers évoque un ton d'amertume ou d'hostilité : l'hostilité de Clov dans sa situation ridicule où il est l'otage d'un invalide. Après avoir chanté, Clov demande à Hamm si cela suffit. Mais Hamm lui ordonne de continuer, ce qui prolonge le non-sens de cette chanson sans pertinence. Alors Clov lance une diatribe contre Hamm. Hamm n'a pas seulement réussi à fâcher Clov, mais son petit divertissement musical lui a rappelé un autre sens possible plus approprié à son contexte personnel : la fragilité de son pouvoir sur Clov. Si Hamm continue d'exercer son pouvoir arbitraire et méchant sur Clov, il se peut vraiment que Hamm se trouve tout seul, et alors sa situation serait encore plus angoissante.

CLOV — J'ouvre la porte du cabanon et m'en vais.

Un temps. Il va vers la porte.

HAMM. — Clov ! (*Clov s'arrête sans se retourner. Un temps.*) Rien. (*Clov repart.*) Clov !

Clov s'arrête sans se retourner.

CLOV. — C'est que nous appelons gagner la sortie.

HAMM. — Je te remercie, Clov.

CLOV (*se retournant, vivement*). — Ah pardon, c'est moi qui te remercie.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Ibid. p. 107.

¹⁰⁶ Ibid. p. 107-109.

Le départ de Clov signale à Hamm qu'il doit compter sur lui-même pour se divertir.

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.*)... Non ? Bon. (*Un temps.*) A moi. (*Un temps.*) De jouer. (*Un temps. Avec lassitude.*) Vielle fin de partie perdue, finir de perdre. (*Un temps. Plus animé.*) Voyons. (*Un temps.*) Ah oui !... Paix à nos... fesses... On arrive. Encore quelques conneries comme ça et j'appelle. (*Un temps.*) Un peu de poésie. (*Un temps.*) Tu appelais — (*Un temps. Il se corrige.*) Tu RÉCLAMAIS le soir ; il vient — (*Un temps. Il se corrige.*) Il DESCEND : le voici. (*Il reprend, très chantant.*) Tu réclamais le soir ; il descend : le voici. (*Un temps.*) Joli ça. (*Un temps.*) Et puis ? (*Un temps.*) Instants nuls, toujours nuls, mais qui font le compte, que le compte y est, et l'histoire close. (*Un temps. Ton de narrateur.*) S'il pouvait avoir son petit avec lui... (*Un temps. Ton normal.*) Eh bien ça y est, j'y suis, ça suffit... Père ! (*Un temps. Plus fort.*) Père !¹⁰⁷

Dans son dernier monologue, Hamm introduit deux voix, la sienne et celle du narrateur. Il vacille facilement entre ces deux rôles. Ce passage donne une image schizophrène de Hamm. D'habitude, on associe le non-sens discursif récurrent aux malades mentaux. Typiquement, ce genre de malade mental n'est pas conscient de son babillage. Hamm, par contre, en est conscient et admet son absurdité. Son babillage sans contexte, ou plutôt qui saute d'un contexte vague à un autre, tout aussi vague, reflète sa propre situation : car le contexte de Hamm est invalidé, lui aussi, par l'incertitude. La dégradation des clichés liturgiques transformés par association verbale en «Paix à nos... fesses»¹⁰⁸ et «Léchez-vous les uns les autres ! »¹⁰⁹ confond les deux contextes religieux et présent et souligne le

¹⁰⁷ Ibid. p. 109-111.

¹⁰⁸ Ibid. p. 110.

¹⁰⁹ Ibid. p. 91.

non-sens liturgique et la gratuité de telles expressions dans le contexte actuel. En plus ces clichés déformés rehaussent la vacuité et l'inconséquence de l'existence de Hamm, car même si ses phrases évoquent des clichés, dans le monde de la réalité leur dégradation est un blasphème. Ce discours qui flotte entre deux contextes exprime l'angoisse de l'homme sans espoir, pris entre deux contextes religieux et laïque, l'un aussi futile que l'autre en l'occurrence.

Par contre, dans *En attendant Godot*, Vladimir et Estragon gardent le désir de s'évader de leur situation impossible. Comme nous l'avons déjà établi dans les chapitres précédents, Vladimir et Estragon cherchent à se divertir, à oublier, ne serait-ce que quelques instants, leur angoisse. Leur *crosstalk*, qui exploite l'association verbale, est un moyen de se divertir.

ESTRAGON. En attendant, essayons de converser sans nous exalter, puisque nous sommes incapables de nous taire.

VLADIMIR. C'est vrai, nous sommes intarissables.

ESTRAGON. C'est pour ne pas penser.

VLADIMIR. Nous avons des excuses.

ESTRAGON. C'est pour ne pas entendre.

VLADIMIR. Nous avons nos raisons.

...

Long silence.

VLADIMIR. Dis quelque chose !

ESTRAGON. Je cherche.

Long silence.

...

VLADIMIR. Quand on cherche on entend.

ESTRAGON. C'est vrai.

VLADIMIR. Ça empêche de trouver.

ESTRAGON. Voilà.

VLADIMIR. Ça empêche de penser.

ESTRAGON. On pense quand même.¹¹⁰

¹¹⁰ Ibid. p. 54-56.

Pour Vladimir et Estragon, le *crosstalk* est indispensable pour maintenir leur illusion de bien-être. Sans ce divertissement, la souffrance de leur existence les écraserait. Conscients de cela, Vladimir et Estragon luttent contre la raison et la réflexion qui les replongeraient dans l'angoisse. Leur association verbale prend facilement son essor et semble se réaliser presque toute seule, mais plus ils parlent, plus l'association verbale s'enchaîne sur le sujet du désir de ne pas penser à leur angoisse.

Quand Vladimir et Estragon n'arrivent pas à se divertir eux-mêmes, ils cherchent ailleurs. C'est sur Lucky qu'ils tombent, et ce dernier s'exécute, prononçant son long discours. Dans ce long monologue la pensée factice de Lucky met en valeur toutes les catégories du non-sens verbal. L'association verbale («...leur ère l'éther la terre...»), «...dans les feux dont les feux...encore un peu et qui peut... », «l'Acacacadémie d'Anthropopométrie», Testu et Conard)¹¹¹ nous rappelle que les liens, au lieu d'être ceux de la logique, sont avant tout sonores. D'ailleurs beaucoup de ces sons, dans le contexte où ils se trouvent, ne signifient rien : «...un Dieu personnel *quaquaquaqua* à barbe blanche *quaqua* hors du temps... ». Les clichés pareillement, dans la mesure où l'un appelle l'autre (... «*mettront à la fin le feu aux poutres assavoir porteront l'enfer aux nues...* »)¹¹² et où le discours typique, cliché du discours «parler pour parler», est rempli de clichés typiques de tout discours, tels «étant donné», «à quelques exceptions près», «à la suite des recherches», «à savoir» («assavoir»). Certains clichés («on ne sait pourquoi», «je reprends», «assavoir») sont repris pour souligner davantage la vacuité et le non-sens

¹¹¹ *En attendant Godot*, p.37-39. (Toutes les citations jusqu'à indication contraire sont tirées de ce monologue de Lucky.)

¹¹² Nous soulignons *quaquaqua* pour signaler explicitement les exemples.

de ce discours parodique. D'autres, comme on a vu plus haut, sont déformés, comme en est le sens puisque le contexte ne leur accorde aucune pertinence.

Quoique Estragon veuille que Lucky danse pour les distraire, Vladimir exige qu'il pense. C'est une curieuse contradiction, car les deux cherchent à ne pas penser. Sa litanie absurde où le contexte n'est jamais clair, devient miroir de la vie des quatre personnages car, eux aussi, ils vivent dans un monde de chaos sans contexte. Son discours exprime et provoque l'angoisse des personnages. De même, les gestes brusques et peu logiques de Vladimir et d'Estragon expriment leur angoisse et celle de Lucky. Pour l'empêcher de continuer avec son discours, Vladimir enlève le chapeau de Lucky, source de sa pensée.

POZZO. Son chapeau !

Vladimir s'empare du chapeau de Lucky qui se tait et tombe. Grand silence. Halètement des vainqueurs.

ESTRAGON. Je suis vengé.

Vladimir contemple le chapeau de Lucky, regarde dedans.

POZZO. Donnez-moi ça ! (*Il arrache le chapeau des mains de Vladimir, le jette par terre, saute dessus.*) Comme ça il ne pensera plus !¹¹³

Pour tous les personnages, le non-sens verbal n'est pas seulement un moyen de se divertir afin d'oublier la souffrance, c'est, paradoxalement, une source d'angoisse aussi. La tension vient de ce qu'ils ne connaissent pas d'autres moyens d'échapper à la souffrance. Au lieu de soulager les personnages, le non-sens verbal sert à provoquer la tension à cause des similarités entre le non-sens et leur existence. Dans leur monde beckettien, le non-sens, qui souligne le manque de contexte, leur rappelle leur existence dans un contexte vide, dans un monde invalidé, sans sens, somme toute, dans un monde qui ressemble à un théâtre du néant. C'est le non-sens qui sert à souligner le néant et l'impossibilité d'échapper à la souffrance que sa conscience provoque.

¹¹³ Ibid. p.39.

CHAPITRE VIII

UNE LITTÉRATURE ONIRIQUE

La littérature onirique est fondamentale à *En attendant Godot* et *Fin de partie* : elle exprime et souligne le conflit qui provoque la souffrance. Avant d'examiner comment l'aspect onirique signale un conflit, puis sert à provoquer la souffrance, nous définirons «onirique» comme ce qui est relatif aux rêves. En général, un rêve est une suite de phénomènes psychiques (d'images, en particulier) qui se produisent pendant le sommeil. Un rêve peut être soit une expression ou une manifestation de ce qui n'est pas, soit une déformation de ce qui est. Par exemple : Pozzo se croit grand propriétaire foncier tout puissant et maître de nombreux sujets, mais il n'en donne aucune preuve. De plus, il présume que Vladimir et Estragon sont des sujets, alors qu'ils sont seulement là sur la route à attendre Godot. D'habitude, si un propriétaire ne connaît pas les noms des gens qui travaillent ses terres, il reconnaît au moins le visage pour garantir que personne ne s'établisse sur la terre sans titre. Il se peut que Pozzo possède la terre de chaque côté de la route, mais la terre semble stérile car rien ne pousse et l'arbre n'a que quelques feuilles. D'habitude la fécondité du sol indique la prospérité et la puissance du propriétaire. Le nombre de serviteurs indique aussi la puissance du propriétaire, et nous n'en voyons qu'un seul, Lucky.

L'onirisme peut aussi être l'expression de ce qui est mais, parce que tout y semble tellement bizarre ou impossible, cet état ressemble à un rêve. Par exemple, la situation où Lucky, le serviteur, est dans un état de soumission totale n'existerait normalement que dans l'imagination. Lucky est attaché à son maître, par une corde au cou. Cela permet à Pozzo de le manipuler comme il veut, et empêche aussi la fuite de Lucky. Bien que Pozzo soit le maître, personne n'a cette autorité sur une autre dans le monde où nous vivons.

Dans ces deux cas, l'onirisme sert à montrer l'écart en opposant deux états. Dans notre analyse des aspects oniriques, nous essayerons de montrer les contradictions soulignées par l'opposition de la situation dramatique et du monde normatif. De plus, nous tenterons de montrer comment la situation dramatique influence le comportement des personnages dramatiques ainsi que leurs attitudes envers le monde où ils vivent. Nous chercherons à montrer que les personnages sont conscients de l'écart entre le monde normatif et leur monde de rêve et de fantaisie où aucun désir ne se réalise. Cette conscience de l'écart provoque fait souffrir les personnages et accuse le côté tragique de leur existence.

Dans *En attendant Godot* et *Fin de partie*, Beckett tâche de créer une situation dramatique qui ressemble à un rêve plutôt qu'au monde normatif. Cet emploi de l'onirisme lui permet d'établir un écart palpable entre l'hétéocosme du théâtre et le monde dans lequel nous vivons. L'opposition des deux met en évidence la disparité entre le monde fantastique de Beckett et le monde normatif. Par exemple, notre monde, nous ne considérons pas que c'est la fin du monde comme dans *Fin de partie*. De plus, la population n'est pas réduite à quatre personnes. En fait, le contraire est vrai : notre monde d'au moins quatre billions de gens ne cesse d'augmenter. Dans le monde normatif, il

semble tout à fait normal de s'occuper de la réduction de la population, mais l'obsession de Hamm d'éliminer toute personne qui aurait la possibilité de rétablir la population semble sans pertinence. Quant au logement, d'habitude, même si l'on est incapable de trouver un logement convenable à chacun, les gens qui ont des moyens ne vivent pas dans des poubelles comme Nagg et Nell.

Dans notre monde, la société n'accepte pas qu'on vive en clochard comme Vladimir et Estragon dans *En attendant Godot*. La société nous impose des responsabilités et une contribution à la communauté. Vladimir et Estragon ne contribuent d'aucune façon à la société et ils admettent, eux-mêmes, que la société n'a aucune place pour eux, comme le dit Vladimir : «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. »¹¹⁴

La discordance entre les deux états sert à provoquer un sens de déséquilibre et de malaise chez les personnages dramatiques. Cela est évident lorsque Hamm et Clov parlent de ce qui se passe dehors.

CLOV — ... (*Il monte sur l'escabeau, braque la lunette sur le dehors.*) Voyons voir... (*Il regarde, en promenant la lunette.*) Zéro... (*il regarde*)... zéro... (*il regarde*)... et zéro. (*Il baisse la lunette, se tourne vers Hamm.*) Alors ? Rassuré ?

HAMM. — Rien ne bouge. Tout est...

CLOV. — Zér —

HAMM (*avec violence*). — Je ne te parle pas ! (*Voix normale.*) Tout est... tout est... tout est quoi ? (*Avec violence.*) Tout est quoi ?

CLOV. — Ce que tout est ? En un mot ? C'est ça que tu veux savoir ? Une seconde. (*Il braque la lunette sur le dehors, regarde, baisse la lunette, se tourne vers Hamm.*)

Mortibus. (*Un temps.*) Alors ? Content ?

HAMM. — Regarde la mer.

¹¹⁴ *En attendant Godot*, p. 4.

CLOV. — C'est pareil.
 HAMM. — Regarde l'Océan !
 CLOV. — Jamais vu une chose comme ça !
 HAMM (*inquiet*). — Quoi ? Une voile ? Une nageoire ? Une fumée ?
 CLOV (*regardant toujours*). — Le fanal est dans le canal.
 HAMM (*soulagé*). — Pah ! Il l'était déjà... Et maintenant ?
 CLOV (*de même*). — Plus rien.
 HAMM. — Pas de mouettes ?
 CLOV (*de même*). — Mouettes !
 HAMM. — Et l'horizon ? Rien à l'horizon ?
 CLOV (*baissant la lunette, se tournant vers Hamm, exaspéré*). — Mais que veux-tu qu'il y ait à l'horizon ?
Un temps.
 HAMM. — Les flots, comment sont les flots ?
 CLOV. — Les flots ? (*Il braque la lunette.*) Du plomb.
 HAMM. — Et le soleil ?
 CLOV (*regardant toujours*). — Néant.
 HAMM. — Il devrait être en train de se coucher pourtant. Cherche bien.
 CLOV (*ayant cherché*). — Je t'en fous.
 HAMM. — Il fait donc nuit déjà ?
 CLOV (*regardant toujours*). — Non.
 HAMM. — Alors quoi ?
 CLOV (*de même*). Il fait gris. (*Baissant la lunette et se tournant vers Hamm, plus fort.*) Gris ! (*Un temps. Encore plus fort.*) GRRIS !
Il descend de l'escabeau, s'approche de Hamm par derrière et lui parle à l'oreille.
 HAMM (*sursautant*). — Gris ! Tu as dit gris ?
 CLOV. — Noir clair. Dans tout l'univers.¹¹⁵

Le fait que tout semble être le contraire de ce qui se passe dans le monde normatif perturbe Hamm ainsi que Clov. Rien n'existe plus et tout est zéro, le contraire du monde normatif.

L'écart force les personnages à chercher des moyens de se débrouiller dans cette situation qui s'oppose diamétralement au monde normatif. Ils reflètent le désir d'apaiser la discordance et d'établir un état de normalité dans leur vie, comparable à celui du

¹¹⁵ *Fin de partie*. p. 45-48.

monde normatif. Hamm croit qu'il mérite une vie sans problèmes car il se croit victime de la souffrance la plus angoissante que le monde ait jamais vue. Il admet que les autres, comme ses parents et son chien, souffrent, mais leur souffrance n'est pas comparable à la sienne. Il exagère la sévérité de sa souffrance en diminuant la souffrance des autres. Ainsi Hamm révèle que pour lui sa vie a plus de valeur que celle de ceux qui vivent autour de lui. Il veut être au centre du monde. Puisque son monde semble réduit à deux pièces (le salon et la cuisine) et que la population ne compte que quatre personnes, le désir de Hamm d'être au centre de ce monde n'est guère difficile à satisfaire. Pour réaliser son rêve, il exige que Clov le mette, dans son fauteuil à roulettes qui ressemble à un trône, au centre de la pièce.

Hamm profite de la situation et de son rôle central pour réaliser son objectif ultime : dominer le monde. C'est parce que l'existence de Hamm, Clov, Nagg et Nell dépend de la nourriture enfermée dans le buffet, dont Hamm possède la clé, que ce dernier peut se croire souverain et dominer tout le monde facilement. C'est Hamm qui décide si quelqu'un peut manger. Nagg demande de la bouillie (d'habitude, la bouillie est associée au repas du paysan), mais il n'y en a plus, alors, Hamm ordonne à Clov de donner à ses parents des biscuits pour chiens.

D'habitude, aucune société n'accepterait que nous trahissions nos parents en paysan ou en chien. Dans le monde normatif, on considérerait l'action de Hamm comme une stratégie pour dominer les autres. Cet acte d'un fils envers ses parents nous choque. L'opposition des mondes normatif et onirique sert à souligner la fonction du théâtre : il devient le moyen de projeter son désir de domination et, peut-être, de montrer son animosité vis-à-vis de ses parents, et de les punir pour son enfance isolée et pitoyable.

Dans *En attendant Godot*, Vladimir et Estragon ne cherchent pas à dominer leur monde. Au contraire, ils cherchent à échapper à la société et aux responsabilités qu'elle exige. Ainsi, même leurs vêtements de clochard indiquent leur mépris pour la société. Au lieu du repas conventionnel, ils mangent ce que Vladimir trouve dans ses poches. Ils semblent être sans travail, sans responsabilités sauf celle de se distraire l'un l'autre. D'ailleurs ils décident consciemment de ne rien faire, car, comme le dit Estragon, «c'est plus prudent». ¹¹⁶ Ils restent sans but, sauf celui d'attendre l'arrivée improbable de Godot pour voir ce qu'il va leur dire, car Vladimir et Estragon refusent de prendre une décision sans avoir d'abord parlé à Godot. C'est lui qui devra assumer la responsabilité de la décision pour eux. En somme, leur existence s'oppose à la vie typique d'une personne du monde normatif.

La contradiction entre le monde normatif et la déformation de celui-ci dans le monde théâtral de Beckett sert à souligner les éléments oniriques dans les deux pièces. Là-dedans ce qui est inacceptable dans notre monde devient la norme, norme absolue puisque aucun personnage ne la conteste. Un comportement proprement théâtral accuse le contraste onirique. Dans les deux pièces, il semble que les gestes, les paroles et désirs des personnages tournent autour des effets scéniques, effets qui se prêtent à des interprétations allégoriques, plaçant ainsi ce monde théâtral entre les deux contextes que l'allégorie implique : le contexte littéraire imaginé et le contexte du monde actuel, le monde de l'évasion et celui qu'on fuit.

Dans *Fin de partie* et *En attendant Godot*, le lieu exagérément vague où l'action se déroule et l'atemporalité contribuent à l'onirisme. Cela aide aussi à établir une allégorie des désirs des personnages. Par exemple, dans *Fin de partie*, les personnages

¹¹⁶ *En attendant Godot*, p. 12.

semblent exister sur une île. Clov ramasse du sable pour remplir les poubelles de Nagg et Nell. Clov regarde la mer par une fenêtre qui ressemble à un hublot (à cause de sa hauteur et de la fenêtre si petite) à l'aide d'une lunette. Il cherche des mouettes et des flots, autres indices de la mer. De plus, Hamm veut construire un radeau. Le fait que les personnages semblent vivre sur une île facilite leur domination par Hamm car ils ne peuvent pas partir et ils se trouvent complètement isolés. De plus la durée de leur existence sur cette espèce d'île est vague, alors, on ne sait pas depuis combien de temps Hamm domine tout le monde. L'impression d'une île imaginaire dure tout le long de la pièce et suggère une présentation allégorique de la domination absolue de Hamm.

Dans *En attendant Godot*, Vladimir et Estragon habitent à côté d'une route isolée. Contrairement aux personnages de *Fin de partie*, ils pourraient échapper à leur situation. Au lieu de s'en aller par la route, Vladimir et Estragon restent là, *sur la bord* de la route. Cela semble irréel car, d'habitude, dans le monde dans lequel nous vivons, si quelqu'un se trouve dans une situation aussi désagréable que celle de Vladimir et Estragon, il partira tout de suite. On prend une route pour aller quelque part, on ne reste pas sur le côté. Vladimir et Estragon attendent que les gens passent pour leur présenter des spectacles. Par un glissement typiquement onirique la route leur sert aussi de scène sur laquelle le spectacle se déroule. A ce moment-là, Vladimir et Estragon forment l'assistance du spectacle dans la rue.

D'habitude, le théâtre est considéré comme un divertissement, mais il représente aussi l'évasion d'un monde plein de responsabilités vers un autre qui n'en a pas. Le théâtre nous permet de nous perdre dans le spectacle et d'oublier provisoirement nos responsabilités. Tout le long de la pièce le théâtre s'affiche comme évasion, et l'évasion

comme théâtre, comme jeu scénique. Tout comme le théâtre de l'absurde est une distorsion de notre réalité, l'onirisme déforme et exagère notre monde. Pozzo et Lucky contribuent à l'atmosphère de rêve en jouant les rôles de comédiens extravagants. Ils présentent pour Vladimir et Estragon un spectacle qui ressemble à celui du music-hall à en juger d'après leurs vêtements extravagants et leurs gestes exagérés. Pozzo joue le narrateur et Lucky le personnage au discours exagéré qui danse. Des êtres aussi extravagants que Pozzo et Lucky, ainsi que les personnages qu'ils jouent, ne se rencontrent guère en dehors du théâtre, et leur comportement accuse une situation tout à fait irréelle.

Vladimir et Estragon semblent vouloir continuer d'éviter les responsabilités de la vie jusqu'à l'infini car leur seul rêve est l'arrivée de Godot. Ils veulent voir ce qu'il va dire pendant sa performance. Alors, Vladimir et Estragon, les fans, attendent son arrivée comme le début d'une grande pièce. Leur désir d'évasion répond à l'onirisme du théâtre dans lequel ils peuvent se perdre pour toujours.

Quoique les personnages manifestent une expression de ce qui n'est pas ou une déformation de ce qui est, il ne faut pas oublier que leur situation dramatique est tellement bizarre qu'elle ressemble à un rêve. Les personnages de *Fin de partie* représentent les dernières personnes du monde. Vladimir et Estragon attendent un être, qu'ils ne connaissent pas, qui ne se manifeste pas et qui, probablement, ne se manifestera jamais. De plus dans les deux pièces, les personnages vivent dans une situation où d'une part rien ne semble changer, d'autre part, tout menace de perturber le statu quo. Hamm est un tyran, mais son infirmité le rend faible; Clov est serviteur maltraité qui menace de partir; Vladimir et Estragon sont à côté de la route qui leur donne la possibilité de s'en

aller s'ils décident de ne plus attendre Godot ; Pozzo est toujours le maître, mais son état détérioré, annonce sa vulnérabilité. Les personnages vivent dans une situation précaire entre deux états, entre le statu quo et son évolution possible (positive et négative). Cela souligne leur vulnérabilité qui à son tour évoque l'angoisse des personnages.

Puisque toute évolution possible suscite la peur, les personnages, semblent préférer prolonger la situation actuelle. Mais cela pose aussi un problème car, dans leur situation actuelle, la possibilité de réaliser leur but (la domination du monde et l'évasion de toute responsabilité) diminue avec chaque jour. Hamm est trop faible pour dominer d'une autorité incontestable. Hamm se rend compte de sa dépendance sur Clov et du fait que s'il continue à exercer son pouvoir arbitrairement, Clov peut partir et l'abandonner à sa solitude et à un destin néfaste. Ce serait le contraire de son rêve de dominer le monde. De plus, ce serait la fin de Hamm. Hamm existe dans une situation précaire, constamment menacé du départ de Clov, ses ordres deviennent plus réalistes pour apaiser Clov. Exigeant moins, il perd de plus en plus son autorité, mais s'il continue de dominer arbitrairement Clov s'en ira ; et Hamm sait qu'il ne peut plus se subvenir à ses propres besoins.

Dans *En attendant Godot*, l'arrivée sans cesse attendue de Pozzo pose un problème. La première fois qu'on les voit sur scène, Pozzo et Lucky sont capables de présenter un spectacle à Vladimir et Estragon. Vladimir et Estragon n'ont aucune responsabilité sauf d'assister au spectacle. Au deuxième acte, la détérioration physique (Pozzo est aveugle et Lucky est muet) empêche les deux de présenter un spectacle. Ils ont besoin d'aide lorsqu'ils tombent. Vladimir et Estragon ne veulent pas les aider, mais le feront lorsque Pozzo leur offrira de l'argent. Si Pozzo et Lucky continuent à se détériorer,

Vladimir et Estragon seront responsables d'eux, responsabilité qu'ils ne voudront pas accepter. Leur liberté rêvée s'effrite avec la détérioration de Pozzo et Lucky. Leur désir d'éviter toute responsabilité s'avère de plus en plus être purement un rêve, le produit d'une imagination fertile.

De plus, l'absence constante de Godot réduit leur but dans la vie à une illusion et révèle progressivement l'inconséquence de leur vie. Alors, cette existence rêvée comme rêve est, par définition, impossible à atteindre. Par exemple, si Godot n'arrive pas, leur existence, qui se passe en divertissement pour chasser l'ennui, ne vaut rien. Il est de plus en plus évident que le rêve sert à faire oublier un rêve devenu de plus en plus précaire et de plus en plus angoissant.

Dans les deux pièces, le rêve représente l'impossible, le désir irrationnel et non-réalisable. Comme nous l'avons déjà dit, la réalisation du désir de dominer ainsi que le désir d'exister sans responsabilités n'est pas possible dans le monde normatif, puisque inacceptable. L'onirisme dans les deux pièces explore le subconscient des personnages. Il exploite leurs désirs et en montre l'impossibilité. Par exemple, Hamm se rend compte qu'il n'arrivera jamais vraiment à dominer le monde car il faut trop de sacrifices. Vladimir et Estragon ne peuvent pas vivre sans responsabilités car la vie ne vaut rien sans elles. Entre deux situations impossibles, rien ne peut résoudre l'angoisse de cet équilibre onirique et allégorique. L'opposition entre le monde onirique du théâtre de Beckett et le monde qu'il fuit sert à souligner qu'à la fin tout onirisme théâtral est voué à l'échec du monde normatif. En même temps l'onirisme est un moyen d'exploiter et d'examiner l'échec. Vladimir, lui-même, se demande si son existence n'est qu'un rêve où il ne peut pas se réveiller.

VLADIMIR. Est-ce que j'ai dormi, pendant que les autres souffraient ? Est-ce que je dors en ce moment ? Demain, quand je croirai me réveiller, que dirai-je de cette journée ? Qu'avec Estragon mon ami, à cet endroit, jusqu'à la tombée de la nuit, j'ai attendu Godot ? Que Pozzo est passé avec son porteur, et qu'il nous a parlé ? Sans doute. Mais dans tout ce la qu'y aura-t-il de vrai ? (*Estragon, s'étant acharné en vain sur ses chaussures, s'est assoupi à nouveau. Vladimir regarde.*) Lui ne saura rien, Il parlera des coups qu'il a reçus et je lui donnerai une carotte. (*Un temps.*) A cheval sur une tombe et une naissance difficile. Du fond du trou, rêveusement, le fossoyeur applique ses fers. On a le temps de vieillir. L'air est plein de nos cris. (*Il écoute.*) Mais l'habitude est une grande sourdine. (*Il regarde Estragon.*) Moi aussi, un autre me regarde, en se disant, Il dort, il ne sait pas, qu'il dorme. (*Un temps.*) Je ne peux pas continuer. (*Un temps.*) Qu'est-ce que j'ai dit ?¹¹⁷

Ne pas savoir si son existence est plus qu'un rêve qui s'acharne sur l'impossibilité de vivre une vie sans responsabilités angosse Vladimir et transforme son rêve en cauchemar inéluctable. Vladimir et Estragon parlent de se suicider pour y échapper, mais cela n'est qu'une idée, un autre rêve qui ne se réalisera pas, mais qui représente la possibilité de terminer le cauchemar. Hamm aussi est conscient de la qualité onirique de son existence. Lui aussi rêve d'échapper à sa situation. Il essaie d'utiliser son fauteuil à roulettes comme un canot et la gaffe comme un poteau pour échapper au cauchemar, mais il n'y arrive pas. Il abandonne cette activité sans avoir fait d'effort. Définitivement, le rêve semble être tout ce qui ne se réalise pas.

La technique de la littérature onirique permet à Beckett de présenter son monde de façon faussement naïve et de là à nous pousser à examiner tout de suite les désirs des personnages. Cela lui permet aussi de montrer le conflit entre ce qu'ils veulent et ce qu'ils n'ont pas, entre ce qui est possible (mais impossible à supporter) et impossible. De

¹¹⁷ *En attendant Godot*, p. 84-85.

CHAPITRE IX

LA RÉPÉTITION

Dans *En attendant Godot* et *Fin de partie*, Beckett se sert de la technique de la répétition (et de ses nombreuses fonctions) pour souligner qu'on est toujours pris entre deux pôles et pour faire réfléchir à l'angoisse que cette tension provoque. Dans ce dernier chapitre, nous chercherons à montrer que cette technique de la répétition est indispensable à l'interprétation de ces deux pièces de Beckett. Nous voudrions montrer que la répétition sert à créer un sentiment de désaccord entre les personnages ainsi qu'à provoquer un sentiment de malaise parmi les spectateurs qui, à cause de certains éléments meta-théâtraux, voient les pièces comme miroir (absurde) de leur vie. Ce sentiment de désaccord est le résultat d'une friction créée par le désir des personnages d'échapper à l'habitude et la réalisation de l'impossibilité d'y échapper.

Avant de voir comment la répétition sert à provoquer la souffrance, il faut examiner le sens du terme «répétition». Une des définitions est le fait (pour un mot ou une idée) d'être exprimé plusieurs fois. Par exemple, dans *Fin de partie*, Clov répète (au moins 16 fois) une forme de la phrase «Je te quitte» à Hamm. Dans *En attendant Godot*, «On attend Godot» est la phrase la plus répétée par Vladimir.

«Répétition» c'est aussi le fait de recommencer (une action, un processus). Tels sont le va-et-vient de Clov (16 fois) entre la cuisine et la pièce qui sert de salon, et celui de Vladimir lorsqu'il cherche un endroit pour faire pipi.

En plus, la répétition est l'action de répéter pour s'exercer, sens dont *En attendant Godot* et *Fin de partie* ont des éléments particulièrement riches. Nous avons déjà établi, dans le chapitre sur le théâtre pur, que les personnages jouent à jouer des rôles. Comme pour souligner, cela, les personnages réalisent ce phénomène en employant souvent des termes techniques du théâtre. Par exemple, dans *Fin de partie*, lorsque Clov demande à Hamm «A quoi est-ce que je sers ? », Hamm lui répond, «A me donner la réplique».¹¹⁸ Hamm donne d'autres preuves qu'il joue à jouer un rôle de comédien en évoquant d'autres termes de théâtre comme «un aparté », et «mon dernier soliloque». Clov, aussi, confirme qu'il joue au comédien en disant vers la fin de la pièce, «C'est ce que nous appelons gagner la sortie».¹¹⁹ Dans *En attendant Godot*, Vladimir et Estragon nous font penser à une répétition lorsqu'ils représentent le public au spectacle de Pozzo et Lucky. Ils se croient au théâtre pendant un spectacle car Vladimir dit, «garde ma place » à Estragon quand il va faire pipi. De plus, ils critiquent la représentation ennuyeuse de Pozzo et Lucky en disant «Charmante soirée». Leurs sentiments reflètent ceux du public qui regarde la scène avec eux. Pour souligner l'aspect meta-théâtral de la pièce, Vladimir et Estragon se réfèrent au public plusieurs fois. Par exemple, au début de la pièce, Estragon se retourne, regarde vers le public et dit «Aspects rians».¹²⁰ Cet exemple nous rappelle à quel point Vladimir et Estragon sont conscients de jouer devant un public. Ce

¹¹⁸ *Fin de partie*. p. 79-80.

¹¹⁹ *Ibid.* p. 109.

¹²⁰ *En attendant Godot*. p. 7-8.

commentaire «Aspects riants » d'Estragon est difficile à interpréter : on ne sait pas s'il s'agit d'une description authentique ou ironique, d'une moquerie innocente ou injurieuse.

Plus tard, la méfiance de Vladimir et d'Estragon vis-à-vis du public devient claire.

VLADIMIR. Nous sommes cernés ! (*Affolé, Estragon se précipite vers la toile de fond, s'y empêtre, tombe.*) Imbécile ! Il n'y a pas d'issue par là. (*Vladimir va le relever, l'amène vers la rampe. Geste vers l'auditoire.*) Là il n'y a personne. Sauve-toi par là. Allez. (*Il le pousse vers la fosse. Estragon recule épouvanté.*) Tu ne veux pas ? Ma foi, ça se comprend. Voyons. (*Il réfléchit.*) In ne te reste plus qu'à disparaître.¹²¹

Le fait que les spectateurs ne soient pas invisibles est assez déconcertant, et la méfiance des deux personnages ajoute au sentiment de malaise. Du coup le public perd son statut de voyeur, par rapport à ce qui se passe sur scène, pour devenir participant, participant pas tout à fait bienvenu. Cette intégration du public et des personnages sur scène sert à démolir la barrière qui sépare la salle de ce qui se passe sur scène. Cela nous met mal à l'aise car jusqu'ici, même si nous n'avons pas pu déterminer ce qui se passe sur scène, nous avons pu regarder dans l'anonymat de la passivité. L'anonymat était sécurisant puisque les personnages ne savaient apparemment pas que nous les regardions. L'anonymat retiré, nous devenons vulnérables, car dorénavant nous participons au jeu théâtral, qu'on le veuille ou non et nous nous sentons, de ce fait même, manipulés et impliqués. Ce côté meta-théâtral est capital dans notre analyse de la technique de la répétition puisque Beckett exploite la pièce comme du théâtre.

Dans ce chapitre, nous présenterons des exemples des trois définitions du mot «répétition». Chacune souligne la monotonie et l'inévitabilité d'une situation qui

¹²¹ Ibid. p. 66.

provoque la souffrance des personnages dans ces deux pièces. Comme Thomas Cousineau explique dans *Waiting for Godot, Form in Movement*¹²², les éléments méta-théâtraux, qui présentent la pièce comme répétition d'une pièce où les personnages jouent à jouer à des rôles, forcent le public à participer activement à la pièce et cela encourage le public à considérer la vie comme théâtre et le théâtre comme la vie. Les deux autres définitions du mot «répétition» (réitérer un mot ou une idée et recommencer une action) servent à conforter cette troisième définition qui souligne à quel point ces pièces reflètent notre condition humaine, car réitérer et recommencer nous rappellent une répétition pour mettre au point les divers éléments d'un spectacle. Et si ce spectacle imite la vie dans toute son angoisse, c'est là une autre répétition qui maintient face à face le théâtre comme répétition de la vie et la vie comme répétition du théâtre.

La structure des pièces est le meilleur exemple de la technique de la répétition car nos trois définitions s'appliquent. Dans *En attendant Godot*, le deuxième acte est presque une copie exacte du premier.

Premier Acte

- p. 3. Estragon, tout seul, s'acharne à sa chaussure.
- p. 3. Vladimir entre.
- p. 3. Estragon révèle qu'il est battu pendant la nuit.
- p. 16. Pozzo et Lucky entrent.
- p. 42. Pozzo et Lucky partent.
- p. 43. Le garçon entre.
- p. 46. Le garçon part, la nuit tombe, la lune se lève
- p. 48. «Allons-y ». Ils ne bougent pas.

Deuxième Acte

- p. 49. Vladimir, tout seul, regarde la chaussure d'Estragon.
- p. 50. Estragon entre.
- p. 50. Estragon révèle qu'il est battu pendant la nuit.
- p. 68. Pozzo et Lucky entrent.
- p. 83. Pozzo et Lucky partent.
- p. 85. Le garçon entre.
- p. 86. Le garçon part, la nuit tombe, la lune se lève
- p. 88. «Allons-y ». Ils ne bougent pas.

¹²² Boston : Twayne Publishers, 1990.

Pour que la reproduction du premier acte soit évidente et efficace, il faut plus que la répétition des scènes. Il faut que les gestes et les phrases se répètent d'une manière identique à la première fois au début de la pièce. Selon Cousineau, la répétition exacte des gestes et des phrases renforce l'idée que ce qui se passe sur scène est une répétition, car on voit ainsi que les personnages obéissent précisément aux exigences du dramaturge et d'un metteur en scène plutôt que de présenter une illusion de spontanéité. C'est le cas du mime répété de Vladimir où il enlève son chapeau, regarde dedans, y passe la main, le secoue, tape dessus, souffle dedans et le remet. D'autres exemples de la répétition des gestes sont les suivants : l'acharnement d'Estragon sur sa chaussure, la routine de music hall avec les chapeaux, l'action répétée de Lucky qui dépose les valises de Pozzo et lui apporte ses affaires selon les ordres de ce dernier.

POZZO. (*A Lucky.*) Manteau ! (*Lucky dépose la valise, avance, donne le manteau, recule, reprend la valise.*) ... Manteau ! (*Lucky dépose tout, avance, aide Pozzo à mettre son manteau, recule, reprend tout.*)... Pliant ! (*Lucky dépose valise et panier, avance, ouvre le pliant, le pose par terre, recule, reprend valise et panier. Pozzo regarde le pliant.*) Plus près ! (*Lucky dépose valise et panier, avance, déplace le pliant, recule, reprend valise et panier. Pozzo s'assied, pose le bout de son fouet contre la poitrine de Lucky et pousse.*)... Panier ! (*Lucky avance, donne le panier, recule.*) Le grand air, ça creuse. (*Il ouvre le panier, en retire un morceau de poulet, un morceau de pain et une bouteille de vin. A Lucky.*) Panier ! (*Lucky avance, prend le panier, recule, s'immobilise.*) Plus loin ! (*Lucky recule.*) Là ! (*Lucky s'arrête.*)¹²³

Le départ de Pozzo et Lucky provoque la phrase «Ils ont beaucoup changé»¹²⁴ de Vladimir, ce qui implique une répétition de la rencontre avec Pozzo et Lucky ; or les

¹²³ *En attendant Godot*, p. 18-19.

¹²⁴ *Ibid.* p. 42.

quatre personnages font semblant de ne pas se connaître. Tout est à la fois pareil et différent. En fait, Vladimir admet qu'il a reconnu Pozzo et Lucky, mais a fait semblant de ne pas les reconnaître. Faire semblant de ne pas reconnaître Pozzo et Lucky est, en partie, un moyen de garder un peu de dignité, car Vladimir dit «On ne nous reconnaît jamais». Dans le monde dans lequel nous vivons, c'est très gênant de ne pas être reconnu par quelqu'un que nous connaissons. Grâce aux éléments méta-théâtraux, qui nous font sentir qu'on partage les expériences de Vladimir et d'Estragon, nous nous sentons, nous-mêmes, pas reconnus, et, il semble que, comme eux, nous ne soyons pas importants, réduits à rien. Cet exemple montre aussi que leur existence, qui tourne autour de l'attente de Godot, se répète plus que les deux fois que Beckett nous montre. Le fait de ne pas être reconnus rencontre après rencontre est dégradant pour Vladimir et d'Estragon. Dès le début, du premier acte, la nature répétitive de leur existence dégradée s'établit grâce aux phrases de Vladimir et Estragon qui font allusion à des déceptions dans le passé. Une autre preuve que la situation dans laquelle ils vivent est celle de la répétition d'un acte perpétuel (aux deux sens du terme) qui devient de plus en plus dégradant est l'arrivée du garçon au premier acte.

VOIX EN COULISSE. Monsieur !

Estragon s'arrête. Tous les deux regardent en direction de la voix.

ESTRAGON. Ça recommence.

VLADIMIR. Approche, mon enfant.

Entre un jeune garçon, craintivement. Il s'arrête.

GARÇON. Monsieur Albert ?

VLADIMIR. C'est moi.

ESTRAGON. Qu'est-ce que tu veux ?

VLADIMIR. Avance.

Le garçon ne bouge pas.

ESTRAGON (*avec force*). Avance, on te dit !

Le garçon avance craintivement, s'arrête.

VLADIMIR. Qu'est-ce que c'est ?
 GARÇON. C'est Monsieur Godot — (*Il se tait.*)
 VLADIMIR. Évidemment. (*Un temps.*) Approche.
Le garçon ne bouge pas.
 ESTRAGON (*avec force*). Approche, on te dit ! (*Le garçon avance craintivement, s'arrête.*) Pourquoi tu viens si tard ?
 VLADIMIR. Tu as un message de Monsieur Godot ?
 GARÇON. Oui Monsieur.
 VLADIMIR. Eh bien, dis-le.
 ESTRAGON. Pourquoi tu viens si tard ?
Le garçon les regarde l'un après l'autre, ne sachant à qui répondre.
 VLADIMIR (*à Estragon*). Laisse-le tranquille.
 ESTRAGON (*à Vladimir*). Fous-moi la paix toi. (*Avançant, au garçon.*) Tu sais l'heure qu'il est ?
 GARÇON (*reculant*). Ce n'est pas ma faute, Monsieur !
 ESTRAGON. C'est la mienne peut-être.
 GARÇON. J'avais peur, Monsieur.
 ...
 VLADIMIR (*l'interrompant*). Je t'ai déjà vu, n'est-ce pas ?
 GARÇON. Je ne sais pas, Monsieur.
 VLADIMIR. Tu ne me connais pas ?
 GARÇON. Non Monsieur.
 VLADIMIR. Tu n'es pas venu hier ?
 GARÇON. Non Monsieur.
 VLADIMIR. C'est la première fois que tu viens ?
 GARÇON. Oui Monsieur.
Silence.
 VLADIMIR. On dit ça. (*Un temps.*) Eh bien, continue.
 GARÇON (*d'un trait*). Monsieur Godot m'a dit de vous dire qu'il ne viendra pas ce soir mais sûrement demain.¹²⁵

Ce passage montre que Vladimir et Estragon ont déjà vu ce garçon au moins une fois avant. Vladimir et Estragon semblent reconnaître le garçon même si le garçon nie les efforts de Vladimir pour établir qu'ils se connaissent. Cette scène montre la frustration de ne pas être reconnu par quelqu'un qu'on connaît.

Notons aussi que les mots et les phrases se répètent aussi dans *En attendant Godot*, non pas seulement les situations. La répétition s'établit au début de la pièce grâce

¹²⁵ *En attendant Godot*, p. 43-45.

aux diminutifs des noms de Vladimir et d'Estragon devenus «Didi» et «Gogo», en plus les syllabes se répètent. Normalement, nous employons les diminutifs des noms de personne comme signe d'affection, et après s'être connus longtemps. Ainsi l'emploi des diminutifs par Vladimir et Estragon suggère qu'ils se connaissent de longue date. De plus, cela suggère qu'il existe une amitié profonde et intime entre les deux personnages qui dure malgré la monotonie et la répétition de leur existence. Puisqu'on participe à leurs conversations intimes, on peut dire aussi que leurs diminutifs les rendent sympathiques.

La chanson de Vladimir au début du deuxième acte nous rappelle un tourne-disque cassé qui fait répéter les mêmes mots. Pour Vladimir ainsi que pour le public cela devient ennuyeux. La phrase «On attend Godot» est répétée trois fois au premier acte et 12 fois au deuxième. La répétition de cette phrase nous rappelle la monotonie perpétuelle de la situation que Vladimir et Estragon vivent.

La répétition exacte des gestes et des phrases pendant les deux actes nous rappelle les comédiens qui rejouent des scènes pour que la (vraie) représentation soit parfaite. Mais l'absence du comédien qui joue Godot au point culminant de la pièce force les autres comédiens à rejouer perpétuellement la scène dans l'espoir que Godot prendra sa réplique. Les nombreuses répétitions agacent et épuisent les autres comédiens, et la qualité des répétitions subséquentes en souffre. Il semble que Beckett cherche à illustrer ce phénomène en opposant les deux actes, car, malgré l'effort des comédiens, la répétition des deux scènes n'est pas exacte.

La plus grande différence entre les deux actes se manifeste dans la scène où figurent Pozzo et Lucky. L'état physique de Pozzo et Lucky s'est dégradé entre le

premier et le deuxième acte. Au premier, Pozzo et Lucky étaient capables de présenter un spectacle à Vladimir et Estragon. Au deuxième, Pozzo est aveugle et Lucky muet. L'écart entre le nombre de fois que Vladimir dit «On attend Godot» indique, lui aussi, que la répétition théâtrale se dégrade à force d'être reprise : «On attend Godot» revient trois fois au premier acte et 12 fois au deuxième. Cette phrase est, d'habitude une réponse quand Estragon exprime le désir de s'en aller. Au deuxième acte, Estragon insiste beaucoup plus pour s'en aller et pour abandonner l'attente de Godot. Son insistance révèle à quel point cette répétition atténue son espoir que Godot puisse venir. Cette situation théâtrale où le désir de s'en aller pèse plus lourd que celui de rester fait écho à ce qui se passe chez le public qui regarde la scène. Moins notre espoir de voir Godot se réalise, plus nous voulons l'abandonner. Mais malgré la dégradation de l'espoir, tout comme Vladimir et Estragon, nous restons.

L'espoir de mieux pour les quatre personnages s'est dégradé au point d'être réduit à rien. Pour Hamm, l'angoisse de se réveiller et de se rendre compte que sa capacité de dominer tout le monde est encore diminuée, est insupportable. Le réveil, lorsqu'il enlève son mouchoir des yeux, révèle cette dégradation. Chaque jour qui passe diminue encore son pouvoir. Alors, il essaye d'échapper à la souffrance de cette révélation en racontant la même histoire (style feuilleton) petit à petit, jour après jour, histoire qui lui rappelle l'époque où il était encore capable de dominer ceux qui vivaient autour de lui.

HAMM. — C'est l'heure de mon histoire. Tu veux écouter mon histoire ?

CLOV. — Non.

HAMM. — Demande à mon père s'il veut écouter mon histoire.

Clov va aux poubelles, soulève le couvercle de celle de Nagg, regarde dedans, se penche dessus. Un temps. Il se redresse.

CLOV. — Il dort.

HAMM. — Réveille-le.

Clov se penche, réveille Nagg en faisant sonner le réveil.

Mots confus. Clov se redresse.

CLOV. — Il ne veut pas écouter ton histoire.

HAMM. — Je lui donnerai un bonbon.

Clov se penche. Mots confus. Clov se redresse.

CLOV. — Il veut une dragée.

HAMM. — Il aura une dragée.

Clov se penche. Mots confus. Clov se redresse.

CLOV. — Il marche. (*Clov va vers la porte. Les mains de Nagg apparaissent, accrochées au rebord. Puis la tête émerge. Clov ouvre la porte, se retourne.*) Tu crois à la vie future ?

HAMM. — La mienne l'a toujours été. (*Clov sort en claquant la porte.*) Pan ! Dans les gencives.

NAGG. — J'écoute.

...

HAMM. — Silence ! (*Un temps.*) Où en étais-je ? (*Un temps. Morne.*) C'est cassé, nous sommes cassés. (*Un temps.*) Ça va casser. (*Un temps.*) Il n'y aura plus de voix. (*Un temps.*) Une goutte d'eau dans la tête, depuis les fontanelles. (*Hilarité étouffée de Nagg.*) Elle s'écrase toujours au même endroit. (*Un temps.*) C'est peut-être une petite veine. (*Un temps.*) Une petite artère. (*Un temps. Plus animé.*) Allons, c'est l'heure, où en étais-je ? (*Un temps. Ton de narrateur.*) L'homme s'approcha lentement, en se traînant sur le ventre. D'une pâleur et d'une maigreur admirables il paraissait sur le point de — (*Un temps. Ton normal.*) Non, ça je l'ai fait. (*Un temps. Ton de narrateur.*) Un long silence se fit entendre. (*Ton normal.*) Joli ça. (*Ton de narrateur.*) Je bourrai tranquillement ma pipe — en magnésite, l'allumai avec une... mettons une suédoise, en tirai quelques bouffées. Aah ! (*Un temps.*) Allons, je vous écoute. (*Un temps.*) ... Allons, allons, qu'est-ce que vous me voulez à la fin, je dois allumer mon sapin. (*Un temps.*) Enfin bref, je finis par comprendre qu'il me voulait du pain pour son enfant... Il finit par me demander si je consentirais à recueillir l'enfant aussi — s'il vivait encore... (*Un temps. Ton normal.*) Suffit pour aujourd'hui. (*Un temps.*) Je n'en ai plus pour longtemps avec cette histoire. (*Un temps.*) A moins d'introduire d'autres personnages. (*Un temps.*) Mais où les trouver ? (*Un temps.*) Où les chercher ? (*Un temps. Il siffle. Entre Clov.*) Prions Dieu.¹²⁶

¹²⁶ Fin de partie. p. 67-75.

Même la façon dont Hamm raconte son histoire est répétitive car il la raconte tous les jours à la même heure. De plus, il reprend toujours les mêmes faits et il répète ce qu'il a déjà raconté. Cela est aussi répétitif du point de vue dramatique, car bien que la didascalie indique que Hamm change de ton, c'est toujours entre un ton de narrateur et un ton normal. Pendant son récit, Hamm joue toujours à jouer le rôle du narrateur, de l'homme faisant la mendicité, et d'un Hamm plus jeune et plus puissant. Grâce à cette répétition, Hamm retrouve à chaque fois un peu de son pouvoir en réfléchissant sur son passé et en manipulant son public. En présentant son histoire par bribes, Hamm retient son pouvoir car il laisse son public (Nagg, Clov et nous) en suspens. Mais, il ne faut pas oublier que Hamm a de plus en plus de difficulté à attirer le public, si bien qu'il est réduit à devoir payer son père. Clov se lasse d'écouter son histoire tous les jours, et de devoir toujours jouer celui qui s'intéresse à l'histoire. Cet ennui fait écho à la réaction du public au bavardage du Hamm. En plus, nous nous voyons dans la même situation que le père, à cette différence près, qu'au lieu d'être payé pour s'ennuyer, nous autres spectateurs avons payé des places (ou acheté un texte)... pour le privilège de s'ennuyer ! Si un comédien (Hamm qui joue Hamm et le narrateur) doit payer quelqu'un pour l'écouter, pour lui c'est une honte. C'est alors que le comédien devrait penser à prendre sa retraite. Or, Hamm aussi, pense à la futilité de continuer et à combien il souffre de son inefficacité dans le domaine théâtral à attirer l'attention d'un grand public; mais malgré cela, il hésite à en finir, à sortir du cycle de la répétition quotidienne. Notons que cela est aussi le cas de Pozzo vers la fin du premier acte *d'En attendant Godot* quand il dit qu'il n'arrive pas à partir. Même si Hamm ne réussit pas vraiment à retrouver tout son pouvoir, il refuse de

céder à Clov qui souhaite cesser de jouer. Lorsque Clov refuse de plus jouer à la fin de la pièce, Hamm se rend compte que la répétition de son conte ne permet plus d'échapper à la souffrance quand il n'a pas de public. Il lance sa dernière tentative d'y échapper en ayant recours au sommeil. Il remet le mouchoir, comme tant de fois déjà, et il s'endort. S'il se réveille (chose à peu près certaine), et que Clov reste, le cycle va recommencer à nouveau.

Cela ressemble à ce qui se passe dans *En attendant Godot*. Vladimir et Estragon décident de s'en aller, mais sont pris dans l'engrenage d'un cycle éternel :

ESTRAGON. Où irons-nous ?

VLADIMIR. Pas loin.

ESTRAGON. Si si, allons-nous-en loin d'ici !

VLADIMIR. On ne peut pas.

ESTRAGON. Pourquoi ?

VLADIMIR. Il faut revenir demain.

ESTRAGON. Pour quoi faire ?

VLADIMIR. Attendre Godot.¹²⁷

Les actions et les gestes repris de la même manière, ainsi que les phrases rabâchées des deux pièces renforcent l'image d'une répétition perpétuelle dans laquelle la qualité de chaque répétition s'use à force. Comme dans notre monde, son double théâtral montre des personnages qui préfèrent l'habitude, même si la monotonie de la situation les fait souffrir. Mais lorsque la souffrance devient trop angoissante dans la vie, comme dans le théâtre, l'espoir de mieux nous pousse à lancer et relancer des tentatives pour échapper à notre situation. Malgré les échecs précédents, on reprend et rejoue avec l'espoir de réussir.

¹²⁷ *En attendant Godot*, p. 86-87.

* * *

Dans les deux pièces, Beckett emploie les cinq techniques (le théâtre pur, la bouffonnerie, le non-sens verbal, la littérature onirique et la répétition) que nous venons de présenter dans cette deuxième partie pour évoquer et souligner le sens de la fantaisie dans son monde théâtral. L'emploi de ces techniques permet à Beckett de présenter sa vision du théâtre comme théâtre au lieu de présenter le théâtre comme illusion de notre «réalité». L'emploi de chacune de ces techniques sert à séparer notre monde de celui du théâtre de Beckett, en même temps qu'à faire sentir la différence entre les deux.

Pour la plupart, les cinq techniques introduisent des éléments meta-théâtraux qui établissent l'écart entre notre monde et celui du théâtre de Beckett. Les spectateurs reconnaissent qu'ils regardent un spectacle qui ne ressemble pas à leur monde. Ils reconnaissent aussi que les personnages sont conscients d'un public pendant qu'ils jouent à jouer des rôles. Mais, en même temps qu'à faire sentir l'écart entre les deux mondes, les techniques servent à refléter notre existence absurde. Par exemple, l'emploi de la technique du théâtre «pur» avec ses aspects de cirque, de cabaret et de rite évoque le spectacle en soi et sert à souligner la contradiction entre le monde de la réalité et le théâtre. La technique de la bouffonnerie, les personnages habillés et maquillés en clown, toujours en train d'essayer de restaurer un état de normalité, malgré des obstacles ridicules l'incontinence de Vladimir, l'incapacité de rester debout pour les personnages

de *En attendant Godot* et l'incapacité de Clov de s'asseoir évoque aussi le spectacle et sert comme miroir de notre existence ridicule où nous, aussi, essayons d'établir un équilibre.

Dans les deux pièces la technique du non-sens verbal s'établit comme un jeu qui sert de divertissement aux personnages ; mais, comme la bouffonnerie, elle sert aussi de miroir à notre existence invalidée puisque sans contexte. Le monde onirique de Beckett paraît ridicule et impossible en comparaison de notre monde. Mais, l'opposition entre son monde onirique et le nôtre sert à souligner l'échec du monde normatif où rien n'évolue malgré nos tentatives. La technique de la littérature onirique est un moyen d'examiner et d'exploiter et d'examiner cet échec du monde normatif. La cinquième technique, celle de la répétition, sépare le monde de Beckett de notre monde en présentant les pièces comme des répétitions où les comédiens rejouent sans cesse dans l'espoir de réussir. Leur espoir sans cesse rejoué reflète aussi le nôtre.

L'emploi de ces cinq techniques sert à montrer comment les personnages fonctionnent et réagissent à leur situation dans le monde beckettien. C'est grâce à elles que nous prenons pleinement conscience de combien ce monde est vide : vide à cause du doute sur l'existence de Dieu, à cause aussi de l'incertitude et de la non-évolution apparente de leur existence actuelle et d'un avenir incertain. Tels que Beckett nous les présente, ils ne peuvent jamais échapper à cette vacuité. C'est là une des sources principales de leur souffrance. Les techniques que nous venons d'examiner constituent autant de moyens de tenter d'oublier cette vacuité, ainsi que l'angoisse et le désespoir qu'elle provoque. Ces techniques constituent, en somme, les tentatives des personnages pour échapper à leur existence, miroir (bien qu'exagéré) du nôtre. Elles servent de

distraire. Car ces personnages, comme nous, ont les mêmes besoins d'échapper à la monotonie de leur existence. Puisque ces techniques permettent aux personnages d'éviter provisoirement de faire face au néant, le conflit qui existe dans leur situation actuelle n'est jamais résolu. Malgré toute tentative d'y échapper au moyen de ces techniques, les personnages se rendent compte que leur situation ne s'améliorera jamais. Cela rend leur situation de plus en plus angoissante et de plus en plus insupportable.

CONCLUSION

I am interested in the shape of ideas even if I do not believe in them. There is a wonderful sentence in Augustine. I wish I could remember the Latin. It is even finer in Latin than in English. «Do not despair ; one of the thieves was saved. Do not presume ; one of the thieves was damned.» That sentence has a wonderful shape. It is the shape that matters.¹²⁸

Cette citation, la mieux connue de Beckett, reflète la vision de l'existence humaine qu'il a exprimée dans *En attendant Godot* et *Fin de partie*. Il existe des parallèles entre ce paradoxe, où l'un des larrons fut sauvé tandis que l'autre fut condamné, et la situation des personnages dans les deux pièces. Comme les larrons, les personnages existent dans un état d'incertitude, piégés entre l'espoir et la peur de l'inconnu. Par conséquent, rien n'évolue dans leur «vie» et la possibilité d'être sauvés diminue de plus en plus. De cette réalisation croissante d'un salut de moins en moins probable, naît le désir d'évasion, désir qui devient presque frénétique et qui incite les personnages à *se distraire* eux-mêmes pour oublier, ne serait-ce que quelques instants, leur état insupportable.

Ces deux pièces emploient systématiquement les mêmes éléments et les mêmes techniques pour faire voir le paradoxe de la condition humaine où le désir d'évasion et son impossibilité provoquent la souffrance. C'est pour cette raison que nous avons choisi

¹²⁸ Samuel Beckett, cité dans *The Shape of Paradox : An Essay on Waiting for Godot*. p.1.

comme modèle les critères proposés par Esslin pour définir ce qu'il appelle «l'absurde». Comme nous l'avons vu, Esslin trouve que les éléments principaux du théâtre de l'absurde sont le manque d'intrigue, le manque de caractérisation identifiable des personnages et les dialogues sans pertinence, ainsi que les quatre techniques du théâtre «pur», de la bouffonnerie, du non-sens verbal et de l'onirisme. On peut dire que ce sont les aspects que le théâtre de Beckett reprend sans cesse. Notre application de ces sept critères d'Esslin nous a permis de voir à quel point son modèle est valable par rapport aux deux pièces que nous avons choisies à titre d'exemple. D'ailleurs ces critères (auxquels nous avons cru bon d'ajouter celui de la répétition) sont justement ceux qui permettent à Beckett de se libérer du théâtre «traditionnel» (c'est-à-dire antérieur au théâtre de l'absurde) et d'exploiter, en toute liberté, l'inéluctabilité de la souffrance même dans les situations apparemment les plus banales (*En attendant Godot*) ou les plus exagérées (*Fin de partie*).

Les trois anti-éléments des deux pièces servent à créer un monde théâtral atypique du théâtre traditionnel mimétique. Dans *En attendant Godot* et *Fin de partie*, l'intrigue, réduite à une répétition cyclique, n'évolue pas. Par contre, la situation des personnages se dégrade de plus en plus. Chaque jour signale la fin inéluctable de Hamm et Clov. Si Clov reste, ils vont tous mourir de faim. Si Clov se sauve, il est probable qu'il mourra quand-même, car, comme Hamm le prévient, loin de lui, hors du monde de leur salon, est la mort. Dans *En attendant Godot*, il en va de même pour Vladimir et Estragon qui veulent être sauvés : s'ils s'éloignent de l'endroit de l'attente et aussi de la mort, ils ne pourront pas être sauvés si Godot arrive en leur absence. Alors, s'ils veulent garder l'espoir du salut, il leur faut retourner chaque jour au même endroit et continuer d'attendre. Cette

obligation empêche la progression de l'intrigue vers un point culminant ; la nature cyclique qui en résulte piège les personnages dans une situation sans solution.

La représentation des personnages comme autant de pantins explique aussi leur incapacité de résoudre un conflit où rien n'évolue. Hamm et Pozzo, les personnages qui semblent les plus capables de faire évoluer l'action à cause de leur désir de dominer tout le monde, n'arrivent jamais à résoudre ce conflit et ils en souffrent. Ils cherchent à dominer en donnant des ordres à d'autres et en attirant l'attention des autres. Ces deux manières de dominer ne réussissent pas car ils sont physiquement incapables d'exercer leur pouvoir. Leurs histoires servent de divertissement, mais cela ne résout pas leur situation et ne leur permet pas d'y échapper.

Le dialogue sans pertinence piège, lui aussi, les personnages dans leur situation car ils n'arrivent jamais à communiquer leurs idées d'une manière claire ou pertinente. Cela est le résultat d'incertitudes temporelles et contextuelles. Ils n'arrivent pas à retenir les événements du passé. S'ils arrivent à retenir quelque chose du passé, ils ne sont jamais sûrs de ce qu'ils racontent ni si cela s'est passé récemment ou il y a longtemps. Alors, ce qu'ils disent à propos de leur situation actuelle ou de l'avenir n'a jamais de contexte clair. Cela les empêche de réagir à leur situation actuelle, car les conséquences ne sont pas sûres. Les circonstances provoquent la souffrance des personnages angoissés par cette incertitude.

Ces trois éléments servent à créer un monde radicalement différent du nôtre et de notre notion traditionnelle du théâtre. Ce monde dont les contrastes avec le nôtre rendent la vie impossible à supporter. Alors, pour fonctionner dans ce monde qui provoque la souffrance, les personnages cherchent à se distraire. Ce faisant il emploient les cinq

techniques (le théâtre pur, la bouffonnerie, le non-sens verbal, l'onirisme et la répétition). Dans la conclusion du chapitre précédent, on a déjà vu comment ces techniques constituent des moyens d'échapper provisoirement à leur situation irrémédiable. L'emploi de ces techniques sert de solution temporaire à une situation qui n'a pas de solution, leur monde ne permettant aucune solution valable.

Dans cette étude d'*En attendant Godot* et *Fin de partie*, on a pu révéler que dans le monde théâtral de Beckett, personne n'échappe à la souffrance. Cette étude, employant les huit critères, a révélé la complexité de ce monde où l'incertitude règne. Cette analyse nous a permis de mieux comprendre la nature répressive de ce monde qui piège les personnages entre le désir d'évasion et son impossibilité. De plus, cela nous a permis de mieux comprendre comment Beckett voit son monde théâtral : ceci est un monde contradictoire et incertain. C'est un monde où nous espérons le mieux, mais nous nous attendons le pire.

Les aspects révolutionnaires du théâtre de l'absurde relevés par Esslin et que nous venons d'appliquer (en y ajoutant la répétition) se prêteraient aussi à d'autres interprétations s'il nous était donné d'élargir les horizons de notre analyse. Depuis ses débuts, *En attendant Godot* inspire de nombreuses interprétations, tout comme *Fin de partie*. D'ailleurs les interprétations possibles s'étendent à l'infini. Beckett lui-même a refusé de donner des indices de son interprétation. Plutôt, il a encouragé une interprétation personnelle selon le goût de chaque spectateur ou lecteur. C'est surtout la forme dépouillée des pièces qui permet de nombreuses perspectives et interprétations. Parmi les approches qui nous semblent promettre des interprétations particulièrement fécondes figurent l'analyse intertextuelle et l'analyse stylistique.

L'interprétation intertextuelle d'*En attendant Godot* et de *Fin de partie* pourrait fournir une approche féconde parce que les thèmes de ces deux pièces figurent également dans d'autres pièces de Beckett. Nous avons mentionné la notion de la fin ou de la mort dans les deux pièces et comment la structure empêche les personnages de résoudre quoi que ce soit ou d'en finir. Cette notion nous fait penser aux pièces comme *Comédie*, *Oh, les beaux jours*, *La dernière bande* et *Cendres* où tous les personnages se trouvent face à la mort. La technique du théâtre pur nous fournit un des nombreux exemples de comment nous pourrions appliquer notre modèle dans l'analyse d'autres pièces beckettiennes. Dans *Comédie* les trois personnages, qui se sont suicidés, se trouvent dans des urnes funèbres où ils resteront pour l'éternité. Cela nous rappelle l'existence de Nagg et Nell dans des poubelles. Dans *Oh, les beaux jours*, Winnie se trouve dans une situation semblable à celles des personnages de *Fin de partie* et *Comédie*, elle est prise dans un mamelon de sable qui s'élève progressivement jusqu'à son cou. Dans *La dernière bande* et *Cendres*, deux vieux hommes racontent, vers la fin de leur vie, comme Hamm le comédien, des histoires du passé. La notion de la régression (au lieu d'une progression) perpétuelle vers cette fin est présente dans toutes les pièces de Beckett. *En attendant Godot* et *Fin de partie* soulignent, par les actions et discours répétés, l'importance de la répétition, à tous les sens du terme, pour illustrer cette régression. *Comédie* et *Oh, les beaux jours* emploient aussi cette technique. Dans *Comédie*, le dialogue se répète deux fois. Au deuxième récit les personnages répètent le dialogue à voix plus basse. Au début du troisième récit, le rideau tombe et laisse croire au public que ce dialogue se répétera et régressera à l'infini. Dans *Oh, les beaux jours*, la situation de Winnie, autour de qui le

sable continue à monter, signale la régression vers sa fin, car le sable et le temps prennent le dessus et personne ne vient l'aider.

On pourrait également examiner la fonction du langage et sa dégradation dans bon nombre des pièces qui exploitent une détérioration similaire. Nous avons abordé ce sujet en examinant comment le dialogue non-pertinent et le non-sens verbal évoquent les incertitudes qui provoquent la souffrance de la condition humaine. Cette fonction est aussi représentée dans le théâtre pur lorsque les gestes et le mime prennent la place de l'expression orale tout à fait dépourvue de sens.

Grâce à ses complexités créées par le manque d'intrigue, des personnage-pantins, le dialogue sans pertinence, mis en valeur par les cinq techniques présentées dans cette étude, les interprétations sont infinies. D'ailleurs, comme pour les personnages prisonniers de leur condition, il nous serait impossible d'échapper à l'incertitude de ce monde beckettien. C'est un monde qui ne fournit aucun indice, aucun système pour discerner un moyen d'interpréter notre condition humaine. Beckett ne donne pas d'indice car, comme il dit, «I'm not interested in any system. I can't see any trace of any system anywhere».¹²⁹

¹²⁹ *En attendant Godot*. Ed. Colin Duckworth. p. xlii.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Samuel Beckett

En attendant Godot, Pièce en deux actes. Ed. Colin Duckworth, London : George G. Harrap, 1966.

Fin de partie. Paris : Les Éditions de Minuit, 1957.

Œuvres et Articles consultés sur Beckett

Acheson, James : « Chess with the Audience : Samuel Beckett's *Endgame* » Critical Essays on Samuel Beckett. Compiled by Patrick A. McCarthy. Boston : G.K. Hall, 1986.

Athanason, Arthur N. : *Endgame. The Ashbin Play.* NY : Twayne Publishers, 1993.

Beckett on File. Compiled by Virginia Cooke. London : Methuen London, 1985.

Begam, Richard : Samuel Beckett and the End of Modernity. Stanford, California : Stanford University Press, 1996.

Bentley Eric : « The Talent of Samuel Beckett, » Critical Thought Series : 4, Critical essays on Samuel Beckett. Ed. Lance St. John Butler. Aldershot, England : Scolar Press, 1993.

Brienza, Susan D. : « « My Shade Will Comfort You » : Beckett's Rites of Theater » Critical Essays on Samuel Beckett. Compiled by Patrick A. McCarthy. Boston : G.K. Hall, 1986.

Busi, Frederick : The Transformations of Godot. Lexington : University Press of Kentucky, 1980.

Calderwood, James L. : « Ways of Waiting in *Waiting for Godot*, » *Waiting for Godot and Endgame.* Ed. Steven Connor. NY : St. Martin's Press, 1992.

- Clausius, Claudia : « Bad Habits While Waiting for Godot : The Demythification of Ritual,» Myth and Ritual in the Plays of Samuel Beckett. Ed. Katherine H. Burkman. Rutherford : Associated University Presses, 1987.
- Clurman, Harold : « Theatre » (review of *Waiting for Godot*), Critical Thought Series : 4, Critical essays on Samuel Beckett. Ed. Lance St. John Butler. Aldershot, England : Scolar Press, 1993.
- Cohn, Ruby : Back to Beckett. Princeton : Princeton University Press, 1973.
- Just Play : Beckett's Theater. Princeton : Princeton University Press, 1980.
- Combs, Eugene : « Impotency and Ignorance : A Parody of Prerogatives in Samuel Beckett,» Critical Thought Series : 4, Critical essays on Samuel Beckett. Ed. Lance St. John Butler. Aldershot, England : Scolar Press, 1993.
- Cormier, Ramona, and Pallister, Janis L. : Waiting for Death : The Philosophical Significance of Beckett's *En Attendant Godot*. University, Alabama : University of Alabama Press, 1979.
- Cousineau, Thomas : Waiting for Godot : form in movement. Boston : Twayne Publishers, 1990.
- Cronin, Anthony : The Last Modernist, Samuel Beckett. NY : HarperCollins, 1997.
- Delye, Huguette. Samuel Beckett ou La Philosophie de l'absurde. Aix-en-Provence : La Pensée Universitaire, 1960.
- Fletcher, Beryl S. and John : A Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett. London : Faber and Faber, 1985.
- Fleissner, Robert F. : « Godotology Revisited : The Hidden Anagram for Gott/Tod » Critical Thought Series : 4, Critical essays on Samuel Beckett. Ed. Lance St. John Butler. Aldershot, England : Scolar Press, 1993.
- Gussow, Mel : Conversations with and about Beckett. NY : Grove Press, 1996.
- Hamilton, Alice and Kenneth : Condemned to Life : The World of Samuel Beckett. Grand Rapids, Mich. : William B. Eerdmans Publishing, 1976.
- Jacobsen, Josephine and Mueller, William R : The Testament of Samuel Beckett. NY : Colonial Press, 1964.
- Jeener, J.B. : En attendant Godot. Critical Thought Series : 4, Critical essays on Samuel Beckett. Ed. Lance St. John Butler. Aldershot, England : Scolar Press, 1993.

- Kavanagh, Patrick : « Some Reflections on *Waiting for Godot*, » Critical Thought Series : 4, Critical essays on Samuel Beckett. Ed. Lance St. John Butler. Aldershot, England : Scolar Press, 1993.
- Kern, Edith : « Beckett's Modernity and Medieval Affinities » Critical Essays on Samuel Beckett. Compiled by Patrick A. McCarthy. Boston : G.K. Hall, 1986.
- Kim, Hwa Soon : The counterpoint of hope, obsession, and desire for death in five plays by Samuel Beckett. NY : Peter Lang Publishing, 1996.
- Little, J.P : Beckett : *En attendant Godot* and *Fin de partie*. London : Grant and Cutler Ltd, 1981.
- Marcel, Gabriel : « En attendant Godot, » Critical Thought Series : 4, Critical essays on Samuel Beckett. Ed. Lance St. John Butler. Aldershot, England : Scolar Press, 1993.
- Maughlin, Susan : « Liminality : An Approach to Artistic Process in *Endgame* » Myth and Ritual in the Plays of Samuel Beckett. Ed. Katherine H. Burkman, Rutherford : Associated University Presses, 1987.
- Mayoux, Jean-Jacques : « Le Théâtre de Samuel Beckett, » Critical Thought Series : 4, Critical essays on Samuel Beckett. Ed. Lance St. John Butler. Aldershot, England : Scolar Press, 1993.
- McCandless, David : Beckett and Tillich : Courage and Existence in *Waiting for Godot* » Critical Thought Series : 4, Critical essays on Samuel Beckett. Ed. Lance St. John Butler. Aldershot, England : Scolar Press, 1993.
- Mercier, Vivian. « The Uneventful Event, » Critical Thought Series : 4, Critical essays on Samuel Beckett. Ed. Lance St. John Butler. Aldershot, England : Scolar Press, 1993.
- Olney, James : « Memory and the narrative imperative : St. Augustine and Samuel Beckett » *New Literary History*, vol. 24, no. 4 (Autumn 1993), 857-880.
- Overbeck, Lois More. « « Getting On » : Ritual as Façon in Beckett's Plays, » Myth and Ritual in the Plays of Samuel Beckett. Ed. Katherine H. Burkman. Rutherford : Associated University Presses, 1987.
- Schneider, Alan : « Waiting for Beckett » Critical Thought Series : 4, Critical essays on Samuel Beckett. Ed. Lance St. John Butler. Aldershot, England : Scolar Press, 1993.

Smith, Frederik N. : «Beckett and the Seventeenth-Century *Port-Royal Logic*, » Critical Thought Series : 4, Critical essays on Samuel Beckett. Ed. Lance St. John Butler. Aldershot, England : Scolar Press, 1993.

States, Bert O. : The Shape of Paradox : An Essay on *Waiting for Godot*. Berkeley : University of California Press, 1978.

Toynbee, Philip. « A New Vanguard, » Critical Thought Series : 4, Critical essays on Samuel Beckett. Ed. Lance St. John Butler. Aldershot, England : Scolar Press, 1993.

Twentieth Century Interpretations of *Endgame* : A Collection of Critical Essays. Ed. Bell Gale Chevigny. Englewood Cliffs, N.J : Prentice-Hall, 1969.

Tynan, Kenneth : « A Philosophy of Despair » Critical Thought Series : 4, Critical essays on Samuel Beckett. Ed. Lance St. John Butler. Aldershot, England : Scolar Press, 1993.

Williams, Raymond : « Hope Deferred, » (review of *Waiting for Godot*), Critical Thought Series : 4, Critical essays on Samuel Beckett. Ed. Lance St. John Butler. Aldershot, England : Scolar Press, 1993.

Œuvres consultées sur le théâtre de l'absurde

Esslin, Martin : The Theater of the Absurd. [1961] NY : Overlook Press, 1969.

——— Brief Chronicles : Essays on Modern Theatre. London : Temple Smith, 1970.

——— Théâtre de l'absurde. Paris : Buchet/Chastel, 1963.

Gaensbauer, Deborah B. : The French Theater of the Absurd. Boston : Twayne Publishers, 1991.

Grossvogel, David I. : Four Playwrights and a Postscript : Brecht, Ionesco, Beckett, Genet. Ithaca, NY : Cornell University Press, 1963.

Œuvres appartenantes au théâtre de l'absurde

Ionesco, Eugène, *La Cantatrice chauve*, Théâtre. vol. 1. Paris : Gallimard, 1956.

——— *Jacques, ou La Soumission*, Théâtre. vol. 1. Paris : Gallimard, 1956.

——— *La Leçon*, Théâtre. vol. 1. Paris : Gallimard, 1956.

——— *Rhinocéros*. Paris : Gallimard, 1959.

Tardieu, Jean. *Ce que parler veut dire*. Théâtre de Chambre. vol. 1 Paris : Gallimard, 1966.

——— *Un geste pour un autre*, Théâtre de Chambre. vol. 1 Paris : Gallimard, 1966.

——— *Un mot pour un autre*, Théâtre de Chambre. vol. 1 Paris : Gallimard, 1966.

Œuvres sur la souffrance

Frankl, Viktor E. : Man's Search for Meaning : An Introduction to Logotherapy. Boston : Beacon Press, 1963.

——— The Will to Meaning : Foundations and Applications of Logotherapy. NY : Plume, 1969.

Œuvres consultées sur la métaphysique

Concordance des Saintes Écritures d'après les versions Segond et Synodale. 6^e édition. Lausanne : Société Biblique Auxiliaire du Canton de Vaud, 1965.

La Sainte Bible. Traduite en français sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem. Paris : Les Éditions du Cerf, 1956.

St. Augustine. The Confessions of St. Augustine, tr. Rex Warner. NY, 1963.

Autres ouvrages consultés

Grice, Herbert P. «Logic and Conversation. » Syntax and Semantics : Speech Acts. eds. P. Cole and J. Morgan. NY : Academic Press, 1975.

Levinson. « Metaphor : a case of maxim exploitation. *Pragmatics*. Cambridge : Cambridge University Press, 1983.