



**Universidad de Valladolid**



**GRADO EN LENGUAS MODERNAS Y SUS LITERATURAS**

**TRABAJO FIN DE GRADO**

**LE PESSIMISME ET LA RÉCLUSION DANS LE THÉÂTRE  
DE SAMUEL BECKETT**

**Presentado por:**

Diego Serrano Espegel

**Tutelado por:**

Javier Benito de la Fuente

**Año:**

2019-2020

## **RÉSUMÉ :**

Samuel Beckett est mort il y a 30 ans. Une bonne façon de lui rendre hommage serait de travailler sur lui. L'angoisse, la haine, la parole vide, l'absurde de la vie... sont des sujets que l'on peut reprendre parfaitement aujourd'hui. Le dégoût et la douleur hérités par une génération qui a vécu un des moments les plus obscurs de l'histoire, la Seconde guerre mondiale, ont mené des auteurs tels que Samuel Beckett à écrire de la façon qu'il le faisait. Pour ma recherche, je vais cibler mon étude sur trois pièces théâtrales fondamentales : *En attendant Godot*, *Fin de partie* et *Oh les beaux jours*. À partir de ces œuvres, je vais en sortir les clés pour comprendre la réclusion et le pessimisme chez Beckett et, surtout, dans son théâtre, le théâtre de l'absurde. Grâce à l'aide d'autres livres, essais, recherches et à la liaison étroite avec l'histoire, la politique, la sociologie et la culture, nous comprendrons une époque qui marque encore nos jours. Oui, parce que l'absurde est encore quelque chose d'actuel ; c'est pourquoi *En attendant Godot* a été la pièce la plus représentée du XX<sup>ème</sup> siècle et continuera à l'être, d'après moi, au XXI<sup>ème</sup>.

**Mots-clés :** Beckett, théâtre, pessimisme, réclusion, littérature, histoire.

## **RESUMEN:**

Samuel Beckett murió hace 30 años. Una buena forma de rendirle homenaje sería trabajar sobre él. La angustia, el odio, la palabra vacía, el absurdo de la vida... son temas que se pueden retomar perfectamente hoy en día. El disgusto y el dolor heredados por una generación que vivió uno de los momentos más oscuros de la historia, la Segunda guerra mundial, llevaron a autores como Samuel Beckett a escribir de la manera que lo hacía. Para mi investigación, voy a centrar mi estudio en tres piezas teatrales fundamentales: *Esperando a Godot*, *Final de partida* y *Los días felices*. A partir de estas obras, voy a sacar las claves para entender la reclusión y el pesimismo en Beckett y, sobre todo, en su teatro, el teatro del absurdo. Gracias a la ayuda de otros libros, ensayos, investigaciones y a la estrecha relación con la historia, la política, la sociología y la cultura, entenderemos una época que marca todavía nuestros días. Sí, porque el absurdo es todavía algo actual; es por esto que *Esperando a Godot* fue la pieza más representada del siglo XX y continuará siéndolo, a mi parecer, en el XXI.

**Palabras clave:** Beckett, teatro, pesimismo, reclusión, literatura, historia.

# TABLE DES MATIÈRES

<b>1. JUSTIFICATION</b> .....	4
<b>2. INTRODUCTION CONTEXTUELLE</b> .....	6
<b>2.1. La période où l'humain avait rendu tellement absurde le monde</b> .....	6
<b>2.2. La naissance de l'absurde</b> .....	10
<b>2.3. Samuel Beckett : créateur de l'absurde</b> .....	14
<b>3. PESSIMISME ET RÉCLUSION : LES TENDANCES ANGOISSANTES DU NOUVEAU MONDE</b> .....	18
<b>3.1. Pessimisme</b> .....	21
3.1.1. Le dérisoire de la vie .....	22
3.1.2. Un reflet du vide .....	26
3.1.3. Chosifier l'humain, humaniser les choses .....	30
3.1.4. Une lueur d'espoir ? .....	34
<b>3.2. Réclusion</b> .....	38
3.2.1. L'espace qui cloître .....	39
3.2.2. Attrapé·e·s dans un temps étanche .....	43
3.2.3. Faute d'idées, on utilise des objets .....	46
3.2.4. Est-ce que l'on peut y échapper ? .....	50
<b>4. CONCLUSIONS</b> .....	53
<b>5. BIBLIOGRAPHIE</b> .....	56
<b>6. ANNEXES</b> .....	58

*« Nous naissons tous fous.*

*Quelques-uns le demeurent »*

Samuel Beckett,

écrivain et dramaturge.

*« L'homme est de sa nature un être sujet à bien des peines...*

*Or, voilà la tragédie qu'il a trouvée pour diminuer ses soucis.*

*Consolé par l'exemple des maux d'autrui,*

*Son esprit oublie volontiers les siens »*

Timoclès,

poète grec.

Merci à mes êtres chers ; ils ne se faneront jamais.

# 1. JUSTIFICATION

Aujourd'hui, le théâtre est aux soins intensifs. Ce genre littéraire qui porte plutôt sur la représentation que sur la lecture, même si l'on peut bien en profiter en le lisant, n'est pas dans son meilleur moment. Cela peut être dû à des causes diverses mais, à notre avis, il faudrait cibler notre objectif sur deux des causes : d'une part, l'apogée du cinéma, des séries et des plateformes de streaming, résultant plus abordables du point de vue économique et plus confortables du point de vue domestique pour les spectateurs ; d'autre part, le contexte pandémique qui empêche le spectateur d'aller voir les mises en scène aux théâtres et aux salles et les acteurs de représenter, de jouer les rôles des pièces théâtrales.

Pourtant, ils ne sont pas foule les jeunes qui valorisent la puissance cathartique de ce genre littéraire si grand : le dramatique. Notre tâche en tant qu'amants, étudiants ou professeurs de la discipline, à notre avis, la plus belle des humanités, la Littérature, doit viser à mettre en valeur toutes ses formes possibles. La Littérature pose les plus grandes questions de l'être humain, on ne doit pas l'oublier. Grâce aux paroles, aux mots, à l'architecture des phrases, on crée de la beauté, dans un sens très large. L'essence de la Littérature est donc l'essence de l'être humain : le désir de persister au-delà du temps et de l'oubli, d'un temps qui nous consume mais qui reste dans les textes d'une certaine manière ; la Littérature est capable de faire revivre le passé en notre temps. Elle est de ce fait une partie très remarquable de notre personnalité, de notre culture, de notre développement comme individus.

Moi, en tant qu'amant de la comédie, de la tragédie, des clowns, du burlesque, des mouvements philosophiques modernes, de l'histoire contemporaine... je devais trouver un sujet capable de remplir tous ces besoins de recherche et, surtout, de réflexion. L'année dernière, en profitant de mon expérience Erasmus et en me souvenant de la fin de mon baccalauréat, Samuel Beckett s'est révélé devant moi dans l'une parmi tant de librairies que j'ai pu visiter. L'image de ces souvenirs si beaux (comme les beaux jours de Winnie) ont conduit à ma décision finale : l'étude de Samuel Beckett et de ses pièces théâtrales.

Avant tout cela, il serait souhaitable d'expliquer l'époque que l'auteur avait vécue, de résumer les courants philosophiques et littéraires qui émergeaient et, enfin, de présenter la vie de l'auteur ; bien sûr d'une manière synthétique. Finalement, l'étude de l'angoisse existentielle dans le théâtre de l'absurde, plus concrètement, dans le théâtre de

Samuel Beckett aboutira aux deux termes principaux de l'analyse du travail : le pessimisme et la réclusion.

La manifestation de ces aspects fondamentaux du théâtre beckettien aidera à comprendre une époque qui marque encore nos jours. Afin de discerner deux termes tellement reliés comme le pessimisme et la réclusion, j'aborderai, d'un côté, l'absurde vital que Beckett en tire, la dimension vidée qu'il est capable de créer sous tous les aspects, la capacité de réduire la condition humaine au dérisoire et à la vacuité et de faire vivre l'inanimé et, enfin, les éclats d'optimisme qui peuvent rester dans un théâtre aussi tragique que comique. De l'autre côté, je travaillerai sur les stratégies de Beckett pour renfermer l'espace au maximum, pour coincer les personnages dans un temps vraiment stagné, pour suppléer le manque des idées à partir des objets et des accessoires et, pour conclure, la possibilité – ou l'impossibilité – de s'enfuir d'une condamnation isolante.

En conséquence, je me pencherai sur trois œuvres littéraires, en somme, trois pièces théâtrales, dans le but de bien analyser les deux grands termes abstraits de cette étude, en me fondant aussi sur plusieurs manuels, études, essais, livres et sources sitographiques. La comparaison de trois chefs-d'œuvre conduira à la corrélation pertinente des concepts en rapport avec l'absurde et le théâtre révolutionnaire. L'introspection, la recherche et la réflexion donneront alors lieu à des conclusions complètement personnelles.

## 2. INTRODUCTION CONTEXTUELLE

### 2.1. La période où l'humain avait rendu tellement absurde le monde

« Cette chanson, elle est bien dans le contexte des années 30 dont je ne vous ferai pas l'injure de vous rappeler comment elles se sont terminées... par les années 40... » (Juliette, 2016 : 0'10"-0'19"). C'est ainsi que Juliette, chanteuse toulousaine, commence la représentation de *Tout fout le camp*, une chanson que Damia a interprétée en 1939. En effet, ces années-là ont été terrifiantes mais il est vrai aussi que la chaîne d'horreurs qui débouchaient l'une sur l'autre pourrait remonter avant les années 30. Donc, il serait souhaitable d'établir un bilan depuis les années 20 jusqu'aux années 50.

D'abord, en 1919, l'année qui suit la fin de la Grande Guerre, on est encore incrédules de ce qui vient de se passer : une guerre aberrante et sans précédent. Même si plusieurs personnalités importantes telles que Jean Jaurès ou Romain Rolland défendaient le pacifisme, dénonçaient l'absurdité de cette hostilité et, en même temps, essayaient d'empêcher le déclenchement du conflit, ils n'ont pu rien faire et le désastre s'est bel et bien produit. En conséquence, 18 millions de pertes humaines (parmi elles, il faut compter 1 300 000 des soldats français) et de grandes destructions matérielles dont le résultat était une pénurie affreuse.

Cette même année, se sont déroulés deux rencontres qui avaient pour but de repenser les relations internationales : la Conférence de la paix et le deuxième Congrès panafricain, soulevant de nombreux espoirs avant de décevoir (Boucheron, 2018 : 788). En fait, ces réunions n'ont pas été très utiles car elles sont l'une des causes du prochain conflit : la Deuxième Guerre mondiale. Le Traité de Versailles, élaboré pendant la Conférence de paix de Paris, a sanctionné l'Allemagne d'une telle manière que la croissance démesurée de la haine, personnifiée dans la figure d'Hitler et du parti nazi, n'a pas de nom. De la même façon, le Congrès panafricain n'a restreint la répartition coloniale qu'aux vainqueurs de la guerre ; une répartition coloniale qui est la plus grande exposition de l'horreur raciste, suprémaciste et envahisseuse.

Néanmoins, il y avait bien sûr de l'espérance après la Première Guerre mondiale et on a aspiré à changer le monde en mieux. Par exemple, en 1920, Albert Thomas, socialiste réformiste, « avait pour vocation à développer la protection légale du travail lorsqu'il a pris la direction du Bureau international du travail. Ses premiers travaux portaient sur la journée du travail de huit heures » (Boucheron, 2018 : 794), une très

ancienne revendication syndicaliste. D'ailleurs, dans le cadre de cette décennie, la France est apparue comme une vraie terre d'accueil face au dilemme des exils. Bien qu'elle ait reçu beaucoup de réfugiés en raison de la crainte du dépeuplement et du manque de main-d'œuvre, le pays gaulois a facilité l'accession de la nationalité française aux exilés arméniens et russes qui arrivaient en fuyant les Empires ottoman et russe tous les deux sur le point de disparaître.

Ces désirs de progrès se sont reflétés dans l'essor des gouvernements et des républiques progressistes comme c'était le cas de la République de Weimar dans les années 20 ou les cas des Fronts Populaires dans les Républiques espagnole et française dans les années 30. L'ambition de construire un nouveau monde se heurte à la tentation totalitaire terrifiante d'une autorité absurde qui mettait en place des lois de répression et dont le leader, en tant que sauveur ou qu'homme providentiel, corrompait le langage<sup>1</sup> pour atteindre ses buts. C'est précisément cette caractéristique qu'aborde à la perfection un auteur comme Samuel Beckett dans ses œuvres. À cette époque d'élan révolutionnaires, André Malraux a publié son chef-d'œuvre *La condition humaine* (1933) qui donnait bien sûr une nouvelle conscience universelle. Or, ces républiques n'ont pas seulement échoué dans une Europe en crise mais elles ont été rongées par le fascisme et la xénophobie. Elles ont eu du mal à concilier patriotisme et internationalisme et à bien mener leurs réformes (Boucheron, 2018 : 830).

Certes, ces espoirs noyés dans une mer de haine et de violence ineffable se sont soudain transformés en une vague d'autoritarisme et de mort. La France libre, dirigée par le général de Gaulle, regardait d'ailleurs comment le maréchal Pétain signait un armistice avec le dictateur nazi Hitler en 1940. En résumé, l'hexagone était divisé en deux morceaux : d'un côté, la partie occupée par les Allemands ; de l'autre côté, la zone mal nommée « libre » donnant lieu au Régime de Vichy. En fait, la vraie France libre est née en Afrique-Équatoriale à l'égard du général de Gaulle et de Félix Éboué. Toutefois, le Comité français de libération nationale s'est installé finalement à Londres où le général encourageait les Français à résister à partir de son célèbre appel le 18 juin 1940.

---

<sup>1</sup> La corruption du langage est évidente chez Mussolini, Staline, Hitler et chez d'autres dictateurs à l'époque. Mais c'est surtout le dictateur nazi qui arrive même au bout de créer une novlangue à l'intérieur des esprits des Allemands. Ce phénomène est bel et bien analysé par Victor Klemperer dans son livre : *Langue du Troisième Reich : carnet d'un philologue* (1947).



Dans cette France effondrée par la défaite est cogouvernée par deux régimes complètement totalitaires, on a vécu des atrocités telles que l'arrestation de 13 000 hommes, femmes et enfants lors de la grande rafle du Vél' d'Hiv en 1942. L'affaire française mise en œuvre par le gouvernement de Vichy consistant à persécuter des juifs de France pour les exterminer fait évidemment partie de la *Shoah*, l'affaire allemande et européenne qui avait pour but d'éliminer tous les Juifs (Boucheron, 2018 : 849). C'est pourquoi le président Jacques Chirac a reconnu la responsabilité de l'État français dans la déportation des Juifs en réalisant le 16 juillet 1995 un bon exercice de mémoire historique.

Ensuite, en 1944, la plus grande opération aéronavale jamais faite, mieux connue comme D-Day, a débarqué sur les plages de Normandie signifiant le début de la libération de la France et de l'Europe occidentale de la tyrannie nazie tandis que Vichy s'est engagé dans une fuite en avant collaborationniste (Boucheron, 2018 : 855). Quelques dirigeants du régime ont été jugés et condamnés et la France est redevenue une république, la IV<sup>ème</sup> dans son histoire. Par ailleurs, même si elle n'a pas participé à la Conférence de Yalta, elle a reçu l'une des quatre zones occupées de l'Allemagne.

En fait, dans ce climat d'après-guerre avec des conséquences bien pires que dans le conflit précédent, on n'est plus capables de saisir un sens au monde, on ne croit plus à l'Homme et on pense que tout est un non-sens. Bien qu'à la fin des années 40 on universalise les droits de l'homme dans une Déclaration Universelle à Paris, la libération des nations colonisées est très timide et les intérêts des puissances y sont ménagés (Boucheron, 2018 : 868) donnant lieu plus tard à un autre conflit : la Guerre froide ; un conflit qui continue cette lignée des absurdités progressives dans le XX<sup>ème</sup> siècle.

Malgré la mort du dictateur Staline en 1953, l'effet est surprenant puisque l'URSS est vouée à un apogée du culte à l'État et à son chef décédé, les communistes du monde entier sont en deuil et les sentiments de tristesse s'emparent des militants et des camarades. Tout cela fascine intellectuels<sup>2</sup>, ouvriers et paysans, aveuglés (Ibid. : 880) par l'idéologie marxiste en ne pas tenant compte de tout ce qui a fait le leader soviétique.

---

<sup>2</sup> Par rapport à l'aveuglement en ce qui concerne les déviations des régimes communistes, il faut lire ce que le poète Louis Aragon a écrit à propos de la mort de Staline dans son article *Staline et la France* dans le numéro des *Lettres françaises* du 12 mars 1953 et ce que le poète Paul Éluard a rédigé pour vanter le leader soviétique dans son poème *Ode à Staline*.

Alors, la mort de Staline donne plus de force encore aux soviétiques pour affronter la Guerre froide et le palissement de l'Union Soviétique commencera à partir des années 70.

Juste une année après la mort de Staline, l'abbé Pierre réussit à mobiliser les gens en France afin d'aider les mal-logés. Cet homme religieux devient une icône médiatique grâce au nouvel humanitaire envers lequel on se dirige et devient aussi le prophète d'une nouvelle forme d'interpellation politique.

Enfin, la cerise sur le gâteau de l'absurdité de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle est l'effondrement de la IV<sup>ème</sup> République à cause de la guerre d'Algérie. Le coup d'État survenu à Alger en 1958 fait chuter la IV<sup>ème</sup> République dans le vide. Ce sont les putschistes qui appellent le général de Gaulle pour garantir le maintien de la colonie algérienne – ce qui n'arrivera jamais – et c'est le Front de Libération Nationale algérien qui donne une dimension internationale à ce conflit d'indépendance (Boucheron, 2018 : 892).

## 2.2. La naissance de l'absurde

L'*absurde* naît de la main d'Albert Camus. Avec *Le Mythe de Sisyphe* (1942), l'essai sur l'absurde, Camus montre « les tonalités sombres de l'angoisse et de l'absurde » (Labouret, 2018 : 123) d'une façon philosophique et littéraire. Pourtant, les vestiges de l'absurde peuvent remonter avant ; par exemple, au XIX<sup>ème</sup> siècle lorsque Gustave Flaubert a écrit son *Dictionnaire des idées reçues*. Grâce aux aphorismes et aux clichés de la société française qu'il connaît si bien, il offre un catalogue des définitions aussi absurdes que véridiques sur la réalité d'une manière assez amusante.

À cette période, une sorte de littérature « lazaréenne » est en train d'apparaître. Il s'agit d'une littérature du « retour à la vie après le passage par la mort » (Labouret, 2018 : 111). L'expérience vécue après la *Shoah* et les camps de concentration rompt avec les valeurs humanistes préétablies. Ce fait historique est certainement l'inspiration réflexive des auteurs qui se posent beaucoup de questions à ce sujet. L'absurdité de la guerre, les résultats pernicieux de l'impérialisme, les luttes de classes et la misère des plus vulnérables sont les clés pour redécouvrir et repenser le monde.

« Le soupçon sur le langage, coupable d'avoir été le vecteur de tous les mensonges » (Labouret, 2018 : 112) de la part des dictateurs des années 30 et 40 et de tous ceux qui les ont suivis débouche dans une crise du langage lui-même. La mutation de la nouvelle littérature de type « lazaréenne » définira un jeu avec des mots et des situations *absurdes*. Alors, la littérature de l'*absurde* révèle « la négation et le désespoir qui a sa cohérence ; il n'y a ni morale édifiante ni promesse politique pour redonner sens et valeur à l'existence » (Labouret, 2018 : 126).

Certes, revenons à la philosophie camusienne. Il est conscient du non-sens de la vie et affirme dans un essai « optimiste » de croyance en la vie que celle-ci est absurde ; c'est pourquoi nous devons la vivre. Cette théorie, évidemment plus profonde dans les écrits de Camus, n'est pas seulement exposé dans *Le Mythe de Sisyphe* mais dans un roman : *L'Étranger* (1942) ; et dans deux pièces théâtrales : *Caligula* (1944) et *Le Malentendu* (1944). L'auteur franco-algérien avec son style littéraire donne une dimension fascinante à l'absurde :

Ce monde en lui-même n'est pas raisonnable, c'est tout ce qu'on en peut dire. Mais ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme.

[...] L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde (Camus, 2018 : 39-46).

Cependant, bien que l'on ait appelé théâtre de l'absurde le type de drame élaboré par des maîtres de la langue française tels que Beckett (Irlandais), Ionesco (Roumain) ou Adamov (Russe), il faut aussi préciser qu'ils n'aimaient pas et ne partageaient pas non plus cette appellation. Nous considérons pertinent de l'utiliser pour mieux encadrer ces auteurs et ce théâtre si caractéristique, mais nous devons également prendre en compte leurs avis : ils préféraient Anti-théâtre ou Théâtre total ; Nouveau théâtre, c'est une dénomination de Geneviève Serreau dans son *Histoire du « nouveau théâtre »* (1966). En effet, leurs pièces théâtrales n'illustrent pas la philosophie de Camus. Or, malgré le rapport avec la base de l'absurde de Camus et les auteurs du Nouveau théâtre, il y a une légère nuance : le monde n'est pas raisonnable selon Camus, le langage si, par contre ; toutefois, les dramaturges de l'absurde expriment à la perfection l'usage dépravé et irraisonnable du propre langage ; ils témoignent la déshumanisation du trait le plus humain possible : la langue. Ce sont eux qui découvrent les changements des formes de la communication :

C'est le langage théâtral tout entier qui est affecté par l'exil du sens, la mort de Dieu et la crise des valeurs. C'est pourquoi le Nouveau Théâtre est un théâtre de la *présence* (des personnages qui *sont là*, sous nos yeux, sur scène), plus encore que de la *représentation* (d'une histoire, d'une pensée, d'un sens préexistant) (Labouret : 2018 : 151).

Ce nouveau théâtre, celui que l'on a nommé « de l'*absurde* », est révolutionnaire du fait que ses auteurs rompent avec « la tradition humaniste des codes dramatiques » (Labouret, 178 : 149). Il s'agit d'une nouvelle forme de contestation qui repose sur le désordre et sur l'égarement de la communication dans un temps de délires. L'insurrection du théâtre de l'absurde réaffirme l'idée d'une nouvelle période. Malgré le retard habituel du théâtre comparé aux autres genres littéraires, c'est le dramatique qui prend un temps d'avance. En plus, « il ne faut que quelques années au milieu du siècle, de 1947 (Audiberti, *Le Mal court*) à 1953 (Beckett, *En attendant Godot*), pour transformer en profondeur le théâtre français » (Labouret, 2018 : 150).

Les pièces du Nouveau Théâtre « font souffler un vent de liberté, de fantaisie et de contestation qui emporte toutes les conventions régissant le discours, l'action et le personnage de théâtre » (Labouret, 2018 : 156). Les principales œuvres à mettre en relief sont *La Cantatrice chauve* (1950) d'Ionesco et *En attendant Godot* (1953) de Beckett.

Ces derniers réussissent à mener le langage vers le vide et, même, à le défaire, comme les régimes autoritaires et leurs leaders l'avaient déjà fait. Les personnages seront la clé pour y arriver : avec eux, ils créeront une telle dimension d'incompréhension et d'indétermination que l'on se retrouvera enfin devant des tragédies hilarantes montrant l'absurdité de nos croyances : dans *Le Roi se meurt* (1963) d'Ionesco, l'agonie de l'homme providentiel ; dans *Oh les beaux jours* (1963), la crainte de la solitude ; et dans *En attendant Godot* (1952) de Beckett, une attente aveugle de quelqu'un ou de quelque chose qui n'arrivera jamais. Voilà, l'absurde : le sens de culpabilité de la propre existence au lieu de reconnaître l'absurdité de la vie pour commencer à la vivre, pour donner un sens à l'existence.

Par conséquent, tout cela représente l'échec de l'humanisme et le nouveau doute envers le destin existentiel mis en cause par le théâtre de l'absurde :

De telles *tragédies* renversent les codes habituels du genre et subvertissent les frontières génériques. C'est dans le comique qu'elles puisent l'énergie qui les renouvelle, parce que le comique met en question toutes les fausses valeurs, dissipe toutes les illusions. (...) Le comique est dans le monstrueux, dans une expression oblique du désespoir. L'humour du dramaturge tient à sa manière de perturber tous les codes de la vraisemblance théâtrale pour mettre à nu pulsions et angoisses (Labouret, 2018 : 182).

En cette lignée, Ionesco dans ses *Notes et contre-notes* (1962) parle de ce mélange essentiel entre le comique et le tragique : « Je n'ai jamais compris, pour ma part, la différence que l'on fait entre comique et tragique. Le comique étant l'intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique. Le comique est tragique, et la tragédie de l'homme dérisoire ».

En fin de compte, le théâtre de l'absurde cherche un spectacle total : les corps, les gestes et l'espace peuvent parler autant ou plus que les mots. Les espaces sont en effet bien délimités chez Beckett : dans *En attendant Godot*, un paysage de campagne avec un arbre ; dans *Fin de partie*, une sorte de meuble (ou de construction ?) et des poubelles ; et dans *Oh les beaux jours*, un mamelon. Alors, la parole a la même valeur que tout le reste. C'est le spectacle tout entier qui donne un sens à l'œuvre et à la pensée :

Si le théâtre a désormais une portée métaphysique et non plus psychologique, l'interrogation métaphysique s'incarne dans la matérialité physique du spectacle. Le corps parle autant que les mots, par sa mobilité ou son immobilité, son énergie ou sa passivité – qu'il confirme ou qu'il démente le linge verbal. D'où l'importance capitale qui est désormais accordée aux didascalies, nécessaires pour fournir toutes les indications relatives au langage visuel et non verbal lors de la

représentation, et révélatrices en particulier de tous les écarts entre les paroles prononcées et la situation des personnages (Labouret, 2018 : 183).

Donc, Beckett est encadré dans ce théâtre du physique, de la cruauté et du dénuement du langage, et nous étudierons toutes ces caractéristiques dans le théâtre de l'auteur irlandais.



**Figure 1.** Publicité pour une représentation d'*Oh les beaux jours* en Pologne.

### 2.3. Samuel Beckett : créateur de l'absurde

Samuel Beckett est né le 13 avril 1906 à Foxrock, Dublin (Irlande). Il grandit dans une famille d'origine huguenote de classe moyenne. Le petit Samuel est un garçon timide, introverti et sérieux. Il aime bien son père mais il a un rapport particulier avec sa mère, qui lui fait certainement du mal. À l'âge de 17 ans, le futur dramaturge commence à étudier les Langues Modernes (anglais, français et italien) au Trinity College à Dublin et il est enfin décoré d'une médaille en raison de ses notes aux examens finaux. Ensuite, Beckett donne des cours pendant deux semestres au Campbell College à Belfast. Finalement, il quitte l'université et décide d'aller en tant qu'assistant à l'École Normale Supérieure de Paris, où il rencontrera James Joyce.

Dans les années 30, Beckett voyage (il traverse l'Irlande, l'Allemagne, la France, l'Angleterre...), il n'est pas capable de s'installer, souffre physiquement à cause de ses fistules... et psychologiquement du « regard implacable d'une mère aimante et torturante » (Léger, 2018 : 19). Tout cela ajouté au décès de son père en juin 1933 ; un bon père, fort, audacieux, joyeux, admirable, tant aimé... À cette époque, Beckett signe le manifeste « Poetry is vertical » de la revue *Transition* ; une signature associée à celle de Carl Einstein. Ils se sont rencontrés et ils ont dédié beaucoup de temps à réfléchir ensemble :

(...) Pesant leurs mots en parlant du courage nécessaire pour détruire la convention du réel, Einstein parlant de la perte de parole, de la dissolution de la personne, de la dissociation du sentiment du temps, et Beckett de ce long dévoilement vers l'indévoilable, vers le rien, vers la chose à nouveau. On peut suivre un instant la pensée de Beckett marchant dans les traces de celle d'Einstein, son brillant aîné, et bifurquant. Ils ont peut-être parlé de l'exil dans la langue. Ils ont peut-être simplement parlé de cailloux. Einstein lui a montré son caillou qui ressemble à un visage. Beckett a parlé des petites pierres lisses qu'on met dans sa bouche (Léger, 2018 : 37).

C'est sans doute une rencontre très importante pour le potentiel esprit de Beckett. En fin de compte, le jeune auteur irlandais n'avait que 26 ans. Une autre rencontre tout aussi décisive pour lui a été celle de James Joyce, quatre années avant. En ces temps, Joyce était déjà reconnu comme le meilleur écrivain irlandais moderne après la publication de son chef-d'œuvre *Ulysse* (1922). Il s'agit également d'une époque où Beckett teste la poésie et la prose : il publie *Whoroscope* (1930) avec lequel il gagne le Prix Cunard à Paris ; il écrit *Proust* (1931) et, à un moment où il était sujet à une psychanalyse, il publie un recueil de nouvelles : *Bande et Sarabande* (1934).

Puis, il a écrit d'autres récits mais tout ce qu'il avait fait était en vain : Beckett avait bel et bien échoué. Exprimé par les propres mots de Peggy Guggenheim (2004), quand elle a connu Beckett, il était « un écrivain frustré, un intellectuel pur », mais il ne savait pas encore qu'il était un créateur exceptionnel, il devait croire en lui-même pour y arriver. À la fin de cette décennie, deux événements de grande ampleur chez Beckett se succèdent : il est tombé sur Suzanne Déchevaux-Dumesnil, sa future épouse, et le début de la Seconde Guerre mondiale.

Lorsque Beckett est retourné à Paris lors du déclenchement de la Deuxième Guerre mondiale, il s'est joint à une cellule de la Résistance française. Il a défini ses actions avec timidité et sincérité comme des « *boy scout stuff* »<sup>3</sup> (Bloom, 2008 : 150). Pourtant, Beckett avait pris énormément de risques puisque les Allemands ont trouvé la cellule à laquelle l'Irlandais appartenait. Lui et sa compagne ont dû partir de chez eux (Rue de Favourites, XV<sup>ème</sup> arrondissement, Paris), échapper et se cacher durant deux longues années. Ils ont voyagé vers le sud dans le but d'arriver à la France « non occupée » de Vichy.

Enfin, Suzanne et Beckett sont arrivés au village de Roussillon situé sur les collines escarpées sur le delta du Rhône, à 600 km de Paris. Ils y sont restés jusqu'à la fin de la guerre, en travaillant dans des fermes pour payer leur subsistance pour subvenir à leurs besoins. Parfois Beckett se joignait aux maquisards locaux (la Résistance) et aux patrouilles nocturnes. Ils faisaient normalement des exercices futiles, avec des longues marches de 30km sur un terrain accidenté pour garder le moral (Strathern, 2016 : 40).

En 1944, les troupes alliées ont libéré la France et Paris, de sorte que Beckett et Suzanne sont revenus chez eux. Beckett a fait un voyage rapide pour retrouver sa mère, une dame qui avait bien vieilli pendant ces années bellicistes, et quand Beckett est arrivé de nouveau en France, en débarquant en Normandie, il y voit une ville qui avait été réduite en débris au débarquement un an avant. Rien n'avait changé depuis lors. Comme toujours, Beckett a réagi face à la vraie souffrance avec une véritable dévotion. Lorsqu'il a accompli ses obligations à la Croix rouge normande, il est enfin revenu à Paris.

Avant les années 50, il n'écrit qu'en français. Il s'est rendu compte qu'écrire en français lui procurait une certaine liberté, il lui permettait alors d'oublier le flux intellectuel qui surgissait si facilement quand il écrivait en anglais. Il a trouvé un style

---

<sup>3</sup> Des trucs/choses de boy scout.



basique, un langage dépourvu d'ornement et de syntaxe simple qui était très bien lié à son propos (Strathern, 2018 : 49-50). Après son expérience de « siège en chambre », il jouissait de la liberté de parcourir et d'explorer les raretés et les absurdes de l'esprit humain, la vague de la pensée, les brusques détours de la conscience verbale. Il pouvait en effet déshabiller l'humanité.

En fait, au cours de ses longs voyages dans les décennies précédentes, il a retrouvé « la misère de ses mots, de la matière de sa parole, à la recherche de sa langue impossible, de sa langue de dépossédé » (Léger, 2018 : 54). Beckett était amené à laisser de côté sa langue maternelle, l'anglais, pour commencer l'aventure de ne pas se retrouver étrange en parlant une langue étrangère. Enfin, un intellectuel comme Beckett maîtrisait le français mieux que les francophones, il savait et pouvait déshabiller la langue, de la même façon que le monde avait été déshabillé, détruit, désintégré.

En 1950, sa mère est décédée. La description des derniers moments de la « procréatrice » de l'écrivain est très bien définie par l'auteur même : « Je guette les yeux de ma mère, si bleus, si stupéfiants, si déchirants d'enfance sans issue (...) ce sont les premiers yeux que je vois vraiment. Je ne tiens pas à en voir d'autres, j'ai là de quoi aimer et pleurer suffisamment » (Léger, 2018 : 69). Ensuite, Beckett ne reviendra plus en Irlande.

Deux ans après, il change la poésie et la prose par le théâtre, par le drame, avec grand succès. Son chef-d'œuvre vient d'être publié : *En attendant Godot*. Cette pièce a été très bien reçue par le nihilisme d'après-guerre du Paris existentialiste, où Jean-Paul Sartre était le roi-philosophe et où Juliette Gréco chantait des chansons fatalistes aux cafés du Quartier Latin (Strathern, 2018 : 81). Les premières représentations de la pièce se développent au Théâtre de Babylone, au VII<sup>ème</sup> arrondissement. La perplexité qui provoquait l'œuvre au public n'empêchait pas qu'il remplissait la salle soirée après soirée. Beckett était finalement reconnu par son travail.

*En attendant Godot* a été représenté à Londres, aux États-Unis et, après, dans le monde entier. Les réactions ont été similaires partout. La foule allait voir l'œuvre, sortait perplexe et les critiques reconnaissaient que, d'une certaine façon, l'œuvre était appropriée pour leur époque. Personne n'ignorait le travail de Samuel Beckett. Le drame absurde des deux clochards « qui ne faisaient rien » était un grand succès. Il touchait une

fibre sensible de l'âme de l'humanité moderne et la controverse et la non acceptation étaient les clés de l'apogée de l'œuvre (Strathern, 2018 : 82).

Beckett a aussi publié d'autres pièces théâtrales couronnées telles que *Fin de partie* et *Oh les beaux jours* : les trois livres que nous allons étudier et analyser. Beckett s'est aussi introduit au monde du cinéma, de la télévision mais les derniers événements les plus importants de sa vie sont son mariage avec Suzanne en 1961, comme reconnaissance à tout ce qu'elle a fait pour lui, et l'obtention du Prix Nobel de Littérature en 1969. Beckett meurt le 22 décembre 1989 à Paris.

### 3. PESSIMISME ET RÉCLUSION : LES TENDANCES ANGOISSANTES DU NOUVEAU MONDE

De la contextualisation précédente, nous pouvons tirer plusieurs idées. D'un côté, Beckett a vécu une époque de destruction, de perte, de haine, de violence, d'autoritarisme... donnant lieu à la plus grande des défaites humaines jamais vues. De l'autre côté, cela met en avant un état d'angoisse, de misère, de désespoir à cause de toute la dépravation et de la déshumanisation. La crise des valeurs humanistes est bel et bien à l'ordre du jour. Donc, un écrivain aussi philosophe que Beckett ne laisse pas passer l'opportunité d'y réfléchir et de l'exprimer. C'est un homme frustré mais il comprend bien rapidement que le monde est aussi frustré que lui. La communication est totalement corrompue et Beckett, en tant que maître de la langue, analyse la cruauté, la dépravation et le dénouement de l'usage du langage. Il faut alors trouver de nouvelles formes d'expression pour mieux communiquer.

L'art doit se reconceptualiser et les créateurs ont le rôle de chercher de nouvelles formes d'art dans le but d'atteindre la meilleure des expressions pour témoigner la nouvelle réalité. L'artiste est chargé de ne pas échouer comme l'homme vient de le faire. Naugrette (2017 : 37) apporte la réflexion de Beckett concernant la tâche de l'artiste à l'époque :

Pour Beckett, l'échec de l'artiste à représenter le monde constitue la matière même de son art. Comme il le déclare en effet dans les *Trois dialogues sur la peinture moderne*, publiés pour la première fois dans la revue *Transition* en 1949, il faut « admettre qu'être un artiste est échouer comme nul autre n'ose échouer, que l'échec constitue son univers et son refus désertion. » Bien plus, ajoute Beckett, « il ne nous manque plus maintenant, pour amener cette horrible affaire à une conclusion acceptable, que de faire de cette soumission, de cette acceptation, de cette fidélité à l'échec, une nouvelle occasion, un nouveau terme de rapports, et de cet acte impossible et nécessaire un acte expressif, ne serait-ce que de soi-même, de son impossibilité, de sa nécessité »<sup>4</sup>.

Comme on l'a dit au début de ce travail, on va cibler l'étude sur les deux caractéristiques les plus reliées et les plus marquées dans le théâtre de l'auteur irlandais : le pessimisme et la réclusion. Selon Larousse (2020), le pessimisme est défini comme la « tendance de quelqu'un qui, par caractère ou après réflexion, prévoit une issue fâcheuse aux événements, à la situation, qui en attend le pire » ; et, d'après le CNRTL (2020), la réclusion serait l'« état d'une personne qui vit enfermée, à l'écart du monde ». L'angoisse

---

<sup>4</sup> Beckett, S. (1998). *Trois Dialogues*. Paris : Éditions de Minuit. Pages 29-30.

des gens et de l'auteur lui-même est bien reflétée dans un théâtre résidant sur le paradoxe entre l'action et la parole, une dramaturgie qui montre l'échec des rapports humains à l'égard du spectateur.

L'humain était libre et désormais non. Le XX<sup>ème</sup> est le siècle de l'anti-liberté. Le rideau de fer est un symbole qui va contre toute idée de libre arbitre défendue 400 ans auparavant par Erasme de Rotterdam et François Rabelais. Conséquemment, l'humain est redevenu animal ou encore pire. La mort de Dieu et la perte d'espoir après les faillites de l'humanité constituent un grand espace pour la *propagation* du vide. Ce vide amène les gens à ne plus y croire et à s'enfermer en pensant que leur « refuge » peut les sauver. Après la Seconde Guerre mondiale, les pays se sont transformés en cages, en poubelles, en huis clos – est-ce que cela nous renvoie à quelque chose ? –. Le temps est la seule certitude qui reste mais le fait de ne plus rien contrôler engendre une nouvelle préoccupation quant à la prison du temps : est-ce que le temps nous domine aussi, même lorsque l'on croyait que l'homme contrôlait tout ?

D'ailleurs, on tient également à faire face au « destin froid », au déterminisme terrifiant qui nous fait souffrir, contre lequel on ne peut pas se révolter ; en conclusion, un destin que l'on doit supporter et qui nous détruit lentement. Voilà l'achèvement sur le pessimisme et la réclusion traduits en désordre. En fait, l'ordre donne du sens à la vie et le désordre est par contre l'un des symptômes de la perte de sens de l'existence. À cet égard, le théâtre de Samuel Beckett découpera l'action, la parole, les mouvements, les espaces... en les désordonnant pour révéler le déchainement des dialogues et la bizarrerie des rapports avec une technique magistrale mélangeant le comique et le tragique.

À partir d'un humour burlesque, voire, clownesque, l'écrivain irlandais met en valeur le vide, le néant, la solitude, l'échec et le désespoir pour nous rappeler la plus grande des vérités possibles : nous allons mourir, la mort nous égale tous. Même si on a cru qu'après la mort et la destruction des guerres on allait renaître, ni Dieu ni l'Homme n'ont ressuscité et le monde n'a pas été récréé non plus. L'homme n'est plus humain à cause de la soumission de laquelle il s'est contenté. En effet, la soumission évite la réflexion critique parce que c'est confortable d'obéir ; réfléchir, c'est gênant, irritant (souvenons-nous des personnages beckettien qui s'angoissent au fur et à mesure qu'ils pensent). En somme, pour les intellectuels qui analysent bien en profondeur la situation

générale de leur époque, la vie à ce moment-là est une sorte de cauchemar, elle est très difficile à vivre : le premier devoir de l'humain est désormais d'exister.

Grâce aux pièces théâtrales de l'auteur de notre étude, « les interrogations surgissent, et le travail critique consiste à tenter d'y répondre sans oublier que cette perplexité renvoie au scepticisme fondamental de Beckett à l'égard de nos connaissances et de nos possibilités de salut » (Guinoiseau, 1995 : 4). De ce fait, on va se servir du pessimisme et de la réclusion car, en outre, ils se nourrissent l'un l'autre. Le pessimisme débouche sur la réclusion et ce « refuge » qui crée l'humain devient enfer, prison ; par conséquent, la réclusion produit également du pessimisme. La perte d'humanité, bien intériorisée dans ces grands termes, est très en rapport avec les attributs du théâtre de l'absurde.

D'abord, on analysera le pessimisme en approfondissant sur les idées du ridicule et de l'absurde de la vie qui soulèvent l'impossibilité de vivre, ayant comme résultat la défaite humaine et la désespérance ; après, on abordera les œuvres de Beckett dès une perspective du vide, de la vacuité et de la solitude ; ensuite, on étudiera l'humanisation des objets et des animaux et la déshumanisation, c'est-à-dire, la destruction de la condition humaine ; finalement, on mettra en relief l'espoir et l'optimisme que l'on peut parfois interpréter et, voire, prouver dans les pièces de l'écrivain.

Quant à la réclusion, en premier lieu, on se consacrera à l'espace enfermante et isolant où les personnages s'y retrouvent, incapables de l'habiter ; en second lieu, on verra comment le temps peut aussi devenir un facteur capable d'emprisonner les protagonistes, perdant souvent la notion du propre temps ; en troisième lieu, on comprendra l'importance des objets en tant que sujets matériels qui prennent une place très importante dans une dramaturgie dans laquelle la personne et la parole n'ont plus rien à faire ; en dernier lieu, on abordera les divers moments où les possibilités d'échapper au confinement éternel se manifestent.

### 3.1. Pessimisme

Dans *Les Choses qui m'ont intéressé*, Arnold Bennett affirmait que « ce qui découle du pessimisme, c'est la doctrine de l'absurdité de l'existence ». Jean Rostand dans *Carnet d'un biologiste* ajoutait que « le pessimisme est d'humeur ; l'optimisme est de volonté ». D'après nous, ils ont tous les deux raison et, en effet, Beckett y arrive : il montre le ridicule de la vie avec humour – et humeur, il était particulier quand même –. L'impossibilité de vivre sans précarité, la désespérance, la mélancolie, la vacuité et la déshumanisation sont des sujets vraiment récupérés par Beckett et très bien adaptés dans un mélange rocambolesque de comédie et de tragédie. López Queirás (2016 : 382) l'exprime à propos d'*En attendant Godot* dans son étude sur les courants littéraires du XX<sup>ème</sup> siècle :

Lo verdaderamente catastrófico para el ser humano es que cuatro representantes de la humanidad se muestren incapaces de hacer o decir algo que tenga sentido y se hallen bordeando el *grado cero de creatividad*. Al sumirnos en un profundo tedio<sup>5</sup>, esta obra realiza una labor «catártica», purificadora, pues nos hace sentir en lo más vivo las consecuencias de una actitud infracreadora, centrada en el propio yo y cerrada a la vibración empática con los demás.

À propos de l'attitude créatrice, Beckett s'exprime en nous rappelant qu'après tout ce que l'humanité a vécu, il faut que l'on commence à bien réfléchir sur les événements déjà passés et leurs conséquences ; des conséquences qui ont débouché sur les deux termes clés de ce travail : le pessimisme et la réclusion. L'art doit se réadapter au nouveau monde, au nouveau temps :

Lo que digo no significa que de aquí en adelante no habrá forma en el arte. Sólo significa que habrá una nueva forma y que esta forma será de una clase que admita el caos y no diga que el caos es realmente otra cosa (...). Encontrar una forma que se adapte al caos es ahora la tarea del artista – Samuel Beckett (Otheguy Riveira, 2019).

Alors, ce chaos sera exprimé dans son ouvrage en rattrapant l'absurde vital, le néant dérivé de cet absurde, la dépravation de la condition humaine et le petit morceau d'optimisme qui reste dans le monde. Ce sont ces idées sur lesquelles nous allons travailler dans ce point-là.

---

<sup>5</sup> El tedio o aburrimiento parece un sentimiento totalmente negativo. Sin duda es desagradable, penoso y deprimente, pero puede suscitar en nosotros un efecto positivo: abrimos los ojos a la alta necesidad de abandonar el plano de la apatía ante lo valioso y dar el salto al plano o nivel de la creatividad, donde florece la alegría y la ilusión de vivir, como bien subrayó el pensamiento existencial (M. Heidegger, K. Jaspers, G. Marcel...). Cette note de bas de page accompagne dans le texte original la citation ci-dessus.

### 3.1.1. Le dérisoire de la vie

La vie est absurde, ridicule, insensée. On apprend cette affirmation lorsque l'on lit les trois pièces. Dans *En attendant Godot*, Estragon, le plus pessimiste du couple *quichottesque*, éprouve cette condamnation dans sa première intervention :

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

ESTRAGON (*renonçant à nouveau*). – Rien à faire (Beckett, 1952 : 9).

Pourtant, lui et son ami Vladimir agissent beaucoup – des actions banales mais des actions – pour faire passer le temps. Nous nous trouvons face à l'aperçu du paradoxe de la parole et de l'action. D'ailleurs, c'est encore plus frustrant lorsqu'on apprend que Godot ne fait rien non plus. Si l'action devient morte, imaginons la parole qui est morte dès le début. C'est pareil en ce qui concerne Winnie, une femme dans sa cinquantaine, qui est plus précise dans ce pré-rapport puisqu'elle indique qu'il y a peu à faire.

Cette légère différence est plongée sur l'opposition entre le pessimisme et l'optimisme. Estragon croit qu'il n'y a rien à faire – ils ne ment pas non plus – mais il agit avec son ami Vladimir, capable de le pousser tous deux dans des situations dont le but serait tout simplement de ne pas s'ennuyer. Winnie sait bien qu'il n'y a rien à faire parce qu'elle est en outre plus consciente de sa condition d'emprisonnée dans le mamelon, dans l'herbe brûlée. Tantôt attrapée *dans un mamelon*, tantôt exposés au vide dans un *chemin de campagne avec arbre*, la condition humaine réside désormais dans le néant parce que la vie, les paroles et les actions sont devenues totalement ridicules – comme les jeux de Vladimir et Estragon, les mouvements maniaques de Winnie ou les promenades en fauteuil de Hamm et Clov –. Voici la citation à l'origine de notre idée :

WINNIE. – (...) (*Un temps.*) Il y a si peu qu'on puisse faire. (*Un temps.*) On fait tout. (*Un temps.*) Tout ce qu'on peut. (*Un temps.*) Ce n'est qu'humain. (*Elle commence à inspecter le mamelon, lève la tête.*) Que nature humaine. (*Elle se remet à inspecter le mamelon, lève la tête.*) Que faiblesse humaine. (*Elle se remet à inspecter le mamelon, lève la tête.*) Que faiblesse naturelle (Beckett, 1963 : 27-28).

Le souci du dérisoire est aggravé plus encore au moment où ils se demandent qu'est-ce qu'ils peuvent faire pour ne pas s'ennuyer : « VLADIMIR. – Alors, quoi faire ? ESTRAGON. – Ne faisons rien. C'est plus prudent » (Beckett, 1952 : 21). La prudence extrême a mené les gens à ne pas agir, à laisser-faire les monstres de l'époque – voilà les pénibles résultats –. En effet, la peur, la « précaution » et l'oisiveté ont forgé les prisons

et les enfers où les personnes se cachaient. L'être humain est tellement peureux qu'il est capable de s'autoconvaincre de la nécessité de s'emprisonner :

WINNIE. – Hé oui, si peu à dire, si peu à faire, et la crainte si forte, certains jours, de se trouver... à bout, des heures devant soi, avant que ça sonne, pour le sommeil, et plus rien à dire, plus rien à faire, que les jours passent, certains jours passent, sans retour, ça sonne, pour le sommeil, et rien ou presque rien de dit, rien ou presque rien de fait. (*Elle lève l'ombrelle.*) Voilà le danger. (*Elle revient de face.*) Dont il faut se garer (Beckett, 1963 : 42).

En somme, l'emprisonnement et le désespoir provoquent un tel pessimisme chez les gens comme chez Clov dans ses premières paroles dans *Fin de partie*, lorsqu'il présente davantage la conclusion de l'absurde vital, comme Estragon auparavant : « CLOV (*regard fixe, voix blanche*). – Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir. (*Un temps.*) Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit, l'impossible tas. (*Un temps.*) On ne peut plus me punir » (Beckett, 1957 : 13-14). Même si tout se dissout, la fin n'arrive pas. Le résultat est que l'on doit donner du sens à notre vie jusqu'à la fin de notre existence. De plus, Durozoi (2006 : 140) trouve que « ce passage du simple constat à un vague espoir suffit pour instaurer un temps dans lequel la « fin » n'est jamais qu'annoncée ».

Ce premier passage du deuxième chef-d'œuvre de l'écrivain irlandais nous renvoie aux livres qui commencent *in media res* et qui annoncent la fin dès le début en utilisant une analepse – comme *Cent ans de solitude* –. Toutefois, la différence entre les pièces de Beckett et ces ouvrages est que la fin n'arrive jamais, comme Sisyphe et sa punition (sauf le jour où la mort arrive, moment que nous ne connaissons jamais dans les pièces de l'auteur de notre étude sauf chez Nell dans *Fin de Partie*).

Mais, à quoi est-elle due cette frustration ? Elle est attribuable à l'échec de la communication, à la perte de sens des mots eux-mêmes. Clov le signale dans un moment de lassitude à cause de son *esclavage* : « CLOV (*avec violence*). – Ça veut dire il y a un foutu bout de misère. J'emploie les mots que tu m'as appris. S'ils ne veulent plus rien dire apprends-m'en d'autres. Ou laisse-moi me taire. *Un temps.* » (Beckett, 1957 : 60).

En effet, un exemple d'un moment où Clov utilise d'autres mots pour se référer à leur situation est justement quand ils « dialoguent » sur le mouvement. Dans une reprise, à notre avis comique, il utilise un mot latin, et non un mot issu de sa langue maternelle, pour mieux exprimer le sens absurde et tragique de l'existence :



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.*) (Beckett, 1957 : 44).

L'humour nous redirige vers les situations burlesques et, même, clownesques de Vladimir et Estragon – un couple parfaitement semblable à celui formé par Laurel et Hardy, lesquels Beckett admirait beaucoup – : « ESTRAGON. – On trouve toujours quelque chose, hein, Didi pour nous donner l'impression d'exister ? VLADIMIR (*impatiemment*). – Mais oui, mais oui, on est des magiciens. Mais ne nous laissons pas détourner de ce que nous avons résolu » (Beckett, 1952 : 89-90). D'après nous, c'est précisément cet aspect que Beckett voulait nous faire comprendre : la vie est absurde, ridicule, même tragique, mais c'est pour cette raison que nous devons en rire. Voilà l'exemple précieux des clowns-clochards représentant le sens tragique et frustré de la vie avec la meilleure des réflexions et actions comiques.

Il en est de même quant à la tragédie de savoir que l'humain est l'être le plus et le moins intelligent de l'univers en même temps. L'insulte est un moyen très bon de la farce, du burlesque pour provoquer des situations vraiment comiques : « ESTRAGON. – Les gens sont des cons » (Beckett, 1952 : 15) ou « HAMM. – (...) Qu'il y ait encore de la manne au ciel pour des imbéciles comme vous ? (*Un temps.*) » (Beckett, 1957 : 71-72). L'humour réside bien souvent dans la douleur, dans la souffrance et le recours clownesque est très bon pour apprendre à autrui la condition humaine : « HAMM. – Je ne te donnerai plus rien à manger. CLOV. – Alors nous mourrons. HAMM. – Je te donnerai juste assez pour t'empêcher de mourir. Tu auras tout le temps faim. CLOV. – Alors nous ne mourrons pas » (Beckett, 1957 : 18).

Un autre exemple clownesque dont la condition humaine est affreuse mais exprimée avec un changement de tons – joyeux et triste, comique et tragique – est cette intervention de Winnie : « *Un temps. Les yeux de Winnie reviennent de face. Expression heureuse.* WINNIE. – Win ! (*Un temps.*) Oh le beau jour encore que ça aura été. (*Un temps.*) Encore un. (*Un temps.*) Après tout. (*Fin de l'expression heureuse.*) Jusqu'ici »

(Beckett, 1963 : 76). Les gestes, la diction et la mimique chez Beckett disent autant que les mots ; par conséquent, les didascalies sont vraiment importantes dans son théâtre.

Toutefois, en reprenant le sens générique des œuvres, le pessimisme conduit à un sens vraiment tragique de la vie dont les personnages eux-mêmes se rendent compte : « *Long silence*. ESTRAGON (*se levant*). – Rien ne se passe, personne ne vient, personne ne s'en va, c'est terrible » (Beckett, 1952 : 54). Donc, l'ennui et la lassitude donnent lieu à l'incapacité de vivre, de comprendre son existence : « HAMM. – (...) Peut-il y a – (*bâillements*) – y avoir misère plus... plus haute que la mienne ? » (Beckett, 1957 : 15). Après tout, la mort est la seule certitude : « POZZO. – (...) Un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons, le même jour, le même instant, ça ne vous suffit pas ? » (Beckett, 1952 : 117).

Donc, nous pourrions condenser la philosophie beckettienne dans la douleur, dans la souffrance et dans l'incapacité d'exister, de trouver un sens à la vie, une vie tellement absurde dans laquelle on n'a rien à faire : « VLADIMIR. – Gogo. ESTRAGON. – Quoi ? VLADIMIR. – Si on se repentait ? ESTRAGON. – De quoi ? VLADIMIR. – Eh bien... (*Il cherche.*) On n'aurait pas besoin d'entrer dans les détails. ESTRAGON. – D'être né ? » (Beckett, 1952 : 12-13).

### 3.1.2. Un reflet du vide

Le sentiment du vide existentiel, du néant provoque chez les gens un grand désespoir, un immense pessimisme. On craint autant l'intérieur que l'extérieur, le dedans que le dehors, la solitude que la compagnie. Enfin, les banalités nous soulagent tous, autant les personnages de Beckett que les personnes de chair et d'os. En ce qui concerne une interprétation métaphysique, spirituelle ou, voire, triviale de l'identité de Godot, on se conforme avec une réponse car on en a besoin. Par exemple, une réponse a toujours été celle de l'hypothèse de la biographe de Beckett, Deirdre Bair, qui affirmait que Beckett attendait un bus dans la Rue Godot de Mauroy (IX<sup>ème</sup> arrondissement de Paris), une rue fréquentée par les prostituées. L'une d'elles se serait approchée de Beckett et, après avoir été éconduite, elle lui aurait demandé s'il « attendait Godot ».

Cela nous apaise parce que l'on veut d'abord savoir sans faire aucun effort : le chemin le plus facile, en fait. Beckett a toujours refusé toutes ces interprétations puisqu'il voulait bien que l'on réfléchisse à partir de la lecture de son œuvre, c'est-à-dire, le but de la réflexion critique en tant que devoir de l'être humain. Par contre, le vide apparaît désormais quand on n'essaie même pas de répondre aux questions existentielles :

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 pas de raison pour que ça change.

CLOV. – Ça peut finir. (*Un temps.*) Toute la vie les mêmes questions, les mêmes réponses (Beckett, 1957 : 17).

Clov a raison, bien sûr, mais personne ne fait l'effort d'y répondre. C'est pourquoi nous pouvons trouver habituellement des commentaires tels que celui de Hamm (Beckett, 1957 : 74) : « Je me sens un peu vidé ». Nous sommes dans un moment historique où l'athéisme et la mort de Dieu sont à l'ordre du jour. On s'est résigné à vider nos vies d'une sorte d'espoir, de foi parce que l'on n'en a jamais encore trouvé d'autres. Dans *Fin de partie*, lorsque la mère de Hamm commence à prier, il s'exalte contre Dieu : « HAMM. – Le salaud ! Il n'existe pas ! » (Beckett, 1957 : 74).

L'amertume est l'un des sentiments dans cette conjoncture où personne ne sait pourquoi tout se déroule comme cela, pourquoi la vie est tellement dérisoire et cyclique. Alors, la lassitude prend une place importante dans l'esprit des personnages beckettien et ils arrivent même à la fin à se demander sur le vide du quotidien humain : « CLOV. – Pourquoi cette comédie, tous les jours ? HAMM. – La routine. On ne sait jamais (*Un temps.*) » (Beckett, 1957 : 47).

En effet, les pièces beckettien sont très cycliques mais nous pourrions affirmer, de même, qu'elles sont en spirale : les actions, les gestes, les raisons, les questions se répètent journée après journée, mais les transformations et les changements se succèdent également, bien qu'elles soient presque imperceptibles. Winnie (Beckett, 1963 : 25) médite très bien sur ce sujet : « Enfin, quelle importance, voilà ce que je dis toujours, ça reviendra, ça que je trouve si merveilleux, tout revient. (*Un temps.*) Tout ? (*Un temps.*) Non, pas tout. (*Sourire.*) Non non. (*Fin du sourire.*) Pas tout à fait. (*Un temps.*) Une partie ».

Ce constant aspect cyclique est basé surtout sur le statisme des personnages, qui craignent la solitude parce qu'ils ne savent que faire tous seuls. L'absence d'action est l'une des clés de ce vide angoissant qui ronge parfois les gestes, les réactions et les pensées des personnages, incapables d'habiter l'espace et de convivre – ces dernières caractéristiques seront analysées plus tard, quand nous parlerons de la réclusion – :

VLADIMIR. – Nous attendons. Nous nous ennuyons. (*Il lève la main.*) Non, ne proteste pas, nous nous ennuyons ferme, c'est incontestable. Bon. Une diversion se présente et que faisons-nous ? Nous la laissons pourrir. Allons, au travail. (*Il avance vers Pozzo, s'arrête.*) Dans un instant, tout se dissipera, nous serons à nouveau seuls, au milieu des solitudes (*Il rêve.*) (Beckett, 1952 : 105).

Le souci part de la prémisse que l'on traite mal les gens que nous aimons le plus, avec qui nous avons plus de confiance d'autant plus qu'ils sont les seuls à habiter ce coin où ils s'y retrouvent. Cela est relié avec les rapports humains de domination comme ce sont les cas de Hamm-Clov, Pozzo-Lucky et Winnie-Willie. La peur de rester esseulé est bien exprimée chez Hamm et Clov : « HAMM. – (...) Pourquoi restes-tu avec moi ? CLOV. – Pourquoi me gardes-tu ? HAMM. – Il n'y a personne d'autre. CLOV. – Il n'y a pas d'autre place. *Un temps* » (Beckett, 1957 : 18). Dans un monde chaotique et, même, post-apocalyptique, l'humanité est réduite à ces personnages et le monde à ce « refuge ».

Le tourment de la solitude envahit l'esprit des personnages qui ne peuvent pas supporter l'angoisse de l'abandon, de l'isolement. Voilà Estragon (Beckett, 1952 : 108) quand il éprouve cette sensation : « Ne me quittes pas ! ». Le vide et le néant restent toujours en somme invivables pour les protagonistes beckettien. Dans ce vide, ils ressentent comme l'indique Lucky (Beckett, 1952 : 55) : « de sa divine apathie de sa divine athambie de sa divine aphasie ». Trois termes abstraits qui signifient insensibilité, impassibilité et perturbation de l'expression respectivement.

En effet, les personnages ont des troubles de mémoire, d'expression, de compréhension... comme l'être humain les a eus à l'époque. Tout, même les traits humains, est corrompu et Samuel Beckett arrive à l'exprimer d'une façon comique, tragique, poétique, gestuelle et théâtrale. D'un côté, Vladimir reconnaît cette absence : « ESTRAGON. – J'avais oublié. VLADIMIR. – La mémoire nous joue de ces tours » (Beckett, 1952 : 65). De l'autre côté, Winnie raisonne à propos des mots menés au vide : « WINNIE. – (...) Les mots vous lâchent, il est des moments où même eux vous lâchent. (*Se tournant un peu vers Willie.*) Pas vrai, Willie ? » (Beckett, 1963 : 30).

Les personnages se rendent compte du manque de sens général et ils se retrouvent avec le dilemme de redonner du sens à la réalité, but qu'ils ne pourront pas atteindre car c'est le spectateur lui-même qui doit penser à son existence et à sa propre réalité ; les personnages de Beckett n'y arrivent pas mais ils mettent en place un espace pour la réflexion :

HAMM. – Qu'est-ce qui se passe ?

CLOV. – Quelque chose suit son cours.

*Un temps.*

HAMM. – Clov !

CLOV (*agacé*). – Qu'est-ce que c'est ?

HAMM. – On n'est pas en train de... de... signifier quelque chose ?

CLOV. – Signifier ? Nous, signifier ! (*Rire bref.*) Ah elle est bonne ! (Beckett, 1957 : 47).

En conclusion, le vide vital ressemble au néant de la mort. Chez Beckett, la mort apparaît toujours comme échappatoire à l'angoisse fondamentale de l'homme, aspect que l'on abordera plus profondément dans la partie consacrée à la réclusion. D'ailleurs, bien que les personnages évoquent bien souvent la fin, ils ne meurent *jamais*. Peut-être que,

malgré tout, ils ont des raisons pour demeurer en vie. La mort est récurrente chez Vladimir, le plus philosophe et intellectuel du couple : « VLADIMIR. – (...) 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 » (Beckett, 1952 : 11). Winnie apporte aussi une dimension très angoissante à la mort lorsqu'elle parle à Willie, qui ne lui répond pas : « WINNIE. – (...) Même quand tu seras parti, Willie. (*Elle se tourne un peu vers lui.*) Tu pars, Willie, n'est-ce pas ? (*Un temps. Se tournant un peu plus vers lui, plus fort.*) Tu vas bientôt partir, Willie, n'est-ce pas ? » (Beckett, 1963 : 34).

### 3.1.3. Chosifier l'humain, humaniser les choses

Dans les œuvres de Beckett, on trouve facilement les rapports de domination entre personnes. L'exemple le plus connu est celui de Pozzo, en tant que maître, et Lucky, comme esclave. Toutefois, ce n'est pas le seul couple dont le maître soumet son valet : ce sont les cas de Hamm et Clov et de Winnie et Willie – ce dernier le plus léger des trois, en raison de la condescendance sporadique de Winnie –. Les rapports de domination sont le résultat de l'échec de l'humanité ; en résumé, c'est la plus grande des conséquences de la perte et de l'oubli des valeurs humanistes, de respect et de tolérance qui mèneraient vers la fraternité et l'égalité.

À cet égard, Beckett y réfléchit et il est capable de prouver cette nouvelle conjoncture d'une façon très burlesque avec un soupçon de fable. Il animalise ou chosifie les humains et personnifie les objets, les animaux et la nature. Grâce à la plaisanterie vers des sujets tels que l'origine de l'être humain, Beckett rit avec l'idée de l'homme créé à l'image et à la ressemblance de Dieu : « POZZO (*s'arrêtant*). Vous êtes bien des êtres humains cependant. (*Il met ses lunettes.*) A ce que je vois. (*Il enlève ses lunettes.*) De la même espèce que moi. (*Il éclate d'un rire énorme.*) De la même espèce que Pozzo ! D'origine divine ! » (Beckett, 1952 : 28).

Par contre, lorsqu'il fait référence à Lucky, Pozzo le déshumanise, il lui donne le caractère d'un « knouk » (on n'a jamais su qu'est-ce qu'un knouk) qui, en revanche, présente plus des traits humains que les « hommes » d'*En attendant Godot* : « POZZO. – Sans lui je n'aurais jamais pensé, jamais senti, que des choses basses, ayant trait à mon métier de – peu importe. La beauté, la grâce, la vérité de première classe, je m'en savais incapable. Alors j'ai pris un knouk » (Beckett, 1952 : 42). Lucky pense et sent, comme les êtres humains faisaient jadis puisqu'à ce moment de l'histoire les gens étaient sur une autre orbite. En outre, ce dernier personnage est le seul à pleurer quand il souffre, le seul à répandre des larmes sous l'effet d'une émotion, ce qui est tout à fait humain.

Dans une tentative d'humanité après avoir vu l'état de Lucky, le cou attaché à une corde soutenue par Pozzo, Vladimir (Beckett, 1952 : 35) agit comme quelqu'un aurait dû le faire dans une époque où le monde était dépourvu des sentiments d'altruisme et de solidarité : « VLADIMIR (*résolu et bafouillant*). – Traiter un homme (*geste vers Lucky*) de cette façon... je trouve ça... un être humain... non... c'est une honte ! ». Néanmoins, personne ne fait enfin rien pour le pauvre Lucky qui demeurera toujours attaché à une corde – plus courte au second acte –. L'inhumanité est également claire chez Hamm

lorsqu'il ressent l'indifférence après savoir qu'il a bien fait souffrir Clov : « HAMM. – Je t'ai trop fait souffrir. (*Un temps.*) N'est-ce pas ? CLOV. – Ce n'est pas ça. HAMM (*outré*). – Je ne t'ai pas trop fait souffrir ? CLOV. – Si. HAMM (*soulagé*). – Ah ! Quand même ! » (Beckett, 1957 : 19).

En fait, les actions, les gestes et les mouvements de ces personnages ressemblent plus à ceux d'un animal qu'à ceux d'un être humain. C'est pourquoi le lecteur/spectateur et le personnage le plus humanisé de la première pièce théâtrale de Beckett, le garçon, éprouvent de la peur lorsqu'ils se retrouvent ces situations dantesques ou, plutôt, kafkaïennes : « GARÇON. – J'avais peur, monsieur. ESTRAGON. – Peur de quoi ? De nous ? (*Un temps.*) Réponds ! VLADIMIR. – Je vois ce que c'est, ce sont les autres qui lui ont fait peur » (Beckett, 1952 : 64).

Par ailleurs, l'humanisation des objets est très fréquente chez Beckett. L'artificiel, l'inanimé devient vivant, animé, naturel pour exposer la nouvelle réalité : celle d'une société qui est en train de se mécaniser, de se numériser peu à peu, où les machines commencent à prendre une place très importante dans le quotidien – ne parlons pas non plus des avancées de l'armement –. D'après nous, le cas le plus considérable est celui de Winnie avec le revolver, appelé Brownie comme un gâteau, comme s'il s'agissait de quelque chose de doux (une morte douce du fait que l'on en finit plus vite qu'avec d'autres formes de suicide ?). Beckett met en place une situation très angoissante pour le lecteur et, surtout, pour le spectateur :

WINNIE. – (...) (*Elle revient de face, ferme les yeux, allonge le bras gauche, plonge la main dans le sac et en sort le revolver. Dégoûtée.*) Encore toi ! (*Elle ouvre les yeux, revient de face avec le revolver et le contemple.*) Vieux Brownie ! (*Elle le soupèse dans le creux de sa main.*) Pas encore assez lourd pour rester au fond avec les... dernières cartouches ? Pensez-vous ! Toujours en tête. (*Un temps.*) Brownie... (*Se tournant un peu vers Willie.*) Tu te rappelles Brownie, Willie ? (Beckett, 1963 : 39-40).

Je dois dire que quand j'ai vu la mise en scène d'*Oh les beaux jours* au théâtre Valle-Inclán à Madrid, en tant que spectateur, j'ai ressenti vraiment une angoisse et une peur épouvantables. L'actrice qui joue le rôle de Winnie doit créer cette atmosphère effrayante grâce aux didascalies et à un bon entraînement. La répétition du nom de l'arme, le changement de ton et les références continuelles à son « époux » provoquent une sensation extraordinaire, capable de déformer la réalité, comme les réalisateurs avec leurs stratégies dans les films de terreur :



WINNIE. – (...) (*Un temps long. Elle ferme les yeux. Sonnerie perçante. Elle ouvre les yeux aussitôt. Un temps. Yeux à droite.*) Brownie bien sûr. (*Un temps.*) Tu te rappelles Brownie, Willie, je le vois. (*Un temps. Plus fort.*) Brownie est là, Willie, à côté de moi. (*Un temps. Encore plus forte.*) Brownie est là, Willie (Beckett, 1963 : 64).

À part le revolver, dont l'atmosphère est plutôt angoissante, le sac et ses accessoires sont vraiment importants dans *Oh les beaux jours*. La routine consiste à tirer du sac et à garder dans le cabas une infinitude d'objets : un miroir, un rouge à lèvres, un peigne, entre autres... et, surtout, l'ombrelle, qui mystérieusement apparaît le lendemain après avoir été brûlée la veille. Winnie affirme que les choses ont une vie – car l'humain n'a plus de *vie* remplie de sens, à l'inverse des objets qui ont un sens propre, visés de satisfaire un besoin – : « WINNIE. – (...) Ce sont les choses, Willie. (*Un temps. Voix normale.*) Dans le sac, hors le sac. (*Un temps.*) Ah oui, les choses ont leur vie, voilà ce que je dis toujours, les *choses* ont une vie. (*Un temps.*) » (Beckett, 1963 : 64-65).

Pour finir avec ce point, il faut que l'on parle de la personnification des animaux et de l'animalisation des humains. Les actions des êtres humains ont été libérées d'un caractère sensible, responsable et intelligible et, par contre, elles ont été remplies d'une expression stimulante, brute et spontanée. Par exemple, Willie regarde une image pornographique et, lorsque Winnie voit celle-là, elle commence à l'« insulter » en lui donnant des attributs d'un animal : « WINNIE. – Soie de porc. (*Expression perplexe.*) Qu'est-ce que c'est au juste, un porc ? (*Un temps. De même.*) Une truie, ça oui, évidemment, je sais, mais un porc ? » (Beckett, 1963 : 25). C'est aussi l'exemple de Lucky, traité de porc et de bête par son maître Pozzo dans *En attendant Godot*.

Un autre lien avec l'animalisation des humains est celui qui consiste à ne pas penser qu'à l'acte sexuel, caractéristique associée aux fonctions vitales des êtres vivants – nutrition, relation et reproduction – :

WINNIE. – (...) (*Penchant la tête vers la terre, incrédule.*) On dirait de la vie ! (*Elle cherche ses lunettes, les chausse, regarde de plus près. Un temps.*) Une fourmi ! (*Elle recule. Voix aiguë.*) Willie, une fourmi, vivante ! (*Elle cherche la loupe, la ramasse, la braque sur la fourmi.*) Elle s'est sauvée ! [...]

WILLIE. – (...) Formication.

WINNIE. – (*Arrêtant son geste.*) Quoi ?

*Un temps.*

WILLIE. – Formication » (Beckett, 1963 : 36-37).

Toutefois, dans ces mondes dévastés, la vie arrive même à surprendre les êtres déjà vivants. La destruction et l'anéantissement des idéaux de reconstruction d'un monde meilleur s'effacent un moment dans une sorte de volonté de résurrection de la race humaine : « CLOV (*avec angoisse, se grattant*). – J'ai une puce ! HAMM. – Une puce ! Il y a encore des puces ? CLOV (*se grattant*). – À moins que ce ne soit un morpion. HAMM (*très inquiet*). – Mais à partir de là l'humanité pourrait se reconstituer ! » (Beckett, 1957 : 48).

Par conséquent, dans un sens tragique et, certainement, pessimiste de la vie, nous reprenons les sages remarques de Vladimir ; l'humain, en tant qu'être incapable de savoir *être* et exister, crée un espace où finalement la nature est la seule à vivre : « VLADIMIR. – (...) (*Silence. Il regarde l'arbre.*) Seul l'arbre vit » (Beckett, 1952 : 122).

### 3.1.4. Une lueur d'espoir ?

Malgré le pessimisme éminent dans ces pièces théâtrales, il y a plusieurs recours qui laissent un petit espace à l'optimisme et à l'espoir : les souvenirs, essayer de donner un sens à l'attente, l'amitié et, surtout, le comique conduisent à une idée plus supportable et belle de la vie. Otheguy Riveira (2019) nous l'indique dans son article de la revue *Culturamas* :

Como Winnie en *Los días felices* la gente recuerda con ilusión las pequeñas cosas del día a día mientras se hunde lentamente, prisionera de un montículo de tierra calcinada, o la pareja amo-esclavo que juega su tortuosa cotidianidad en un *Final de partida*, mientras los padres viven en cubos de basura. El dolor con humor negro se sana. La ternura de los despojos humanos adquiere una trascendencia mística en un mundo sin Dios.

D'abord, les souvenirs sont un moyen très intéressant pour évoquer un passé de joie, la jeunesse, la quête des idéaux... la meilleure des époques, certes. Les plus optimistes des personnages dramatiques de Samuel Beckett sont sans doute Vladimir et Winnie. Ils scrutent les souvenirs pour améliorer leurs journées et, même, celles de leurs compagnons : « 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 » (Beckett, 1952 : 10-11). Vladimir se souvient des moments où il semble qu'ils étaient plus puissants qu'au moment du déroulement de l'action, quand ils partageaient l'espace avec le reste de l'humanité. Par ailleurs, Winnie rappelle des relations sexuelles, ce qui nous renvoie à une idée de mélancolie de la jeunesse, de l'aventure :

WINNIE. – (*Regardant devant elle, toque à la main, ton de fervente réminiscente.*) Charlot Chassepot ! (*Un temps.*) Je ferme les yeux – (*elle enlève ses lunettes et ferme les yeux, toque dans une main, lunettes dans l'autre*) – et suis de nouveau assise sur ses genoux, dans le clos à Fougax-et-Barrineuf, derrière la maison, sous le robinier. (*Un temps. Elle ouvre les yeux, chausse ses lunettes, taquine la toque.*) Oh les beaux jours de bonheur ! (Beckett, 1963 : 21).

Quant à l'attente de Godot, Vladimir, en tant que personnage réflexif et plus optimiste que son camarade, réplique à son ami Estragon lorsque ce dernier encourage le premier à s'en aller, à en finir avec l'*expectation d'attendre* que quelqu'un – plutôt que quelque chose – arrive à leur secours :

ESTRAGON (*faiblement*). – On n'est pas liés ? [...] Je demande si on est liés.

VLADIMIR. – Liés ?

ESTRAGON. – Li-és ?

VLADIMIR. – Comment, liés ? [...] Mais à qui ? Par qui ?

ESTRAGON. – A ton bonhomme

VLADIMIR. – A Godot ? Liés à Godot ? Quelle idée ? Jamais de la vie ! (*Un temps.*) Pas encore (Beckett, 1952 : 23-26).

Pourtant, c'est le soliloque de Vladimir, presque à la fin d'*En attendant Godot*, la meilleure des réponses aux questions sur l'attente. Cela peut ressembler à une perte de temps mais c'est en effet leur raison de vivre, d'exister. C'est pourquoi ils doivent agir tandis qu'ils attendent Godot. Il évoque la nécessité, le besoin, la présence et la finalité qu'ils ont en tant que représentants de l'humanité, réduite à eux-mêmes dans ce coin-là. Leur espoir et leur état d'âme surgit d'une attente remplie de tout sens et de vide en même temps. Godot est en somme l'un des personnages les plus efficaces de la littérature universelle. Il n'apparaîtra jamais mais il est la raison pour laquelle ces personnages sont là, comme nous qui sommes dans le monde pour « faire quelque chose ». Godot est l'excuse parfaite pour essayer de trouver un sens à nos vies, Godot est n'importe quelle chose que l'on puisse attendre : Dieu, la mort, l'amour, le succès, l'amitié... :

VLADIMIR. – Ne perdons pas notre temps en vains discours. (*Un temps. Avec véhémence.*) Faisons quelque chose, pendant que l'occasion se présente ! Ce n'est pas tous les jours qu'on a besoin de nous. Non pas à vrai dire qu'on ait précisément besoin de nous. D'autres feraient aussi bien l'affaire, sinon mieux. 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. Représentons dignement pour une fois l'engeance où le malheur nous a fourrés- Qu'en dis-tu ? (*Estragon n'en dit rien.*) Il est vrai qu'en pesant, les bras croisés, le pour et le contre, nous faisons également honneur à notre condition. Le tigre se précipite au secours de ses congénères sans la moindre réflexion. Ou bien il se sauve au plus profond des taillis. Mais la question n'est pas là. Que faisons-nous ici, voilà ce qu'il faut se demander. Nous avons la chance de le savoir. Oui, dans cette immense confusion, une seule chose est claire : nous attendons que Godot vienne (Beckett, 1952 : 103).

Vladimir est sans doute le plus optimiste et, en outre, il est capable d'animer son copain dans les moments de faiblesse. La citation suivante est alors une preuve éclaircissante : « Voyons, Gogo, ne sois pas comme ça. Demain tout ira mieux » (Beckett, 1952 : 68). D'ailleurs, ce dernier ne s'aventure pas à se considérer malheureux comme Pozzo, Estragon ou les gens pourrait se sentir à ce moment-là : « GARÇON. – Je ne sais pas, monsieur. VLADIMIR. – Tu ne sais pas si tu es malheureux ou non ? GARÇON. –

Non monsieur. VLADIMIR. – C'est comme moi » (Beckett, 1952 : 67). Winnie est aussi heureuse parfois lorsqu'elle répète le beau jour ou la journée divine qu'elle est en train de « vivre » quand Willie lui répond. La compagnie est vraiment importante pour comprendre la lutte constante et essentielle de l'humain en tant qu'être social.

En conséquence, le comique est le meilleur et le plus intelligent des recours beckettians dans ses œuvres théâtrales. En reprenant un moyen commenté auparavant dans cette étude et mis en œuvre par Beckett pour produire une atmosphère comique, Durozoi (2006 : 109) explique le recours au cirque et aux clowns, vraiment remarquable chez l'auteur irlandais :

Costumes de clochards et chaussures trop grandes qui peuvent évoquer Charlot, pantalon qui tombe sur les chevilles, chute des corps, parodie de dressage, échange des chapeaux, fausse sorties, plaisanteries vaseuses, jeu outré de Pozzo, fouet et coups de sifflet, etc. *En attendant Godot* est aussi une farce où les dialogues, les déplacements des acteurs, les jeux de lumière, tous les éléments de la représentation doivent être minutieusement réglés.

Le clown, en tant que personnage raté qui rigole de son propre échec, est capable d'arriver au bout de rire du pire, une réflexion très sage sur le pouvoir de la comédie comme élément capable de soulager et d'exprimer le malheur. En effet, l'homme est particulier du fait qu'il rit avec la malchance d'autrui, lorsqu'il tombe, lorsqu'il se fait du mal... La comédie est enfin la solution pour affronter le tragique, le vide, le néant :

NELL (*sans baisser la voix*). – Rien n'est plus drôle que le malheur, je te l'accorde. Mais –

NAGG (*scandalisé*). – Oh !

NELL. – Si, si, c'est la chose la plus comique au monde. Et nous en rions, nous en rions, de bon cœur, les premiers temps. Mais c'est toujours la même chose. Oui, c'est comme la bonne histoire qu'on nous raconte trop souvent, nous la trouvons toujours bonne, mais nous n'en rions plus (Beckett, 1957 : 31-32).

Pozzo (Beckett, 1952, 41-42) nous le fait aussi savoir lorsqu'il fait référence à Lucky, qui est en train de pleurer : « Les larmes du monde sont immuables. Pour chacun qui se met à pleurer, quelque part un autre s'arrête. Il en va de même du rire. (*Il rit.*) Ne disons donc pas de mal de notre époque, elle n'est pas plus malheureuse que les précédentes ». C'est ainsi que l'on doit concevoir la vie, pourquoi pas se moquer des croyances, du manque des idéaux, des fautes du monde pour mieux soutenir sa propre existence : « WINNIE. – (...) Peut-on mieux magnifier le Tout-Puissant qu'en riant avec lui de ses petites plaisanteries, surtout quand elles sont faibles ? » (Beckett, 1963 : 37).

Winnie se moque de l'idée de Dieu mais... pourquoi pas ? C'est comme les Monty Python dans leur film *La vie de Brian*. La satire est un genre très utile pour représenter l'absurde.

Enfin, on aimerait citer Pepe Viyuela, clown et acteur espagnol qui a joué le rôle d'Estragon dans la dernière représentation d'*Esperando a Godot* en Espagne, au théâtre du Bellas Artes de Madrid. Une mise en scène à laquelle j'ai pu assister et, donc, contempler ce qu'il précise dans ses propres paroles : « ¿Y si nos consideramos felices? Vladimir y Estragon intentan todo el rato rellenar el tiempo, como nosotros en la vida, dotar a nuestra vida de ciertos estímulos, están buscando cómo esperar de la mejor manera a ese Godot que nunca llega » (Mesa, 2019).

### 3.2. Réclusion

La réclusion est l'autre grand sujet que l'on aborde dans cette étude. L'enfermement a plusieurs aspects que l'on va étudier ci-dessous. L'espace, le temps et les objets s'érigent comme une prison ou un rattachement desquels on ne peut pas échapper. Les mots attrapent et cloîtent, c'est la raison pour laquelle le silence et les mouvements peuvent aider à s'en sortir – bien qu'à la fin on ne s'en sorte pas –. Joël Jouanneau l'explique dans l'article de Silber (2006) : *"Beckett a inventé la notion de silence au théâtre, pas de façon psychologique, pour émouvoir, faire sourire ou pleurer, mais comme un arrêt du temps. Et c'est complètement dépendant du rythme général de l'œuvre. La durée du silence dépend de ce qui se passe avant sur le plateau."*

L'arrêt du temps promeut alors la stagnation des personnages, qui se trouvent isolés, voire, *confinés* dans les espaces, le temps, leurs paroles et ce qui leur reste : leurs objets. On peut trouver cela absurde, ridicule mais nous nous sommes aussi trouvés dans cette conjoncture. Pepe Viyuela le résumait dans l'émission de Radio 1 de Radio Nacional de España :

El absurdo en el teatro no es más que un reflejo del absurdo vital. A veces, creemos que los autores dramáticos escriben cosas extrañas, pero quien escribe realmente extraño es la vida sobre nosotros mismos. Nuestros comportamientos, nuestras formas de actuar e, incluso, nuestras propias conversaciones o nuestros argumentos no son menos absurdos que los que escriben autores como Ionesco o Beckett (Mesa, 2019).

Nos conversations sont aussi absurdes que celles de Vladimir et Estragon, de Hamm et Clov et de Winnie et Willie (même si ces derniers ne dialoguent que trois fois brièvement). Le vide qui est apparu en raison de la perte de sens est bien sûr un grand espace à remplir. Dans ce point, on abordera des questions sous-jacentes au dérisoire du théâtre beckettien. Par exemple, dans le discours de Lucky, que Beckett divisait en trois parties, il y a deux des trois aspects concernant les espaces – qui peuvent bien sûr emprisonner – : « le ciel, insensible à la souffrance humaine ; l'homme rapetisse, tout espoir s'envole ; la terre, vomissant des pierres, se pétrifie » (Atik, 2001 : 114).

La réclusion est donc une partie aussi importante de l'analyse de l'œuvre de Samuel Beckett et c'est pourquoi on va l'approfondir en travaillant principalement sur l'incapacité d'habiter les espaces, le passage lent du temps, les objets auxquels les personnages se rattachent et les possibilités de s'enfuir de cette réclusion.

### 3.2.1. L'espace qui cloître

L'espace a tout le sens et aucun en même temps. Celui-ci a la particularité d'être le même dans les trois œuvres. Les seules transformations ont lieu dans les seconds actes, d'un côté, la montée du mamelon dans *Oh les beaux jours* de la ceinture de Winnie jusqu'au cou et, de l'autre côté, les feuilles dans l'arbre dans *En attendant Godot* ; que l'espace soit ouvert comme dans *En attendant Godot*, ou qu'il soit fermé comme dans *Fin de partie* et *Oh les beaux jours*, les personnages restent là toute la représentation, sauf une seule exception que l'on verra ci-dessous. Les espaces n'ont pas beaucoup de sens : un chemin de campagne avec arbre, un meuble (ou un bunker) en tant que refuge et un mamelon (ou des débris, comme dans la mise en scène de *Los días felices* au théâtre Valle-Inclán de Madrid).

Cependant, ils s'y retrouvent et ils essaient de l'habiter. Dans l'un des premiers dialogues entre Vladimir et Estragon, ce dernier insinue qu'ils se sont peut-être trompés de lieu, que l'attente de Godot devrait être dans un autre coin :

VLADIMIR. – Il a dit devant l'arbre. (*Ils regardent l'arbre.*) Tu en vois d'autres ?

ESTRAGON. – Qu'est-ce que c'est ?

VLADIMIR. – On dirait un saule.

ESTRAGON. – Où sont les feuilles ?

VLADIMIR. – Il doit être mort.

ESTRAGON. – Finis les pleurs.

VLADIMIR. – A moins que ce ne soit pas la saison.

ESTRAGON. – Ce ne serait pas plutôt un arbrisseau ?

VLADIMIR. – Un (*Il se reprend*). Qu'est-ce que tu veux insinuer ? Qu'on s'est trompé d'endroit ? (Beckett, 1952 : 16).

Plus tard, il tentera de convaincre Vladimir de partir de cet espace mais ce dernier lui répondra d'une façon à la fois assez intelligente et tragique : « VLADIMIR. – Nous n'avons plus rien à faire ici. ESTRAGON. – Ni ailleurs » (Beckett, 1952 : 68). L'espace est inhabitable chez eux mais ils y restent, voilà la réclusion qui empêche les personnages de bouger, d'agir même s'ils ont des maux physiques ou s'ils y sont attrapés : « WINNIE. – Fais comme je te dis, Willie, ne reste pas vautré là, sous ce soleil d'enfer, rentre dans ton trou » (Beckett, 1963 : 31).



Le cas de Winnie, comme ceux de Nell et Nagg, est extrême parce qu'elle est emprisonnée complètement : « *Maximum de simplicité et de symétrie. Lumière aveuglante. (...) Enterrée jusqu'au-dessus de la taille dans le mamelon, au centre précis de celui-ci, WINNIE* » (Beckett, 1963 : 11). Toutefois, un exemple moins excessif serait celui de Hamm et de Clov qui sont reclus dans une sorte de refuge ayant également une ambiance très sombre : « *Intérieur sans meubles. Lumière grisâtre. Aux murs de droite et de gauche, vers le fond, deux petites fenêtres haut perchées, rideaux fermés* » (Beckett, 1957 : 11). Les dimensions sont en effet très petites et isolantes, donc il ne semble pas bizarre de penser qu'ils ne peuvent pas habiter l'espace. C'est le cas d'Estragon qui dénigre le lieu où il s'y trouve en attendant quelqu'un – ou quelque chose – qui ne va jamais arriver :

VLADIMIR – Mais tu as bien été dans le Vaucluse ?

ESTRAGON. – Mais non, je n'ai jamais été dans le Vaucluse ! J'ai coulé ma chaude-pisse d'existence ici, je te dis ! Ici ! Dans la Merdecluse ! (Beckett, 1952 : 79-80).

Par rapport aux mouvements répétitifs et ridicules des personnages, on est face à la dépravation du sens des mots et du langage corporel. Les mouvements montrent la vraie faillite de l'être humain, incapable de savoir habiter l'espace, de savoir bouger, de savoir y penser, conséquence de l'absurde vital. Abouardham (2016 : 60-61), un expert du théâtre de l'absurde, l'explique en profondeur :

Chez Beckett, la répétition des mouvements (les personnages mettent, regardent, retirent leur chapeau en répétant *maladivement* cette action) indique la déchéance du corps dont les fragments, bras, jambes semblent autonomes et incontrôlables. Ces corps évoluent dans un espace neutre, blanc, vierge où tout mouvement est voué à l'échec. La fonction du corps vivant est désincarnée. Ici, le corps est objet. Pourquoi bouger puisque cela ne sert à rien ! Un corps voué d'une grande agilité, mais incapable de tout mouvement, est un corps absurde. [...] Les personnages de Samuel Beckett sont paralysés, incapables de tout mouvement inutile, ils étouffent dans un espace trop grand, vide de sens. Ce théâtre absurde du réel qui est comme une pompe à vide.

Alors, les didascalies prennent une importance démesurée pour bien pouvoir comprendre l'espace, pour bien pouvoir le suivre. Ce stratagème est bien lié à la mimique clownesque dont on a parlé auparavant, semblable à celle de Laurel et Hardy, de Charles Chaplin ou de Buster Keaton – ce dernier a travaillé avec Samuel Beckett –. Voici les exemples des œuvres en ne reprenant que des didascalies :

*Vladimir sort. Estragon se lève et le suit jusqu'à la limite de la scène. Mimique d'Estragon, analogue à celle qu'arrachent au spectateur les efforts du pugiliste. Vladimir revient, passe devant Estragon, traverse la scène, les yeux baissés. Estragon fait quelques pas vers lui, s'arrête* (Beckett, 1952 : 19).

*Il [Vladimir] se tord sur place. Estragon sort précipitamment. Il lève la tête, voit qu'Estragon n'est plus là, pousse un cri déchirant. Silence. Il se met à arpenter la scène presque en courant. Estragon rentre précipitamment, essoufflé, court vers Vladimir. Ils s'arrêtent à quelques pas l'un de l'autre* (Beckett, 1952 : 95).

Au premier passage, le « rien à faire » est bel et bien évident. Vladimir sort et Estragon le suit parce qu'il n'est pas capable d'habiter l'espace et, encore moins, s'il s'y trouve tout seul. Estragon commence à imiter un boxeur et Vladimir revient sans rime ni raison. Au deuxième fragment, Vladimir crie au moment où il ne se retrouve pas accompagné et commence à rechercher Estragon sur toute la scène jusqu'à ce qu'il arrive et ils se regardent. Ce sont des mouvements absurdes, ridicules, nonsensiques mais qui créent une atmosphère du vide et du néant vraiment considérable. Quant aux mouvements dérisoires de Clov, on présente le début de *Fin de partie* :

*Il [Clov] 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, fait six pas vers la fenêtre à droite, retourne prendre l'escabeau, l'installe sous la fenêtre à droite, monte dessus, tire le rideau. Il descend de l'escabeau, fait trois pas vers la fenêtre à gauche, retourne prendre l'escabeau, l'installe sous la fenêtre à gauche, monte dessus, regarde par la fenêtre. Rire bref. Il descend de l'escabeau, fait un pas vers la fenêtre à droite, retourne prendre l'escabeau, l'installe sous la fenêtre à droite, monte dessus, regarde par la fenêtre. Rire bref* (Beckett, 1957 : 11-12).

Les gestes et mouvements raides, vacillants promeuvent une situation de claire instabilité. Cette instabilité est plutôt claire dans la réaction de Clov lorsqu'il rit à force de répéter continuellement des actions banales après avoir tiré les rideaux. L'escabeau apparaît comme un objet qui a plus de sens que Clov lui-même, il existe pour être utilisé pour l'action de monter mais les marches cycliques et routinières du « fils » adoptif de Hamm sont vraiment décourageantes.

En ce sens, l'immobilité apparaît comme un élément clé du théâtre beckettien. Cet espace qui empêche les protagonistes de bouger est exprimé d'une façon assez poétique par Ludovic Janvier (1969 : 102) :

**IMMOBILITÉ.** Humanité couchée après avoir été humanité errante. Humanité réduite au tronc après avoir été humanité couchée. Humanité de têtes et de bouches parlantes après avoir été humanité réduite au tronc. En facteur commun à cette opération : l'immobilité. La tentation de se laisser aller à ce repos, à cet abandon est une étape importante du chemin vers soi.

C'est bien sûr l'exemple de Winnie lorsqu'elle glorifie le fait d'être emprisonnée dans un mamelon : « Quelle malédiction, la mobilité ! » (Beckett, 1963 : 54). À cet égard, l'immobilité est due au vide, au néant. L'espace, n'ayant rien à apporter, est insupportable à vivre, à habiter. Estragon, le moins intelligent du couple, le remarque bien : « Ce n'est pas le vide qui nous manque » (Beckett, 1952 : 85).

Donc, d'un côté, le sentiment tragique concernant l'impuissance et l'inaptitude pour rester en place provoque que la sensation de l'espace soit même infinie, l'espace peut alors devenir immense et illimité : « VLADIMIR. – En effet, nous sommes sur un plateau. Aucun doute, nous sommes servis sur un plateau » (Beckett, 1952 : 96) ; de l'autre côté, la sensation contraire mais qui signifie également une réclusion dans le vide, dans le « noir » se manifeste de la même manière : « HAMM. – As-tu jamais pensé à une chose ? CLOV. – Jamais. HAMM. – Qu'ici nous sommes dans un trou » (Beckett, 1957 : 54).

### 3.2.2. Attrapé·e·s dans un temps étanche

Le temps dans le théâtre beckettien se révèle comme une facette bien remarquable. Soudain, on a l'impression que tout avance très vite et, puis, tout semble se passer très lentement. La réitération et la répétition cyclique des mouvements des acteurs (avec leurs accessoires) mettent en place un jeu qui est d'un côté drôle et amusant, et de l'autre côté, pédant et angoissant. Les jeux des personnages donnent lieu à la futilité d'un temps devenu complètement absurde. On peut même arriver à penser que le temps lui-même n'existe plus :

VLADIMIR. – Ce qui est certain, c'est que le temps est long, dans ces conditions, et nous pousse à le meubler d'agissements qui, comment dire, qui peuvent à première vue paraître raisonnables, mais dont nous avons l'habitude. Tu me diras que c'est pour empêcher notre raison de sombrer. C'est une affaire entendue. Mais n'erre-t-elle pas déjà dans la nuit permanente des grands fonds, voilà ce que je me demande parfois (Beckett, 1952 : 104).

La perte de la notion du temps, exprimée par Pozzo (Beckett, 1952 : 113) lorsqu'il devient aveugle : « Les aveugles n'ont pas la notion du temps » explique à la perfection l'angoisse de se sentir emprisonné dans un temps qui n'avance pas. Un exemple réel de cette idée pourrait être celui d'une personne séquestrée et recluse dans une planque ou celui d'un soldat qui soit allé livrer bataille à la guerre, se rendant compte de l'inutilité du temps qui ne s'écoule pas, provoquant une sensation d'arrêt temporel vidé de tout sens. Alors, un personnage comme Winnie, qui vit emprisonnée dans un mamelon, n'a d'autre notion du temps que les sonneries perçantes, le reste de la journée elle se retrouve dans un espace temporel manquant de sens où elle ne peut rien faire et ne sait quoi faire non plus :

WINNIE. – (...) Qu'est-ce que je ferais alors, qu'est-ce que je pourrais bien faire, toute la journée, je veux dire depuis le moment où ça sonne, pour le réveil, jusqu'au moment où ça sonne, pour le sommeil ? (*Un temps.*) Simplement regarder droit devant moi, les lèvres rentrées ? (Beckett, 1963 : 27).

La perte de cette conscience autant naturelle qu'artificielle débouche sur un état d'anxiété provoqué à cause de l'ordre excessif de la routine quotidienne. C'est le cas de Winnie quand elle entend la sonnerie (perçante) pour se réveiller et pour aller dormir, ce qui enferme la protagoniste dans un éventail de temps très réduit duquel elle ne peut jamais s'en sortir : « *Un temps long. Une sonnerie perçante se déclenche, cinq secondes, s'arrête. Winnie ne bouge pas. Sonnerie perçante. La sonnerie s'arrête. Elle lève la tête, regarde devant elle* » (Beckett, 1963 : 12). Le propre son a plus de sens que l'action elle-

même. Au lieu de se réveiller quand elle le veut, elle est emprisonnée dans un temps certes monotone et cyclique.

La répétition continuelle des mouvements, des gestes et des actions dans un espace temporel qui n'est pas tout à fait défini, donnant l'allure d'être parfois infini, fait douter même les personnages, qui se demandent à quel jour sont-ils et qui ne savent pas non plus quel est le jour précis où ils devraient être là pour attendre Godot :

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.

ESTRAGON. – Après le turbin.

VLADIMIR. – 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 ?

VLADIMIR (*regardant avec affolement autour de lui, comme si la date était inscrite dans le paysage*). – Ce n'est pas possible.

ESTRAGON. – Ou jeudi (Beckett, 1952 : 17-18).

D'ailleurs, ce sont les personnages eux-mêmes qui rappellent aux spectateurs/lecteurs que le temps est situé dans une sorte de cercle vicieux éternel : « VOIX EN COULISSE. – Monsieur ! *Estragon s'arrête. Tous les deux regardent en direction de la voix.* ESTRAGON. – Ça recommence » (Beckett, 1952 : 63). D'après Estragon, l'action temporelle recommence – il ne se confond pas – mais d'autres personnages laissent plutôt place à l'idée de l'arrêt complet du temps en raison de la non connaissance de l'horaire et de son avancement : « HAMM. – (...) Quelle heure est-il ? CLOV. – La même que d'habitude. HAMM. – Tu as regardé ? CLOV. – Oui. HAMM. – Et alors ? CLOV. – Zéro » (Beckett, 1957 : 16).

En effet, Clov pense que l'« aiguille de l'horloge » indique zéro, une conception de la suspension et de l'interruption du temps, comme Camus l'expliquait dans la punition du *Mythe de Sisyphe*. Vladimir pense aussi comme lui lorsqu'il affirme que le « temps s'est arrêté » (Beckett, 1952 : 47).

Pourtant, il y a d'autres moments où les personnages nous font penser à une idée bel et bien partagée par le public en général : quand on s'amuse, le temps passe à une vitesse folle ; au moins, c'est l'impression que nous ressentons. Les moments de bonheur se déroulent plus vite que les moments de tristesse, de douleur, de souffrance. : « *Ils s'embrassent. Silence. VLADIMIR. – Comme le temps passe quand on s'amuse ! Silence.* » (Beckett, 1952 : 98). Par contre, cela peut nous renvoyer aux camps de concentration où les années où les Juifs et d'autres prisonniers ont été enfermés – et exterminés – ont semblé sûrement plus longues que le reste d'années à vivre par les survivants, par les rescapés.

En effet, comme Durozoi (2006 : 141) l'explique dans sa recherche sur Samuel Beckett : « la représentation est aussi ce qui occupe le délai possible entre une parole et son écho plus ou moins lointain ». Beckett réussit donc cet aspect en créant d'une façon fascinante le temps théâtral ; à partir des didascalies où il marque « *Un temps* », « *Un temps long* », « *Silence* » ... il met en évidence la volonté de contrôler le temps pour provoquer chez les personnages cette sensation d'ennui et d'oubli du déroulement du temps, de la perte complète de la notion temporelle. La citation la plus reliée à cette théorie est celle de Hamm en parlant de la fin et du commencement – qui peut servir comme un cours magistral de la maîtrise du temps littéraire – :

HAMM. – (...) La fin est dans le commencement et cependant on continue. (*Un temps.*) Je pourrais peut-être continuer mon histoire, la finir et en commencer une autre. (...) Ce sera la fin et je me demanderai ce qui a bien pu l'amener et je me demanderai ce qui a bien pu... (...) Je serai là, dans le vieux refuge, seul contre le silence... (*il hésite*) ... l'inertie (Beckett, 1957 : 89-90).

En conséquence, les instants deviennent « zéro » ou « nuls » comme insiste Hamm à la fin de *Fin de partie*. Beckett a ainsi beaucoup travaillé sur la domination du temps pour construire des situations tellement angoissantes et stagnées que nous, en tant que spectateurs/lecteurs, nous nous sentons isolés et seuls dans un temps incapable d'avancer, de se dérouler, dans lequel on peut seulement lutter en bougeant, en agissant. La pause de l'écoulement temporel nous fait ressentir que l'on est condamné au déterminisme froid et tragique dont on parlait auparavant :

WINNIE. – (...) Il reste toujours quelque chose. (*Un temps.*) De toute chose. (*Un temps.*) Quelques restes. (*Un temps.*) Si la raison sombrait. (*Un temps.*) Elle ne le fera pas bien sûr. (*Un temps.*) Pas tout à fait. (*Un temps.*) Pas la mienne. (*Sourire.*) Plus maintenant. (*Sourire plus large.*) Non non (*Fin du sourire. Un temps.*) Ça pourrait être le froid éternel. (*Un temps.*) La glace éternelle (Beckett, 1963 : 62-63).

### 3.2.3. Faute d'idées, on utilise des objets

Les objets sont vraiment nécessaires pour comprendre le théâtre de Samuel Beckett. Ils servent parfois comme échappatoire à l'ennui pesant que les personnages doivent supporter mais, normalement, les objets emprisonnent les propres personnages. Ils sont fondamentaux pour jouer leur rôle et, même, celui d'autres personnages comme Estragon et Vladimir en jouant à être Lucky, valet de Pozzo qui ne pense que lorsqu'il a son chapeau en tête. Les accessoires, en tant qu'éléments dramatiques, donnent une richesse symbolique au texte, aux gestes et aux personnages théâtraux. Ils ont plus de sens que ce que l'on peut croire ; par exemple, on peut comprendre les chapeaux melon comme des récepteurs ou des gardiens des idées.

Comme Viyuela, acteur qui a joué le rôle d'Estragon, a expliqué à la RNE, le recours clownesque est très important et très relié à la conception de l'importance théâtrale et dramatique des objets :

Samuel Beckett se inspiró seguro del cine mudo, trabajó con Buster Keaton y los personajes que llevan cine mudo. Tenía obsesión por el personaje del payaso, como arquetipo, como icono, como personaje que representa esa parte vulnerable, absurda, tierna del ser humano. En Vladimir y Estragón hay incluso muchos reflejos de los hermanos Marx, de Stan Laurel o de Oliver Hardy. Hay referencias a esas humoradas y a esos juegos que hacían esos grandes payasos. Muchos guiños a esa época (Mesa, 2019).

L'action se déroule donc dans une large mesure grâce aux objets, ils représentent une sorte de nouveau langage : le langage mimique et visuel. C'est le cas de Winnie, qui tout au long du premier acte, sort, garde, ressort et garde à nouveau ses accessoires de l'intérieur de son cabas :

*Winnie farfouille dans le sac, en sort une toque très bibi, plume froissée, revient de face, rajuste la toque, lisse la plume, porte la toque vers sa tête. [...] Regardant devant elle, toque à la main, ton de fervente réminiscence. Un temps. Elle enlève ses lunettes dans et ferme les yeux, toque dans une main, lunettes dans l'autre. Un temps. Elle ouvre les yeux, chausse ses lunettes, taquine la toque. Un temps. Elle porte la toque vers sa tête. [...] Un temps. Elle porte la toque vers sa tête, arrête le geste, enlève ses lunettes, regarde devant elle, lunettes dans une main, toque dans l'autre (Beckett, 1963 : 20-21).*

Le fait de sortir et de garder les objets d'une manière réitérative dans le sac est complètement dérisoire. En fait, ces actions n'ont aucun sens, ne servent à rien. Cependant, nous interprétons qu'ils servent bien sûr à un but : passer le temps, ne pas laisser que le temps et Winnie, comme personnage, se stagnent, s'abattent. En outre, ils

servent également à montrer la réalité puisque dans un monde certainement dystopique où l'on ne peut pas s'enfuir, ce sont les objets ceux qui nous renvoient à la réalité, à la quotidienneté, au tangible.

Cela ressemble au cas des chaussures d'Estragon dans *En attendant Godot*. L'œuvre commence avec ses efforts d'« ahaner » ses chaussures – et aller pieds nus –. Ces éléments capables d'évoquer la réalité matérielle de l'endroit peuvent constituer une source extraordinaire de bonheur pour les protagonistes. Estragon l'exprime ainsi lorsque Vladimir lui dit qu'il ne peut pas aller pieds nus : « Je les laisse là. (*Un temps.*) Un autre viendra, aussi... aussi... que moi, mais chaussures moins grand, et elles feront son bonheur » (Beckett, 1952 : 68). Par ailleurs, pour Vladimir le bonheur résiderait sur son chapeau où il croit y garder d'autres objets ou des aliments dans un changement clownesque de son usage habituel : « *Il [Vladimir] ôte son chapeau, regarde dedans, y promène sa main, le secoue, le remet* » (Beckett, 1952 : 11).

Par conséquent, la fonction des objets est vraiment nécessaire pour bien étudier le théâtre beckettien. Ils servent souvent comme le seul rattachement dont on ne peut pas se séparer. En effet, dans un monde qui semble parfois appartenir à l'onirique, au rêve ou, voire, au cauchemar, les accessoires nous évoquent fidèlement la réalité telle que nous la connaissons. Les objets sont réels et, en outre, c'est nous les humains qui les avons créés.

Toutefois, bien que leur fonction soit indispensable dans ce théâtre, cela ne veut pas dire qu'ils signifient quelque chose. En effet, leur sens est quand même questionnable. Ils nous remémorent la réalité à laquelle les personnages sont soumis mais leur rôle est tout à fait discutable. Naugrette (2017 : 43) l'annonce quand elle fait référence aux objets de ce théâtre particulier : « L'insignifiance des objets se réalise donc non seulement dans leur futilité mais aussi dans la loi ultime de leur fonctionnement : ne rien vouloir dire. Ce que montre déjà, dans une certaine mesure, la boîte à musique de Winnie dans *Oh les beaux jours* ». Voici la citation de la boîte à musique :

[Winnie] *sort finalement une boîte à musique, remonte le mécanisme, le déclenche, écoute la musique, remonte le mécanisme, le déclenche, écoute la musique pendant un moment penchée sur la boîte qu'elle tient des deux mains, revient de face, se redresse lentement et écoute la musique – la valse « Heure exquise » de la « Veuve joyeuse » – en serrant la boîte des deux mains contra sa poitrine. Peu à peu expression heureuse. Elle se balance au rythme. La musique s'arrête. Un temps. La voix rauque de Willie entonne l'air – sans paroles* (Beckett, 1963 : 46-47).



L'adjonction aux objets peut devenir très autoritaire, surtout quand on trouve des personnages obligés à réaliser diverses actions avec les objets : par exemple, Lucky avec la valise et la chaise, Clov avec l'escabeau ou Winnie, d'une certaine façon, avec son revolver. Les objets ne servent normalement à rien sauf un accessoire clé de la dramaturgie beckettienne : la corde. La corde sert à deux actions, l'une déjà réalisée et l'autre réalisable mais jamais achevée : tenir une corde ligotée au cou de Lucky de la part de Pozzo et tenter de se suicider de la part de Vladimir et d'Estragon. Dans le premier cas, la corde est utilisée comme un objet concernant les rapports de domination ; dans le second cas, elle pourrait servir en tant qu'échappatoire à la « tragédie » des protagonistes d'*En attendant Godot*.

Pozzo argumente ainsi l'esclavage de Lucky : « 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 » (Beckett, 1952 : 39) et Estragon demande à Vladimir de lui rappeler d'apporter le lendemain une corde – bien qu'elle ne sera jamais utilisée – : « ESTRAGON (*regardant l'arbre*). Dommage qu'on n'ait pas un bout de corde. [...] Fais-moi penser d'apporter une corde demain » (Beckett, 1952 : 69).

Le même cas d'actions attachées à la conception d'objet comme arme de domination se produit chez Clov quand il en a assez d'obéir Hamm – même si son obéissance demeurera toujours – : « HAMM. – Va me chercher la gaffe. *Clov va à la porte, s'arrête*. CLOV. – Fais ceci, fais cela, et je le fais. Je ne refuse jamais. Pourquoi ? » (Beckett, 1957 : 59).

Les objets servent alors pour mettre en place une sorte d'ordre puisque l'ordre, comme on l'a vu, est essentiel pour que la vie ne perde pas son sens, le désordre (matériel, physique ou psychologique) scrute la vision de la perte progressive de sens. C'est pourquoi Clov affirme adorer l'ordre ; un ordre qui, en revanche, soumet les personnes à la réclusion, au confinement, à l'isolement, c'est le dernier concept qui reste : « CLOV (*se redressant*). – J'aime l'ordre. C'est mon rêve. Un monde où tout serait silencieux et immobile et chaque chose à sa place dernière, sous la dernière poussière » (Beckett, 1957 : 76).

Enfin, les objets sont des éléments dramatiques essentiels chez Beckett et, tantôt s'ils ne servent à rien, tantôt s'ils remplissent une fonction, ils sont nécessaires pour comprendre le sens d'emprisonnement et d'inséparabilité, y compris dans les pièces

théâtrales de l'écrivain irlandais. À ce sujet, Winnie réfléchit assez bien parce que les objets servent finalement à substituer les mots perdus dans le vide :

(...) Le sac. (*Elle revient de face.*) Saurais-je en énumérer le contenu ? (*Un temps.*) Non. (*Un temps.*) Saurais-je répondre si quelque bonne âme, venant à passer, me demandait, Winnie, ce grand sac noir, de quoi est-il rempli, saurais-je répondre de façon exhaustive ? (*Un temps.*) Non. (*Un temps.*) Les profondeurs surtout, qui sait quels trésors. Quels réconforts. (*Elle se tourne vers le sac.*) Oui, il y a le sac. (*Elle revient de face.*) Mais je m'entends dire, N'exagère pas, Winnie, avec ton sac, profite-en bien sûr, aide-t-en pour aller... de l'avant, quand tu es coincée, bien sûr, mais sois prévoyante, je me l'entends dire, Winnie, sois prévoyante, pense au moment où les mots te lâcheront – (*elle ferme les yeux, un temps, elle ouvre les yeux*) – et n'exagère pas avec ton sac (Beckett, 1963 : 39).

### 3.2.4. Est-ce que l'on peut y échapper ?

La question qui se pose au moment où nous ressentons cet état de réclusion est si les personnages peuvent y échapper – et nous en tant que lecteurs/spectateurs du « destin froid et tragique » duquel nous sommes prisonniers –. Après une réflexion bien méditée, on pense que la seule échappatoire est la mort. Les personnages beckettien ne peuvent s'en sortir qu'en mourant. Comme Durozoi (2006 : 158) l'indique notamment en parlant de la protagoniste d'*Oh les beaux jours* : « en Winnie, c'est bien l'universalité de la situation humaine qui se donne à voir et à entendre. Une situation sans issue autre que la mort, même si celle-ci est différée d'une mémoire en lambeaux et d'un langage sans garantie ».

Winnie n'est pas la seule à avoir une issue autre que la mort en tant que subterfuge. Dans *Fin de partie*, Hamm réclame que la fin arrive d'une fois pour toutes : « Assez, il est temps que cela finisse, dans le refuge aussi » (Beckett, 1957 : 15). Aux moments où l'ennui est également *in crescendo* dans les personnages d'*En attendant Godot*, Estragon propose souvent deux options : se quitter ou se pendre. Ce sont sans doute des moments très tendus et angoissants des pièces beckettien. La mort, comme icône de la finitude, est toujours un sujet bien repris par l'auteur irlandais. Toutefois, la mort n'arrive *jamais* parce que Vladimir ou quelqu'un d'autre leur rappellent qu'ils doivent attendre Godot, comme, par exemple, Pozzo :

Réfléchissez, avant de commettre une imprudence. Mettons que vous partiez maintenant, pendant qu'il fait encore jour, car malgré tout il fait encore jour. (...) Que devient en ce cas (...) votre rendez-vous avec ce... Godet... Godot... Godin... (*silence*) ...enfin vous voyez qui je veux dire, dont votre avenir dépend (*silence*) ...enfin votre avenir immédiat » (Beckett, 1952 : 36).

À cet égard, Naugrette (2017 : 10) exprime cette argumentation sur l'incapacité d'échapper à une réclusion éternelle : « une sorte d'arrêt sur image, sur un moment qui isole et place sous un verre grossissant quelques moments d'une errance, d'un vagabondage devenu immobile<sup>6</sup>, avec ses rites, le vide de ses jours et l'absence de toute progression, de toute action ». Donc, Godot, comme personnage vraiment efficace, n'est qu'un appât qui ne viendra jamais mais qui, par contre, donne tout le sens à l'attente enfermante de Vladimir et Estragon. Cette citation demeure alors l'une des plus connues de la littérature universelle : « ESTRAGON. – Allons-nous-en. VLADIMIR. – On ne peut

---

<sup>6</sup> Voir l'article de Jean-Pierre Sarrazac intitulé « Vagabondages immobiles », dans *Statisme et mouvement au théâtre*, La Licorne, Publications de l'Université de Poitiers, 1995. Cette note de bas de page accompagne dans le texte original la citation ci-dessus.

pas. ESTRAGON. – Pourquoi ? VLADIMIR. – On attend Godot. ESTRAGON. – C’est vrai » (Beckett, 1952 : 62 ; 92 ; 101 ; 109).

Le seul personnage qui meurt dans les pièces théâtrales de Beckett est Nell, la mère de Hamm ; un décès qui ne provoque chez lui que de l’indifférence, comme quand il apprend qu’il a fait souffrir Clov : « HAMM. – Va voir si elle est morte. *Clov va à la poubelle de Nell, soulève le couvercle, se penche. Un temps.* On dirait que oui »<sup>7</sup> (Beckett, 1957 : 81-82). En revanche, on pense durant un long passage d’*Oh les beaux jours* que Willie est peut-être mort : « WINNIE. – (...) Oh tu dois être mort, oui, sans doute, comme les autres, tu as dû mourir, ou partir, en m’abandonnant, comme les autres, ça ne fait rien, tu es là » (Beckett, 1963 : 61). D’autres comme Estragon ou Clov essaient de s’enfuir mais ils n’y arrivent pas – et ils ne veulent pas non plus – : « HAMM. – Bon, va-t’en. (...) Je croyais que je t’avais dit de t’en aller. CLOV. – J’essaie. (*Il va à la porte. Il s’arrête.*) Depuis ma naissance » (Beckett, 1957 : 26).

En effet, dans *En attendant Godot*, il y aurait plus de possibilités d’y échapper mais la raison pour laquelle ils demeurent dans la route les retient là. Pourtant, dans *Fin de partie* ils habitent dans un refuge, on ne sait pas bien s’il s’agit d’un buffet ou d’une construction, mais les mesures sont vraiment réduites et la possibilité d’y échapper est nulle à partir du moment que l’on s’aperçoit de l’adoration ridicule vers la prison dans laquelle on croit que l’on est sauvés : « HAMM. – Stop ! (*Clov arrête le fauteuil tout près du mur du fond. Hamm pose la main contre le mur. Un temps.*) – Vieux mur ! (*Un temps.*) Au-delà c’est... l’autre enfer » (Beckett, 1957 : 39).

Cela nous fait penser également au cas de Winnie qui ne fait presque jamais allusion à sa condition d’emprisonnée dans le mamelon d’herbe brûlée et qui s’exalte au premier acte en pensant que son artifice ne poussera pas. Une idée angoissante lorsqu’on retrouve au début du second acte le mamelon jusqu’au cou de la protagoniste. À ce propos, lorsqu’elle décide de penser à voix haute au lieu de prendre alternativement des accessoires, elle insinue d’une façon assez poétique la fin, la mort :

WINNIE. – (...) Moi-même ne finirai-je pas par fondre, ou brûler, oh je ne veux pas dire forcément dans les flammes, non, simplement réduite petit à petit en cendres noires (...). Je parle de temps

---

<sup>7</sup> Cette indifférence ne peut que nous faire penser à un autre moment inoubliable de la littérature mondiale : il s’agit bien sûr du début de *L’Étranger* (1942 : 9) d’Albert Camus : « Aujourd’hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J’ai reçu un télégramme de l’asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. » Cela ne veut rien dire. C’était peut-être hier ».

tempérés et de temps torrides, ce sont des mots vides. (*Un temps.*) Je parle de lorsque je n'étais pas encore prise – de cette façon – et avais mes jambes et l'usage de mes jambes, et pouvais me chercher un coin ombragé, comme toi, quand j'étais lasse de l'ombre, comme toi, et ce sont tous des mots vides. (*Un temps.*) Il ne fait pas plus chaud aujourd'hui qu'hier, il ne fera plus chaud demain qu'aujourd'hui, impossible, et ainsi de suite à perte de vue, à perte de passé et d'avenir (Beckett, 1963 : 45).

D'après nous, Beckett nous laisse probablement une conception de la vie qui réside sur le fait de ne pas avoir peur lorsque l'on pense à la mort parce qu'elle arrivera sans doute et, peut-être, quand on s'y attend le moins. Il faut que nous remplissions ce vide absurde de nos vies en réfléchissant sur le sens que nous devons donner à la vie elle-même. Le suicide est toujours une échappatoire mais Camus affirmait que c'était le vrai premier problème philosophique. Si l'on veut en finir avec notre vie, c'est parce qu'elle manque de sens, surtout par notre faute, car on n'a pas été capables de la remplir. Le plus important est de réfléchir, de penser, d'être ambitieux et de comprendre que l'on n'échappera jamais à la mort. C'est pourquoi, elle doit être paradoxalement la raison pour laquelle nous devons commencer enfin à vivre, à exister. Vladimir et Estragon « *ne bougent pas* » même après avoir énoncé leur volonté de s'en aller parce qu'ils trouvent pourtant une raison pour y rester. Donc, nous devons trouver une raison pour bouger, pour agir ; l'action de ce couple dans leur attente éternelle est sans doute respectable, mais elle est finalement une forme de réclusion.

## 4. CONCLUSIONS

La première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle est alors l'un des moments les plus angoissants et durs de l'histoire. En fait, la biographie de Beckett est très reliée aux événements qu'il a vécus, entraînant notre auteur à vivre des épisodes d'un profond pessimisme et d'une extrême réclusion ; comme on a pu voir, deux aspects très marqués dans son théâtre. L'auteur irlandais était un écrivain frustré, qui ne se sentait pas tout à fait à l'aise en écrivant dans sa langue maternelle, l'anglais, et qui ne réussissait pas avec sa prose. Le drame lui a servi comme échappatoire à l'anglais et à la prose. Grâce à ce genre, il a pu montrer ce théâtre de la *présence*, plutôt que de la parole, une parole morte que Beckett a pu constater à l'époque. Donc, l'écrivain francophone avec sa maîtrise de la langue française aboutit à montrer un monde défaillant, en déclin, et, en plus, il pose des questions vitales sans mettre en place des événements concrets.

On a pu constater que Beckett propose plusieurs solutions comme subterfuge à la condition dans laquelle se retrouve l'homme : ne pas bouger, ne rien faire, se pendre, s'abîmer, rester immobile durant l'éternité, se suicider, attendre la mort... Ces solutions sont bien sûr négatives, pessimistes, emprisonnantes. Toutefois, Beckett se sert des clowns, de ce personnage raté mais drôle, immobile mais perspicace, éternel comme les dieux. Pourquoi ? À notre avis, il croyait un peu encore en la société, il avait une petite lueur d'espoir et c'était le rire. Pour que nous puissions poursuivre notre destin, nous devons en rire, chercher un sens à nos vies – puisqu'elles manquent de tout sens – et comprendre et s'adapter aux nouveaux temps en réfléchissant. Le manque de réflexion a conduit l'humanité au chaos et le chaos fait sans doute pousser les deux thèmes principaux de cette étude : le pessimisme et la réclusion.

Nous avons également vérifié que Beckett n'était pas le seul intellectuel de son époque à dénoncer la fatalité et l'échec de la condition humaine. D'autres écrivains comme ses collègues Eugène Ionesco et Arthur Adamov, tous les trois provoquant une révolution au théâtre, lui redonnant le nom et la place qu'il mérite. Ils ont fait partie d'un éventail d'écrivains qui ont bouleversé les codes dramatiques traditionnels et qui ont renversé ce genre vers une nouvelle façon de faire, de mettre en scène et d'agir. D'autres penseurs et artistes tels que l'ami philosophe de Beckett, Emil Cioran, et son collègue peintre, Bram van Velde, ont aussi contribué à la *rébellion* artistique.

De ce fait, l'engagement en ce qui concerne le besoin de bouleverser l'art à l'époque est évident. Le roman s'est aussi renouvelé, la poésie a également évolué, comme le reste de formes artistiques. Néanmoins, c'est le théâtre l'un des premiers, sinon le premier, à mettre en relief et, surtout, en scène la nouvelle réalité à laquelle l'homme devait faire face : celle de l'échec, du chaos, de la perte, du vide... et comment le faire ? En réfléchissant, en analysant tout et, bien sûr, en riant puisque le rire est le dernier trait humain qui reste. Le théâtre de l'absurde recueille toutes ces caractéristiques dans une forme de dramaturgie tout à fait différente et renouvelée et suscite le spectateur/lecteur à rire, à pleurer, à avoir peur, à se taire, à crier et à penser. Le XX<sup>ème</sup> siècle est un siècle tellement inhumain que seulement en l'étudiant on pourrait redevenir humains.

En rapport avec ma perception, cette étude a occupé une grande partie du temps de mon dernière année académique. Toutefois, je ne le regrette pas car il m'a servi pour grandir, pour apprendre et, principalement, pour réfléchir. Le fait de donner forme à ce travail constate un grand labeur mais également un divertissement extraordinaire. Je considère que j'ai beaucoup profité de cette recherche, du moment historique étudié et, surtout, de l'auteur et de ses trois œuvres. La contemporanéité m'a toujours plu mais dès le moment que j'ai fini ce travail, encore plus. Bien que j'aie utilisé plusieurs manuels, essais et ouvrages théoriques pour renforcer et appliquer mes idées, je suis content de pouvoir affirmer que ce travail est absolument personnel. L'utilisation des nombreuses citations m'a servi pour illustrer la façon d'exprimer l'angoisse du nouveau monde et de la nouvelle réalité chez Beckett.

D'ailleurs, j'aimerais dire que j'ai eu énormément de chance en travaillant sur Beckett du fait qu'il est un auteur si universel que j'ai pu assister aux mises en scène de deux des trois œuvres objet de ma recherche. *En attendant Godot* aux Teatro Bellas Artes de Madrid et *Oh les beaux jours* au Teatro Valle-Inclán de Madrid ont supposé deux expériences fantastiques pour moi, je ne l'oublierai jamais. *Fin de partie* sera la prochaine, j'en suis convaincu.

Enfin, ce que j'ai pu rire – et m'effrayer – avec ces œuvres n'a pas de nom. Ma dernière conclusion est celle d'un des artistes et des intellectuels les plus grands de l'histoire, un clown que j'adore, que Beckett adorait, que nous deux adorons. Merci à Beckett et merci aux clowns de renverser la tragédie en comédie, la comédie en tragédie :

Mirada de cerca, la vida parece una tragedia; vista de lejos, parece una comedia. Nunca te olvides de sonreír, porque el día en que no sonrías será un día perdido. La vida es una obra de teatro que no permite ensayos. Por eso, canta, ríe, baila, llora y vive cada momento, antes de que baje el telón y la obra termine sin aplausos. Hay que tener fe en uno mismo. Aun cuando estaba en el orfanato o recorría las calles buscando qué comer, me consideraba el actor más grande del mundo. La vida es maravillosa... si no se le tiene miedo. Sin haber conocido la miseria, es imposible valorar el lujo. Más que maquinaria necesitamos humanidad, y más que inteligencia, amabilidad y cortesía. Fui perseguido y desterrado, pero mi único credo político siempre fue la libertad – Charles Chaplin (Serra, 2011).



## 5. BIBLIOGRAPHIE

### Bibliographie

- Abouardham, N. (2016). *L'absurde au théâtre*. Paris : L'Entretemps.
- Atik, A. (2001). *Comment c'était : Souvenirs sur Samuel Beckett*. Paris : Éditions de l'Olivier.
- Beckett, S. (1952). *En attendant Godot*. Paris : Éditions de Minuit.
- Beckett, S. (1957). *Fin de partie*. Paris : Éditions de Minuit.
- Beckett, S. (1963). *Oh les beaux jours !* Paris : Éditions de Minuit.
- Beckett, S. (1998). *Trois Dialogues*. Paris : Éditions de Minuit.
- Boucheron, P. (2018). *Historie mondiale de la France*. Paris : Points.
- Bloom, H. (1987). *Samuel Beckett's Waiting for Godot*. Bromall: Chelsea House Publishers.
- Camus, A. (1942). *L'Étranger*. Paris : Gallimard.
- Camus, A. (1942). *Le Mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard.
- Durozoi, G. (2006). *Samuel Beckett : irremplaçable*. Paris : Hermann.
- Guinoiseau, S. (1995). *En attendant Godot de Beckett*. Paris : Hachette.
- Guggenheim, P. (1979). *Ma vie et mes folies*. Paris : Perrin.
- Janvier, L. (1969). *Beckett par lui-même*. Paris : Seuil.
- Labouret, D. (2013). *Histoire de la littérature française des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*. Paris : Armand Colin.
- Léger, N. (2006). *Les vies silencieuses de Samuel Beckett*. Paris : Allia.
- López Quintás, A. (2016). *Literatura francesa del siglo XX: Sartre, Camus, Saint-Exupéry, Anouilh, Beckett*. Madrid: Rialp.
- Naugrette, C. (2017). *Le théâtre de Samuel Beckett*. Lausanne : Ides et Calendes.
- Strathern, P. (2016). *Beckett en 90 minutos*. Madrid: Siglo XXI de España.

## Sitographie

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Réclusion (2020). Sur Lexicographie. Récupéré le 1<sup>er</sup> juin 2020 de <https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9clusion>.

Juliette. [ohwait] (25 décembre 2016). *Juliette "Tout fout l'camp"* [Archive de Vidéo]. YouTube. Récupéré le 12 mars 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=CxxxqpdSvo>.

Larousse (2020). Pessimisme. Sur *Dictionnaire de la langue française*. Récupéré le 1<sup>er</sup> juin 2020 de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pessimisme/59899?q=pessimisme#59530>.

Mesa, C. (17 de novembre de 2019). No es un día cualquiera - Pepe Viyuela: "El absurdo del teatro es un reflejo del absurdo vital". España: RNE. Recuperado el 20 de noviembre de 2019 de <https://www.rtve.es/alacarta/audios/no-es-un-dia-cualquiera/no-dia-cualquiera-pepe-viyuela-teatro-no-mas-absurdo-vida-mano-mano/5446399>.

Otheguy Riveira, H. (12 de noviembre de 2019). En el 30 aniversario de la muerte de Samuel Beckett seguimos Esperando a Godot. *Culturamas*. Recuperado el 4 de diciembre de <https://www.culturamas.es/2019/11/12/en-el-30-aniversario-de-la-muerte-de-samuel-beckett-seguimos-esperando-a-godot>.

Serra, A. (2011). Charles Chaplin. *Gente*. Recuperado el 25 de febrero de 2020 de [https://es.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Chaplin](https://es.wikipedia.org/wiki/Charles_Chaplin).

Silber, M. (28 octobre 2006). Samuel Beckett : metteurs en scène sous surveillance. *Le Monde*. Récupéré le 25 février 2020 de [https://www.lemonde.fr/culture/article/2006/10/28/samuel-beckett-metteurs-en-scene-sous-surveillance\\_828558\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2006/10/28/samuel-beckett-metteurs-en-scene-sous-surveillance_828558_3246.html).

## 6. ANNEXES

### 1. Affiche de la mise en scène d'*Esperando a Godot* à laquelle j'ai assisté le 23 novembre 2019.



*Godot* es hoy en día más que una obra de teatro, más que un clásico del siglo XX. Es un símbolo universal. Forma parte de la imaginación colectiva. La fuerza, el humor, la poesía, la ternura, el dolor, la risa que nos transmite esta obra, metáfora de la vulnerabilidad, la dignidad, el coraje y también de la irracionalidad del ser humano, siguen vigentes. El público merece ver representada esta maravilla. Una obra que Beckett definió como horriblemente cómica.

*Godot* es también una historia de amor, una historia sobre la obstinación y la duración en el amor de una pareja que se separa y se reencuentra constantemente. Dos amigos íntimos que mientras están esperando, hablan, discuten, juegan, se desafían, se reconcilian, se aman, se repelen. Llega otra extraña pareja, el juego se diversifica. *Godot* no aparece, envía a un emisario.

Raudales de humanidad en personajes desamparados, errantes, desacoplados, desplazados que nos recuerdan que el ser humano, aun en situaciones muy difíciles, es capaz de levantarse o por lo menos como hace Estragón en el final de la obra, de volverse a poner los pantalones, que, a falta de cinturón, se ata con una humilde cuerda. Un espectáculo fundamentado en la humanidad y comicidad de sus sensacionales actores, en la palabra y el espacio, en la poesía y el humor.

Antonio Simón - Director



REPARTO  
PEPE VIYUELA ESTRAGÓN  
ALBERTO JIMÉNEZ VLADIMIR  
JUAN DÍAZ LUCKY  
FERNANDO ALBIZU POZZO  
JESÚS LAVI MUCHACHO

EQUIPO ARTÍSTICO Y TÉCNICO  
DISEÑO ESCENOGRAFÍA  
PACO AZORÍN  
DISEÑO DE ILUMINACIÓN  
PEDRO YAGÜE  
DISEÑO VESTUARIO  
ANA LLENA  
INDUMENTE DE VESTUARIO  
TANIA TAJADURA  
ESPACIO SONORO  
LUCAS ARIEL VALLEJOS  
DISEÑO GRÁFICO Y FOTOGRAFÍA  
JAVIER NAVAL  
CONSTRUCCIÓN DE DECORADO  
NEO  
AYUDANTE DE DIRECCIÓN  
GERARD IRAVEDRA  
JEFE DE PRODUCCIÓN  
PABLO GARRIDO  
AYUDANTE PRODUCCIÓN  
ALEJANDRA FREUND  
JEFE TÉCNICO  
DAVID PÉREZ ARNEDO  
GERENTE PRODUCTOR  
JOSE RECIO  
TÉCNICO LUCES  
AITOR PÉREZ  
TÉCNICO SONIDO  
NICO SÁNCHEZ  
PRODUCTOR  
JESÚS CIMARRO  
DIRECTOR  
ANTONIO SIMÓN

DURACION: 110 MIN. APROX.



PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN  
**PENTACION**  
ESPECTÁCULOS  
Plza. de la Debatá, 2. 28005 Madrid  
Tel: 91 523 9790 - Fax: 91 523 2960  
pentacion@pentacion.com - www.pentacion.com

EQUIPO DE PENTACION ESPECTÁCULOS  
Director gerente Jesús Cimarro  
Subdirector Raúl Fraile  
Secretaria Isabel Gregoris  
Jefa Dpto. distribución Rosa Sáinz-Pardo  
Dpto. distribución David Recordo, Andrea Carbonell  
Jefe de producción Pablo Garrido  
Jefe técnico David P. Arnedo  
Ayudante de producción Alejandra Freund  
Directora de comunicación Esther Alvarado  
Comunicación digital Esther Casillas  
Coordinación de teatros Brais Fernández  
Grupos y eventos Irene Valentín  
Jefa de administración Angeles Lobo  
Administración Javier de la Puente, María Victoria Gómez, María de la Luz Barriga  
Recepción Lucia Bermejo

@pentacion Pentación Espectáculos Pentación Espectáculos Pentación Espectáculos

**Teatro Bellas Artes**

Marqués de Casa Riera 2. 28014 Madrid.  
Tel: 91 522 4437, Fax: 91 522 3181.

EQUIPO DEL TEATRO BELLAS ARTES

Director Jesús Cimarro  
Subdirector Raúl Fraile  
Coordinación de teatros Brais Fernández  
Directora de comunicación Esther Alvarado  
Comunicación digital Esther Casillas  
Grupos Irene Valentín  
Jefa de sala Scherezade Peñil  
Jefe técnico Javier Pérez Duque  
Taquilla Alberto Fernández  
Personal de sala Antonio Sánchez, Ángela Julián García

Gestionado por **PENTACION** ESPECTÁCULOS Colabora **NEO**

**PENTACION** GRUPOS [www.teatrobellasartes.es](http://www.teatrobellasartes.es) @teatrobellasartes Teatro Bellas Artes teatrobellasartes

GRUPOS: 91 523 97 90 - grupos@pentacion.com

Consigue tus entradas a través de nuestra web y aprovecha nuestras promociones y descuentos: [www.teatrobellasartes.es](http://www.teatrobellasartes.es)



2. Affiche de la mise en scène de *Los días felices* que j'ai vue le 10 mars 2020.  
 Au-dessous de la 2<sup>ème</sup> page, vous pouvez aussi constater la participation dans une rencontre avec l'équipe artistique de la pièce théâtrale.

26 feb—5 abr 2020 Teatro Valle-Inclán  
 Sala Francisco Nieva

# LOS DÍAS FELICES

De Samuel Beckett  
 Traducción Antonia Rodríguez Gago  
 Versión y dirección Pablo Messiez

Beckett llega al teatro desde la literatura. Tal vez por eso entiende que son dos cosas bien distintas. Que en el teatro la palabra sólo adquiere teatralidad si se pone en relación con los otros lenguajes que entran en juego.

La cuestión del espacio le interesaba particularmente (cosa evidente en sus obras). Según cuenta el doctor H. J. Schaefer en *Memories of a Meeting With Beckett and His Wife*, Beckett le dijo: "Para mí el teatro no debe ser una institución moral, en el sentido de Schiller. No quiero ni educar, ni mejorar a la gente, ni ocuparme de que no se aburra. Quiero traer poesía al drama, una poesía que ha atravesado el vacío y renace en un espacio concreto."


Ese espacio concreto es de una potencia tal en *Los días felices* que nos interpela como un grito cuyos sentidos son múltiples e inagotables.

Beckett no escribe obras sobre cosas. Sus obras son la cosa. El conflicto ya está en el espacio, antes incluso de que nadie abra la boca, y las palabras, (y lo siguiente es cada vez más cierto según avanza su escritura) son sólo las precisas.

Beckett escribe para teatro (cuando escribe para teatro). Por eso se ocupa, con una dedicación de enamorado, no sólo de lo que debe decirse, sino también de las acciones que deben hacerse. Su obra es una partitura. Sus palabras, música.

Tener el privilegio de poder hacer *Los días felices* es seguir paso a paso las indicaciones del mapa de un tesoro que termina por revelar la gran riqueza del teatro: encontrarse con la singularidad de lo humano.

Gracias, Ernesto Caballero, por confiarnos una tarea tan estimulante. Y gracias a todo el equipo, por estos días felices. —PABLO MESSIEZ



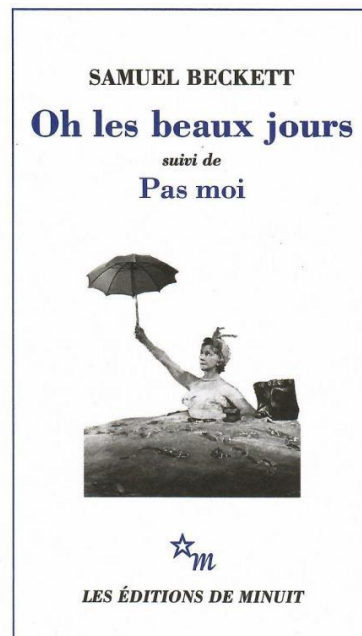
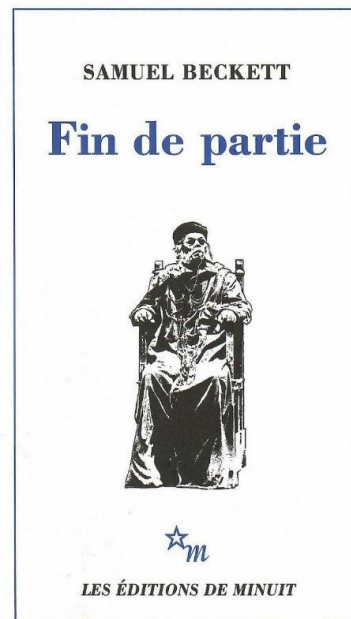
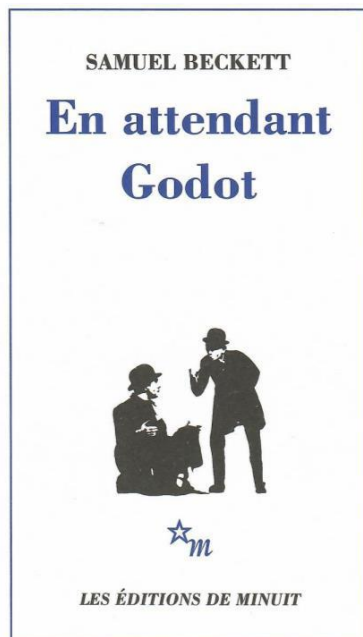
<b>Reparto</b> (por orden alfabético) Francesco Carril Willie Fernanda Orazi Winnie	<b>Equipo artístico</b> Escenografía y vestuario Elisa Sanz (AAPEE) Iluminación y vídeo Carlos Marquerie Espacio sonoro Oscar Villegas Ayudante de dirección Javier L. Patiño Ayudante de escenografía y vestuario Paula Castellano Ayudante de iluminación y vídeo David Benito Estudiante en prácticas Amanda Solar (RESAD) Fotografía marcosGpunto Diseño de cartel Javier Jaén	<b>Realizaciones</b> <b>Escenografía</b> Mambo Decorados Agradecimientos Rocío Barreto García Distribución Caterina Muñoz Luceño para Buxman Producciones Coproducción Centro Dramático Nacional y Buxman Producciones
---	--	--

---

**Duración**  
 1 h y 30 min aprox.

Encuentro con el equipo artístico de *Los días felices*  
 Martes 10 de marzo de 2020, tras la representación

3. Couvertures des trois pièces théâtrales de Samuel Beckett, c'est-à-dire, de l'objet d'étude de ce travail.



4. Image de Samuel Beckett extraite de l'oeuvre *Beckett par lui-même* de Ludovic Janvier (1969 : 125).

