

ANA ISABEL MONIZ

Samuel Beckett: du théâtre de l'absurde à l'espoir trahi

Partant d'une lecture de l'œuvre *En attendant Godot*, de Samuel Beckett – écrivain d'origine irlandaise né en 1906 dans une famille de la bourgeoisie protestante – nous nous proposons de faire une réflexion sur le théâtre de l'absurde, univers cher à l'auteur comme le prouve l'ampleur que cette esthétique acquiert dans l'ensemble de sa production et, en particulier, dans *En attendant Godot*, sa première pièce composée en français. Insérée par les critiques littéraires, avec plus ou moins de bonheur, dans le mouvement Existentialiste, la pièce de l'écrivain de formation philosophique semble, en effet, s'appuyer sur les limites de la pensée pour exprimer le sentiment de l'irrationalité.

Dépourvue d'une dramaturgie fondée sur des actions évidentes, *En attendant Godot*, pièce jouée pour la première fois en 1953¹ et qui valut aussitôt à son auteur une grande notoriété, met en scène des personnages qui attendent en vain l'arrivée de quelqu'un dont ils ne savent que le nom. Godot, figure absente et énigmatique s'il en est, dont le nom à consonance anglaise et ironiquement complété du diminutif “-ot” évoque le dieu espéré par une humanité indigente, ne viendra jamais, comme le suggère le message du titre, qui met l'accent, par le biais du gérondif, sur les circonstances d'une attente au détriment d'un quelconque aboutissement.

Réduite à un minimum de moyens dramatiques et expressifs, l'œuvre de Beckett met en question les structures scéniques et rompt avec les

¹ *En attendant Godot*, de Samuel Beckett, triomphe en 1953 au Théâtre de Babylone et la pièce sera après jouée dans le monde entier.

critères jusqu'alors acceptés, tels que temps, lieu et action. La pièce évolue dans un décor désolateur et stérile, traversé par une "route de campagne" au bord de laquelle se trouve un arbre pourvu de "quelques feuilles" (Beckett 1952: 79), un endroit que les personnages ne sauront pas eux-mêmes définir. En effet, à la question de Pozzo "où sommes-nous?", Vladimir répondra: "Je ne sais pas. [...] On ne peut pas le décrire. Ça ne ressemble à rien. Il n'y a rien. Il y a un arbre" (*Ibidem*: 122). En outre, les dialogues entre les personnages, dont l'enchaînement suit le principe de renvoi alterné, comme dans un jeu de ping-pong, comblent le silence mais ne produisent aucun discours porteur d'une vision du monde. Les dialogues contribuent à plonger le lecteur, ou le spectateur, dans l'absurdité d'un monde bizarre et privé de sens, tout en gardant quelques vagues rapports avec le réel (à travers les éléments scéniques: la route, l'arbre, les personnages, les faits, les gestes et les dire).

On sait que dans les premiers écrits de Beckett, l'intrigue, les épisodes et les paysages étaient décrits avec beaucoup plus de détails. Ce n'est plus le cas avec *En attendant Godot*; le monde extérieur se flétrit, devient obscur et limité, voire abstrait.

En réduisant tous ces aspects, auxquels on peut inclure la parole, il ne restera que le geste, autrement dit l'angoisse du silence, du néant. Si l'individu se trouve, donc, confronté à la réalité concrète de l'existence immédiate, les médiateurs qui d'ordinaire l'inscrivent dans la temporalité semblent, toutefois, brouillés. Il est clair que l'œuvre de Beckett évolue vers le dépouillement, la raréfaction, dans une mise en scène qui relate un "séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur", comme il est dit dans *Le dépeupleur* (Beckett 1970: 7). Il y aura de moins en moins de faits racontés, de moins en moins de personnages, ne restant plus que les dialogues, dépourvus néanmoins de contenus, comme le montre l'extrait suivant:

Estragon: Je te dis que nous n'étions pas là hier soir. Tu l'as cauchemardé.

Vladimir: Et où étions-nous hier soir, d'après toi?

Estragon: Je ne sais pas. Ailleurs. Dans un autre compartiment. Ce n'est pas le vide qui manque. (Beckett 1952: 92)

Ainsi, l'univers, semble-t-il; se réduit, graduellement, au néant, comme s'ils se trouvaient dans un train sorti on ne sait d'où, en direction de nulle part. Cela revient à dire que la pièce n'obéit pas à une logique de continuité, métaphorisée par l'image de l'aveugle: "Ne me questionnez pas. Les aveugles n'ont pas la notion du temps. Les choses du temps, ils

ne les voient pas non plus” (*Ibidem*: 122), dit Pozzo. Les personnages (sur)vivent au passage du temps – ou plutôt à un temps suspendu – s’efforcent, comme on dit, de “tuer le temps”, traduit dans le texte par un improbable respect de l’unité de temps de la tradition classique: au repère “soir”, du début de l’acte I (*Ibidem*: 9), s’ensuit l’indication “lendemain, même heure” de l’acte II (*Ibidem*: 79), faisant allusion à la règle classique des vingt-quatre heures, même si dans ce cas particulier on ne fait pas dérouler la pièce du matin au soir. L’action commence au soir, moment significatif de la journée, et le temps sera déréalisé par l’ellipse du déterminant, ce qui lui confère une saisissante dimension symbolique.

On rencontrera cette même indéfinition concernant le lieu: la didascalie qui plante d’emblée le décor de la pièce “Route à la campagne, avec arbre” (*Ibidem*: 9), reformulée au début de l’acte II par l’indication “Même endroit” (*Ibidem*: 79), ne fait qu’accentuer l’indétermination des coordonnées spatio-temporelles provoquée par l’ellipse du déterminant.

Dans cette espèce de “salle d’attente” où les personnages passent une nuit et un jour, Beckett n’introduira qu’un seul changement subtil. Dans cet esprit de déconstruction et de dérision qui l’anime, l’auteur y marquera un curieux passage de saison en faisant pousser les feuilles de l’unique arbre du décor en ce qui semble être une seule nuit, établissant ainsi une traduction subjective de la temporalité, représentant l’irréversibilité et l’éternel retour, la constance et la suspension du temps comme l’a noté Anne Ubersfeld (1978: 214).

La vacuité du passé, l’absence d’avenir et le non-sens du présent, figurés par l’attente de Godot, dont l’arrivée est sans cesse reportée, renvoie à l’idée de suspension temporelle où les protagonistes, clochards de leur état, éminents représentants de vies inutiles, ne savent strictement rien, même pas ce qu’ils font sur cette “route de campagne, avec arbre” (Beckett 1952: 9), d’où ils viennent, vers où ils vont². Ils sont comme pris en otages par les structures du temps et de l’espace³, autrement dit, de l’existence: “rien ne se passe, personne ne vient, personne ne s’en va, c’est terrible” (*Ibidem*: 57-58).

² Cette même indéfinition semble être présente dans *Comment c’est*, lorsque l’auteur dit: “les temps qui se mélangent dans ma tête tous les temps avant pendant après des temps énormes et toujours la même chose les mêmes choses possibles impossibles ou moi qui ne retrouve que ça quand ça cesse de haleter n’entends que ça les mêmes choses quatre cinq quelques ornements la vie là-haut petites scènes [...]” (Beckett 1961: 166).

³ Voir Jean Onimus, *Un écrivain devant Dieu*: <http://www.unice.fr/AGREGATION/becket.html>.

La démarche de Beckett, preuve de sa méfiance à l'égard des constructions de la pensée raisonnante, investit sans ambages dans l'esthétique du théâtre de l'absurde dont la visée est d'interroger le non-sens de la condition humaine et l'artifice de la tradition dramatique, à travers les jeux du langage et la subversion des conventions théâtrales souvent très artisanales. Grâce aux signes et aux éléments sensoriels du spectacle, tels que faits et gestes, lumières et sons, silences et dire, que l'auteur saura aménager savamment, la cohérence de la dramaturgie sera pleinement assurée. Plutôt que de dire l'absurdité de la vie et de la condition humaine, Beckett partagera cette expérience philosophique, voire métaphysique, avec le spectateur-lecteur en la mettant en scène. Mais ne nous y trompons pas: aux yeux de Beckett, ce n'est pas tant les jeux scéniques qui rendent l'œuvre de fiction possible mais ses discours ou son langage, quelle que soit sa nature. La fiction surgit de l'épreuve des mots, la diction est la marque de l'œuvre, comme le problématise bon nombre d'écrivains.

Rappelons que Beckett a trente-neuf ans lorsqu'il décide d'écrire ses œuvres en français au détriment de sa langue maternelle, qu'il cultivait jusqu'alors dans un style soigné et recherché: en français "c'est plus facile d'écrire sans style", affirmera-t-il. Il va alors préconiser un style plus dépouillé, une approche nouvelle de l'écriture, peut-être pour se libérer aussi du carcan de ses anciennes habitudes et idées littéraires.

En fait, Beckett semble rejoindre Sartre dans le souci de travailler selon une nouvelle "éthique linguistique". Que ce soit par l'excès ou la démesure, que ce soit par la formule laconique ou les pauses, seul le langage peut contrarier les artifices de la pensée⁴. D'ailleurs n'y a-t-il pas que le langage pour raconter le vide de l'existence, et par conséquent, l'ennui de l'attente, qui plongera inévitablement l'individu dans l'angoisse du néant?

S'il est vrai que la rupture avec le monde n'apportera aux personnages ni paix ni repos, cette situation aura au moins le mérite de les rendre sourds à la frénésie des pensées qui, dans la perspective de la découverte de l'absurdité de la condition humaine, ne les mènera nulle part. Dans *Le Monde et le Pantalon*, l'auteur reprendra cette même perspective lorsqu'il écrit: "Que dire [...] de cette stase grouillante? De ce monde sans poids, sans force, sans ombre? Ici tout bouge, nage, fuit, revient, se défait, se refait. Tout cesse sans cesse [...]" (Beckett 1989: 33).

⁴ Voir Germaine Brée et Édouard Morot (1990: 374).

Outre l'axe de lecture centré sur la dramaturgie que nous venons d'aborder, il est possible de faire une lecture ancrée dans le contexte historique dont l'œuvre en question est le résultat.

Effectivement, il n'est pas inintéressant de voir et de comprendre la pièce de Beckett à la lumière des circonstances politiques, morales, sociales et historiques de sa terre natale et de son époque.

Il est difficile de ne pas associer les nombreuses figurations de la subjugation, de la force, de la privation, de la spoliation, de l'humiliation, de l'esclavage sociale, de l'occupation des territoires à laquelle on appartient par une force étrangère – moyens dont usent et abusent les maîtres de ce bas monde – à l'histoire du pays d'origine de l'auteur, l'Irlande, et de la colonie anglaise qui s'y est établie. Leur rapport pourrait être bien représenté par les personnages Pozzo, le maître prétentieux et mesquin, et Lucky, le serf sans cesse humilié.

De plus, le tandem Vladimir et Estragon, deux êtres réduits à l'état le plus simple, semblent représenter la misère du peuple en général, aussi bien ce peuple que les Anglais ont subjugué en Irlande, depuis deux siècles, comme ceux des nations se trouvant sous occupation allemande, pendant la deuxième guerre mondiale. D'ailleurs cette donnée historique coïncide avec l'arrivée en France de Beckett qui très vite s'enrôla dans la Résistance.

Il est vrai que la plupart des critiques s'accordent pour dire que les œuvres les plus intéressantes de l'auteur sont celles produites juste après la deuxième guerre mondiale. Il y fait émerger une vision pessimiste de l'existence: un monde déserté de vie. Des échos de cette indétermination sont perceptibles dans d'autres œuvres de l'auteur, notamment dans *Nouvelles et textes pour rien*:

Je suis dans l'excavation que les siècles ont creusée, siècles de mauvais temps, couché face au sol brunâtre où stagne, lentement bue, une eau safran. [...] Peut-être qu'il n'y a plus personne peut-être qu'ils sont partis, écoeurés. [...] Depuis quand suis-je ici? Quelle question, je me la suis souvent posée. Et souvent j'ai su répondre, Une heure, un mois, un an, cent ans, selon ce que j'entendais par ici, par moi, par être [...]. (Beckett 1958: 117)

La suspension temporelle traduite par l'attente qui caractérise l'action semble représenter le cauchemar dans lequel a sombré l'Humanité – la condition humaine en manque d'espoir – aux prises avec la menace de guerres chaque fois plus dangereuses et dévastatrices. “Dans un instant tout se dissipera” (Beckett 1952: 113), nous dit Vladimir, tandis qu'il attend Godot. La survie de l'humanité devient ainsi un paradoxe: malgré ses

efforts pour se perpétuer, l'homme n'hésitera pas à détruire son semblable, comme le montre le rapport Pozzo/Lucky. Cette perception de la vie entraîne l'individu à s'interroger sur la précarité dans laquelle il se trouve et à considérer l'impossibilité de chercher son salut dans un monde qui peut, d'un moment à l'autre, être anéanti:

C'est insensé! Quand! Quand! Un jour, ça ne vous suffit pas, un jour pareil aux autres il est devenu muet, un jour je suis devenu aveugle, un jour nous deviendrons sourds, un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons le même jour, le même instant, ça ne vous suffit pas. (*Ibidem*: 126)

Discours incohérent, aux formules agrammaticales, aux séquences amphigouriques, et pourtant plein d'expressivité! L'indéfinition qui caractérise ce jour où tout bascule dans l'horreur, où le temps s'arrêterait pour de bon, exprime bien la possibilité d'un cheminement vers la fatale échéance.

Aussi les deux clochards symbolisent-ils tous ceux qui ont subi les revers de l'Histoire, de ces temps difficiles: perdus dans un endroit qui ne ressemble à rien, perdus dans un temps qui se dilate à l'infini, ils meublent leur existence de mots incohérents, de conversations sans signification, sans direction, sans conclusion, reflets de leur condition existentielle:

Estragon: Qu'est-ce qu'on fait maintenant?
 Vladimir: Je ne sais pas.
 Estragon: Allons-nous-en.
 Vladimir: On ne peut pas.
 Estragon: Pourquoi?
 Vladimir: On attend Godot.
 Estragon: C'est vrai. (*Ibidem*: 66-67)

L'irrationalité qui se dégage des attitudes des personnages dans leurs rapports humains, accentue la bizarrerie et l'incohérence du monde et des hommes. C'est cette incompréhension qui organise le mouvement des personnages dans *Godot*, marqué par la répétition des gestes et des dialogues dénués de sens et d'intérêt, mais où ils se donnent l'illusion de communiquer entre eux:

Pozzo: Je vais vous quitter. [...]
 Estragon: Alors, adieu.
 Pozzo: Adieu.
 Vladimir: Adieu.
 Estragon: Adieu.

Silence. Personne ne bouge.

Vladimir: Adieu.
Pozzo: Adieu.
Estragon: Adieu.
Silence.
Pozzo: Et merci.
Vladimir: Merci à vous.
Pozzo: De rien.
Estragon: Mais si.
Pozzo: Mais non.
Vladimir: Mais si.
Estragon: Mais non.
Silence. (Ibidem: 65)

Les personnages, Vladimir et Estragon, Lucky et Pozzo, se trouvent là, sans attaches: ni famille, ni pays, ni travail, pas même un semblant de projet. Tout lien à une référence d'ordre affectif a disparu sauf la parole, leur seule consolation. C'est à travers le langage qu'ils ont la sensation d'exister et qu'ils essaient d'oublier leur misère: "Qu'est-ce qu'on fait maintenant? [...]", demande Estragon, avant de répondre tout de suite: "C'est ça, faisons un peu de conversation" (*Ibidem*: 66-67). Ils parlent pour oublier, ils parlent pour déjouer la conscience d'une vie faite de misères, ils parlent pour faire durer le temps, même s'ils savent au fond d'eux-mêmes que tout cela est en vain: "Seuls les mots rompent le silence, tout le reste s'est tu. Si je me taisais je n'entendrais plus rien" (Beckett 1958: 167). En dépit des mots incohérents et des divagations absurdes, le fait est qu'en parlant les personnages font l'ultime preuve qu'ils existent. Les mots sont l'unique recours qu'il leur reste: ça ne leur vaudra pas plus que ça. Aussi l'auteur reprendra-t-il cette vision des choses et de la vie dans *Nouvelles et Textes pour rien*, comme il s'ensuit:

Air, poussière, il n'y a pas d'air ici, ni rien pour faire poussière, et parler d'instant, de petits moments, c'est pour ne rien dire, mais voilà, ce sont les mots qu'elle [la voix] emploie, qui a toujours parlé, qui parlera toujours, de choses qui n'existent pas, ou qui existent ailleurs, si l'on veut, si c'est ça exister, mais voilà, il ne s'agit pas d'ici, ah elle y est enfin, elle y est encore, il fallait sortir d'ici, aller ailleurs, là où le temps passe et les atomes s'assemblent, un petit moment, là d'où elle dit parfois devoir être venue, pour pouvoir parler de tant de chimères. Oui, sortir d'ici, mais voilà, c'est vide, pas une poussière, pas un souffle, le sien seulement, il a beau se mouvoir, rien ne se fait. (*Ibidem*: 2002-203)

Beckett instaure la parabole de la dérégulation de l'existence dénuée de tout, privée de confort, réduite à l'état naturel de l'homme confronté avec l'autre. La désolation de la vie renforcée par la conduite dérisoire

des personnages se traduit aussi par les coordonnées spatio-temporelles où se déroule l'action. Contrairement à la profusion décorative du théâtre romantique ou réaliste du XIX^e siècle, cette nouvelle dramaturgie prône un théâtre où le regard impitoyable de l'auteur soulignera cette vision de l'existence, marquée par l'angoisse et la vacuité, qui caractérise les choses et les hommes: "tous se figent alors. Tout va peut-être finir" (Beckett 1970: 8). La cage du temps, représentée par les frontières ténues de la vie auxquelles personne ne peut échapper, tient l'homme enfermé dans l'inquiétude. L'humanité apparemment frappée de cécité lance un appel à l'aide, il en va de sa survie, comme le fait Pozzo, lui aussi devenu aveugle à la suite d'une mauvaise chute, au deuxième acte:

Pozzo: Au secours [...] À moi! [...]
Estragon: Il appelle à l'aide. (Beckett 1952: 108-109)

Vladimir: L'appel que nous venons d'entendre, c'est plutôt à l'humanité tout entière qu'il adresse. Mais à cet endroit, en ce moment, l'humanité c'est nous, que ça nous plaise ou non. (*Ibidem*: 11-112)

Le doute envahit le cœur humain et des questions se posent sans réponse possible:

Pozzo: Vous vous ennuyez? [...]

Pozzo: Vous savez penser, vous autres? [...]

Vladimir: Tu ne sais pas si tu es malheureux ou non? (*Ibidem*: 53, 54, 72)

Il s'agit, en fait, du même genre de questions dont on peut trouver des échos dans d'autres œuvres de Samuel Beckett, notamment dans *Nouvelles et textes pour rien* comme l'illustre l'extrait suivant :

Et cette autre question, qui me connaît si bien aussi, Pourquoi être venu, qui est sans réponse, de sorte que je répondais, Pour changer, ou, Ce n'est pas moi, ou, C'est le hasard, ou encore, Pour voir, ou enfin, les années de grand feu, C'est le destin, je la sens qui arrive, qu'elle arrive, elle ne me prendra pas au dépourvu [...]. (Beckett 1958: 118)

Par le biais de ses personnages, Samuel Beckett offre une vision pitoyable de l'existence humaine inscrite dans la vacuité à laquelle l'homme ne peut échapper. La remise en question des structures scéniques est posée par l'auteur à travers une dramaturgie fondée sur un argument

“sans intrigue” et sur une temporalité “suspendue”, ce qui lui permet de dénoncer le danger d’une vie marquée par l’absence de projets.

Aussi assistons-nous dans la pièce de Beckett à une “descente aux enfers” – d’où un air de famille avec *Huis clos* (1944) de Sartre... – de deux personnages, dépossédés de leur mémoire, qui semblent être l’image d’une époque fragmentée et fragmentaire où la perfectibilité et l’optimisme sont mis en doute pour ne pas dire niés. C’est ainsi que l’atmosphère de l’œuvre est dystopique.

Le passage de la lucidité au délire renforce la tension d’angoisse qui peu à peu s’empare des spectateurs à mesure que la pièce avance. Telle l’attente du Messie, Godot sera éternellement attendu par les héros de Beckett. Peu importe, au fond, qu’il vienne ou pas ; l’essentiel c’est que le lieu de la neutralité où ils essaient de trouver un peu de réconfort, les berce dans une éternelle suspension, leur permettant ainsi d’échapper chaque jour qui passe au désespoir. Peut-être que leur salut se trouve dans le projet de tenir bon et de “continuer” à le chercher sans cesse, comme rappelé dans les mots de *Nouvelles et textes pour rien*, qui seront également le fin mot de notre exposé :

Non, pas d’âmes, pas de corps, ni de naissance, ni de vie, ni de mort, il faut continuer sans rien de tout cela, tout cela est mort de mots, tout cela c’est trop de mots, ils ne savent pas dire autre chose, ils disent qu’il n’y a pas autre chose, qu’ici ce n’est pas autre chose, mais ils ne le diront plus, [...], ils trouveront autre chose, peu importe quoi, et je pourrai continuer, non, je pourrai m’arrêter, ou je pourrai commencer, une fausseté toute chaude, et qui me fera un lieu, et une voix et un silence, une voix de silence la voix de mon silence. (Beckett 1958: 186)

Universidade da Madeira

Références bibliographiques

- BECKETT, Samuel (1952). *En attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- (1958). *Nouvelles et Textes pour rien*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- (1961). *Comment c’est*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- (1970). *Le Dépeupleur*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- (1989). *Le Monde et le Pantalon*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- BRÉE, Germaine et MOROT, Édouard (1990). *Du Surréalisme à l’Empire de la Critique*. Paris: Arthaud.
- UBERSFELD, Anne (1978). *Lire le théâtre*. Paris: Éditions Sociales.