

SAMUEL BECKETT : POURQUOI LE THEATRE ?

Beckett ne s'est tourné vers le théâtre qu'à la quarantaine passée. Sa première oeuvre dramatique, *En attendant Godot*, publiée en 1952, affrontait le public en 1953. L'auteur avait quarante-sept ans. Le succès de la pièce l'a sincèrement surpris, presque désolé. Il n'avait pas songé à plaire. Les goûts littéraires de cet homme discret, peu causant, le portaient, du reste, davantage à la poésie et au roman. Ses premières publications sont des romans et des nouvelles ; son premier prix couronne un poème (*Whoroscope*). *Mercier et Camier*, quoique publié en 1970 seulement, précède en fait *En attendant Godot* dont il est apparemment le modèle romanesque.

Cependant, on s'en est vite aperçu, nul genre littéraire n'épousait mieux la pensée de l'auteur que le théâtre. Alain Robbe-Grillet l'a souligné dès *Godot* : "La condition de l'homme", dit Heidegger, "c'est d'être là. Probablement est-ce le théâtre, plus que tout autre mode de représentation du réel qui produit le plus naturellement cette situation. Le personnage de théâtre est en scène, c'est sa première qualité : il est là" (p. 142). Dès lors, avant même d'en analyser le contenu textuel proprement dit, le critique venait de définir l'essentiel de la pièce de Beckett. La scène de théâtre est en effet ce lieu privilégié de la présence, et les trois pièces de l'écrivain irlandais dont il sera question ici, *En attendant Godot*, *Fin de partie* et *Oh les beaux jours*, ainsi que toutes ses autres oeuvres dramatiques, sont présence scénique d'abord. Didi et Gogo, Hamm et Clov, Winnie et Willy sont prisonniers de la scène, condamnés à y jouer sans illusion : "Il faut me renvoyer la balle de temps en temps" dit Vladimir à Estragon, (*Godot*, p. 15). A Clov qui interroge "A quoi est-ce que je sers ?" Hamm de répondre : "A me donner la réplique" (*Fin de partie*, p. 22). La première manifestation de Hamm dans la pièce : "A... baillements... à moi. *Un temps*. De jouer" (p. 10) est reprise en dénouement : "A moi. *Un temps*. De jouer" (p. 130). Et avant de se figer définitivement sur le seuil, Clov fera encore cette plaisanterie digne d'un comédien : "c'est ce que nous appelons gagner la sortie" (p. 130). Rien d'étonnant à ce que Ruby Cohn, spécialiste de Beckett, ait relevé les facettes multiples de la théâtralité soutenue de l'oeuvre de son auteur dans un livre publié en 1980 : *Just Play. Beckett's Theater*.

Sur le plan thématique, le théâtre de Beckett, depuis *Godot*, est la reprise obsédante de la sentence de Pozzo qui rendu aveugle est devenu clairvoyant : "Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau" (*Godot*, p. 126). Les pièces suivantes mettent en spectacle cette progression de la mort commencée à la naissance, et Hamm prend soin de le rappeler à qui l'aurait oublié : "La fin est dans le commencement". (*Fin de partie*, p. 106). Dans la parenthèse scénique de la mort qui marche, régressent des personnages de plus en plus mutilés, prisonniers de situations statiques, et d'un espace de plus en plus réduit, à l'heure zéro. *Oh les beaux jours* ! sera suivie d'une série de paraboles toujours plus tangibles, mais aussi de plus en plus brèves de la condition humaine mise en scène par Beckett.

On l'a dit, mais paradoxalement, le théâtre-existence de S. Beckett assure simultanément son épuisement et sa négation. Je m'explique. Le théâtre, dans sa tradition séculaire, indépendamment de courants ou d'écoles, est en premier lieu présence scénique, certes, mais en même temps action, situations et personnages. Cette action, ces situations, peuvent paraître réduites voire absurdes, ces personnages

peuvent échapper à tout réalisme au point de se transformer en signes, ils sont néanmoins *mimesis*, la projection ou la traduction d'un réel sur la scène de théâtre. Qui dit théâtre, dit spectateur destiné à se reconnaître dans l'acteur et sa situation : par l'identification dans le cas du théâtre tragique, par le dérision dans le cas du théâtre comique.

Saurait-on dire du théâtre de Beckett qu'il est *mimesis*, qu'un modèle, aussi défiguré fût-il, précède sa situation scénique ? En d'autres termes, mon interrogation porte moins sur le sens de l'oeuvre de Beckett dans sa forme dramatique que sur la signification du théâtre dans le cas particulier de l'écriture de Beckett.

"Tout se passe comme si les deux vagabonds se trouvaient en scène sans avoir de rôle" écrit Alain Robbe-Grillet (p. 146) à propos de Vladimir et d'Estragon dans *En attendant Godot*. Alors ils improvisent, ils inventent des jeux, des distractions. La définition vaut pour le couple Hamm-Clov dans *Fin de partie* et pour Winnie dans *Oh les beaux jours* ! Chacun de ces personnages s'ingénie à faire passer le temps : "Il serait passé sans ça" décide Estragon "Oui, mais moins vite" réplique Vladimir (*Godot*, p. 66). On lutte contre l'ennui en pratiquant le divertissement. Pour décrire cette particularité du théâtre de Beckett, les critiques parlent de "la fermeture de l'oeuvre sur soi" (*B. Dort*, p. 141) ou "Play is its own mode of reality" (*Ruby Cohn*, p. 3). C'est Jean Anouilh qui le premier, au lendemain de la première de *Godot*, dans la mise en scène de Roger Blin, avait dit à propos de la pièce : "Un sketch des *Pensées* de Pascal, traité par les Fratellini" (*Arts*, 27 janvier 1953). Geneviève Serreau voit, elle aussi, des clowns dans les personnages de Beckett : "ce que Vladimir et Estragon évoquent le plus clairement - écrit-elle - ce ne sont pas des clochards mais bien des clowns, Footit et Chocolat, Alex et Zavatta, Pipo et Rhum ou le trio des Fratellini, des Marx brothers, ou encore les comiques traditionnels du Music-Hall anglais. Des clowns, c'est-à-dire des personnages au second degré, des acteurs chargés sur scène d'une fonction précise, un peu semblable à celle qu'assument les bouffons de Shakespeare" (*G. Serreau*, p. 14).

Or, les personnages de Beckett quoique superficiellement dotés de caractéristiques du clown par leur aspect vestimentaire et leur démarche titubante, qui les apparente de surcroît au guignol et à la marionnette, s'inscrivent par ailleurs mal dans la définition du clown traditionnel.

Les clowns traditionnels sont tout d'abord comiques. Sans insister ici sur les diverses formulations du comique, rappelons que les clowns partagent la fonction parodique, démystifiante d'une réalité qui, elle, n'est pas comique. Ils représentent une charge ou l'envers de l'homme, qu'ils soient clowns de cirque, bouffons de Shakespeare, rois du carnaval du monde à l'envers tel qu'il est décrit par M. Bakhtine ou encore la marionnette de Jarry qui est la caricature de l'homme "retourné comme un gant dont on voit les coutures, c'est-à-dire les tics". Tous ces types comiques sont l'antinomie du héros tragique. Ils assurent à leur manière la *catharsis* par la dérision ou en attirant le spectateur dans l'utopie d'un univers onirique. Ils sont comiques parce que vidés d'humanité ; des types immuables et invulnérables quoique malmenés, et ils retombent toujours sur leurs deux pieds pour la joie du spectateur. Comme Charlot, qui happé dans les rouages de la machine, dans *Les Temps modernes*, revient intact de son parcours. Rien de tel dans l'ontologie du personnage de Beckett.

"Pour que l'homme soit entièrement nu, ou plutôt afin qu'il ne soit plus qu'un homme, écrit Ian Kott, il ne suffit pas de lui retirer son nom, sa situation sociale, de le dépouiller de son caractère. Il faut en outre le mutiler et le massacrer, moralement et physiquement. Transformer le roi Lear en un 'morceau de nature en ruine' et lui demander, alors seulement, qui il est" (*Ian Kott*, p. 32). Lorsque Pozzo et Lucky, infirmes, se sont effondrés l'un sur l'autre au deuxième acte de *Godot*, Didi et Gogo finissent par se porter à leur secours pour tomber à leur tour. C'est alors que Didi déclare : "nous sommes des hommes" (*Godot*, p. 115). Ils sont cela dans l'absolu de la pièce et non le reflet, ou l'image déformée d'un réel humain dans un ailleurs extrascénique. Car l'ailleurs, que constitue la salle, est sinon toujours inexistant, du moins incongru dans le théâtre de Beckett. Dans *En attendant Godot*, Vladimir annonce : "Là il n'y a personne. (*geste vers l'auditoire*)" (p. 104). Dans *Fin de partie*, en revanche "*lunette braquée sur la salle*", Clov dit : "Je vois une foule en délire" (p. 48). Dans les deux cas la scène est coupée de la salle. Les "hommes" du théâtre de Beckett se définissent par une infirmité corporelle en courbe croissante. Pozzo devient aveugle, Lucky muet, Hamm est privé de vue et de mobilité. Clov, voûté jusqu'à terre, est incapable de s'asseoir, Winnie est enterrée vive, sans parler des culs-de-jatte enfermés dans des poubelles, des têtes sans corps dépassant des jarres, les lèvres seules mobiles.

Pour Pirandello, le personnage est plus vrai que la personne parce qu'il est immuable ; pour Jarry, la marionnette - Ubu est éternelle. La créature du théâtre de Beckett est une larve humaine marquée par la décomposition et la putréfaction de son corps. Certains ont voulu voir dans les couples de Beckett une illustration en psychodrame de la théorie du philosophe cartésien du dix-septième siècle, Guelincx... Dans la pensée de Guelincx l'âme et le corps forment une dualité irréconciliable et seule l'intervention divine peut les faire communiquer. Chacun des personnages de Beckett représenterait un des termes de cette dualité. Il n'est pas nécessaire de recourir à l'allégorie pour s'apercevoir que le corps, la matérialité chez Beckett, a raison de toute spiritualité. "J'ai mal aux jambes, constate Clov, c'est pas croyable, je ne pourrai bientôt plus penser" (*Fin de partie*, p. 74). Et la démence guette Winnie à mesure qu'elle perd l'usage de son corps. Ainsi dans tout le théâtre de Beckett, la dégénérescence du matériel entraîne la mort du psychique.

Dans la tradition du théâtre, le tragique se distinguait du comique, entre autres, par cette particularité que le tragique faisait abstraction du physiologique, de même que le comique ignorait le spirituel. Les yeux crevés de Gloucester sont un symbole, et la souffrance du personnage n'est pas due à la douleur physique. Phèdre ne se soutient plus sous le poids de sa conscience troublée.

Le tragique de Beckett commence par la déchéance physique d'une créature qui traîne sa dépouille dans quelque chose qu'on appelle la vie parce qu'"il n'y a pas d'autre vocable" (*Oh les beaux jours*, p. 38). Mais dans la topographie particulière de cette vie, "pas un mot de vrai nulle part" (*Oh les beaux jours*, p. 70). Ce n'est pas un cauchemar dans le sens qu'on donne ordinairement à un mauvais rêve, mais une réalité à l'allure d'un cauchemar. Le cri désespéré de Macbeth à la mort de sa femme : "Life is but a walking shadow. A tale told by an idiot full of sound and fury signifying nothing" (*Macbeth*, V, 5) est sur la scène de Beckett une véritable mise en situation. Car le réel scénique du théâtre de Beckett n'a en effet aucune signification, pas plus les situations que les personnages. Dans *En attendant Godot*, les vagabonds se donnaient encore le change sans trop y croire : "On trouve toujours quelque chose, hein Didi,

pour nous donner l'impression d'exister" (p. 97). Dans la pièce suivante, *Fin de partie*, à la question de Hamm : "On n'est pas en train de... de... signifier quelque chose ?", Clov répond : "signifier ? nous signifier ! Rire bref. Ah elle est bonne !" (p. 54). Et lorsque le dernier promeneur fixe Winnie en demandant à sa compagne : ça signifie quoi ?" (*Oh les beaux jours*, p. 57), elle lui répond de même : "Toi tu rimes à quoi, tu es censé signifier quoi ?" (p. 58). Toute tentative de comprendre aboutit au rien. Winnie : "Oui, il semble s'être produit quelque chose, quelque chose semble s'être produit, et il ne s'est rien produit du tout" (*Oh les beaux jours*, p. 52).

Plutôt que la réflexion d'une réalité hors scène, le théâtre de Beckett est précisément une fin en soi. C'est une sorte d'état intermédiaire entre une existence dont on ignore si elle a été vraiment vécue et un arrêt qui refuse de se fixer définitivement. "Finì, c'est finì, ça va finir, ça va peut-être finir" (*Fin de partie*, p. 8). C'est en tout cas quelque chose qui succède à ce qui, dans la mémoire des personnages, semble avoir été une vie. Curieusement, à l'opposé du flou de la situation scénique, les souvenirs se font précis, parfois même agréables, sans qu'on puisse déterminer, cependant, s'il s'agit de véritables souvenirs ou de fiction narrative. Dès lors, tandis que l'espace scénique se dissout faute de représentation, une zone secondaire se déploie, qui est celle de la narration qui seule témoigne d'une présence. Au temps et à l'espace scéniques brouillés, se superpose un temps, un espace, et une identité narratifs. Est-ce une compensation ? Non, car fiction ou mémoire, le passé raconté rattache, depuis les débuts de l'humanité, les uns aux autres ces larves, comme des captifs, dans une chaîne ininterrompue de morts qui les ont précédées et de ceux qui leur succéderont. "Toutes les voix mortes /.../. Elles parlent de leur vie. Il ne leur suffit pas d'avoir vécu. Il faut qu'elles en parlent. Il ne leur suffit pas d'être mortes" (*Godot*, p. 87, 88). Pour comble de cruauté, la parole, seul témoin de l'existence, augmente la souffrance au lieu de l'apaiser. Elle ne fait que souligner la farce manquée de la vie. Privés de tout réconfort, les personnages de Beckett mettent leur espoir dans la réification ultime, dans l'accession à l'en-soi cosmique. Dans un texte inédit, *Eleuthéria*, on lit : "Il est peut-être temps que quelqu'un soit simplement rien" (cité par R. Cohn, p. 164).

Le théâtre de Beckett va dans le sens du désir de l'immobilité totale : "Quand je tomberai, je pleurerai de bonheur" murmure Clov (*Fin de partie*, p. 128) et Winnie : "Quelle malédiction la mobilité". (*Oh les beaux jours*, p. 62). L'errance spatiale dans *En attendant Godot*, aboutit à la fixité dans un espace de plus en plus étroit pour ne plus être qu'un spot, un point lumineux fait par le rayon d'un projecteur. Ceux qui avaient commencé par être des déchets humains, s'épuisent en finale dans un cri.

Tadeusz Kantor ressuscite la vie par la magie de la scène. Samuel Beckett efface le théâtre en niant la vie. Toutes ses pièces sont représentations manquées ; les premiers mots de plus en plus brefs d'un texte qui n'aura pas été écrit. Le texte d'un monde-mirage, générateur d'angoisse qui fut peut-être, à l'instar de celui de Kafka, le seul monde possible pour Samuel Beckett - irlandais - exilé ontologique.

Thérèse MALACHY
Université Hébraïque de Jérusalem

T. MALACHY
SAMUEL BECKETT : POURQUOI LE THEATRE ?

REFERENCES

Ruby COHN, *Just play - Beckett's theater*.
Princeton Univ. Press, 1980.

Bernard DORT, "La recharge en significations symboliques" in *Les Critiques de notre temps et Beckett*, éd. Garnier 1971.

Ian KOTT, "Ce monde tragique et grotesque" in *Les Critiques de notre temps et Beckett*, Garnier 1971

Alain ROBBE-GRILLET, "Retour à la signification" in *Les Critiques de notre temps et Beckett*.

Geneviève SERREAU, "Entrée des clowns" in *Les Critiques de notre temps et Beckett*, Garnier 1971.