

AVANT-PROPOS

La création d'*En attendant Godot* en 1953 est un événement majeur pour le théâtre occidental. Alors que les auteurs du Nouveau Théâtre, qui créent tous comme Beckett dans l'immédiat après-guerre, tels Genet, Ionesco, Adamov, pour ne citer que les plus grands, n'ont pas encore rencontré leur public, Beckett, dès sa première pièce, attire l'attention sur ce courant qui est en train de se constituer, comme en témoignent les coupures de presse qui figurent en annexes, courant dont j'analyse la naissance dans le premier article. Cet Irlandais, disciple de Joyce, amoureux de la France où il s'est installé comme bon nombre d'artistes à l'époque, écrit ses premières pièces en français, après avoir composé plusieurs romans d'abord en anglais puis en français, et il ne cesse dès lors de s'auto-traduire, créant une œuvre double, une œuvre en écho, résolument bilingue. S'il est un exilé comme Ionesco, Adamov ou Arrabal, loin d'adopter définitivement comme eux la langue étrangère, il passe, dans un éternel va-et-vient, d'une langue à l'autre, va-et-vient dont rend compte le second article. Né du traumatisme de la guerre, son théâtre, s'il ne semble pas s'en faire l'écho, s'il paraît apolitique, ce qui lui a été reproché en son temps par la presse de gauche, notamment par *Théâtre populaire* et par le courant brechtien, en porte tout de même les traces, comme le montre Jean-François Louette qui, à la suite d'Adorno, ancre Beckett dans l'Histoire.

Jouée dans le monde entier, *En attendant Godot*, œuvre qui est devenue un classique, qui est entrée en 1978 au Répertoire de la Comédie Française, a révolutionné la scène du xx^e siècle car Beckett rompt d'emblée avec toute la tradition aristotélicienne, radicalisant le processus qu'il avait déjà amorcé avec *Eleutheria*, pièce écrite peu de temps avant. Débarrassant la scène de toute vraisemblance, disloquant le dialogue tout en donnant au geste un rôle qui concurrence la parole – d'où l'importance des didascalies qu'analyse Benoît Barut –, il réduit l'action à son minimum. La pièce apparaît comme « une série

de numéros, plutôt que [comme] le développement d'une intrigue », comme l'écrit Badiou¹. La seule action, c'est l'attente de deux vagabonds perdus sur une route qui guettent fiévreusement quelqu'un, un certain Godot, qui se demandent s'ils sont bien au lieu du rendez-vous et s'ils n'en ont pas laissé passer la date, ce que rappelle en permanence le refrain qui scande la pièce :

Estragon – Allons nous en.

Vladimir – On ne peut pas.

Estragon – Pourquoi ?

Vladimir – On attend Godot.

Mais ce Godot, qu'ils n'ont jamais rencontré et qu'ils semblent condamnés à attendre dans une perpétuelle désespérance, ne vient pas. Une attente vaine, telle est la forme que revêt le drame beckettien qui place l'homme dans un monde où tous les repères spatio-temporels se sont effondrés comme en témoigne, seul élément dans le décor, l'arbre, couvert de feuilles au premier acte, quasi mort au deuxième, qui est censé indiquer le lieu du rendez-vous. Partiellement amnésiques, les deux hommes qui se demandent si c'est toujours le même ont peur de s'être trompés. Loin de jouer le rôle de médiateur mythique entre ciel et terre, il est à double titre signe de mort, image de crucifixion, comme l'a souligné la mise en scène de Beckett à Berlin en 1975, et gibet où se pendre. L'existence humaine ne serait-elle rien d'autre qu'un long et chimérique espoir qui va s'amenuisant comme semble le suggérer ici Beckett dont l'œuvre entière repose sur une interrogation terrible, celle des fins dernières, comme le montre Gilles Ernst. La question angoissée de Vladimir à propos du salut des deux larrons, dont il est dit dans l'Évangile (Luc, 23. 43) et chez Saint-Augustin (*Epistola XLVIII*) qu'un seul des deux fut sauvé (« un pourcentage honnête », aux dires de Vladimir), traverse toute la pièce, question que rend lancinante l'attente de Godot dont on ne sait, à travers les propos du jeune garçon, non seulement s'il viendra, mais encore s'il sera ou non secourable. Beckett renoue avec le théâtre des origines, celui d'Eschyle qui met en scène l'attente, représentant, dans *Les Perses* ou dans *Agamemnon*, le chœur et les protagonistes qui guettent, plongés dans l'angoisse, le retour de leur Roi à l'issue d'une guerre qui doit décider du destin d'un peuple entier. Si l'action chez Eschyle, c'est une arrivée qui vient mettre un terme à une attente, l'action beckettienne, telle est sa modernité, c'est l'interminable attente d'une arrivée toujours différée. C'est pour faire percevoir aux spectateurs les affres de cette attente que Beckett, dans cette pièce qu'il a sous-titrée dans sa version anglaise « tragi-comédie en deux actes », découpage tout à fait inhabituel au théâtre, représente deux soirées, séparées par une ellipse temporelle dont il

1. A. BADIOU, *Beckett. L'incredible désir*, Hachette, 1995.

est impossible de déterminer la durée, un jour, des mois, des années peut-être, structure répétitive qu'il reprend dans *Oh les beaux jours* de façon quelque peu différente comme le montre Pascale Alexandre. Tout suggère que les événements qui adviennent au cours des deux actes ont déjà eu lieu et se répéteront encore. Cette structure répétitive, présente à tous les niveaux rhétoriques du texte (répétition de mots, de phrases, de gestes, de situations), est particulièrement sensible pour le spectateur dans l'image qui clôture les deux actes à l'identique, celle des deux protagonistes debout auprès de l'arbre en train de regarder la lune, image inspirée d'un tableau de Caspar David Friedrich, *Un homme et une femme contemplant la lune* (1824), conservé au musée de Berlin. La pièce commence par les propos désabusés d'Estragon : « Rien à faire », qui ne sont pas sans rappeler un passage de *L'Innommable* :

Difficile aussi de ne pas oublier, dans sa soif de quelque chose à faire, pour ne plus avoir à le faire, pour avoir ça en moins à faire, qu'il n'y a rien à faire, rien de spécial à faire, rien de faisable à faire².

Programmatique, cette déclaration qui a valeur de manifeste inscrit Beckett dans la lignée de Tchekhov qui fait débiter *Platonov*, sa première pièce, de façon identique : « Rien, on s'ennuie doucement... On s'ennuie mon cher Nicolas... Rien à faire... ». Cette atmosphère tchekhovienne baigne bon nombre de ces pièces, notamment *Oh les beaux jours*. Pour Lucian Pintilié, metteur en scène d'origine roumaine qui a monté *La Cerisaie* à Washington en 1988, « le titre de *La Cerisaie* qui se lit en transparence est *Oh les beaux jours* ». Les deux pièces ont selon lui bien des points communs, l'approche de la mort, le déni de la mort, la perte des repères temporels. À leurs propos, il déclare :

C'est l'histoire d'une agonie dépourvue d'atrocité, d'une agonie douce, inconsciente et irresponsable. [...] L'enlèvement dans le sable n'est plus guère ressenti comme réalité. [...] Quand donc un être humain est-il mieux bercé par le mensonge sinon à l'approche de la mort ? [...] Comme chez Beckett, les personnages de *La Cerisaie* balancent tous entre deux temps irréels : le passé et l'avenir qui au terme d'une contemplation sans fin, se fondent en un temps hors de la durée³.

C'est parce qu'il ne se passe rien, ou du moins peu de chose, que les objets ont une si grande importance dans le théâtre de Beckett, comme le souligne Catherine Naugrette. Ils meublent l'ennui, pour Vladimir et pour Estragon, pour Willie, et plus encore pour Winnie qui ne dispose, pour toute ressource,

2. *L'Innommable*, Éditions de Minuit, 1953, p. 163.

3. L. PINTILIÉ, *Bric-à-brac. Du cauchemar réel au réalisme magique*, Montpellier, Éditions L'Entretemps, Collection Théâtre et Cinéma, 2009.

que de son sac ; ils permettent un minimum de mouvement et relancent la parole.

Comme Ionesco dans *La Cantatrice chauve*, Beckett innove non seulement par l'absence de véritable action et par la structure répétitive mais aussi par le traitement du dialogue. Parce qu'ils s'ennuient, Vladimir et Estragon, qui n'ont pas grand-chose à se dire, se renvoient les mots comme une balle pour meubler le vide et faire obstacle à l'angoisse, utilisant parfois le langage dans sa fonction phatique. Aussi l'échange de répliques, motivé par le seul besoin de maintenir un contact, si ténu soit-il, est-il parfois, dans sa rapidité, proche de la stichomytie.

Le seul point de la théorie aristotélicienne que conserve Beckett, c'est que l'émotion est maximale à la scène si la violence s'exerce au sein des relations d'alliance⁴. Aristote entend par là une alliance par le sang ou par l'hospitalité, l'hôte étant dans l'Antiquité quasiment sacré. Son équivalent dans nos sociétés modernes est l'ami. Dans *En attendant Godot*, ce sont les relations d'amitié que Beckett porte à la scène, « amitié cruelle », selon l'expression de Jean-François Louette⁵, dans *Fin de partie*, ce sont les relations père fils, également placées sous le signe sadomasochiste, dans *Oh les beaux jours* les relations de couple, elles aussi cruelles, le silence de Willie qui renvoie en permanence Winnie à sa solitude étant une forme de cruauté⁶. Winnie le lui fait remarquer : « Par moments je trouve ton attitude un peu étrange, Willie, ça ne te ressemble pas d'être cruel sans nécessité⁷. »

Malgré la gravité du propos, si ce théâtre déclenche le rire, c'est que l'humour et l'ironie jaillissent, venant détendre l'atmosphère, comme le montre Bruno Blanckeman, c'est que les personnages eux-mêmes, malgré la dureté de leur condition, malgré les « bouillons de mélancolie » (pour reprendre une expression de Winnie) qui les assaillent, ironisent sur leur sort. Le coup de génie de Beckett dans *En attendant Godot*, c'est de nous donner à entendre ces dures vérités en enchaînant sur un mode farcesque gags sur gags. Le comique de *Oh les beaux jours* naît du contraste entre l'atrocité de la situation dans laquelle se trouve « notre gentille autruche », selon les termes de George

4. Voir *La Poétique*, chapitre XIV.

5. Voir J.-F. LOUETTE, *En attendant Godot ou l'amitié cruelle*, Belin Sup/Lettres, 2002.

6. Même Nathalie Sarraute qui, dans ses romans comme dans ses pièces radiophoniques, brosse le portrait de personnages de la bourgeoisie liés le plus souvent par des relations mondaines, exploite, lorsqu'elle passe au théâtre proprement dit, dans ses trois pièces, les trois types de relations d'alliance définis par Aristote, la relation parentale dans *C'est beau*, la relation amoureuse dans *Elle est là*, la relation d'amitié dans *Pour un oui pour un non*. Il semble que le théâtre ne puisse se passer de représenter les relations d'alliance.

7. *Oh les beaux jours*, Éditions de Minuit, 1974, p. 67.

Reavey⁸, poète et ami de Beckett, et la légèreté avec laquelle par moments elle la vit, ce dont témoigne son expression favorite « oh le beau jour », expression dont elle use tout de même moins fréquemment au deuxième acte lorsque sa situation a empiré. Elle conserve cette apparente insouciance jusqu'à la fin où elle fredonne la valse de *La Veuve joyeuse*. Là est peut-être sa force, voire même sa victoire, même si son nom (*to win* = gagner), la désignant comme une gagnante, a valeur d'antiphrase. Telle est en tout cas l'interprétation de Giorgio Strehler qui, lorsqu'il donne la pièce en 1982 au Piccolo Teatro de Milan, présente Winnie comme un être de lutte comparable au personnage de *Acte sans paroles I* qui, perdu lui aussi dans un désert brûlant, essaie d'utiliser tout ce qu'il trouve à sa portée pour survivre. Aussi intercale-t-il le mimodrame entre les deux actes de *Oh les beaux jours*, intitulant le spectacle *Atto senza parole fra felici giorni*.

Si Beckett, aux dires de Roger Blin, considérait *En attendant Godot* comme « un western endiablé⁹ », – il aurait pu dire « cet étrange monstre », comme Corneille à propos de *L'illusion comique* –, c'est que la pièce occupe une place à part dans son théâtre. Tandis que dans *En attendant Godot*, les protagonistes vont et viennent, même si la marche de Pozzo et de Lucky est fortement entravée, même si les quatre protagonistes chutent souvent, dès *Fin de partie* ils se figent dans l'inertie, inertie qui devient totale pour Winnie dans *Oh les beaux jours*. D'une pièce à l'autre le mouvement se ralentit, comme je le montre dans l'article concernant l'évolution de la représentation du corps. Par suite, les gags gestuels, fréquents dans *En attendant Godot*, se raréfient, même si Winnie, disposant encore de ses mains au premier acte, amuse parfois le public par sa maladresse. Quant aux gags verbaux, ils se font eux aussi plus rares, surtout dans *Oh les beaux jours* où Winnie fait sourire dans les moments où elle garde son humour, disant par exemple à Willie : « Quelle malédiction la mobilité¹⁰ ! », mais où les plaisanteries n'apparaissent que dans de brefs instants, car l'échange entre les deux protagonistes est quasi inexistant vu le mutisme dans lequel s'enferme Willie. Le langage dramatique se transforme de ce fait. Tandis que l'échange des répliques est très rapide dans *En attendant Godot*, que le monologue ne surgit qu'exceptionnellement dans la bouche de Vladimir lorsqu'Estragon dort, le dialogue perd de sa vivacité dans *Fin de partie*, pièce qui s'ouvre par deux monologues, celui de Clov puis celui de Hamm et qui se clôt sur le monologue de Hamm, il tend vers le monologue

8. Ayant beaucoup aimé *Oh les beaux jours*, George Reavey écrit, en hommage à Beckett, ses impressions sous forme de poème : « Première vision de *Oh les beaux jours*-1962 », *L'Herne Beckett*, 1976, p. 157-159.

9. Voir L. BELLITY PESKINE, *Roger Blin, Souvenirs et propos*, Gallimard, 1986.

10. *Oh les beaux jours*, *op. cit.*, p. 54.

dans *Oh les beaux jours* où Winnie, tout en interpellant fréquemment Willie qui ne lui répond pas, soliloque, ponctuant son discours de fréquents silences, silences qu'analyse Gilles Ernst. Comme dans *La Dernière Bande* où il a déjà porté à la scène un personnage qui se penche sur son passé, Beckett fait du récit d'une vie la matière même de son drame. C'est une sorte d'autobiographie, pleine de trous, de blancs, car sa mémoire lui fait défaut, que tisse lentement Winnie, revoyant dans des flashes lourds de mélancolie des instants de son passé. Beckett dans son théâtre immobilise peu à peu le corps pour donner à entendre les pensées, les émotions qui s'agitent sous un crâne. De *En attendant Godot* à *Oh les beaux jours*, il accomplit le même parcours que de *Mercier et Camier*, roman dans lequel il narre les interminables déambulations sans but de ses deux héros, qui sont l'ébauche de Vladimir et d'Estragon, à *L'Innommable*, dernier volet de sa première trilogie où un personnage, dans une sorte de monologue intérieur, laisse vagabonder ses pensées, comme Winnie, dans un ressassement sans fin. L'oeuvre dramatique de Beckett, on le voit, a rapidement évolué. Commenant avec *En attendant Godot* et *Fin de partie* à montrer brutalement des corps sur scène tout aussi bouleversants que ceux de Giacometti, corps sur lesquels il inscrit l'aliénation de ses personnages, il en vient ensuite à mettre en espace une voix qui inlassablement se raconte. Cette évolution se poursuit après *Oh les beaux jours* où, dans une série de courtes pièces, il donne à entendre un personnage qui se ressouvient de son passé. Introduisant sur scène un personnage qui raconte sa vie comme dans le roman autobiographique, il crée, par la contamination de deux genres jusque-là incompatibles, une forme nouvelle.