

---

## PRÉFACE

« Rien à faire » sont les premiers mots de *En attendant Godot*, « Fini, c'est fini, ça va finir » sont les premiers mots de *Fin de partie*. L'aspiration à l'achèvement, au silence, le sentiment de la vanité de la recherche et de son objet sont de paradoxaux motifs pour des commencements. D'ailleurs, qu'est-ce qu'un commencement ? Finie l'innocence des débuts d'œuvres qui s'ouvraient magnifiquement, avec éclat et « naturel », comptant sur la complicité du lecteur et sa faculté d'illusion, sur un temps, sur un lieu, des êtres identifiables et pour une histoire qui prenait là son premier vol ; maintenant, avec Beckett, ce n'est plus seulement d'un début *in medias res* qu'il s'agit mais d'un début qui s'énonce difficilement comme tel, hasardeux, lourd d'hésitations et de souffrances, voire comme un début à plusieurs termes, des commencements « au choix », comme celui que *Molloy* met en route, ou plutôt Molloy, le personnage-narrateur-scripteur muré dans la chambre de sa mère.

« C'est lui qui m'a dit que j'avais mal commencé, qu'il fallait commencer autrement. Moi je veux bien. J'avais commencé au commencement, figurez-vous, comme un vieux con. Voici mon commencement à moi. Ils vont quand même le garder, si j'ai bien compris. Je me suis donné du mal. Le voici. Il m'a donné beaucoup de mal. C'était le commencement, vous comprenez. Tandis que c'est presque la fin, à présent. [...] Voici mon commencement à moi. [...] Cette fois-ci, puis encore une je pense, puis c'en sera fini je pense, de ce monde-là aussi. »

Ce « deuxième commencement », celui que le personnage-scripteur avait choisi, vient nier, après une page et demie de récit, le premier, plus classique et conforme au modèle du roman personnel introspectif et rétrospectif : « Je suis dans la chambre de ma mère. C'est moi qui y suis maintenant<sup>1</sup>. » Cette « mise en scène » du début ne peut se réaliser que dans des œuvres qui font

---

1. Éd. UGE, 10-18, p. 7 et 8.

appel à une « scène » mentale, celle de l'auteur et celle du lecteur. Au théâtre, il faut d'autres voies, d'autres formes.

Passer de la prose poétique et de la prose narrative au théâtre, c'est explorer un autre univers, c'est entrer dans une relation moins différée, car le spectateur est toujours imaginé, et dans une relation immédiate au moment de la représentation. C'est donner à voir avec certitude un lieu (scénique), des êtres, des actes ; c'est donner à entendre des paroles, à comprendre des actions. Le passage au théâtre est aussi, au moins pour les premières pièces de Beckett, le passage à l'objectivation de la parole dans celle des personnages, c'est l'abandon du « je » d'un locuteur unique pour ceux, successifs et alternatifs, de tous les personnages. Tel est du moins le cas dans les deux premières pièces représentées de Beckett, *En attendant Godot* et *Fin de partie*.

À propos des débuts de Beckett comme dramaturge on s'accorde, à la suite de ses déclarations, rares mais convergentes, à dire qu'elles lui apportèrent quelque soulagement dans des moments de profonde dépression alors qu'il se sentait dans l'impasse créatrice, au milieu de l'année 1948, entre *Malone meurt* et *L'Innommable*, et qu'il cherchait un espace plus contrôlable et moins vaste, où il pourrait mener ses personnages plus aisément. L'espace scénique et ses limites, le temps de la représentation et ses bornes apportèrent à Beckett des contraintes matérielles et lui imposèrent la nécessité de penser en termes de possibilités de réalisation et d'effet, ce qui, loin de tarir la source de ses thèmes de créateur, les oriente et les concrétise.

## Théâtralité

C'est en partant de tels constats concernant la recherche d'une contraction, d'une dénudation, que Yann Mével montre comment *En attendant Godot* et *Fin de partie* sont les premiers pas dans une entreprise de mise à nu des moyens et des effets propres au théâtre. Le jeu est au centre des deux pièces, dont la scène quasi vide d'un bout à l'autre montre le caractère physique et concret, matériel du lieu théâtral. Tant le texte lui-même que les différentes solutions et inventions des metteurs en scène, aidés et conseillés par Beckett, corroborent ici l'idée d'une « mise en cadre » de l'espace qui joue pleinement un rôle dramatique et rompt l'illusion figurative. Les répliques des personnages désignent le lieu comme lieu de jeu ; non seulement celle, si souvent citée, où il est dit que les personnages sont « servis » sur « un plateau », mais aussi celle où ils supposent qu'ils sont dans un lieu-dit appelé « La Planche ». À l'encontre du caractère « illusoire et absurde d'un art réaliste », Beckett met en scène le jeu théâtral cependant que les paroles des personnages – et leurs fantasmes ? – évoquent des lieux mythiques (la tour Eiffel, le Golgotha) dans lesquels leur vie prend une dimension métaphysique et cosmologique sur cette pauvre « route à la campagne avec arbre » de *Godot* et devant ce saule qui n'en serait que plus signifiant si seulement il était « pleu-

reur ». C'est ainsi que le tour de la pièce que fait Hamm poussé dans son fauteuil roulant par Clov est déjà un tour du monde : « Fais-moi faire le tour du monde [...] Puis ramène-moi au centre ! » Jouer de l'espace c'est jouer du théâtre dans le théâtre et faire participer le spectateur à ce jeu équivoque, en complice. Le spectateur est évoqué et repoussé, participant au décor (une tourbière, une foule en délire) ou nié (là il n'y a plus rien). La sobriété des éléments scéniques, leur réduplication dans *Godot* (contredite cependant par les quelques feuilles qui ont poussé sur l'arbre) permettent un jeu où la liberté du dramaturge bouscule les frontières entre les modes (comique, tragique), entre les formes instituées (boulevard, cirque, théâtre de parole et rhétorique, mime), mais aussi entre les pratiques du spectacle (théâtre, peinture, musique). C'est ainsi que la rupture des codes de l'illusion théâtrale nous oriente vers l'insolite, vers un monde concret qui résiste au monde réel.

Entre le texte écrit et sa mise en scène, le statut de la didascalie est complexe. Il est pour l'auteur l'indication de ses prévisions pour la représentation ; il n'existe pour le lecteur que comme auxiliaire de son imagination. Il l'aide à « voir » ce que peut être le texte quand il est joué. Mais il est aussi, selon Paul J. Smith et Nic. van der Toorn, un « discours », ce qui suppose un locuteur identifiable, une organisation propre qui le distinguerait de la parole des personnages non seulement par sa nature de texte destiné à disparaître quand celui-ci sera proféré, mais aussi en ce qu'il a son autonomie et doit être lu pour lui-même. Smith et van der Toorn étudient le texte de *En attendant Godot* et de *Pas* en tant qu'il est lu. Ils montrent ainsi que ce discours didascalique réserve au lecteur des surprises poétiques, telles qu'assonances, rimes et allitérations dès le début d'*En attendant Godot*, où les mentions « en ahanant » et « en haletant » vont bien au-delà d'une description d'Estragon aux prises avec sa chaussure et visent à procurer une séduction verbale, perdue pour le spectateur. Du discours didascalique aux paroles des personnages, on constate les mêmes phénomènes de paronomase ; parfois les mêmes échos associent les deux textes. Si les auteurs constatent que les effets paronomastiques sont en moindre nombre dans le texte anglais de la pièce, ils observent cependant que l'ironie se maintient quand le discours didascalique vient commenter la parole des personnages. Dans ce dernier cas également, l'effet, et le sens, du discours du dramaturge n'est perceptible que par le lecteur, comme dans « Et je reprenais le combat (*Il se recueille, songeant au combat*) ». Commentaire distancié, relativement autonome, le discours didascalique dans *En attendant Godot* n'intervient guère dans le texte à dire ; il en va tout autrement dans les pièces plus tardives, dont le statut de texte à dire n'empêche pas qu'elles soient aussi des textes à lire, dans la mesure où le discours didascalique est un texte à part entière.

Pour mieux percevoir les liens entre les différentes formes de la création de Beckett, et approfondir la compréhension de son œuvre théâtrale, Matthijs

Engelberts propose une étude sur la narration et le théâtre chez Beckett. Il s'agit essentiellement d'œuvres postérieures à *En attendant Godot* et *Fin de partie*, mais l'étude nous permettra de saisir le statut de la voix théâtrale et de la voix narrative, que Beckett a portées à des points extrêmes. Matthijs Engelberts nous montre ainsi que Beckett efface les frontières textuelles entre texte narratif et texte dramatique, en supprimant en dernier lieu le dialogue comme forme essentielle de la littérature dramatique pour le remplacer par la narration tout en gardant les didascalies. Dans ce cas, le personnage, sur scène, ne fait pas ce qu'il énonce, la séparation entre le corps et la parole est accomplie, ce qui va plus loin que la contradiction sur laquelle s'achève *Godot* : « Alors on y va ? [...] Alors on y va ? [...] Allons-y (*Ils ne bougent pas*) » (133-134). La parole est seule en scène, c'est le monde extérieur qui est évacué, non plus seulement désigné, joué et déjoué, mais supprimé. Alors cependant la dimension fictive du théâtre s'en trouve rehaussée par l'utilisation dénudée des moyens théâtraux prévus par le texte. Là se trouve soulignée l'importance des indications scéniques de l'auteur, qui définissent non seulement le décor et les gestes des personnages, mais le rythme de leurs paroles, les silences, les pauses brèves, leur diction, comme une partition musicale.

## Des œuvres représentées

Des didascalies au texte mis en scène, la continuité est naturelle, organique. Dans le cas de Beckett, cependant, l'intérêt que l'on porte aux réalisations théâtrales s'accroît parce qu'il a lui-même aidé, assisté, conseillé les metteurs en scène, et qu'il a lui-même mis en scène ses propres pièces. Des témoignages nombreux de metteurs en scène, ceux d'Alan Schneider, de Walter Asmus, de comédiens comme David Warrilow, Roger Blin ou Rick Cluchey, nous donnent les preuves de son attachement aux plus petits détails et de sa vision d'ensemble de ce que devait être le théâtre. On trouvera dans les analyses diverses références à ces souvenirs et témoignages. Le plus insolite, peut-être, est celui de Rick Cluchey dans *Art Press*. Il joua le rôle de Vladimir plusieurs fois et la première fois pour l'Atelier théâtral de San Quentin, une prison où il était détenu à perpétuité. À ce propos, il dit que, contrairement au public qui était très étonné, pour ne pas dire plus, par *En attendant Godot*, « nous comprenions ce que c'est que d'attendre, d'attendre pour rien. Notre "affinité" a troublé bien des critiques, mais jamais notre public<sup>2</sup>. » Sorti de prison, il continue à jouer dans des pièces de Beckett ; il souligne la patience de Beckett quand il s'est agi d'enregistrer la bande sonore que Krapp écoute pour jouer *La dernière Bande*.

S'ajoutent à ces témoignages des documents de première main à présent déposés selon le souhait de Beckett dans la Bibliothèque de l'université de

---

2. *Art Press*, n° 51, sept. 1980, p. 12.

Reading, à la Fondation internationale Samuel Beckett. Des chercheurs comme James Knowlson (auteur d'une récente biographie de Beckett, en anglais, éd. Faber) nous révèlent tout l'intérêt de ces carnets pour la recherche. Ils sont des instruments de travail pour les mises en scène, instruments pour l'observateur et le metteur en scène qu'était Beckett. Ils ont trait aux questions pratiques et concrètes (positions des personnages, gestes), ils rendent compte du travail des comédiens et des questions qu'ils se posent, des réponses de Beckett. Mais ils sont aussi les dépositaires d'une vision des pièces qui ne passe pas par un discours théorique, toujours soigneusement évité par Beckett, mais qui se réalise en images, en silhouettes, en mouvements, en sons. À la fois à l'intérieur de son texte, comme auteur, et à l'extérieur, comme observateur et comme metteur en scène, et parfois bien des années après l'avoir écrite, Beckett intègre la mise en scène dans sa démarche créatrice, modifiant ou infléchissant les œuvres, celle qu'il porte sur la scène, et celles qu'il est en train d'écrire. Mais on voit aussi comment Beckett accentue certains traits de ses pièces, comme par exemple la tromperie délibérée entre Hamm et Clov dans la mise en scène de 1980, et comment il souligne les phénomènes d'écho dans toute la pièce. On voit également comment, malgré les inévitables variations dues aux changements de comédiens, de metteurs en scène, il maintient une grande continuité dans le souci des détails. Même sur une pièce aussi glorieuse qu'*En attendant Godot*, les carnets apportent une lumière neuve, notamment en soulignant l'importance de l'image de la crucifixion tout au long de l'œuvre ; de même, la circularité des mouvements, le jeu des droites et des courbes sont ici soulignés (« dans leur effet global, dit Beckett, les déplacements, spécialement ceux de Vladimir, bien qu'ayant une cause apparente, sont en fait des déplacements d'êtres enfermés dans une cage »). Ces carnets nous révèlent un Beckett lecteur de soi-même ; loin de réduire les interprétations à sa seule vision, ils nous donnent une compréhension plus concrète de son imaginaire de dramaturge. La mise en scène participe donc pleinement de la création, c'est ce que nous montre James Knowlson.

POZZO – Que préférez-vous ? Qu'il danse, qu'il chante, qu'il récite, qu'il...

ESTRAGON – Qui ?

POZZO – Qui ! Vous savez penser vous autres ?

VLADIMIR – Il pense ?

POZZO – Parfaitement. (*À haute voix.*) Il pensait même très joliment autrefois, je pouvais l'écouter des heures (EAG, 54).

Nous entendrons Lucky « penser à haute voix », plus très joliment sans doute selon ce que laisse entendre Pozzo, et le lecteur sait quelles sont ses « pensées ». Mais quant à la danse, il en est réduit à l'imaginer : « Lucky dépose valise et panier, avance un peu vers la rampe, se tourne vers Pozzo. Estragon se lève pour mieux voir. Lucky danse. Il s'arrête » ; Estragon dit alors « C'est tout ? » La danse de Lucky, que le texte ne décrit pas mais que les per-

sonnages décrivent ou plutôt dénomment et apprécient, que Vladimir et Estragon miment, n'existe concrètement que dans les interprétations de comédiens. C'est l'objet de l'analyse de Toby Silverman Zinman qui nous montre la diversité et la richesse des choix dans le jeu du personnage. Cette diversité est permise par le texte ; elle nous entraîne vers des interrogations sur les modalités mêmes de la pièce, fable tragique ou farce burlesque. Le personnage de Lucky est essentiellement voué au jeu du mime. Il porte ici les vestiges d'une habileté immémoriale, d'un savoir et d'un souci esthétique qui s'inscrivaient dans un art collectif savant. Moment grotesque et tragique, la danse de Lucky est un moment théâtral où le spectacle se redouble à l'envi. Danse dans le théâtre, elle est reprise et défigurée par les deux personnages principaux qui jouent à être Lucky. Cette danse est aussi un signe de la dégradation du langage, dans la mesure où ce qui est malhabile ou parodique continue à être désigné par un mot qui implique grâce et force, joie et communion.

## Composition et genèse

Beckett metteur en scène, ou assistant à la mise en scène de ses pièces, se révèle aussi soucieux de revoir l'état de ses textes traduits en allemand. Elmar Tophoven avait fait la traduction d'*En attendant Godot* avant toute représentation en Allemagne. Au moment de la réalisation, avec Beckett, le texte fut remis sur le chantier et profondément remanié. Ce fut l'occasion d'une adaptation tout autant que d'une traduction, ce dont la traduction en anglais, par Beckett bénéficia plus tard. Julian A. Garforth confronte les trois versions pour montrer dans le détail les changements opérés pour la représentation de la pièce. Ces changements tiennent compte, comme toute traduction, des particularités sémantiques et grammaticales des langues (voir le choix entre les deux verbes allemands « tun » et « machen » pour traduire « faire »). Mais surtout ils viennent d'une réflexion sur les effets stylistiques et dramatiques recherchés. On lit à cette occasion également que les effets parfois burlesques des noms cités dans le monologue de Lucky donnent lieu à diverses exégèses selon les langues. Le « Conard » qui en français a un sens très clair devient sans changement en anglais fort proche de Cunard, nom d'une compagnie de paquebots dont l'héritière était un mécène des lettres en Europe. Nancy Cunard lança un concours poétique en 1930 : on suscitait des poèmes de moins de cent vers. C'est *Whoroscope* de Beckett qui remporta le concours et fut publié (voir plus loin page 20). On y voit aussi le plaisir évident que Beckett prend aux mots dans les variations des injures, choisissant au passage de faire de « Crrritic! » en anglais l'injure suprême – allusion au mauvais accueil réservé à ses œuvres en Grande-Bretagne? – alors que la même injure en français est « architecte ! », allusion aux jugements des francophones sur la reconstruction après la guerre. Il faut ajouter, à cette occasion, que les éditions françaises de *Godot* ne donnent pas ce passage

d'échange d'injures et s'en tiennent à ce que dit Estragon : « C'est ça, engueulons-nous. (*Échange d'injures. Silence*) Maintenant racommodons-nous. » (EAG, 106.)

Ruby Cohn s'attache à la genèse de *Fin de partie*, notant qu'elle fut longue sans doute, compliquée assurément, lente, laborieuse et douloureuse surtout, ce dont rendent bien compte les nombreux manuscrits actuellement disponibles. Tout en regrettant que le manuscrit pour l'édition ne soit pas pour l'heure disponible, et que seul un manuscrit porte une date (février 1956), Ruby Cohn analyse deux états de *Fin de partie* (qui ne porte pas encore ce titre mais s'intitule « Hamm »). Il apparaît que, si pour l'essentiel les traits des personnages sont fixés, les deux états montrent une tension plus relâchée que la pièce achevée, que les relations entre les personnages sont plus proches de celle de Pozzo et Lucky (relations maître-esclave plus brutales), que les accès et déguisements emportent vers un comique plus trouble (déguisement de F et de B en femme, en mère) ou plus grotesque. De l'aveu même de Beckett, que cite Ruby Cohn, le premier état est « une girafe à trois pattes ». Les parents dans la poubelle apparaissent dans le second état, et les allusions à la culpabilité et à une faute grave (avoir laissé mourir quelqu'un). Ruby Cohn montre quel travail de condensation et d'élagage, quelle recherche du rythme Beckett a menés pour en venir à une intense pièce en un acte, « touchante et familière » même si elle est « apocalyptique », et préservant autant que faire se pouvait « la rigolade ».

Giuseppina Restivo remonte plus avant dans la genèse de *Fin de partie*, en présentant un carnet de notes de 1950, avant le manuscrit appelé « Avant *Fin de partie* ». Son analyse révèle un écrivain d'« une émotivité naïve », bien différente de celui qui manie superbement la distance et l'humour noir. L'horreur de l'angoisse se déploie dans une relation de double dépendance proche du cauchemar. Le combat de Beckett avec et contre le pathos, les notes personnelles qui renvoient à Pétrarque, à Dante, et à Chamfort, plongent dans une atmosphère morale des plus douloureuses. La référence au feu qui brûle tant à dire certaines choses laisse entendre que ces douleurs ne peuvent s'apaiser qu'avec le temps, c'est banal, mais surtout avec l'abandon de toute espérance et par la maîtrise de la composition : maîtrise des échos, des doublets et des répétitions, maîtrise aussi de la distance à l'égard de sa propre parole que Beckett éloigne d'un réalisme trop précis et du pathétique, grâce à des effets de collage et de surprise proches de l'esthétique dadaïste.

## Vers une interprétation

Quand on lui demandait quel était le sens de ses pièces, et plus précisément, qui était Godot, Beckett faisait une réponse, bien connue maintenant, dont Alan Schneider nous donne un exemple :

« Sam ne répondait à aucune de mes questions concernant la signification profonde de la pièce ou les énigmes du texte (*Godot*). Il ne s'intéressait qu'aux questions précises concernant ce qui se passait avec les acteurs, leur action, leurs répliques, leurs mouvements et leur attitude. Je me souviendrai toujours des réponses qu'il fit à des questions comme : qui était Godot, ou que signifie Godot ? " Si je le savais, je l'aurais mis dans la pièce" . » (*Art Press, op. cit.*, 15.)

Certes, il faut se garder des interprétations simplifiantes, hâtives ou excessives. Il faut se garder de reproduire le jugement sommaire – en forme de condamnation – de Lukàcs qui renvoie l'art qu'il appelle d'avant-garde de tout le xx<sup>e</sup> siècle, et particulièrement Joyce, Musil et Beckett, du côté du subjectivisme absolu et stérile, de la grimace et de la décadence pour la raison qu'aucun représentant d'une humanité moyenne, normale (?) ne permet de prendre la mesure des extrêmes que cette esthétique choisit de faire vivre<sup>3</sup>. À l'inverse de Georges Lukàcs, peu heureux dans ses dernières critiques qui tentent de faire vivre ou revivre l'idée que le réalisme socialiste est la forme la plus souhaitable de l'art, Theodor Adorno, dès 1958, propose dans « Comprendre *Fin de partie* », une lecture contemporaine de la pièce d'une exceptionnelle pertinence<sup>4</sup>. Il inscrit l'œuvre – période oblige et même Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman* suit cette tendance – dans la mouvance de l'existentialisme parisien, mais c'est pour n'en voir que les traces, sous formes de vestiges et non de fondation<sup>5</sup>. Toute l'analyse d'Adorno, à laquelle il faut ici renvoyer pour une lecture attentive, montre que Beckett, loin d'exprimer des « pensées », loin d'être un simplificateur décadent, pratique au contraire la parodie, le pied-de-nez à la philosophie. Il interroge nos catégories mentales et morales dans une pièce où « la conscience s'efforce de regarder en face son propre naufrage comme si elle voulait lui survivre, de la même manière que Hamm et Clov veulent survivre à la fin du monde. » (237.)

Günther Anders montre que *En attendant Godot* est une fable mais une fable inversée. Alors que le moteur de la fable est le développement d'une action, qui démontrera une proposition tenue pour vraie, cette pièce est une fable qui n'avance pas, dont le motif est l'absence de motifs. Reprenant l'idée

3. Voir Lukàcs, *La signification présente du réalisme critique*, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1960. Voir aussi Dominique Nores, *Beckett et les critiques de notre temps*, Garnier éd., 1971, qui reproduit de nombreux passages de critiques contemporaines des œuvres de Beckett.

4. Dans *Notes sur la littérature*, Flammarion éd., 1984, p. 201-238, 1<sup>re</sup> éd. Suhrkamp, Francfort sur le Main, 1958.

5. « On ne saurait trop insister sur le sérieux de semblables réflexions. Soixante-dix siècles, et plus, d'analyse et de métaphysique ont tendance, au lieu de nous rendre modestes, à nous dissimuler la faiblesse de nos ressources lorsqu'il s'agit de l'essentiel. En fait, tout se passe comme si l'importance réelle d'une question se mesurait, précisément, à l'impossibilité où nous sommes de lui appliquer une pensée honnête, sinon pour la faire rétrograder. » (*Pour un nouveau roman*, Éd. de Minuit, 1963, p. 102.) Et, s'agissant des personnages, Robbe-Grillet, après avoir dit que leur fonction est d'être là et de jouer un rôle : « Ils sont là ; il faut qu'ils s'expliquent. Mais ils ne semblent pas avoir de texte tout préparé et soigneusement appris par cœur pour les soutenir. Ils doivent inventer, ils sont libres. » (*Ibid.*, p. 103.)

que les personnages s'apparentent à des clowns, Anders les représente en train de postuler, selon une logique inversée, que ce qu'ils attendent doit exister puisqu'ils l'attendent. Une démonstration de la vanité de la croyance comme de la non-croyance, de l'espoir comme du désespoir, dans laquelle le passé n'est évoqué que pour postuler un avenir chargé d'événements. Cependant ce passé est lui-même frappé de nullité par l'amnésie des personnages, incapables de se rendre compte des répétitions qu'ils vivent sous nos yeux. La conclusion de l'analyse confirme le caractère clownesque des personnages qui, au-delà de tout cynisme, en appellent à la compassion et à la consolation. On ne doit en effet pas oublier qu'au cirque le clown est, de tous les saltimbanques, celui dont le spectateur ne peut jamais penser qu'il court quelque risque : il ne tombera jamais, les lions ne le mangeront pas, il met en scène le jeu dans le rire et la dérision, et fait oublier la mort.

C'est sur la question du mode littéraire, de l'appartenance générique et des modalités psychologiques de *En attendant Godot* que porte l'étude suivante, la première des deux contributions de Mary Bryden. Il s'agit bien de définition d'une nouvelle tragédie, une tragédie moderne, celle de la banalité. Les formes anciennes de la tragédie ont disparu, elles n'ont pas survécu à la disparition d'un Dieu omniprésent, mais non le tragique. Se plaçant sous l'égide d'une formule de Jean-Marie Domenach dans *Le Retour du tragique*, Mary Bryden suit la piste du tragique moderne, lié au sentiment du malheur, non pas accidentel et personnel, non pas extraordinaire, mais normal pourrait-on dire, commun et partagé. Un tragique inhérent au fait même d'exister, temporairement et sur le mode temporel. Point alors n'est besoin d'un Dieu ni d'un *Deus ex machina*, point de besoin non plus de personnages qui dépassent la mesure et, se signalant par de traits hors du commun, défient la transcendance. Il suffit que nous percevions que les personnages se battent contre le temps non pour le défier mais pour durer en se maintenant sur la frontière entre l'action, le mouvement et la paralysie. Il suffit aussi que les personnages miment la recherche du sens pour que la certitude de la catastrophe, non pas finale mais constante, imprègne le langage le plus familier. L'important, dit Mary Bryden, est de voir que, si tragique il y a dans les pièces de Beckett, celui-ci est affaire de vision et non de genre formellement défini ; que cette vision s'associe avec des modalités psychiques et littéraires telles que l'ironie et le comique, qu'elle est avant tout fondée sur la lucidité et ne va pas sans puiser dans la veine profonde et constante chez Beckett de l'humour noir, et celle, comme le souligne Adorno, du plaisir complexe à la régression vers un monde d'avant l'ordre et la raison. Cette veine comique dans les pièces de Beckett implique la possibilité d'un sursaut de celui qui vit dans le sentiment que la catastrophe est inévitable et toujours déjà là.

Beckett lecteur de Dante : Mary Bryden approfondit également sa « dette » à l'égard de *La divine Comédie* et principalement du *Purgatoire*. Elle montre

le long parcours de Beckett avec Dante, depuis les études en italien à Trinity College jusqu'aux derniers moments de sa vie. Pourquoi cet intérêt pour le *Purgatoire*? Mary Bryden montre avec une attention profonde que si la figure de Belacqua retient plus que toute autre l'attention de Beckett depuis les années trente, ce n'est pas tant pour son indolence et son immobilité comme on l'a souvent dit que pour son attitude ironique et son autonomie affirmée. Les habitants du Purgatoire sont dans une situation qu'ils savent éphémère ; leur lente marche est un mélange de passivité et d'activité : ils attendent mais ils purgent une peine, ou successivement des peines, et en cela Beckett trouve en eux une figuration du monde humain qui « passe le temps dans un espace inhospitalier » en attente d'un futur indéfinissable. Quant à Belacqua, son attente est portée à une puissance supérieure puisqu'il appartient à l'Avant-Purgatoire : le temps du rachat n'a pas encore commencé pour lui, puisqu'il ne s'est repenti qu'*in extremis*. Beckett emprunte à Dante la vision d'une humanité – terrestre dans son cas seulement – en attente d'une transformation de son sort ; mais sa vision est détachée de toute interrogation et de tout espoir religieux et moraux. Le mal dont on souffre dans son œuvre n'est pas motivé, ni moralement ni psychologiquement, il n'est pas temporaire mais chronique, essentiel. La recherche des causes est donc vaine et la notion de jugement également. Seule compte la lente marche en avant, qui n'est plus un progrès. Reste le voyage « sans Virgile », sans l'ombre tutélaire, comme dans les images déchirantes de *Compagnie*. Le dialogue constant de Beckett avec Dante se conclut sur un sourire sardonique : « No stars without stripes » (« pas d'étoiles sans écorchures »), le Purgatoire est sur cette terre.

Dante, Pétrarque, Proust, Descartes... On n'en finirait pas de relever les écrivains, les philosophes dont la lecture nourrit et stimule la réflexion et la création de Beckett. Une longue réflexion sur l'art et le temps fonde son étude sur Proust sobrement intitulée *Proust*<sup>6</sup>, écrite en 1930. La même année, Beckett publie *Whoroscope*, qui a remporté un concours de poésie organisé par Nancy Cunard et Richard Adlington. *Whoroscope* est un poème de quatre-vingt-dix-huit vers sur la vie de Descartes. L. M. Roesler développe la thèse que *Compagnie*, un des derniers textes de Beckett, est « une lecture parodique du *Discours de la méthode* », une parodie de l'effort philosophique vers la certitude que décrit Descartes. L'invention d'une fable et le passage du singulier (je) au général et au transcendant perdent chez Beckett leur valeur heuristique et sont soumis au regard critique. On est avec *Compagnie* à la pointe extrême de l'œuvre de Beckett, mais tout le mouvement de sa création, depuis *Whoroscope*, est animé par cette réflexion sur le sujet historique et la représentation-postulation d'un sujet transcendant. On suit dans toute l'œuvre une rumination ironique sur la démarche qui fonde une vérité philosophique sur une fiction, sur une représentation feinte d'une histoire per-

---

6. Éd. de Minuit, 1990, traduction d'Edith Fournier.

## *Préface*

sonnelle, et une mise en question ironique de la puissance du sujet pensant. Si le théâtre ne permet pas le jeu subtil et vertigineux entre les différentes instances de la personne, possible dans le discours et dans le récit, reste que s'y déploient dramatiquement les contradictions entre le sujet et ses images, entre le sujet parlant et les autres, et entre ces êtres représentés et le dramaturge qui les crée, les imagine, en prévoit l'existence matérielle et même, parfois, les commente à distance.