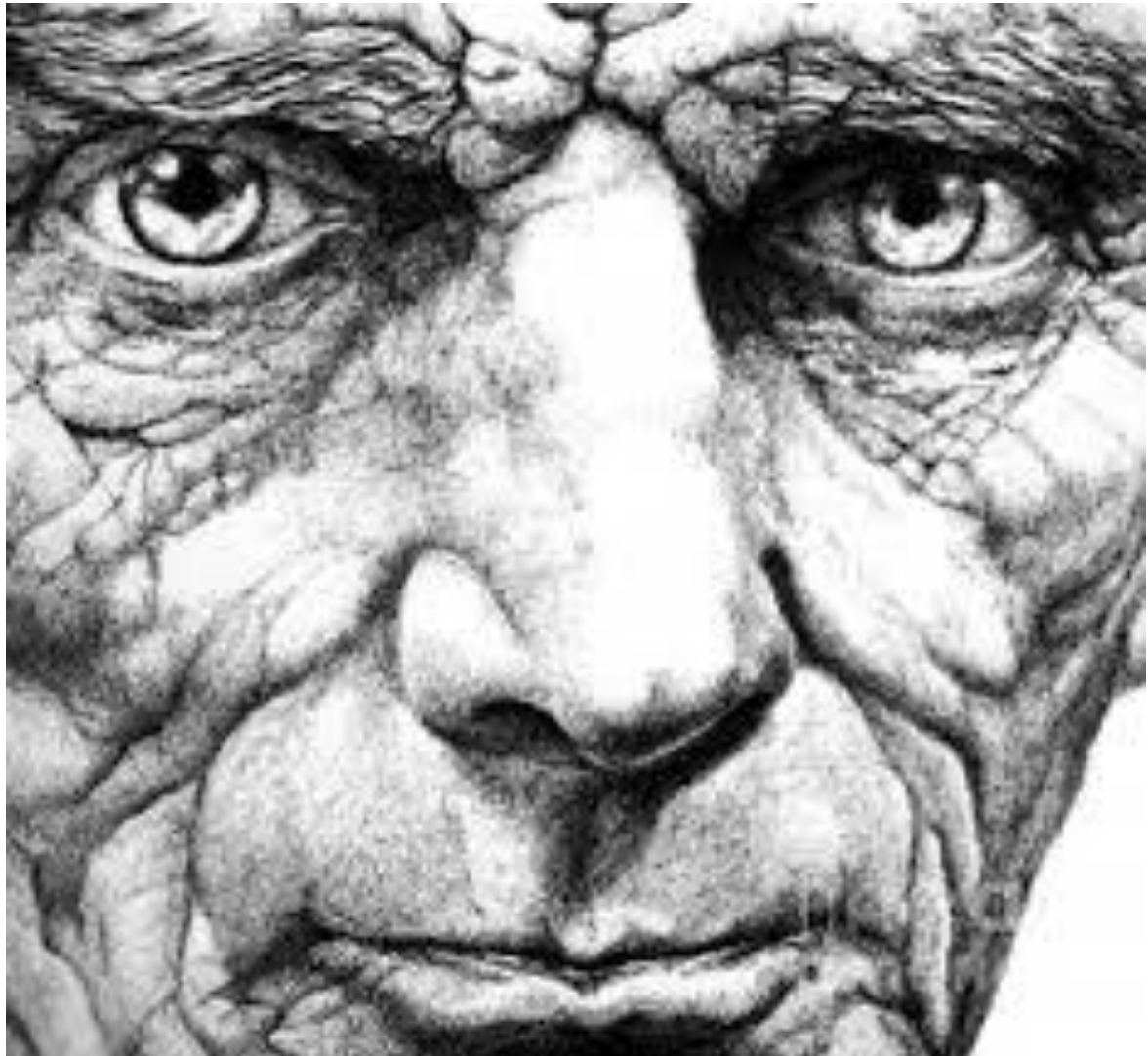


# **Samuel Beckett**

**La solitude, la souffrance et la  
désintégration totale en combinaison avec  
l'humour ironique.**

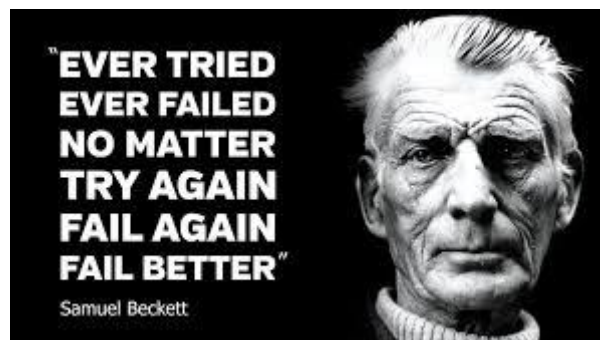


<http://artthreat.net/2012/04/happy-birthday-samuel-beckett/> (Page consultée le 20 septembre 2014)



# Samuel Beckett

## La solitude, la souffrance et la désintégration totale en combinaison avec l'humour ironique.



<http://ipiranga.deviantart.com/art/Samuel-Beckett-1-359788534>

(Page consultée le 20 septembre 2014)

Mémoire de Master d'Astrid A. Abrahamse

Numéro d'étudiant : S0980471

Directeur du mémoire: M. Dr. J.M.M. Houppermans

Second lecteur : Prof. P.J. Smith

Le 4 janvier 2016, Université de Leyde, Département de Français



## **Table des matières**

<b>Préface</b>	<b>p. 6</b>
<b>Remerciements</b>	<b>p. 6</b>
<b>Introduction</b>	<b>p. 7</b>
<b>Chapitre 1 : Le cadre des textes</b>	<b>p. 8</b>
1.1. Ecriture et biographie.	<b>p. 9</b>
1.2. L'influence de la guerre et les changements d'écriture qui en résultent.	<b>p. 10</b>
1.3. Les 3 pièces et le 'monologue pluriforme'.	<b>p. 16</b>
1.3.1. <i>En attendant Godot</i>	<b>p. 16</b>
1.3.2. <i>La dernière bande</i>	<b>p. 20</b>
1.3.3. <i>Oh les beaux jours</i>	<b>p. 22</b>
1.3.4. <i>Cap au pire</i>	<b>p. 23</b>
<b>Chapitre 2 : L'analyse des textes</b>	<b>p. 25</b>
2.1. Les caractéristiques de l'écriture de Beckett.	<b>p. 25</b>
2.2 L'analyse.	<b>p. 26</b>
2.2.1. Les caractéristiques des personnages beckettians.	<b>p. 25</b>
2.2.1.1 Conclusion.	<b>p. 28</b>
2.2.2 Le rôle des objets.	<b>p. 30</b>
2.2.2.1 Conclusion.	<b>p. 32</b>
2.2.3. Le rôle du son et du silence.	<b>p. 34</b>
2.2.3.1. Conclusion.	<b>p. 35</b>
2.2.4. Le rôle de l'espace, de la lumière et des couleurs.	<b>p. 35</b>
2.2.4.1. Conclusion.	<b>p. 38</b>
2.2.5. Le rôle de l'humour et de l'ironie.	<b>p. 40</b>
2.2.5.1. Conclusion.	<b>p. 42</b>
2.2.6 Les didascalies et leurs effets.	<b>p. 43</b>
2.2.6.1. Conclusion.	<b>p. 44</b>
2.2.7 Un regard psychanalytique.	<b>p. 45</b>
2.2.7.1. Conclusion.	<b>p. 47</b>
<b>Chapitre 3 : Conclusion générale</b>	<b>p. 48</b>
<b>Bibliographie :</b>	<b>p. 50</b>
<b>Annexes :</b>	<b>p. 53</b>

## Préface

C'est avec une attention profonde et beaucoup de plaisir, que j'ai suivi les cours sur Samuel Becket chez M. Dr. Houppermans pendant l'année universitaire 2012-2013. Le travail écrit que j'ai fait pour terminer le cours et dans lequel j'ai étudié de différentes sortes de solitude, a réveillé mon intérêt non seulement à ce sujet et à l'auteur, mais encore à quelques thèmes principaux dans son œuvre. Non seulement la solitude, mais encore la souffrance, la vue pessimiste sur l'existence humaine et la désintégration totale se trouvent comme un fil rouge dans l'œuvre beckettien. Ces thèmes particulièrement émouvants se retrouvent non seulement fréquemment dans les romans de Samuel Beckett mais encore dans ses pièces de théâtre. C'est le titre de son monologue pluriforme *Cap au pire*, qui peut donner l'idée d'examiner s'il existe une aggravation au cours du temps au niveau de ces thèmes touchants. En même temps il serait intéressant d'étudier l'approche spécifique de Beckett avec laquelle il donne un sens particulièrement saisissant à l'isolement, à la souffrance, à la désintégration complète et à la condamnation à l'existence humaine qui, selon lui, finalement ne mène à rien.

## Remerciements

Pour terminer cet avant-propos, je voudrais profiter de l'occasion de remercier M. Dr. Houppermans de bien vouloir être le directeur de ce mémoire, ainsi que la direction du Teylingen College, mon employeur, de m'avoir donné la possibilité de faire des études dans l'objet d'obtenir mon Master en français.

## Introduction

« Pire moindre. Plus pas concevable. Pire à défaut d'un meilleur moindre. Le meilleur moindre. Non. Néant le meilleur. Le meilleur pire. Non. Pas le meilleur pire. Néant pas le meilleur pire. Moins meilleur pire. Non. Le moins. Le moins meilleur pire. Le moindre jamais ne peut être néant. Jamais au néant ne peut être ramené. Jamais par le néant annulé. Inannulable moindre. Dire ce meilleur pire. Avec des mots qui réduisent dire le moindre meilleur pire. À défaut du bien pis que pire. L'imminimisable moindre meilleur pire<sup>1</sup> ».

C'est en lisant ces mots intenses et émouvants au superlatif, ce texte qui implose, ce cri d'une détresse absolue, du désespoir qui mène vers le néant et qui fait signe d'un état immensément peureux, pessimiste et déprimé, que notre intérêt a été éveillé et que nous avons décidé non seulement d'étudier trois thèmes visiblement importants de Beckett, c'est-à-dire la solitude<sup>2</sup>, la souffrance<sup>3</sup> et la désintégration totale du sujet, mais encore l'approche spécifique beckettienne qui donne un sens particulièrement saisissant à ces trois thèmes. En plus de cela il serait intéressant d'examiner de près les ressources particulières dont Beckett se sert pour exprimer ces sentiments. Une autre question que nous nous posons également, c'est s'il y a une progression remarquable dans le courant du temps en ce qui concerne l'intensité de cette approche, c'est-à-dire s'il y a une aggravation en ce qui concerne l'approche pessimiste aux thèmes principaux au courant du temps. Nous avons choisi les trois pièces et le texte suivants:

*En attendant Godot* (1952) Une des œuvres les plus connues de Beckett où les personnages attendent en vain quelqu'un ou quelque chose qui puisse donner un peu de valeur à la vie inutile qu'il faut mener seul<sup>4</sup>.

*La dernière bande*, (1958) qui est considéré comme une des œuvres les plus autobiographiques et qui représente la solitude solitaire<sup>5</sup>.

*Oh les beaux jours* (1961) qui représente la solitude menée à deux, la solitude quand on n'est pas seul.

*Cap au pire*, (1982) qui est le (dernier) cri d'une souffrance et d'une détresse absolue. C'est le pire qui reste à venir, la solitude absolue et la désintégration totale qui mène vers le néant.

Un dernier élément intéressant c'est d'étudier jusqu'à quel point il existe des imbrications entre les éléments autobiographiques et les œuvres choisies et comment est-ce qu'elles y sont entremêlées?

---

<sup>1</sup> Beckett, Samuel, *Cap au pire*, traduit de l'anglais (*Worstward Ho*, 1982) par Edith Fournier, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 41.

<sup>2</sup> Solitude : (lat. solitudo, de solus, seul) Selon le petit Larousse 2011 : État d'une personne seule, retirée du monde ; isolement.

<sup>3</sup> Souffrance : Selon le petit Larousse 2011 : Fait de souffrir ; douleur morale ou physique.

<sup>4</sup> Seul (lat. solus) Selon le petit Larousse 2011 : Qui est sans compagnie; isolé. Vivre seul, sans aide, sans secours.

<sup>5</sup> Solitaire (lat. solitarius, de solus, seul) Selon le petit Larousse 2011 : Qui aime la solitude ; qui vit, agit seul. Qui est placé dans un lieu écarté ; désert. Qui se fait, qui se passe dans la solitude.

Qu'on pense d'une part aux mots de Bram van Velde: « Beckett n'a jamais rien écrit qu'il n'ait vécu<sup>6</sup> », et à la manière dont Knowlson combine la vie et l'œuvre dans sa longue biographie détaillée de Beckett, mais d'autre part on tiendra compte pour cet aspect de l'approche psychanalytique telle qu'elle a surtout été élaborée par Didier Anzieu et Angela Moorjani. C'est ainsi aussi qu'on essaiera de vérifier non seulement la pertinence de l'hypothèse principale : « La solitude, la souffrance et la désintégration du sujet dans leur intrication essentielle se présentent de manière de plus en plus déterminée dans les périodes successives de l'œuvre de Beckett », mais encore jusqu'à quel niveau est-ce que la transformation littéraire des expériences vécues connaît sa propre évolution spécifique.

## Chapitre 1. Le cadre des textes

« Beckett n'a jamais rien écrit qu'il n'ait vécu ; ce faisant, il ne pensait pas à des équivalences simplistes entre la vie et l'œuvre, mais, comme moi, à ce qui se vit au plus profond<sup>7</sup> ».

Ce jugement sur Beckett de la part d'un de ses meilleurs amis, le peintre expressionniste néerlandais, Bram van Velde (1895-1981), nous apprend un détail indispensable : Beckett a voulu écrire ce qu'il vivait « au plus profond » ; selon les deux, Beckett et van Velde, c'est seulement à ce niveau-là qu'on est capable de se surpasser. Il faut parfois éliminer la raison et rencontrer soi-même au niveau le plus profond possible, pour se connaître, pour se dépasser ou pour réussir une œuvre d'art au plus haut niveau. Van de Velde a dit tout haut : « C'est tragique, ces êtres qui ne rencontrent jamais leur vie<sup>8</sup> ».

La souffrance fonctionne parfois comme le moteur d'une création artistique, « c'est un prélude à l'art qui est à l'origine de toute création littéraire<sup>9</sup> » ou comme déclare Beckett dans *Proust* : « Suffering [...] opens a window on the real and is the main condition of the artistic experience »<sup>10</sup>.

Durant sa vie, Beckett a fait plusieurs cures psychanalytiques pendant lesquelles d'un côté il a appris à connaître les mécanismes de la vie intérieure et prénatale et de l'autre côté il a appris à mieux se connaître. Cependant, l'analyse la plus importante, avec Bion, il a dû l'arrêter parce que trop d'analyse empêcherait l'écriture. En se basant sur cette donnée, il paraît nécessaire de tenir compte de cette exploration de la vie intérieure par Beckett pour mieux comprendre certains éléments de l'œuvre. Pour Beckett, la douleur physique et la douleur psychique étaient inévitables dans la vie humaine. Non seulement il l'a (partiellement) accepté, mais encore il a fait des recherches profondes qu'il a utilisées comme source d'inspiration pour ses créations et ses performances artistiques. Tandis que ce sera surtout à partir des analyses des textes qu'on essaiera de trouver des points de départ pour en faire des liens entre la vie et la vie intérieure de l'auteur qui décrit la solitude, la souffrance et l'inutilité de l'existence douloureuse et sans espoir, et son œuvre, donnons d'ores et déjà quelques éléments biographiques en tant que tremplin pour l'analyse.

---

<sup>6</sup> Knowlson, James, *Beckett*, Biographie traduite de l'anglais par Oristelle Bonis, Paris, Babel, 1999, p. 25.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> [http://www.premiere.fr/Star/Bram-van-Velde-3147148/\(view\)/citations](http://www.premiere.fr/Star/Bram-van-Velde-3147148/(view)/citations).

<sup>9</sup> Lüscher-Morata, Diane, *La souffrance portée au langage dans la prose de Samuel Beckett*, Amsterdam, Rodopi, 2005, p. 46.

<sup>10</sup> *Ibid.*



## 1.1. Ecriture et biographie.

Dès le jour de sa naissance, Samuel Barclay Beckett, né à Cooldrinagh, dans le village de Foxrock (comté de Dublin), le Vendredi Saint le 13 avril 1906, il y a un mystère autour de lui. Tout d'abord à cause de l'énigme au sujet de la date de sa naissance. Selon le certificat de naissance, Samuel Barclay Beckett est né le 13 mai 1906 et les rumeurs prétendent que c'est Beckett lui-même qui a voulu changer cette date pour en faire un Vendredi Saint, une date qui a plus de cohérence avec sa vue sur la vie en général, avec la souffrance et avec l'histoire de Pâques et de la Passion douloureuse, jours importants qui représentent non seulement l'essence du christianisme, qui a été un élément important et controversé pendant sa vie, mais encore une dimension clé de sa propre vie. Cette date, le jour qu'on commémore la souffrance du Christ en particulier et de l'humanité en général, est pour lui une raison, une occasion de se rattacher étroitement à la souffrance. En même temps le jour du Vendredi Saint est le même jour que Dante Alighieri, l'écrivain, poète et homme politique italien qui était un des plus grands exemples pour Beckett, a commencé son voyage en enfer<sup>11</sup>. Beckett aime faire des renvois personnels dans son œuvre et il parle aussi de Pâques dans son texte *Compagnie* où il se réfère à sa journée de naissance :

Tu vis le jour un jour de Pâques (... et maintenant)  
Tu vis le jour le jour où le Sauveur mourut (... et maintenant)<sup>12</sup>

Beckett parle de la naissance comme d'une douleur immense qui est le début d'une vie douloureuse, d'un enchaînement de misères qui ne se terminera qu'avec la mort. « The beginning of a long and painful Odyssey<sup>13</sup> ».

Selon *Damned to Fame* de Knowlson, Beckett se souvient non seulement de sa naissance, mais il a aussi des souvenirs prénatals. Il parle de l'utérus de sa mère comme un « sheltered haven<sup>14</sup> » où le fœtus est protégé contre la douleur. Ensuite il s'exprime sur la naissance comme sur une douleur immense qui est le début d'une vie navrante et pénible, d'un enchaînement de misères qui ne se terminera qu'avec la mort.

Tandis que l'enfance de Beckett n'est pas malheureuse, lui, il n'est pas un enfant très heureux. Dès son enfance, il est une personne assez solitaire et en regardant en arrière il a dit de sa jeunesse : « I had little talent for happiness<sup>15</sup> ». Il grandit dans un milieu aisé, mais très strict (surtout à cause de sa mère) et tourmenté où il passe une enfance puritaine. La relation avec son père et son frère aîné est bonne, tandis que la relation avec sa mère se base sur un lien affectif très intense qui, en même temps, peut se changer rapidement et mener à des conflits orageux, ce qui sera le cas tout au long de sa vie. Comme sa mère il a le caractère assez rebelle ainsi que le goût de l'indépendance. C'est pour cela qu'ils se heurtent de façon intense régulièrement. Il y a une sorte de résistance dont on pourrait dire qu'elle menait à un masochisme sadique, d'un côté ils s'aiment intensément, d'un amour féroce, d'un autre côté ils se blessent douloureusement et régulièrement. Selon sa mère « elle était impuissante à le plier ses exigences<sup>16</sup> ». Déjà à cet âge parfois il se met en quête des limites de la douleur

---

<sup>11</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Divine\\_Com%C3%A9die](http://fr.wikipedia.org/wiki/Divine_Com%C3%A9die). La Divine Comédie de Dante, entre 1307 et 1321, poème divisé en trois parties : *Inferno (Enfer)*, *Purgatorio (Purgatoire)* et *Paradiso (Paradis)*.

<sup>12</sup> Beckett, Samuel, *Compagnie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p.19.

<sup>13</sup> Knowlson, James, *Damned to Fame, the Life of Samuel Beckett*, London, Berlin, New York, Bloomsbury, 1996, p.2.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> [http://www.blackbird.vcu.edu/v9n1/nonfiction/crowther\\_h/chuters\\_page.shtml](http://www.blackbird.vcu.edu/v9n1/nonfiction/crowther_h/chuters_page.shtml).

<sup>16</sup> Knowlson, James, *Beckett, op.cit.* p.65, voir note 6.

psychique et physique. Étant un enfant peureux, il se rapproche justement des choses angoissantes comme le noir, le feu et des situations dangereuses, signe qu'il ne s'enfouit pas, mais, qu'au contraire, il veut en savoir plus. Pour Beckett, la peur et la douleur sont non seulement des sources d'inspiration pour son écriture, mais encore c'est en écrivant qu'il a trouvé une manière de digérer sa souffrance, sa douleur et ses craintes. Le fait de s'approcher de situations douloureuses ou dangereuses ou même de s'y plonger est un trait de caractère qu'on va retrouver à plusieurs reprises dans ses textes. Il a un intérêt prononcé pour ce qui lui fait peur et en même temps il se lance dedans. Avec son caractère intrépide il va, surtout pendant sa jeunesse, plus d'une fois vers les mésaventures.

Il est éduqué d'une manière protestante très austère, surtout du côté de sa mère ce dont il souffre d'une manière intense et qui a pu être une des raisons qu'il abandonnera la religion plus tard.

Dès son enfance il est un garçon timide qui a besoin de la solitude d'une manière frappante, ce qui étonne ses parents. A partir de cet âge il a aussi une passion exceptionnelle pour des cailloux, une fascination pour le règne minéral, figé, et d'autre part pour les choses qui se décomposent et pour tout ce qui meurt. La mort sera toujours un sujet d'importance pour lui. Il a une vue morose et pessimiste sur la vie en général, ce qui se retrouve surtout dans *La dernière bande*, l'œuvre la plus autobiographique de Beckett, où surtout l'obscurité, le silence et l'amour profond avec les douleurs qu'il apporte, jouent un grand rôle et dont on parlera plus tard. La spécificité de l'écriture de Beckett consiste notamment dans le fait qu'il donne corps à cette vue morose à travers l'humour et le sourire amer pour montrer « le mal » suivant tous les aspects tragi-comiques. C'est plus particulièrement le sourire amer, le sourire qui rit à cause de ce qui est malheureux, qui sert de ressort à cette stratégie personnelle.

Beckett a horreur de l'injustice et il y a quelques incidents qu'il se rappellera pendant toute sa vie ; il est incapable aussi d'oublier certaines affaires de sa jeunesse comme la mort de son père et l'affaire d'un chien battu. Ces mauvaises expériences resteront toujours gravées dans sa mémoire et c'est en écrivant et en revivant ses douleurs vécues, qu'il essaie de les digérer. En prenant sa biographie comme point de départ, on retrouve beaucoup d'éléments personnels dans son œuvre, comme entre autres, sa première liaison amoureuse en 1928, qui est condamnée à échouer, car elle est avec sa cousine Peggy. Cette liaison défendue à cause du lien du sang, le marquera pour toujours et il en exprime le souvenir dans *La dernière Bande*. La souffrance à cause de l'amour perdu a toujours été très douloureuse pour lui. A part de cette souffrance individuelle qui l'a blessé intensément, il y a aussi la guerre qui est à la base de la souffrance commune, qui a laissé des traces et qui l'a marqué et blessé si profondément qu'elle a influencé son écriture d'une manière assez remarquable à partir de ce moment-là.

## **1.2. L'influence de la guerre et les changements d'écriture qui en résultent.**

Comme mentionné, on constate des changements remarquables dans l'œuvre de Beckett après la guerre. Tout d'abord Beckett poursuit sa carrière littéraire en français, d'un côté pour être plus libre à s'exprimer, mais probablement aussi pour rompre avec sa langue maternelle ce qui a dû être très douloureux pour lui et ce qui montre un grand courage. Comme on a déjà pu constater, Beckett se « plonge » souvent dans la peur, la douleur ou la souffrance, pour y trouver un moyen de digérer le mal.

Deuxièmement, la guerre et ses expériences atroces exercent une influence sensible sur son œuvre. « Ce sont les traces seules d'une énigme fondamentale et à jamais insoluble: celle de la souffrance immémoriale de l'homme<sup>17</sup> ». Un autre changement en ce qui concerne la

---

<sup>17</sup> Lüscher-Morata, Diane, *op.cit.* p.17, voir note 9.

souffrance telle que la voit Beckett après la guerre c'est que la souffrance devient plus collective, plus commune, tandis qu'avant la guerre il s'agissait surtout d'une souffrance individuelle et personnelle dans son œuvre.

Ensuite, après la guerre, son écriture a « de plus en plus pour paradigme le visuel<sup>18</sup> », fasciné par l'art de la peinture, surtout de la Renaissance, mais aussi des années trente-six et trente-sept qu'il a découvert pendant son voyage en Allemagne d'avant-guerre et dont il a écrit dans ses « German Diaries », Beckett se livre à une réflexion intense jusqu'à un niveau de commencer à « peindre avec le langage », un donné dont on parlera dans le chapitre suivant. Finalement, avant la guerre, sa fascination allait entre autres vers L'Enfer et le Purgatoire dans un monde dantesque, c'est-à-dire vers l'au-delà, tandis qu'après la guerre, après avoir vu et vécu personnellement les horreurs de la guerre, il est plutôt inspiré par les horreurs terrestres.

Les personnages de Beckett sont maintes fois des personnages qui grimacent de douleur, soit par une souffrance physique, soit à cause de traumatismes psychiques, soit des deux en même temps ou même de leur existence en général. Surtout après la guerre la souffrance est omniprésente dans l'œuvre beckettienne. Selon Beckett il existe deux aspects différents dans la souffrance, d'abord l'aspect de la souffrance qui s'articule autour d'un moment historique. La guerre en est un bon exemple. C'est la guerre qui a causé énormément de douleur et de souffrance, ce qui était, pour Beckett une source d'inspiration inépuisable. On peut faire la triste constatation que la guerre (le mal) était la source d'une lecture abondante (le bien). Deuxièmement il existe l'aspect de la souffrance atemporelle et anhistorique, qui est universelle et de tous les temps sans qu'il y ait une origine connue, et libre de toute attache à des circonstances. C'est la souffrance avec majuscule de la vie qu'il faut mener du début jusqu'à la fin.

Beckett, qui a toujours eu une fascination ambiguë pour la religion, accuse implicitement ou explicitement Dieu de toute cette souffrance pendant la guerre. Tandis que, avant la guerre Dieu se servait encore de la souffrance (physique) pour remettre l'homme pécheur dans le droit chemin, selon Beckett Il a laissé passer toute la souffrance injuste pendant la guerre, comme s'il était absent. C'est pour cela que l'auteur a été marqué et influencé par le livre de Job, qui était, tout comme les victimes de la guerre, une victime innocente qui a dû souffrir physiquement et moralement d'une manière qui dépasse tout entendement humain. Beckett n'a jamais compris pourquoi Dieu a accepté cette injustice et cette souffrance, pour lui c'est « Le scandale du mal<sup>19</sup> ». Comme Job, Beckett est, lui aussi, une victime inconsolable. Ils ne peuvent et ils ne veulent pas être consolés.

Après la guerre Beckett critique ouvertement la religion et Dieu, qui, pour lui, a disparu complètement, parce qu'il était absent pendant cette souffrance intolérable et injuste. Il critique la religion d'une part et l'absence de Dieu de l'autre par le biais du cynisme, de la parodie et de la ridiculisation comme nous montrent les exemples suivants dans *En attendant Godot* et dans *Oh les beaux jours* :

Vladimir. -Tu as lu la Bible ?

Estragon.- La Bible... (*Il réfléchit.*) J'ai dû y jeter un coup d'œil.

Vladimir (étonné).- A l'école sans Dieu ?<sup>20</sup>

Estragon.- Jésus l'a fait.

---

<sup>18</sup> Lüscher-Morata, Diane, *op.cit.* p.142, voir note 9.

<sup>19</sup> Lüscher-Morata, Diane, *op.cit.* p.27, voir note 9.

<sup>20</sup> Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952, p.13

Vladimir.- Jésus ! Qu'est-ce que tu vas chercher là ! Tu ne vas tout de même pas te comparer à lui ?<sup>21</sup>

Vladimir (*trionphant*).- C'est Godot ! Enfin ! (Il embrasse Estragon avec effusion)  
Gogo ! C'est Godot ! Nous sommes sauvés ! Allons à sa rencontre ! Viens !<sup>22</sup>

Estragon.- Tu crois que Dieu me voit ?

Vladimir.- Il faut fermer les yeux.

*Estragon ferme les yeux, titube plus fort.*

Estragon. (*S'arrêtant, brandissant les poings, à tue-tête*).- Dieu ait pitié de moi !

Vladimir (vexé). – Et moi ?

Estragon (*de même*). – De moi ! De moi ! Pitié ! De moi !<sup>23</sup>

On constate ici qu'Estragon et Vladimir ont, les deux en même temps, un rôle ambigu. Ils croient, mais en même temps ils ne croient pas en Dieu, en Godot. D'un côté ils se rendent ridicules réciproquement et de l'autre côté ils ridiculisent Dieu et la bible. On pourrait dire qu'ils personnifient les sentiments ambigus de Beckett envers Dieu, par le biais du cynisme ce qui est renforcé par la rupture des principes conversationnelles de Grice<sup>24</sup>, c'est-à-dire :

\* Maxime de quantité (Ne dites pas trop ni trop peu).

\* Maxime de qualité (Que votre contribution soit véridique).

\* Maxime de pertinence (Parlez à propos).

\* Maxime de modalité (Soyez clair, évitez de vous exprimer avec obscurité, évitez d'être ambigu).

Le cynisme envers Dieu se retrouve chez Winnie, quand Winnie se réveille dans le désert, le purgatoire brûlant et épouvantable, elle fait sa petite prière pour « dire merci » d'une manière cynique à Dieu et elle termine avec les mots :

Winnie. - Jésus Christ Amen.<sup>25</sup>

Winnie. - Siècle des siècles Amen.<sup>26</sup>

Winnie et Willie, ainsi qu'Estragon et Vladimir rompent les principes de coopération, ils parlent chacun pour soi ce qui provoque une ambiguïté cynique.

Winnie. - Non pas que je me fasse des illusions, tu n'entends pas grand'chose, Willie, à Dieu ne plaise<sup>27</sup>.

Winnie. - Le temps est à Dieu et à moi<sup>28</sup>.

Winnie. - Et maintenant ? (Un temps long.) Chante. (Un temps.) Chante ta chanson, Winnie.

---

<sup>21</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p.68, voir note 20.

<sup>22</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p. 96 voir note 20.

<sup>23</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p. 99 voir note 20.

<sup>24</sup> [http://www.fabula.org/atelier.php?Coop%26acute%3Bration\\_litt%26acute%3Braire](http://www.fabula.org/atelier.php?Coop%26acute%3Bration_litt%26acute%3Braire)

<sup>25</sup> Beckett, Samuel, *Oh, les beaux jours*, Paris, Les Editions de Minuit 1963, p. 12.

<sup>26</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p.13, voir note 24.

<sup>27</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p.26, voir note 24.

<sup>28</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p. 28-29, voir note 24.

(Un temps.) Non ? (Un temps.) Alors prie. (Un temps.) Prie ta prière, Winnie.  
Et plus tard :  
Winnie.- Alors prie. Prie ta prière, Winnie.

*Un temps. Willie tourne la page. Un temps.*  
Willie. – Avantages sociaux.  
Winnie. - Prie ta vieille prière, Winnie<sup>29</sup>.

Dans l'univers de Beckett la critique sur la religion va parfois de pair avec la souffrance omniprésente. Pour Beckett Dieu, ou justement l'absence de Dieu, joue un rôle important dans cette peine. Ceci s'intensifie après la guerre. Les mots de Diane Lüscher-Morata : « L'écriture de Samuel Beckett n'est pas *sur* la souffrance, elle *devient* de plus en plus cette souffrance elle-même. Après la guerre, elle se fait souffrance<sup>30</sup> », vont dans le sens de cette hypothèse. Le passage suivant d'*En attendant Godot* où Pozzo (qui interprète le rôle d'un Kapo) parle de Lucky (qui interprète un prisonnier de guerre) en est un bon exemple :

Pozzo.- En effet. Mais au lieu de le chasser, comme j'aurais pu, je veux dire au lieu de le mettre tout simplement à la porte, à coups de pied dans le cul, je l'emmène, telle est ma bonté, au marché de Saint-Sauveur, où je compte bien en tirer quelque chose. A vrai dire, chasser de tels êtres, ce n'est pas possible. Pour bien faire, il faudrait les tuer<sup>31</sup>.

*Lucky pleure.*

*Et plus tard :*  
Pozzo.- 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. (*Silence.*) N'en disons pas de bien non plus<sup>32</sup>.

Comme point de départ notre recherche commence avec les pièces d'après la guerre, d'une part pour avoir une bonne vue d'ensemble de la souffrance en commun, d'autre part parce que c'est après la guerre que Beckett commence à explorer de nouveaux modes d'expression qui « portent la souffrance au langage<sup>33</sup> », entre autres à travers le théâtre, c'est-à-dire à travers la communication théâtrale qui lui permet de s'exprimer d'une manière parfois émouvante, parfois cynique et parodique sur son pessimisme face à la condition humaine et à la souffrance universelle. C'est aussi par le biais des procédés théâtraux comme par exemple des discours incohérents, qu'il fait rebondir son humour cynique comme nous montrent les passages suivants dans les trois pièces de théâtre:

Vladimir. - On se pendra demain. (*Un temps.*)  
À moins que Godot ne vienne.  
Estragon. - Et s'il vient ?

---

<sup>29</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p.56-57, voir note 24.

<sup>30</sup> Lüscher-Morata, Diane, *op.cit.* p.30, voir note 9.

<sup>31</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p. 40, voir note 20.

<sup>32</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p. 42, voir note 20.

<sup>33</sup> Lüscher-Morata, Diane, voir note 9.

Vladimir. - Nous serons sauvés.

*Vladimir enlève son chapeau - celui de Lucky - regarde dedans, y passe la main, le secoue, le remet.*

Estragon. - Alors on y va ?

Vladimir. - Relève ton pantalon.

Estragon. - Comment ?

Vladimir. - Relève ton pantalon.

Estragon. - Que j'enlève mon pantalon ?

Vladimir. - RE-lève ton pantalon.

Estragon. - C'est vrai.

*Il relève son pantalon. Silence.*

Vladimir. - Alors on y va ?

Estragon. - Allons-y.

*Ils ne bougent pas.*

RIDEAU<sup>34</sup>

Tandis que dans *En attendant Godot* il s'agit d'un dialogue entre deux vagabonds clownesques qui ont perdu le chemin de leur vie, Beckett a très bien réussi à montrer un discours incohérent et douloureux avec les monologues de Krapp en combinaison avec son magnétophone qui crée une sorte de dynamique entre d'un côté le présent et d'un autre côté le passé. Ce passé, représenté par le magnétophone dur et froid qui stipule la réalité et qui forme un grand contraste avec le présent, fonctionne comme une sorte de miroir qui montre la vérité réelle et atroce, ce que nous montrent les passages suivants :

*Bande. - (voix forte, un peu solennelle, manifestation celle de Krapp à une époque très antérieure). – Trente-neuf ans aujourd'hui, solide comme un -....<sup>35</sup>*

*Krapp. – Viens de manger, j'ai regret de le dire, trois bananes et ne me suis abstenu d'une quatrième qu'avec peine. Du poison pour un homme dans mon état. (Avec véhémence.) A éliminer<sup>36</sup> !*

En ce qui concerne *Oh les beaux jours*, on trouve de nombreux discours incohérents et douloureux, que Beckett a su nous présenter avec une grande dose de cynisme amer et comique. Le cynisme comique, mais amer en même temps, commence avec le contraste entre l'atrocité de la situation dans laquelle se trouvent nos personnages. Les personnages sont placés dans la pire condition qu'on ne puisse imaginer et la légèreté avec laquelle Winnie l'assume, forme ce contraste énorme. L'espace vide et le minimalisme semblent être un autre concept-clé pour souligner l'essence et l'importance des personnages et des paroles; le fragment suivant nous montre ces données:

*Etendue d'herbe brûlée s'enflant au centre en petit mamelon. [...] Lumière aveuglante. [...] Enterrée jusqu'au-dessus de la taille dans le mamelon [...]. Winnie. La cinquantaine, de beaux restes [...]. Une sonnerie perçante se déclenche [...] Sonnerie plus perçante. Winnie.- (Fixant le zénith.) Encore une journée divine. [...]. Jésus-Christ Amen. [...]. Siècle des siècles Amen<sup>37</sup>.*

<sup>34</sup> Beckett, Samuel, *op cit.* p.123-124, voir note 20.

<sup>35</sup> Beckett, Samuel, *La dernière bande*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1959 *op.cit.* p.13.

<sup>36</sup> Beckett, Samuel, *op cit.* p.14, voir note 35.

<sup>37</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p. 11,12, 13, voir note 24.

Le cynisme comique et amer est aussi représenté dans le passage suivant où Beckett se sert de l'homonymie et du dialogue incohérent pour souligner cet élément cynique et amer.

Winnie.- Est-ce que ça peut se dire, Willie, que son temps est à Dieu et à soi ? (*Un temps. Se tournant un peu plus, plus fort.*) Est-ce que tu dirais ça, Willie, que ton temps est à Dieu et à toi ?

*Un temps long.*

Willie. – Dors.

Winnie.- (*Revenant de face, joyeuse.*) Oh il va me parler aujourd'hui, oh le beau jour encore que ça va être ! (*Un temps. Fin de l'expression heureuse.*) Encore un.

Et un peu plus tard :

Winnie.- D'or tu as dit, ce jour-là, enfin seuls, cheveux d'or – (*elle lève la main dans le geste de porter un toast*) – à tes cheveux d'or... puissent-ils ne jamais... (*La voix se brise*)... ne jamais... [...]. Pas vrai Willie que même les mots vous lâchent par moments ? (*Un temps. Elle revient de face.*) Qu'est-ce qu'on peut bien faire alors, jusqu'à ce qu'ils reviennent ? Se coiffer, si on ne l'a pas fait, ou s'il y a doute, se curer les ongles s'ils ont besoin d'être curés, avec ça on peut voir venir. (*Un temps*) C'est ça que je veux dire. (*Un temps*) C'est ça que je veux dire<sup>38</sup>.

Voilà quelques exemples qui montrent la façon humoristique et cynique beckettienne avec laquelle il souligne la vue morose qu'il a d'un côté sur la vie qu'on est obligé de mener du début jusqu'à la fin et d'un autre côté sur la cruauté de l'humanité qui s'est empirée après avoir vécu la guerre. Pour la recherche de notre hypothèse principale : « La solitude, la souffrance et la désintégration du sujet dans leur intrication essentielle se présentent de manière de plus en plus déterminée dans les périodes successives de l'œuvre de Beckett », on examinera les œuvres mentionnées de plus près.

---

<sup>38</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p. 29-30, voir note 24.

### 1.3. Les 3 pièces et le ‘monologue pluriforme’.

#### 1.3.1. *En attendant Godot* (1952)

La première représentation a lieu le 04.01.1953 au théâtre de Babylone à Paris. La pièce a un succès énorme et marque le début de la carrière théâtrale de Beckett.

Le metteur en scène en est Roger Blin (1907-1984).

*En Attendant Godot*, est la pièce de théâtre où Beckett nous montre la dérision et l’absurdité de la vie. Pourtant, en ce qui concerne l’absurdisme, Beckett refuse toute conception polémique, il va plus loin que l’absurdisme, il est question d’un glissement vers le tragique et le désespoir du quotidien<sup>39</sup>.

La pièce se déroule dans un « non-lieu » (le néant ?), un lieu désertique. Les premiers mots de la première didascalie, sont des indications laconiques :

- *Route à la campagne, avec arbre. Soir*<sup>40</sup>.

Cet arbre squelettique est la seule chose qui se tient debout, peut-être la seule chose qui aide à se tenir debout ou, au contraire, à mettre fin au malheur et au désespoir en se pendant. C’est ainsi que l’arbre occupe un rôle primordial. C’est entre autres à cause de didascalies semblables que Beckett a fait une pièce innovatrice qui a causé un changement remarquable dans le monde du théâtre conventionnel et qu’il a créé une nouvelle forme d’art. Il a rompu avec la plupart des conventions classiques du théâtre ainsi qu’avec les modèles actantiels et narratifs traditionnels qu’il a transformés et adaptés à son propre style. On y trouve une absence d’action qui contraste avec l’incontinence des paroles<sup>41</sup>. Il suffit de penser aux fameuses répliques qu’échangent Vladimir et Estragon, comme par exemple :

Estragon. - Nous sommes déjà venus hier.

Vladimir. - Ah non, là tu te goures.

Estragon. - Qu’est-ce que nous avons fait hier ?

Vladimir. - Ce que nous avons fait hier ?

Estragon. - Oui.

Vladimir. - Ma foi... (*Se fâchant.*) Pour jeter le doute, à toi le pompon.

Estragon. - Pour moi nous étions ici.

Vladimir. - (regard circulaire). – L’endroit te semble familier ?

Estragon. - Je ne dis pas ça.

Vladimir. - Alors ?

Estragon. - Ça n’empêche pas.

Vladimir. - Tout de même... cet arbre... (se tournant vers le public) ...cette tourbière.

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.

[...]

<sup>39</sup> Mitterrand, Henri, *Littérature XXe siècle*, Paris, Nathan, 1989-2004, p.659.

<sup>40</sup> Beckett, Samuel, *op cit.* p.9, voir note 20.

<sup>41</sup> <http://www.franceculture.fr/oeuvre-en-attendant-godot-de-samuel-beckett.html>



Estragon. - Mais quel samedi ? Et sommes-nous samedi ? Ne serait-on plutôt dimanche ? Ou lundi ? Ou vendredi ?<sup>42</sup>

Dans ces dernières phrases, Beckett fait de nouveau allusion à la religion, Vladimir parle du samedi, c'est-à-dire du sabbat, le jour qui est consacré à Dieu et qui est le jour par excellence de faire un rendez-vous avec Dieu, mais en même temps il hésite. Estragon va encore un peu plus loin en se demandant si on est vraiment samedi aujourd'hui.

C'est une pièce en deux actes, ce qui souligne le rôle du double qui est si spécifique pour cette pièce, et c'est une des premières pièces de théâtre que Beckett a écrite directement en français. Avec cette pièce de théâtre, Beckett illustre en un sens le *Jenseits des Lustprinzips*<sup>43</sup> de Freud qui indique une jouissance au-delà du plaisir et qui est étroitement lié à la nostalgie du néant, du paradis du non-être, et du retour à l'utérus. C'est justement là où on est sans douleur et sans souffrance, C'est entre la naissance et la mort qu'on souffre le plus et Beckett « dessine de texte en texte un espace liminaire entre tombeau et monde utérin<sup>44</sup> ». Pozzo, qui représente le destin aveugle, et qui se fait guider par Pozzo, l'explique dans le passage suivant avec les mots :

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 ? (Plus posément.) Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau.<sup>45</sup>

Les personnages principaux qui ressemblent dans un certain sens à des comiques, ou des clowns, sont deux sans-abri misérables, qui représentent une sorte d'universalité. Ce sont des voix, des incarnations, des représentants d'une condition humaine et des victimes, des victimes du silence et de l'absence totale d'une réponse au cri de l'homme souffrant. Cet homme souffrant ressemble non seulement à Jésus Christ, mais encore à l'homme victime représenté par des personnages sur les peintures de la Renaissance, comme par exemple *Jean Baptiste au désert* de Geertgen tot Sint Jans et *La Pietà* de Botticelli qui représentent la solitude et la souffrance et que Beckett a étudiés profondément pendant sa période en Allemagne. C'est pendant son voyage en Allemagne d'avant-guerre (1936-1937) que Beckett a étudié profondément l'art et qu'il a vu de près comment l'Allemagne d'avant-guerre a changé en ce qui concerne la liberté artistique sous le régime antisémite, changement dont il a écrit explicitement dans ses *Carnets du voyage en Allemagne*.<sup>46</sup>

---

<sup>42</sup> Beckett, Samuel, *op cit.* p.17, voir note 20.

<sup>43</sup> Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, Essai de psychanalyse, 1920

<sup>44</sup> <http://erea.revues.org/1018>

<sup>45</sup> Beckett, Samuel, *op cit.* p.116-117, voir note 20.

<sup>46</sup> Lüscher-Morata, Diane, *op.cit.* p.148, voir note 9.



*Jean Baptiste au désert* : 1490-5 Geertgen tot Sint Jans. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie  
Image: [http://fr.wikipedia.org/wiki/Saint\\_Jean-Baptiste\\_dans\\_le\\_d%C3%A9sert\\_\(Bosch\)#mediaviewer/File:Geertgendoper.png](http://fr.wikipedia.org/wiki/Saint_Jean-Baptiste_dans_le_d%C3%A9sert_(Bosch)#mediaviewer/File:Geertgendoper.png). (Page consultée le 22 février 2015)



*La Lamentation sur le Christ mort* est une peinture religieuse de Sandro Botticelli, datant de 1495 environ, conservé à la Alte Pinakothek de Munich.  
Image : [http://fr.wikipedia.org/wiki/La\\_Lamentation\\_sur\\_le\\_Christ\\_mort\\_\(Botticelli,\\_Munich\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Lamentation_sur_le_Christ_mort_(Botticelli,_Munich)) (Page consultée le 22 février 2015)

À part cela il y a une figure transcendante et énigmatique, Godot, nom qui pourrait être basé sur un nom de code qui date de l'époque quand Beckett était réfugié en France, mais qui fait aussi penser à Dieu en anglais, interprétation que Beckett a toujours refusée d'ailleurs. Godot représente l'attente de quelqu'un ou de quelque chose, qui n'arrive pas encore, qui n'arrive pas ou qui n'arrivera jamais. Comme il s'agirait suivant tel endroit du texte d'un homme avec une barbe blanche, on est tenté de croire qu'il s'agit d'une image de Dieu. Les protagonistes de la tragédie comique, Vladimir et Estragon, les deux vagabonds antithétiques, l'attendent avec un grand espoir, et ils s'inquiètent de plus en plus quand il n'arrive pas. C'est cette attente qui définit l'espace-temps dramatique<sup>47</sup>. Ils doivent passer le temps, ils le passent le mieux possible, mais ils commencent à se désespérer, surtout du silence<sup>48</sup> qu'ils essaient

<sup>47</sup> <http://serieslitteraires.org/site/En-attendant-Godot-de-Samuel> (Page consultée le 2 décembre).

<sup>48</sup> Le silence est un élément important chez Beckett dont on parlera dans le chapitre : 2.2.4. : Le rôle du son et du silence.

d'éviter en se disputant parce qu'il leur pèse. Pour rompre ce silence, ils répètent aussi sans arrêt la même phrase qui revient comme un leitmotiv :

- Allons-nous-en.
- On peut pas.
- Pourquoi pas ?
- On attend Godot.
- Ah oui, c'est vrai<sup>49</sup>.

Ils ne savent pas qui est Godot ou ce qu'il pourrait apporter, c'est comme s'ils attendaient le bien, le paradis, ou quelqu'un qui apporte le bonheur ou qui enlève la souffrance quotidienne, comme Le Sauveur qui enlève la misère. Peut-être ils attendent le néant, où le retour au paradis du non-être. Ils ne savent pas si cela existe et ils ne savent pas non plus si Godot existe. Ils attendent. Bien sûr qu'il existe pas mal de théories sur l'origine du nom de Godot, il y a même une explication qui dit que Godot pourrait venir du verbe argotique « goder » ce qui signifie 'jouir ou être en érection'. Dans ce cas-là, les protagonistes seraient donc à la recherche du plaisir (sexuel) et non à celle de l'arrivée de Dieu.

Nos protagonistes se trouvent sur une espèce de pierre, qui sert de canapé, ce qui nous fait penser à l'histoire de Beckett quand il a dû passer une nuit sur un banc public avec son amie Suzanne à Toulouse au début de la guerre. Ceci était une expérience horrible pour lui et selon ses paroles ça a été une des dernières fois qu'il a pleuré.

Vers la fin du premier acte ce n'est pas Godot, mais ce sont deux autres vagabonds, dans un état bien pire encore, qui arrivent ; Pozzo et Lucky qui jouent les rôles de maître et esclave. En connaissant l'effet que la guerre a eu sur Beckett on pourrait croire l'hypothèse que ces deux représentent des êtres humains pendant la guerre ou d'après la guerre. Là, de nouveau il est question du double, il s'agit dans la pièce de deux duos qui se reflètent. Les deux duos ont le même besoin d'un témoin ou d'un alter-égo. Ils se connaissent dans la douleur de l'autre, ils partagent leur souffrance. On verra le même phénomène chez Winnie et Willie et aussi, dans un certain sens chez Krapp qui représente le Pathos et se sert de son magnétophone comme alter-égo.

Lucky porte un nom extrêmement ironique, dont on pourrait dire que c'est un oxymore<sup>50</sup>, figure de style pour souligner l'élément cynique, dont Beckett se sert beaucoup, parce qu'il est tenu en laisse comme un chien, et il est maltraité et battu comme un chien. Cette représentation pourrait être basée d'un côté sur une mauvaise expérience que Beckett a vécue pendant sa jeunesse et qu'il n'a jamais oubliée ; un jour, quand il était au collège il y avait un chien vagabond dans la cour, la police qui était arrivée l'a abattu. Beckett, épouvanté s'est toujours rappelé cette scène qui l'avait « terriblement affecté<sup>51</sup> », d'un autre côté cela pourrait être basé sur les horreurs de la guerre que Beckett a connues de si près, et qu'il a vécues lui-même en partie. Selon la biographie de Knowlson, au début Beckett avait prévu le nom de Lévy pour un de ses personnages. La façon dont Pozzo traite Lucky en combinaison avec cette donnée nous fait penser aux kapos dans les camps de concentration.

La pièce se déroule en partie le soir, quand il fait noir. Le noir, qui peut être associé à la saison de la naissance de Beckett, qui disait qu'il était « né au plus noir de la nuit<sup>52</sup> » et qui avait

---

<sup>49</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p.62, voir note 20.

<sup>50</sup> L'oxymore est parmi les figures de style les plus fréquentes chez Beckett. L'oxymore est proche de l'antithèse et de la contradiction.

Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011, p.757.

<sup>51</sup> Knowlson, James, *Beckett, op.cit.*p.86, voir note 6.

<sup>52</sup> Knowlson, James, *Beckett, op.cit.*p.53, voir note 6.

peur du noir, renforce le sentiment de l'état misérable dans lequel se trouvent les protagonistes. Il est question d'une souffrance collective, ils souffrent tous les quatre et ils représentent la vie des autres qui souffrent de la vie en général.

Il n'y a rien ou presque rien à manger à part quelques carottes, des radis et quelques navets. Là, de nouveau c'est un mauvais souvenir de Beckett rappelant l'époque de la guerre.

Acte II : On retrouve le même décor, mais l'arbre a changé d'apparence, il a quelques feuilles maintenant. On retrouve les mêmes personnages, ce qui souligne de nouveau le thème du double, il y a deux larrons, deux actes et deux duos. Au début du deuxième acte, Vladimir est heureux et content, parce qu'Estragon n'est pas là, c'est comme s'il se sentait plus heureux étant seul. Quand Estragon s'en rend compte il est triste, ce qu'il exprime avec les mots : « Tu vois, tu pisses mieux quand je ne suis pas là<sup>53</sup> ». Le deuxième acte ne diffère pas beaucoup du premier, mais il y a quelques variations et l'action est accélérée. Pozzo et Lucky font leur réapparition aussi, mais dans un pire état. C'est seulement Vladimir qui se souvient de la veille et finalement apparaît le même garçon comme dans le premier acte qui annonce que Godot n'arrivera pas, message qui fait souffrir nos protagonistes jusqu'au désespoir total, jusqu'au point qu'ils veulent se suicider avec la ceinture d'Estragon. Même cela leur est enlevé ; la ceinture est trop courte et la corde du pantalon casse ce qui fait baisser le pantalon d'Estragon. Nos anti-héros se retrouvent dans le pire des mondes. Ils terminent avec les mots :

- On y va ?
- Allons-y.

Suivi par la didascalie éloquente :

*Ils ne bougent pas<sup>54</sup>.*

C'est justement là, qu'on voit clairement l'importance du discours didascalique. La didascalie et les actions ne sont parfois pas corrélées, elles sont en disharmonie ou elles se contredisent même, ce qui souligne la futilité des conversations entre Vladimir et Estragon, ce dont parfois ils se rendent compte, comme par exemple nous montrent les mots d'Estragon : « puisque nous sommes incapables de nous taire » et de Vladimir : « C'est vrai, nous sommes intarissables<sup>55</sup> ». C'est en utilisant ces didascalies que Beckett accentue son approche spécifique qui donne un sens particulièrement saisissant et qui renforce le sentiment de désespoir et de souffrance comme on pourra constater également dans les pièces suivantes.

### **1.3.2. La dernière bande (1958)**

La première représentation a lieu le 22 mars 1960 au théâtre Récamier à Paris.

Le metteur en scène en est Roger Blin (1907-1984)

*La dernière bande*, un des chefs-d'œuvre les plus purs de Beckett est un monodrame. Le personnage unique, le vieux Krapp, un homme au crépuscule de sa vie qui porte un nom très significatif en anglais, est un homme seul soliloquant avec son magnétophone qu'on pourrait considérer comme un deuxième personnage. Krapp est un écrivain malheureux, raté et clochardisé qui veut faire, comme chaque année lors de son anniversaire, un enregistrement où il résume l'année précédente. Pour son 70<sup>e</sup> anniversaire il est sur le point d'enregistrer

---

<sup>53</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p. 76, voir note 20.

<sup>54</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p. 124, voir note 20.

<sup>55</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p. 80, voir note 20.

encore une nouvelle bande et de dresser le bilan de sa vie. Lorsqu'il commence à enregistrer, il se rend compte que sa vie se compose seulement de fragments de son passé. Puisqu'aujourd'hui il ne se passe plus rien, il arrête l'enregistrement et il jette la bande par terre. C'est la dernière bande, sa vie est complètement vide maintenant, il n'y a plus rien. Il s'aperçoit du fait qu'il est sur son retour, qu'il est en régression<sup>56</sup>.

Il écoute comme chaque année, sa vieille bande magnétique qu'il a enregistrée il y a trente ans. C'est une sorte de journal intime où il a décrit ses pensées, ses réussites et ses craintes, sentiments qui représentent sa vie. « Box three spool five » représente un des moments les plus spéciaux de sa vie. Il parle du moment quand il avait 27 ans et que sa mère venait de mourir, un moment de souffrance intense. Il essaie d'autre part de capter les bons moments de sa vie, les moments quand il a vécu des instants d'amour et de chaleur humaine avec des femmes ; d'abord avec sa mère et ensuite avec des femmes qu'il a aimées et avec qui il a eu des relations, comme Bianca et Fanny. Il écoute et réécoute les bons moments de sa vie quand il était en compagnie et il se met dans la peau de celui qu'il était autrefois en se disant : *Sois de nouveau, sois de nouveau*<sup>57</sup>.

La mort de sa mère, ainsi que la séparation blessante d'une femme (Bianca) étaient des événements très douloureux qui l'ont rendu triste et solitaire. Ces faits nous font penser à Beckett qui a tellement souffert à cause de la mort de sa mère et à cause de quelques ruptures douloureuses avec des femmes pendant sa vie. Ce sont surtout le désir et le besoin qui sont la cause de sa souffrance. La pièce commence avec une didascalie de quatre pages et demie qui dresse un portrait pathologique dont on trouve quelques exemples ci-dessous, avant que Krapp prononce son premier mot : Ah !, un cri de désespoir mélancolique.

- La turne de Krapp (p.7)
- Un vieil homme avachi : Krapp (p.7)
- Pantalon étroit, trop court, d'un noir pisseux (p.7)
- Chemise blanche crasseuse (p.7)
- Visage blanc, Nez violacé. Cheveux gris en désordre. Mal rasé. (p.8)
- Très myope (mais sans lunettes). Dur d'oreille (p.8)

Beckett a avoué que *La dernière bande* est une de ses œuvres les plus autobiographiques. Il se sent très proche de Krapp qui lui ressemble comme un frère pour plusieurs raisons. Les deux sont des personnes lyriques, romantiques et pleines de tendresse et de sensualité, mais en même temps sarcastiques<sup>58</sup>. Le fait que les deux étaient de grands buveurs ne semble pas être un hasard. Beckett a commencé à boire en France et il le faisait régulièrement sans limites. L'alcool l'aidait à se décontracter et lui procurait une impression de liberté de même que la vie parisienne qui était une sorte de soulagement et de délivrance, comparée à la vie dublinoise étouffante et cloisonnée.

Ensuite, ayant le même signe astrologique, Ariès, les caractères de Beckett et de Krapp ont pas mal de ressemblances. Les deux sont timides et solitaires, ils aiment bien s'enfermer dans le silence et dans le noir, leurs vies sentimentales sont plutôt catastrophiques et ils n'hésitent pas à fréquenter des prostituées pour satisfaire leurs besoins sexuels. Pour les deux l'amour et les nécessités sexuelles ne sont pas la même chose. Krapp ainsi que Beckett étaient très liés à

---

<sup>56</sup> Selon la théorie de Freud : La régression temporelle dans les identifications est retour d'une identification à un objet antérieur, qui avait dans le passé servi de modèle. Si le Moi s'édifie par identifications successives, cette régression implique donc directement un appauvrissement du Moi, qui renonce à une partie de son édification. Dans la névrose obsessionnelle, on peut décrire une régression quant à l'identité sexuelle, depuis l'identité hétérosexuelle à l'identité homosexuelle. [https://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9gression\\_\(psychanalyse\)#R.C3.A9gression\\_temporelle](https://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9gression_(psychanalyse)#R.C3.A9gression_temporelle)

<sup>57</sup> Beckett, Samuel, *La dernière bande*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1959 *op.cit.* p.31.

<sup>58</sup> Hubert, Marie-Claude, *Dictionnaire Beckett*, *op. cit.* p. 317, voir note 50.

leur mère et les deux ont souffert d'une manière très intense après leur mort. Beckett a dû attendre sept ans pour avoir le courage d'en écrire et de pouvoir dire : « maman en paix enfin<sup>59</sup> ».

Finalement il y a aussi des événements que Beckett a vécus qui reviennent dans *La dernière bande*, comme la vision de la tempête et la douleur profonde à cause d'un amour intense perdu.

Le magnétophone représente la voix, le passé et les souvenirs de Krapp, mais en même temps il forme une sorte de compagnie. Le magnétophone et lui paraissent de vieux complices, ils se complètent. Le magnétophone est un objet transitionnel qui crée un lien. Ils ont, comme Pozzo et Lucky et comme Winnie et Willie, une liaison « esclave-maître ». « C'est cet appareil d'une technologie très sophistiquée pour l'époque, capable de capturer et de restituer des morceaux de temps, qui s'est retrouvé au centre de sa pièce, la bande enregistrée remplaçant le palimpseste proustien<sup>60</sup> ». A la fin c'est le magnétophone qui continue quand Krapp n'en veut plus et qu'il demeure en silence dans le vide. Sa vie est terminée, il n'y a plus d'espoir ni de futur comme on verra aussi dans *Oh les beaux jours*, mais d'une autre manière, qui a sa propre place dans l'évolution comme on verra dans le chapitre suivant. Là il s'agit d'un regret, d'une souffrance qu'on souffre à deux, ce qui est souvent bien pire quand on ne retrouve plus les jours heureux d'autrefois quand on vivait la joie ensemble et quand on vivait en compagnie.

### 1.3.3. *Oh les beaux jours* (1961)

La première représentation a lieu le 21 octobre 1963 à l'Odéon, théâtre de l'Europe à Paris. Le metteur en scène en est Roger Blin (1907-1984)

*Oh les beaux jours*, (*Happy days*) est d'un côté le titre de la pièce de théâtre et d'un autre côté ce sont les paroles prononcées à haute voix par Winnie (la cinquantaine), qui, malgré son malheur d'être paralysée/enterrée dans son trou utérin jusqu'à mi-corps, à force de faire une fusion entre le corps et la terre, entre la naissance et la mort, survit en s'imaginant qu'elle vit de beaux jours avec son mari Willie (la soixantaine). L'histoire est empruntée au *Colloque Sentimental* de Verlaine. (Une poésie sur deux personnes).

Comme *Oh les beaux jours* a été écrit d'abord en anglais on suppose que Willie, l'homme, le mari silencieux qui ne dit rien, vient de « Will » et Winnie vient de « Winn ». Winnie et Willie sont d'un côté des personnages qui s'opposent, qui sont le contraire l'un de l'autre, de l'autre côté ils sont des « complémentaires ». Comme dans *En attendant Godot* ce sont deux personnages qui souffrent, ils souffrent d'une absence, ils souffrent de la difficulté ou l'impossibilité à communiquer et à établir le contact avec autrui<sup>61</sup>, ce qui est une souffrance caractéristique non seulement pour les personnages beckettien, mais encore pour Beckett lui-même. La solitude qui mène vers l'isolement. Comme Krapp, Winnie vit et s'enfuit plutôt dans les beaux souvenirs de son passé, mais avec une grande différence ; elle le vit à deux avec son mari, ce qui paraît même pire que de devoir subir cette souffrance mélancolique toute seule. En plus, Krapp est encore capable de manipuler son magnétophone, il peut le mettre ou l'arrêter quand il veut, tandis que Winnie dépend complètement de Willie.

---

<sup>59</sup> Knowlson, James, *Beckett*, op.cit.p.622, voir note 6.

<sup>60</sup> Paroles de Serge merlin. [http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/10/10/serge-merlin-est-un-sorcier-un-chaman-qui-a-le-feu-en-lui-et-brule-les-mots\\_1772988\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/10/10/serge-merlin-est-un-sorcier-un-chaman-qui-a-le-feu-en-lui-et-brule-les-mots_1772988_3246.html)

<sup>61</sup> Lüscher-Morata, Diane, op.cit. p.65, voir note 9.

Comme la vie réelle est trop dure elle se cache derrière le passé. Elle est enchantée de son passé et il paraît que c'est tout ce qui la fait vivre et tenir le coup. Ses souvenirs lui font vivre et revivre des jours heureux. (p.21 p.22). C'est un exemple du désir ou du besoin de quelque chose dont l'absence est à l'origine ce qui risque de mener à la souffrance.

Winnie est aussi la voix et l'incarnation de la mélancolie et de la nostalgie. La mélancolie (mélas=noir), des idées noires, font qu'elle ne se sent pas bien dans sa peau, elle n'est pas contente du lieu où elle est ni du moment qu'elle vit, c'est-à-dire que s'y manifeste le malaise du lieu et de l'instant. La nostalgie (nostos=retour) c'est-à-dire qu'elle veut revenir chez elle ; le retour chez elle et l'idée de « la quête de soi » il s'agit d'une image qui est renforcée pendant l'acte II quand on ne voit plus que la tête de Winnie.

L'histoire se déroule dans un espace désertique, où tout semble mort et brûlé. (Première didascalie, acte premier : Étendue d'herbe brûlée). C'est un espace symétrique et assez statique qui est désertique, triste et sans couleurs pour attirer l'attention aux gens et aux paroles. C'est de nouveau en se servant d'une didascalie pareille que Beckett a réussi à donner un sens encore plus tragique à la pièce.

Il paraît qu'on est près de la mer dans une station balnéaire. Le soleil tape, et Winnie se cache sous son ombrelle. Winnie est assise sur une petite colline où elle est enfoncée dans un mamelon. Progressivement elle s'enfonce non seulement dans son mamelon, mais aussi dans sa misère, dans ses désirs et dans sa souffrance. Tous ces éléments, tous ces points symboliques, comme la chaleur épouvantable, la solitude, la mort qui s'approche, l'emprisonnement et l'enfoncement dans la misère et dans le mamelon, nous font penser non seulement à l'enfer et à *Il inferno* de Dante, mais encore aux grandes pièces de l'âge classique comme *Phèdre* (femme seule qui vit entre la terre et le soleil) où le rire et le désespoir sont très proches. Winnie vit entre le mamelon (le sein maternel, signe de la naissance) et l'enfoncement total (la mort) qui se rapproche peu à peu. Chez Beckett les choses ont souvent deux côtés et la naissance et la mort sont souvent très proches l'une de l'autre, comme le constate aussi Pozzo qui parle d'un accouchement qui a lieu sur la tombe.

#### 1.3.4. *Cap au pire* (1982)

*Cap au Pire*, l'un de ses derniers textes que l'écrivain n'eut pas le courage de traduire lui-même<sup>62</sup>, est une traduction posthume qui a été publiée en 1991 par Edith Fournier.

Le titre en anglais *Worstward Ho*, écrit par Samuel Beckett entre le 9 août 1981 et le 17 mars 1982 a d'un côté des résonances du côté de Shakespeare (King Lear s'exprimait avec les mots : *The worst is not so long as one can say*<sup>63</sup>), d'un autre côté, ce titre fait écho au roman *Westward Ho*, de Charles Kingsley, qui date de 1855, où le héros perd la vue à cause de la foudre et où il s'agit d'un voyage pessimiste vers l'avenir. Beckett en a fait un jeu de mots ; aller vers l'ouest c'est aller vers la direction maudite, c'est aussi : être détruit. West=Worst<sup>64</sup>. Le texte se compose de 96 paragraphes assez détachés qui ont des longueurs variables et qui nous font penser à un rythme fortement staccato. Marie Claude Hubert « Dictionnaire Beckett<sup>65</sup> » le compare à un narrateur qui paraît s'adresser à nous tel un cocher épuisé son cheval et le passager (le lecteur) est entraîné dans cette folle course au bout de la nuit ; on perd la raison, c'est comme le délire complet, ce qui nous fait penser à Mme Bovary quand elle prend son plaisir dans le fiacre à Rouen.

<sup>62</sup> Hubert, Marie-Claude, *op. cit.* p. 757, voir note 50.

<sup>63</sup> Hubert, Marie-Claude, *op. cit.* p. 187, voir note 50.

<sup>64</sup> [http://www.translitterature.fr/media/article\\_103.pdf](http://www.translitterature.fr/media/article_103.pdf)

<sup>65</sup> Hubert, Marie-Claude, *op. cit.* p. 188, voir note 50.

*Cap au pire* est considéré comme un épilogue après *Mal vu mal dit*, la femme agenouillée semble revenir, accompagnée des visions de deuil. La situation de cette vieille femme fait penser à la situation pénible de la mère de Samuel, May Beckett, juste avant de mourir quand elle souffrait fortement de la maladie de Parkinson.

Avec le vieil homme et le garçon, qui se promènent la main dans la main, souvenir de jeunesse obsessionnel<sup>66</sup> pour Beckett, il décrit une de ses plus grandes obsessions ; la peur de perdre quelqu'un ou d'être déchiré de quelqu'un qu'il aime. Avec le passage suivant : « Ne pas empirer encore la déchirure, Garder aux fins de quelque pire tant mal que pis encore après plus mèche<sup>67</sup> », il n'a pas seulement fait allusion à la douleur de la perte de son père, mais encore aux personnages de *Compagnie*. Pourtant, les personnages n'arrivent pas à s'imposer comme de vraies images, ils restent des contours, des ombres parfois fantastiques qui se mélangent avec les mots délivrés de leur condamnation existentielle qui semblent danser une danse lugubre.

*Cap au pire* est l'exemple par excellence d'un monologue pluriforme. On connaît tous le monologue intérieur, mais ici Beckett va un pas plus loin. Le monologue pluriforme c'est le monologue qui nous montre une palette de sentiments et d'expressions diverses. Il va de la mémoire au délire, de la joie au désespoir, et passe par le maelström, pour, finalement terminer dans le néant. C'est le monologue d'un personnage dans toute sa nudité.

Beckett, qui était un grand admirateur de Philip Glass a fait passer les derniers mots comme « dansant » sur un rythme morcelé : le texte se fait *Minimal Music*, c'est-à-dire que le récit, ainsi que la *Minimal Music* de Philip Glass, est découpé, broyé, fragmenté et mis en bière<sup>68</sup> et Beckett compare ses personnages à des instruments de musique. « Les paroles et les personnages ne sont plus que des scintillements dans la nuit<sup>69</sup> » « Disparition soudaine, Réapparition soudaine<sup>70</sup> ». Il est question dans ce texte d'un affrontement à une détresse absolue, une recherche ou exploration comment aller vers le pire. C'est comme si les mots venaient directement du cœur et qu'il ne reste plus de protection contre le mal qui va venir. « Il va devoir affronter une détresse absolue<sup>71</sup> ». Beckett cherche à aller à l'extrême, il va au bout, c'est l'épiphanie de la mort, « Soit dit plus mèche encore », se termine définitivement la fable et elle se résorbe dans le blanc<sup>72</sup>.

Dans ce texte, qu'on pourrait voir comme une exploration comment aller vers le pire, il est question d'une alternance de figures antithétiques et répétitives et il est plein d'oxymores pour souligner le « leitmotiv », comme : « Rater encore. Rater mieux encore. Ou mieux plus mal. Rater plus mal encore. Encore plus mal encore<sup>73</sup> ». Beckett a non seulement cherché une nouvelle façon d'écrire, mais encore il a fait une « défiguration verbale<sup>74</sup> ». Le texte se contredit ou se dédit sans arrêt, comme par exemple « Better worse<sup>75</sup> », avec ces mots Beckett se référerait non seulement à son point de vue en ce qui concerne les horreurs de la vie, mais encore à ce texte lorsqu'il était en train de l'écrire.

Chaque mot qui se termine provoque un nouveau mot qui se fait entendre pour éviter le silence éternel, parce que jamais rien ne se termine. En même temps, c'est l'allitération qui

---

<sup>66</sup> Knowlson, James, *Damned to Fame*, p.676, voir note 13.

<sup>67</sup> Beckett, Samuel, *Cap au Pire*, *op. cit.* p. 44, voir note 1.

<sup>68</sup> Hubert, Marie-Claude, *op. cit.* p. 187, voir note 50.

<sup>69</sup> Hubert, Marie-Claude, *op. cit.* p. 187, voir note 50.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> Hubert, Marie-Claude, *op. cit.* p.187, voir note 50.

<sup>73</sup> Beckett, Samuel, *Cap au Pire*, *op. cit.* p. 8-9, voir note 1.

<sup>74</sup> Hubert, Marie-Claude, *op. cit.* p.757, voir note 50.

<sup>75</sup> Hubert, Marie-Claude, *op. cit.* p.188, voir note 50.



« provoque » de nouveaux mots. C'est un jeu constant avec des mots ce qui nous rappelle la devise de Beckett « A l'origine il y avait le jeu de mots<sup>76</sup> ».

Comme nous savons, les yeux et la vue en général ont toujours joué un rôle important et traumatique pour Beckett. Pour lui, la focalisation est liée à la narration (ce qui explique aussi le titre *Mal vu mal dit*) ce qui est exprimé dans le fragment : « Les yeux. Temps d'essayer d'empirer. Tant mal que pis essayer d'empirer. Plus clos. Dire écarquillés ouverts. Tout blanc et pupille. Blanc obscur. Blanc ? Non, tout pupille. Trous noir obscur. Béance qui ne vacille. Soient ainsi dits. Avec les mots qui empirent. Désormais ainsi. Mieux que rien à ce point améliorés au pire<sup>77</sup> ». Dans ce fragment, Beckett se sert des couleurs noir et blanc, une antithèse manichéiste qui pourrait représenter l'obscurité et la lumière, qui symbolisent la vie et la mort comme on a déjà vu clairement non seulement dans *La dernière bande*, mais qu'on retrouve partout dans l'œuvre beckettienne comme on pourra lire aussi dans le paragraphe 2.2.4. du chapitre 2.2 : Le rôle de l'espace, de la lumière et des couleurs.

## Chapitre 2. L'analyse des textes

### 2.1. Les caractéristiques de l'écriture de Beckett.

L'écriture de Beckett est unique dans son sort et a beaucoup de caractéristiques. Tout d'abord les personnages souffrent des défauts ou vont vers la déchéance physique. Ils sont presque tous malheureux et souffrent d'une manière psychique, physique ou bien les deux, comme on verra dans le chapitre 2.2.1.

A part cela la plupart d'entre eux sont emprisonnés, soit dans un endroit, soit dans leurs corps, sans espoir de fuite<sup>78</sup>, ce que Beckett fait répéter comme un leitmotiv et qui mène parfois jusqu'à la paranoïa ou jusqu'à la délire comme on a constaté dans *Cap au pire*.

Les personnages souffrent parfois seuls, d'une manière sadomasochiste, comme par exemple Krapp dans *La dernière Bande* en répétant l'écoute douloureuse de ses vieilles bandes sonores, ou il passent leur temps à faire souffrir l'autre ou les autres, comme Winnie et Willie et, dans un certain sens, comme Vladimir, Estragon, Lucky et Pozzo dans *En attendant Godot*. L'œuvre beckettien se caractérise aussi à cause de ses éléments absurdes et existentialistes, mais Beckett ne veut surtout pas être associé avec l'absurdisme ou avec l'existentialisme. Il a son propre style particulier pour aller vers le tragique, ce qui est un des éléments les plus caractéristiques de son écriture et de son point de vue sur l'existence en général.

C'est d'abord son ironie ou son cynisme, « le rire amer » qui est un de ses points les plus caractéristiques. Avec son humour ironique Beckett sait émouvoir d'une manière humoristique et parfois touchante. Ensuite c'est en se servant de figures de style comme l'oxymore, la métaphore, le paradoxe sur l'intrigue et les dialogues, l'antithèse, l'épiphrase ou le polyptote que Beckett a créé son style si personnel et si remarquable.

Finalement c'est à cause des éléments théâtraux comme le son, le silence, les objets, l'espace, la lumière, les couleurs et les didascalies que Beckett a procuré son style tellement spécifique dont on fera l'analyse par le biais d'exemples, de citations et de critiques dans les chapitres suivants.

---

<sup>76</sup> Hubert, Marie-Claude, *op. cit.*, p.189, voir note 50.

<sup>77</sup> Beckett, Samuel, *Cap au Pire*, *op. cit.* p. 34, voir note 1.

<sup>78</sup> Hubert, Marie-Claude, *op. cit.*, p.271, voir note 50.

## 2.2. L'analyse

### 2.2.1. Les caractéristiques des personnages beckettien.

Dans le théâtre de Beckett il est souvent question de personnages miséreux comme des clochards, des vieillards, des malades, des désespérés, des handicapés et des mutilés. Tous les personnages beckettien sont familiers avec la douleur physique ou psychique, la déchéance et la souffrance. A part de la misère il est souvent question d'humour (parfois noir), de comique, mais aussi de cynisme, comme nous allons voir de plus près dans le chapitre 2.2.5. : Le rôle de l'humour et de l'ironie.

A part cela ils sont souvent isolés ou enfermés pour accentuer cette souffrance.

Beckett lui-même a toujours eu horreur des prisons et d'autres lieux d'emprisonnement comme des zoos, où il voyait les gens ou les animaux enfermés. Il a toujours été contre toute sorte d'emprisonnement et il a même travaillé au théâtre avec des prisonniers. *En attendant Godot* a connu un grand succès chez des prisonniers qui, eux aussi étaient « dans la pénible situation d'attendre un événement qui redonne sens à la vie et qui en ont dit : « Votre Godot est devenu notre Godot<sup>79</sup> » » Chez Beckett « être emprisonné » a un sens très large.

Ses personnages sont souvent prisonniers de leurs corps. « S'il est certes une prison chez Beckett, le corps est une prison bien particulière qui attache, sans espoir de fuite, le personnage à son compagnon d'infortune<sup>80</sup> ». Ceci à première vue ne semble pas être un phénomène novateur, puisqu'on connaît des personnages semblables des temps classiques ; or ce qui est révolutionnaire, c'est que les personnages de Beckett ne représentent pas des individus, mais qu'ils sont des incarnations d'une condition humaine et qu'ils sont surtout des voix. Des voix qui peuvent être uniques, anonymes ou multiples<sup>81</sup>. L'espace vide, le minimalisme des décors où se trouvent nos personnages aident à souligner l'essence des paroles et des gestes des personnages.

Les personnages se trouvent parfois en position fœtale (position importante et favorite chez Beckett qui doit ses origines aux théories de Freud), dans des lieux désertiques, comme Vladimir et Estragon dans *En attendant Godot*, dans des trous, d'une manière qu'ils ne peuvent pas se rapprocher les uns des autres, comme Winnie qui est enterrée dans un mamelon dans *Oh les beaux jours*, dans des chambres, ou, dans le cas de Krapp, le héros (ou anti-héros) de *La dernière Bande*, dans une turne, pour renforcer l'image de la misère dont la solitude fait partie ou peut-être dont elle est même la base ou la cause.

Les personnages beckettien représentent non seulement une solitude très profonde, mais aussi une souffrance physique ou/et psychologique, la souffrance horrible de la vie qu'on est obligé de mener du début (la naissance) jusqu'à la libération à la fin (la mort) et qui, finalement, selon la vue de Beckett, ne mène à rien. Loin des modèles classiques, le personnage beckettien « fait l'objet d'une expérimentation consistant en une réduction progressive de ses qualités aux fonctions humaines essentielles<sup>82</sup> ». A part cela, on note une aggravation pessimiste non seulement au fur et à mesure du temps, dont on parlera plus tard, mais encore durant les pièces mêmes.

Cette donnée est bien visible chez Vladimir et Estragon qui se réduisent à deux êtres beaucoup plus misérables à la fin, qu'au début de la pièce. Au début il y a encore une sorte d'espoir, (même si c'est d'une manière cynique) ce qui nous montrent les citations suivantes : « Je

---

<sup>79</sup> Knowlson, James, *Beckett, op.cit.*p.663, voir note 6.

<sup>80</sup> Hubert, Marie-Claude, *op. cit.* p. 271, voir note 50.

<sup>81</sup> <http://serieslitteraires.org/site/En-attendant-Godot-de-Samuel> (Page consultée le 2 janvier).

<sup>82</sup> Hubert, Marie-Claude, *op. cit.* p. 792, voir note 50.

suis contant de te voir<sup>83</sup> » et : « Que faire pour fêter cette réunion ?<sup>84</sup> » tandis qu'à la fin Estragon doit même relever son pantalon qui est tombé après avoir fait une tentative de suicide qui est ratée, ce qui est un bon exemple du pire qui puisse arriver aux êtres humains.

Quant à Krapp, lui il commence (*avec vivacité*<sup>85</sup>) de chercher sa boîte, il a encore « *un sourire heureux*<sup>86</sup> » quand il commence son rituel. Il se fâche encore quand ça ne marche pas, mais même ça c'est mieux que « le rien, le vide » dans lequel il se retrouve à la fin. Il regrette le temps qu'il y avait encore une chance de bonheur, même s'il n'était pas heureux, mais cette chance lui donnait de l'espoir. Il regrette les vieux « moi(s) », et il se penche sur son passé. A la fin, il termine dans le vide total.

*Krapp demeure immobile,  
regardant dans le vide devant lui.  
La bande continue à se dérouler en silence*<sup>87</sup>.

Winnie, qui a un nom avec valeur d'antiphrase parce qu'elle ne fait rien que perdre, commence d'une manière apparemment 'enchantée' avec les mots : « Encore une journée divine<sup>88</sup> », et « Oh je beau jour encore que ça va être<sup>89</sup> » dans la pièce avec le titre extrêmement ironique : *Oh les beaux jours*, qui évoque partiellement 'les beaux jours' du passé et pour une autre partie 'les beaux jours' du présent. Tout comme Krapp, Winnie évoque avec une nostalgie amère les temps meilleurs d'autrefois. Maintenant elle est vraiment 'prise' dans le sable où elle s'enfoncé de plus en plus et elle devient un « être d'apesanteur que la terre cruelle dévore<sup>90</sup> ». Au premier acte elle a seulement peur de la douloureuse sensation d'être saisie par le sable qui fait disparaître sa beauté et sa féminité « Et si un jour la terre devait recouvrir mes seins...<sup>91</sup> », une crainte qui se réalise au deuxième acte. Elle est vraiment prise dans son trou utérin qui représente « une fusion du corps et de la terre, une fusion de la naissance et de la mort<sup>92</sup> ». Il ne lui reste plus que la voix, elle est handicapée, ses fonctions humaines et féminines sont complètement réduites et elle n'a plus d'espoir. Sa phrase enchantée du début : « Oh je beau jour que ça va être ! » s'est transformée dans la phrase écrite au conditionnel : « Oh le beau jour encore que ça aurait été, encore un !<sup>93</sup> ». Signe qu'il ne reste plus d'espoir, elle se dirige vers la fin, vers la mort et elle descend littéralement dans un enfer dantesque. La fusion du corps et de la terre se réalise.

Dans *Cap au pire*, on termine avec le pire, « les personnages sont réduits à des crânes d'où suintent les mots<sup>94</sup> », parce que « La perte du corps c'est le triomphe de la parole<sup>95</sup> ». Il s'agit

---

<sup>83</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p.9, voir note 20.

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p.11, voir note 35.

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p. 33, voir note 35.

<sup>88</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p.12, voir note 24.

<sup>89</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p.29, voir note 24.

<sup>90</sup> Hubert, Marie-Claude, *op. cit.* p. 750, voir note 50.

<sup>91</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p.46, voir note 24.

<sup>92</sup> <https://books.google.fr/books?id=IHcqHgYI-VeAC&pg=PA140&lpg=PA140&dq=Et+si+un+jour+la+terre+devait+recouvrir+mes+seins&source=bl&ots=V4RVC5P2yl&sig=kniTS1FC6TDsdPCa52CMIoVWJp0&hl=nl&sa=X&ei=25ZMVYXSJomKsAHU2IC4Dw&ved=0CCoQ6AEwAg#v=one-page&q=Et%20si%20un%20jour%20la%20terre%20devait%20recouvrir%20mes%20seins&f=false>. P.139

<sup>93</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p.56, voir note 24.

<sup>94</sup> Hubert, Marie-Claude, *op. cit.* p. 793, voir note 50.

<sup>95</sup> *Ibid.*

d'une recherche comment aller vers le pire ou vers le néant afin d'en finir une fois pour toutes. Le désir est bien pire que dans les trois pièces de théâtre qu'on a étudiées, parce que non seulement il n'y a plus d'espoir pour le futur ou de regret du passé, mais maintenant le seul désir c'est le désir d'en finir, un désir qui n'arrive même pas à se fixer, c'est devenu un désir, un glissement métonymique, et avec les multiples oxymores on est arrivé dans le concept freudien, « das Unheimliche<sup>96</sup> », c'est-à-dire le point d'extrême souffrance, de peur et d'aliénation, dus au traumatisme d'une rupture dans la rationalité rassurante de la vie quotidienne. On note très bien l'aggravation de la souffrance et c'est là qu'on a l'impression d'être dans le délire, quand il y a d'un côté une jouissance avec des balbutiements et des chants et d'un autre côté des cris pathologiques et des oxymores émouvants et cyniques.

Les personnages n'arrivent qu'à peine à s'imposer en tant qu'images, ils restent comme des esprits qui vont nulle part et qui se trouvent entre la présence et l'absence, qui sont en voie de disparition, comme nous montre le fragment suivant qui représente le couple vieil homme-enfant: « Lentement ils disparaissent. Tantôt l'un. Tantôt la paire. Tantôt les deux. Lentement réapparaissent. Tantôt l'un. Tantôt la paire. Tantôt les deux. Lentement ? Non. Disparition soudaine. Réapparition soudaine. Tantôt l'un. Tantôt la paire. Tantôt les deux<sup>97</sup> ». C'est comme une lutte (intérieure) entre le vide et le trop plein, entre le clair et l'obscur. Il faut passer par une impasse qui se termine en cul de sac.

### 2.2.1.1. Conclusion.

Les personnages beckettien souffrent tous de leur propre manière et il n'y a pas de doute qu'ils souffrent presque tous d'une manière intense et douloureuse, parfois presque inhumaine. Or, si on brosse le tableau on peut conclure que non seulement à l'intérieur des pièces il est question d'une aggravation de la situation des personnages si on compare les circonstances du début aux circonstances à la fin de la pièce, mais aussi qu'au courant des années il se produit un changement dans cette souffrance. Tandis que dans *En attendant Godot* et dans *La dernière Bande* les personnages souffrent encore de leur existence et des infirmités physiques, à partir des années soixante ce n'est plus l'infirmité ou le mal du corps qui occupe une place capitale, mais c'est aussi le lieu où se trouve le corps qui commence à jouer un rôle important. Ainsi on retrouve Winnie dans son mamelon où elle descend involontairement de sorte qu'il ne lui reste plus que la tête comme nous montre la didascalie avec laquelle commence le deuxième acte :

*Winnie enterrée jusqu'au cou, sa toque sur la tête, les yeux fermés. La tête, qu'elle ne peut plus tourner, ni lever, ni baisser, reste rigoureusement immobile et de face pendant toute la durée de l'acte. Seuls les yeux sont mobiles. Voir indications. Sac et ombrelle à la même place qu'au début du premier acte. Revolver bien en évidence à droite de la tête<sup>98</sup>.*

Son corps, sa féminité et sa beauté qu'elle aimait tellement lui échappent complètement. Elle est littéralement réduite à son visage. Comme ça le personnage Winnie a perdu son unité au point qu'il se scinde en deux entités, un corps et une voix. « Cette voix qui parle dans la tête est l'image de la division intérieure dont elle, et plusieurs autres personnages, souffrent<sup>99</sup> ».

---

<sup>96</sup> Hubert, Marie-Claude, *op. cit.* p. 189, voir note 50.

<sup>97</sup> Beckett, Samuel, *Cap au Pire*, *op. cit.* p. 16, voir note 1.

<sup>98</sup> Beckett, Samuel, *op. cit.* p.59, voir note 24.

<sup>99</sup> Hubert, Marie-Claude, *op. cit.* p. 272, voir note 50.

Un autre changement qui se manifeste au fur et à mesure de l'évolution dans le temps c'est le degré du désespoir et de la souffrance. Là où il y a encore une sorte d'espoir, même si c'est un espoir humoristique ou même cynique, chez Vladimir et Estragon qui attendent encore quelqu'un ou quelque chose qui peut les sauver dans *En attendant Godot* :

- On attend Godot.
- Ah oui, c'est vrai<sup>100</sup>.

Vladimir.- Je suis content.  
Estragon.- Je suis content.  
Vladimir.- Moi aussi.  
Estragon.- Moi aussi.  
Vladimir.- Nous sommes contents.  
Estragon. Nous sommes contents<sup>101</sup>.

L'espoir change en désespoir, en regret et en mélancolie chez Krapp dans *La dernière bande*. Krapp ne regarde plus dans le futur, mais seulement dans le passé, c'est surtout le regret ou la nostalgie qui jouent un rôle.

Peut-être que mes meilleures années sont passées. Quand il y avait encore une chance de bonheur. Mais je n'en voudrais plus. Plus maintenant que j'ai ce feu en moi. Non, je n'en voudrais plus<sup>102</sup>.

Chez Winnie (et dans un certain sens chez Willie aussi) dans *Oh les beaux jours* c'est le regret, la nostalgie amère de ce qu'il y avait avant et de ce qu'il n'y a plus, qui est renforcé par les circonstances et le lieu. A part des regrets il y a une désintégration du corps humain. Winnie 'perd' son corps et sa féminité ; là où elle était encore comme un tronc, il ne lui reste plus que la simple tête au deuxième acte. Willie qui a, comme Winnie, un nom humoristique avec valeur d'antiphrase, parce qu'il n'a plus rien à vouloir, perd sa capacité de bouger. Ils deviennent immobiles et ils sont livrés à 'Dieu'.

L'ineffable étreinte  
De nos désirs fous  
Tout dit, Gardez-moi  
Puisque je suis à vous<sup>103</sup>.

Quant à *Cap au pire*, on n'attend plus rien, on ne regrette plus rien, ce n'est que le pire qui reste à venir, il n'y a plus que le désespoir total et un cri émouvant dans le vide. On est arrivé dans le délire et le seul désir c'est d'en finir, mais même le fait d'avoir un désir semble impossible, on est réduit à rien et à son existence. Dans le chapitre suivant on verra comment les objets contribuent à donner un sens tragique à l'existence des personnages.

---

<sup>100</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p.62, voir note 20.

<sup>101</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p.77, voir note 20.

<sup>102</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p. 33, voir note 35.

<sup>103</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p.77, voir note 24.

## 2.2.2. Le rôle des objets.

Vu sous cet aspect Beckett propose « une vision poétique concrète du monde<sup>104</sup> ».

C'est à cause des manques et des besoins par rapport à la compagnie et à la chaleur humaine, le manque de bonheur en général, que les personnages beckettien s'accrochent parfois aux personnes ou aux habitudes, mais surtout aux objets standard et banals, qui paraissent souvent inutiles, parfois usés, mais qui peuvent avoir une grande valeur pour les personnages qui les manipulent de sorte qu'ils provoquent des situations insolites.

En même temps ces objets peuvent servir comme un substitut de compagnie ce qui souligne la solitude et la souffrance à cause de la banalité même. C'est souvent ce dernier aspect qui provoque le rire, l'humour et le cynisme amer, dont nous donnerons quelques exemples.

Tandis que dans *En attendant Godot* il y a les bagages qui ne servent à rien, parce qu'Estragon et Vladimir ne vont nulle part, ils sont « des étrangers dans un pays étranger<sup>105</sup> », les chapeaux melon, qui provoquent une image clownesque et dont on dit que « Lucky est incapable de penser s'il ne le porte pas<sup>106</sup> », forment un élément ludique important aussi.

Ensuite il y a les vieilles chaussures, qui provoquent une situation banale et insolite comme nous montre l'exemple suivant :

(Pendant qu'Estragon et Vladimir se disputent sur une tentative de suicide qu'ils auront pu faire autrefois, mais qui à présent ne serait même plus possible à cause de la déchéance totale des deux, ils se fixent sur la banalité quotidienne de se déchausser.)

*(Estragon s'acharne sur sa chaussure.)* Qu'est-ce que tu fais ?  
Estragon.- Je me déchausse. Ça ne t'est jamais arrivé à toi<sup>107</sup> ?

Avec les vieux pantalons Beckett montre le déficit des objets élémentaires.

Le fouet et la corde, utilisés par Pozzo et Lucky, détruisent toute interprétation naturaliste, deviennent ludiques et théâtraux et contribuent à souligner l'étrangeté de la vie humaine. Il reste aussi la corde pour se pendre. Vladimir, a toujours repoussé cette perspective en croyant à l'idée d'un possible salut, mais il finit par désespérer.

« Vladimir. – On se pendra demain. (Un temps) À moins que Godot ne vienne<sup>108</sup>.

En ce qui concerne, *La dernière bande*, il y a les bananes, avec lesquelles Krapp procède à une sorte de rite. Les bananes sont pour lui une sorte de substitut de compagnie (sexuelle) comme nous le montre la citation suivante : « Il caresse la banane, l'épluche, laisse tomber la peau à ses pieds, met le bout de la banane dans sa bouche, se détourne et se met à aller et venir au bord de la scène, dans la lumière, c'est-à-dire à raison de quatre ou cinq pas au plus de chaque côté, tout en mastiquant méditativement la banane<sup>109</sup> ».

Krapp les mastique méditativement d'une manière presque obscène et la peau des bananes sur laquelle il glisse et il manque de tomber, sert de gag.

Il y a également l'alcool qu'on ne peut pas négliger, qui sert comme une forme de compagnie, qui aide à affronter la souffrance quotidienne, et qui peut donner du courage, mais qui, en même temps, provoque des dépressions et l'isolement que Beckett a connus aussi. Il y a le magnétophone qui représente les meilleurs moments de son passé. Il revit des moments

<sup>104</sup> Hubert, Marie-Claude, *op. cit.* p. 739, voir note 50.

<sup>105</sup> Knowlson, James, *Beckett, op.cit.*p.446, voir note 6.

<sup>106</sup> Hubert, Marie-Claude, *op. cit.* p. 741, voir note 50.

<sup>107</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p.11, voir note 20.

<sup>108</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p.11, voir note 20.

<sup>109</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p. 9, voir note 35.

heureux et chaleureux avec un appareil qui est fait d'un matériau dur et froid ce qui crée un contraste avec la chaleur humaine qu'il cherche dans le passé. Il caresse le magnétophone et les bobines comme si c'était le corps d'une femme qu'il a aimée. Ce contraste souligne l'absence de la chaleur humaine et le besoin de Krapp d'avoir une compagnie humaine et féminine. Ses mains caressent les bobines comme si c'étaient les seins d'une femme et il les frôle avec sa tête, il cache presque sa tête dedans, comme un enfant qui se cache et qui cherche la protection de sa mère.

Plusieurs fois les mêmes mots sortent du magnétophone froid et dur : « Je me suis coulé sur elle, mon visage dans ses seins et ma main sur elle ».

Le magnétophone est un mécanisme, un appareil, un objet transitionnel<sup>110</sup>

qui crée pour Krapp un lien entre le présent et le passé, ressuscitant les souvenirs des moments de compagnie et d'amour.

*C'est cet appareil d'une technologie très sophistiquée pour l'époque, capable de capturer et de restituer des morceaux de temps, qui s'est retrouvé au centre de sa pièce, la bande enregistrée remplaçant le palimpseste proustien<sup>111</sup>.*

Cet appareil de Krapp est comparable au réveil de Winnie. C'est dans les années cinquante que Beckett commence à avoir recours aux appareils de « la nouvelle technologie ».

En même temps on pourrait y voir une forme de compagnie comme celle qui réunit maître et esclave ; Krapp « le fait fonctionner » quand il veut, il débranche et rebranche l'appareil quand il en a envie. Krapp et son magnétophone occupent les rôles d'adjuvant et d'opposant, ce rapport, qui est inégal, nous fait penser aux rapports entre Pozzo et Lucky et dans un certain sens aux rapports entre Winnie et Willie, il y a une sorte de colère dans le jeu du dialogisme comme nous montrent les fragments suivants :

Krapp parle à son magnétophone comme à une esclave en se fâchant et en utilisant les mots:

- Bobine ! Bobiiiiine !<sup>112</sup>
- Nom de Dieu ! ... Ah !...Petite coquine !<sup>113</sup>
- ah ! Petite fripouille !<sup>114</sup>
- Bobiiiiine !<sup>115</sup>

On reconnaît le même ton, encore plus dur et plus méchant chez Pozzo qui crie à Lucky :

- Plus vite !<sup>116</sup>
- Debout ! Debout, charogne !<sup>117</sup>
- Arrière ! Arrêt ! Tourne ! Plus près ! Arrêt ! Manteau ! Tiens ça. Manteau ! Fouet ! Pliant ! Plus près !<sup>118</sup>
- Arrière ! Encore. Arrêt ! Panier ! Panier ! Là !<sup>119</sup>

---

<sup>110</sup> Note prise pendant les cours de M. Dr. J.M.M. Houppermans. Selon le petit Larousse 2011 : (psychanalyse) Objet particulier (couverture, ours en peluche etc.) auquel le nourrisson est passionnément attaché et qui l'aide à supporter l'angoisse de la séparation d'avec sa mère en gardant celle-ci symboliquement présente.

<sup>111</sup> [http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/10/10/serge-merlin-est-un-sorcier-un-chaman-qui-a-le-feu-en-lui-et-brule-les-mots\\_1772988\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/10/10/serge-merlin-est-un-sorcier-un-chaman-qui-a-le-feu-en-lui-et-brule-les-mots_1772988_3246.html)

<sup>112</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p.11, voir note 35.

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p.12, voir note 35.

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p.27, voir note 20.

<sup>117</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p.29, voir note 20.

<sup>118</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p.30, voir note 20.

<sup>119</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p.31, voir note 20.

Quant à Willie et Winnie, c'est Winnie qui, après presque sept pages de didascalies, commence à crier à Willie avec les mots :

- Hou-ou ! Willie !<sup>120</sup>
- Don merveilleux (*Elle lui assène un coup avec le bec de l'ombrelle*).<sup>121</sup>
- Que ne l'eussé-je !<sup>122</sup>

Il y a des parallèles entre les objets de Krapp, les objets de Vladimir et Estragon et les objets de Winnie.

Dans *En attendant Godot* on voit les chapeaux, les chaussures, les bagages, le fouet et la corde, tandis que Winnie a tous ses souvenirs, tous ses objets 'nécessaires' comme son ombrelle, sa brosse à dents, ses lunettes et son rouge à lèvres « sous la main », dans son sac noir à côté d'elle. Comme Krapp elle a ses rites quotidiens, comme le réveil qui sonne, mais aussi ses objets comme : le miroir, le tube de dentifrice, la brosse, le peigne, le mouchoir, tout pour bien commencer un nouveau « beau jour » il lui reste de l'espoir jusqu'à un certain niveau. En cas de désespoir, de désespérance trop forte, il lui reste le revolver Brownie. Avec ses objets elle « balance » entre espoir et désespoir, ils sont très proches l'un de l'autre. Là où dans *En attendant Godot* on pense encore au suicide qui vient de manière assez spontanée, comme par la noyade ou par la pendaison avec une corde ou avec la simple ceinture qui ne sert à rien, dans *Oh les beaux jours* ils sont mieux préparés dès le début avec leur arme Brownie, un objet bien plus sophistiqué que la ceinture d'Estragon et qui pourrait leur servir comme délivrance de la souffrance. Or, dans les deux pièces les personnages hésitent encore, malgré tout il leur reste quand-même une volonté de vivre, il leur reste de l'espoir, tandis que dans *Cap au pire* le seul espoir ou désir est d'en finir complètement. « Dévore l'envie d'avoir disparu. Moins n'est nul remède. Plus mal n'est nul remède. Un seul remède. Disparaître. Disparaître pour de bon. Jusqu'alors dévore encore. Tout dévore encore. De l'envie d'avoir disparu<sup>123</sup> ».

En même temps les objets scéniques servent comme miroir et contribuent à nous enseigner « l'étrangeté du lieu et des personnages et à ruiner toute interprétation naturaliste<sup>124</sup> ».

### 2.2.2.1. Conclusion.

Tantôt grâce à l'utilisation des objets parfois ludiques, tantôt à travers le décor il y a un effet dramatique qui propose aux spectateurs une vision poétique du monde qui met l'accent sur la matérialité banale qui fait partie du quotidien. Ce sont surtout des objets inutiles qui mettent en lumière la banalité des choses et qui soulignent la disjonction entre le réel (les objets) et l'idéal (l'amour ou la compagnie). Ce sont aussi les objets (souvent manipulés par les personnages) qui causent un effet banal, ludique, insolite et souvent burlesque, comme on a pu constater avec les exemples qu'on a donnés dans le paragraphe : 2.2.2. ; Le rôle des objets. C'est comme si les regrets des personnages avaient été remplacés par les choses. C'est en faisant apparaître ces objets d'une manière fréquente et répétitive que Beckett met l'accent sur la dimension ludique de la matérialité. Ainsi il accentue l'aspect dramatique et il ridiculise la banalité de la matérialité en général. C'est d'abord dans *En attendant Godot* que les objets

---

<sup>120</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p. 17, voir note 24.

<sup>121</sup> *Ibid.*

<sup>122</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p. 18, voir note 24.

<sup>123</sup> Beckett, Samuel, *Cap au Pire, op. cit.* p. 55, voir note 1.

<sup>124</sup> Hubert, Marie-Claude, *op. cit.* p. 740, voir note 50.



réalisent une dimension ludique et burlesque, comme par exemple les chapeaux, qui font penser au cirque et qui sont si connus dans l'univers beckettien. Avec ces chapeaux en forme de melon, « Beckett propose aux spectateurs une image métonymique du crâne, conçu comme matrice de la pensée<sup>125</sup> ».

Ensuite, en ce qui concerne le magnétophone de Krapp, on y aperçoit un parallèle avec le réveil de Winnie ; ces appareils techniques que Beckett utilise, ont un effet ironique pendant l'acte théâtral à cause de leur caractère répétitif.

Le fait que Winnie prête tellement d'importance à ses objets de beauté qui se trouvent dans son sac forme un grand contraste avec la réalité, sa situation pénible de s'enfoncer de plus en plus dans son mamelon, de perdre son corps et sa féminité jusqu'à ne plus pouvoir bouger du tout et de s'enfoncer dans la terre infernale.

Un autre élément important c'est la mort qui joue un rôle sérieux non seulement dans les trois pièces, mais encore ou surtout dans le monologue pluriforme *Cap au pire*.

La mort est vue, dans les pièces de théâtre, comme délivrance du mal et de la souffrance.

Quant aux objets de suicide entre d'un côté l'arbre où Estragon et Vladimir veulent se pendre à l'aide d'une simple corde et de l'autre côté le revolver, objet « professionnel et technologique » de Winnie, on constate une aggravation dans la nécessité de pouvoir se suicider, il est question d'une sorte d'évolution. La mort représente une libération de peine et met fin à la condamnation de la vie humaine qu'on est obligés de mener.

En ce qui concerne Krapp, lui, il ne veut pas vraiment se suicider, mais il veut surtout oublier et s'échapper à l'aide de l'alcool. D'une certaine façon il veut « tuer » ses pensées dépressives. Finalement dans *Cap au pire* les objets n'apparaissent plus comme choses visibles, mais comme pensées, comme fantômes ou comme flashbacks. C'est un dernier cri qui est devenu un mélange entre rêve et réalité. Là où Krapp avait encore une sorte d'aide-mémoire en forme de magnétophone, dans *Cap au pire* il ne reste plus que les pensées mélangées, on est arrivé dans le délire et on est en chemin pour aller vers le néant. Un dernier cri de désir de disparition. Là où les personnages dans les trois pièces de théâtre balancent encore entre désir de vivre et de se tuer, dans *Cap au pire* il n'y a plus d'hésitation, c'est le désir d'en finir, le désir de disparaître, ce qui va plus loin que la mort tout court, c'est la « jouissance de votre mort<sup>126</sup> ».

Un dernier rôle des objets c'est de « ramener le silence » (Molloy), le silence, qui est, comme on pourra constater dans le chapitre suivant ainsi que dans la conclusion générale, si important pour Beckett ainsi que pour « son frère jumeau », le personnage de Krapp, qui, comme lui, aime le silence, comme nous montrent les exemples suivants :

Extraordinaire silence ce soir, je tends l'oreille et n'entends pas un souffle<sup>127</sup>.

Et la didascalie quand la pièce se termine en silence, quand Krapp a trouvé la paix.

*Krapp demeure immobile, regardant dans le vide devant lui. La bande continue à se dérouler en silence<sup>128</sup>.*

Rideau

---

<sup>125</sup> Hubert, Marie-Claude, *op.cit.* p. 741, voir note 50.

<sup>126</sup> Hubert, Marie-Claude, *op.cit.* p. 1022, voir note 50.

<sup>127</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p.15, voir note 35.

<sup>128</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p.33, voir note 35.

### 2.2.3. Le rôle du son et du silence.

« On ne dit jamais aussi bien que dans le silence<sup>129</sup> ».

Beckett est connu pour son jeu entre le son et le silence, silence qui se définit aussi comme « poésie sans paroles » et qui ressemble plutôt à une partition avec des silences, des sons, des rythmes et de la musique.

Beckett a connu ces silences dont il était impressionné non seulement dans la musique de Philip Glass et de Beethoven (surtout les pauses de la 7<sup>e</sup> symphonie), mais il les a connus déjà en 1932 quand il a fait connaissance de la force du silence en lisant *La critique du langage* du philosophe autrichien Fritz Mauthner qui supposait que « les plus hautes formes du langage sont le rire et le silence<sup>130</sup> », hypothèse que Beckett a prise au sérieux et qui est devenue si caractéristique dans son propre œuvre d'après-guerre quand il a commencé à « essayer d'écrire le silence et de le faire entendre<sup>131</sup> ».

D'abord dans *En attendant Godot* Beckett a voulu tenir l'affreux silence en respect. Ce silence joue un rôle important pour la performance scénique et c'est avec 117 « silences », dont parfois de « longs silences » que Beckett a su constituer une dimension scénique spéciale et intense comme l'indique la didascalie suivante qui, en plus commence par un oxymore ludique:

Vladimir.- Ça fait comme un bruit de plumes.

Estragon.- De feuilles.

Vladimir.- De cendres.

Estragon.- De feuilles.

*Long silence.*

Vladimir.- Dis quelque chose !

Estragon.- Je cherche !

*Long silence.*

Vladimir (angoissé).- Dis n'importe quoi!<sup>132</sup>

Le silence de Beckett est parfois souhaité, comme par exemple dans *La dernière bande* où les silences sont longs et intenses et soulignent le sentiment de la solitude (parfois souhaité !) et de la souffrance :

- Extraordinaire silence ce soir, je tends l'oreille et n'entends pas un souffle<sup>133</sup>

Ici le silence est devenu un abri, une consolation ou peut-être même un ami, tandis que le silence peut se transformer en adversaire redouté comme par exemple dans *En attendant Godot*, où on craint de devoir se taire comme on a pu constater avant, ce qui est encore plus perceptible dans *Oh les beaux jours* où on enregistre également un irrésistible besoin de parler comme par exemple avec les soliloques de Winnie qui lutte contre le silence et la solitude dont elle a si peur :

---

<sup>129</sup> <http://revel.unice.fr/loxias/?id=6761>

<sup>130</sup> Hubert, Marie-Claude, *op.cit.* p. 993, voir note 50.

<sup>131</sup> <http://revel.unice.fr/loxias/?id=6761>

<sup>132</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p.81-82, voir note 20.

<sup>133</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p.15, voir note 35.

- Enfin....(Elle chausse ses lunettes, cherche la glace.) Dois pas me plaindre. (Elle ramasse la glace, commence à se faire les lèvres.) Quel est ce vers admirable ? (Lèvres) Oh fugitives joies- (lèvres) - oh... ta-la lents malheurs. (Lèvres<sup>134</sup>.)

Dans *Oh les beaux jours* le silence est redouté et intensifie la solitude et la souffrance. Ainsi il est question d'une alternance entre paroles, silence et gestuelle et on pourrait dire que dans la plupart des pièces il est question d'une juxtaposition ; les pauses, le son et le silence alternent et causent une sorte de suspense.

Ceci nous enseigne que la force des pièces de Beckett se trouve non seulement dans les objets, mais encore dans l'alternance entre son et silence, le silence, qui, ainsi que les objets rend souvent les pièces de théâtre plus intenses et plus dramatiques, ce qu'on constate, pour terminer, dans *Cap au pire*. Dans ce monologue pluriforme, c'est comme si on cherche le silence qui fonctionne comme la paix finale de la mort. Ce monologue est un long cri d'angoisse qui prépare au pire qui reste à venir et qui alterne avec des flashbacks ce qui, ainsi, mènera vers le délire. Beckett tente obstinément d'atteindre « l'inempirable pire », d'approcher au plus près du silence<sup>135</sup>.

### 2.2.3.1. Conclusion.

L'antonyme : son-silence est très important dans le théâtre beckettien. C'est surtout le silence, une force théâtrale, qui sait provoquer une forte tension. C'est surtout pendant les moments de silence que le lecteur a le temps de trouver un équilibre avec sa pensée.

Parfois espéré, comme un idéal, parfois redouté, comme un pire ennemi ou comme une défaillance, le silence est fréquemment présent et on le sent.

Le silence beckettien a une forte puissance dramatique qui alterne avec d'interminables tirades « En attendant Godot », des soliloques « Oh les beaux jours », des grondements « La dernière Bande » et des cris de désespoir « Cap au pire ».

Ce sont les didascalies qui indiquent les multiples silences de différentes manières comme par exemple : *silence, long silence, pause, repos ou un temps* et ce sont les points de suspension qui soulignent le suspense du silence. A part cela il y a souvent la gestuelle ou la pantomime qui soulignent la puissance de ce théâtre visuel.

Même si Beckett ne fut pas le premier à introduire le silence dans le théâtre, c'est lui qui a su se servir de la force du silence, qui, parfois, montre la défaillance du langage verbal.

A part cela le silence peut être considéré comme blanc aussi, le blanc, comme on verra plus tard représente parfois la lumière qui, à son tour, symbolise la cruauté de la vie.

Les silences sont parfois cruels et soulignent non seulement la défaillance du langage verbal, mais aussi celle de la vie en général. Somme toute ce sont les mêmes silences qui, parfois, sont capables de symboliser le néant de la mort.

En même temps on peut considérer les pièces de Beckett comme des partitions musicales où les sons et les silences forment un rythme musical.

Finalement, en ce qui concerne la progression de l'intensité dans le courant du temps, on peut constater que les silences sont non seulement de plus en plus intenses, mais aussi de plus en plus redoutés. Là ou dans *En attendant Godot* les silences sont encore assez ludiques, jusqu'à un certain niveau, parce qu'il reste de l'espoir, on a pu voir que dans *La dernière Bande* le silence est souhaité, le silence fonctionne comme un moment de paix ou comme un moment

<sup>134</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.* p.19, voir note 24.

<sup>135</sup> <http://revel.unice.fr/loxias/?id=6761>

de réflexion, ici les silences ne fonctionnent pas comme adversaire. Par contre, dans *Oh les beaux jours* les silences deviennent cruels et insupportables pour Winnie quand Willie ne réagit presque plus et elle fait de son mieux pour ne pas laisser entrer le terrible silence qui est son adversaire continu. Finalement c'est dans *Cap au pire* que le silence fait partie de la lutte et de la souffrance intérieure qui mènent vers le délire.

#### 2.2.4. Le rôle de l'espace, de la lumière et des couleurs.

En étudiant le théâtre beckettien il est évident que l'espace, l'antithèse : lumière-obscurité et les couleurs, dont surtout le blanc et le noir, jouent un rôle capital. Dans *En attendant Godot*, *La dernière bande*, ainsi que dans *Oh les beaux jours*, Beckett 'place' ses personnages dans un lieu non seulement désertique, mais aussi isolé du monde. Cela renforce d'un côté l'impression de tristesse, de solitude, et de souffrance psychique qui en résulte et d'un autre côté cela intensifie l'importance des actes des personnages, il n'y a (plus) rien qui distrait. Les décors minimalistes et l'espace vide sont de nouveaux concepts de Beckett avec lesquels il va de plus en plus loin, jusqu'à un certain épuisement.

Les espaces désertiques dans les trois pièces varient d'une route à la campagne, à une turne et à un désert brûlant. Estragon et Vladimir y retrouvent encore une sorte de compagnie qui rompt le silence et qui tue le temps, il y a encore une sorte de distraction.

Krapp par contre, se trouve seul dans sa turne, un lieu, un espace désertique et enfermé, avec, comme seule compagnie son magnétophone, tandis que Winnie et Willie se trouvent dans un désert, un enfer dantesque, où tandis qu'ils sont ensemble, ils sont solitaires, ce qui est pire que d'être seul, comme nous montre l'explication du mot 'solitaire' du petit Larousse : « Qui est placé dans un lieu écarté ; désert » (voir aussi : note 5).

Il s'agit d'un lieu désertique avec beaucoup de soleil et peu de couleurs, c'est la lumière du soleil, la sainte lumière<sup>136</sup>, l'inférieure lumière<sup>137</sup> en contraste avec la noire plongée<sup>138</sup> qui est autour et qu'on pourrait comparer à la lumière qui se trouve au-dessus de la table de Krapp.

Le fait que Winnie est enterrée dans un mamelon jusqu'au cou, sans pouvoir bouger ce qui est l'exemple d'une souffrance profonde, vient en partie de de la *Divine Comédie* de Dante qui est une œuvre exemplaire décrivant ce qu'on peut attendre en Enfer:

Les damnés sont prisonniers à l'intérieur de la glace jusqu'au cou, ils ont le visage baissé (...) <sup>139</sup>.

C'est avec un certain cynisme que Beckett nous montre les « dangers » de l'enfer et avec cela les dangers de la punition de Dieu.

A part l'espace il y a l'antithèse de la lumière et de l'obscurité qui joue un rôle de plus en plus important. Beckett, non seulement comme auteur, mais encore comme metteur en scène extrêmement détailliste et perfectionniste va de plus en plus loin dans son exploration des possibilités de la lumière et de l'obscurité. La lumière a une fonction capitale, à part de pouvoir « jouer » avec la lumière, elle est décisive en créant une atmosphère ou une ambiance particulière. Dans *En attendant Godot*, Beckett crée avec la didascalie « Route à la campagne, avec arbre. Soir<sup>140</sup> », une ambiance spécifique dans le théâtre phénoménologique.

---

<sup>136</sup> Beckett, Samuel, *Oh les beaux jours*, p.15

<sup>137</sup> *ibidem*, p. 16

<sup>138</sup> *ibidem*, p. 15

<sup>139</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Divine\\_Com%C3%A9die](http://fr.wikipedia.org/wiki/Divine_Com%C3%A9die): La Divine Comédie, Dante Alighieri, l'Enfer

<sup>140</sup> Beckett, Samuel, *op. cit.* p.9. voir note 20.

Krapp de sa part (comme Beckett), en s'attachant au noir, à l'obscurité, s'attache à la solitude, il aime l'obscurité pour mieux rêver du passé, réfléchir et commémorer les beaux temps du passé.

Cette obscurité, que finalement on pourrait considérer comme une forme de compagnie, comme on peut lire dans le passage suivant:

Krapp : - Avec toute cette obscurité autour de moi je me sens moins seul. (Pause.) En un sens. (Pause.) J'aime à me lever pour y aller faire un tour, puis revenir ici... (Il hésite)... moi. (Pause.) Krapp<sup>141</sup>.

Beckett a connu des périodes dépressives et « noires » aussi pendant sa vie et le noir, pour lui, signifie à la fois : « un mot, un état, une expérience physique ou morale<sup>142</sup> » et il a toujours été fasciné par le noir. C'est par le biais du personnage de Krapp qu'il exprime ses sentiments là-dessus : « [...] clair pour moi enfin que l'obscurité que je m'étais toujours acharné à refouler est en réalité mon meilleur - <sup>143</sup> ».

Dans l'obscurité, ou « le noir », Krapp, ainsi que Beckett se sentent moins seuls, pour Krapp l'obscurité est une sorte de refuge où il s'accroche et la lumière représente parfois la cruauté de la vie. L'obscurité est souvent meilleure que la lumière. Ce procédé du clair-obscur trouve déjà ses origines dans les peintures de la Renaissance et cela s'est développé de plus en plus dans le théâtre beckettien grâce aux nouvelles inventions et techniques du temps d'après-guerre.

Dans *La dernière bande* ainsi que dans *Oh les beaux jours*, la lumière sert aussi comme une focalisation sur le personnage principal.

Les contrastes entre lumière et obscurité et ceux entre noir et blanc forment un détail manichéiste<sup>144</sup> important dans *La dernière bande*, ainsi que dans *Oh les beaux jours*. Les contrastes entre clair et obscur se retrouvent même chez le personnage de Krapp, qui est décrit en noir et blanc et le mélange (désordre) des deux : le gris, à part cela il n'y a aucune couleur.

« Krapp. Pantalon étroit, trop court, d'un noir pisseux. Gilet sans manches d'un noir pisseux, quatre vastes poches. Lourde montre d'argent avec chaîne. Chemise blanche crasseuse, déboutonnée au cou, sans col. Surprenante paire de bottines d'un blanc sale, du 48 au moins, très étroites et pointues. Visage blanc. Nez violacé. Cheveux en désordre. Mal rasé<sup>145</sup> ».

Dans *Cap au pire* il s'agit du désir d'atteindre la pénombre vide. C'est devenu un but, un idéal qui fait partie du maelstrom. Ce que nous montrent les exemples suivants :

« Peu à peu un vieil homme et un enfant. Dans la pénombre vide peu à peu un vieil homme et un enfant. N'importe quoi d'autre ferait aussi mal l'affaire<sup>146</sup> ».

---

<sup>141</sup> Beckett, Samuel, *op. cit.* p.14-15, voir note 50.

<sup>142</sup> Hubert, Marie-Claude, *op.cit.* p. 718, voir note 50.

<sup>143</sup> Beckett, Samuel, *op. cit.* p. 23, voir note 50.

<sup>144</sup> Manichéiste Selon le petit Larousse 2011 : Conception qui divise toute chose en deux parties, dont l'une est considérée tout entière avec faveur et l'autre rejetée sans nuance. Dualisme

<sup>145</sup> Beckett, Samuel, *op. cit.* p. 7-8, voir note 50.

<sup>146</sup> Beckett, Samuel, *op. cit.* p.14. voir note 1.

« Dire seulement pénombre plus obscure que jamais. Baignant tout. Dire une grotte dans ce vide. Un gouffre. Alors dans cette grotte ou gouffre une pénombre plus obscurissime que jamais<sup>147</sup> ».

Un autre moyen théâtral de Beckett dans le domaine des couleurs c'est le vocabulaire et les noms. Il y a les noms symboliques de quelques femmes que Krapp a aimées (Bianca et Fanny) qui représentent la couleur blanche (Bianca=blanc) et la lumière (Fanny=lumière), contrairement à la couleur noire qui est représentée par Kedar (anagramme du mot anglais « dark ») street, la balle noire, l'obscurité et l'ombre. Il est question de beaucoup d'antithèses et on peut constater que le blanc et la lumière représentent le bien et le noir et l'obscurité représentent le mal. Ce sont deux univers séparés ce qui rejoint le dualisme du manichéisme.

### 2.2.4.1. Conclusion.

On peut constater qu'il existe une aggravation au cours du temps en ce qui concerne l'espace théâtral. Les conditions vont de mal en pis. Dans *En attendant Godot* la « route à la campagne avec arbre pendant le soir<sup>148</sup> » représente l'obscurité de la nuit, l'obscurité naturelle. Krapp vit dans une turne bien obscure nuit et jour, et il commence à aimer l'obscurité par faute de bonheur, il n'y a plus d'espoir. Quant à Winnie et Willie, ils se trouvent déjà en enfer dantesque où le soleil brûle comme un feu, ils ne peuvent plus s'en échapper. Dans *Cap au pire* on pourrait dire que l'espace est nul, et qu' « essayer », comme il l'a fait Krapp, c'est rater encore. Il n'y a plus de sortie ni de retour.

Nulle sortie.  
Nul retour.  
Rien que là.  
Rester là.  
Là encore.  
Sans bouger  
Le lieu encore<sup>149</sup>.

Quant à l'espace de Winnie, on peut constater qu'elle est devenue prisonnière de son corps, qui, à son tour est devenu prisonnier du lieu, un phénomène qu'on retrouve dans *Cap au pire* dans le fragment suivant :

D'abord le corps.  
Non.  
D'abord le lieu.  
Non.  
D'abord les deux  
[...]  
Dégoûté de l'autre retour au dégoût de l'un.  
Encore et encore.

---

<sup>147</sup> Beckett, Samuel, *op. cit.* p.20. voir note 1.

<sup>148</sup> Beckett, Samuel, *op. cit.* p.9. voir note 20.

<sup>149</sup> Beckett, Samuel, *op. cit.* p.7. voir note 1.

En ce qui concerne la lumière, l'obscurité et les couleurs, nous avons pu constater qu'il y a beaucoup d'antithèses et d'oppositions surtout entre la lumière qui s'enchevêtre avec le blanc et l'obscurité qui s'enchevêtre avec le noir, opposition qui représente l'aspect dualiste du manichéisme. En même temps Beckett joue avec ces oppositions. On voit Krapp qui jetait la balle noire au chien blanc quand il était jeune, qui a vécu avec Bianca dans Kedar street et qui mange ses bananes, un des seuls objets de couleur (lumière ?, point culminant érotique ?) quand il marche vers le noir. Krapp (comme Beckett dans un sens) a bien cherché la lumière pendant sa vie, surtout par le biais des femmes et de l'alcool, mais il a échoué, il ne l'a pas trouvée. Il finit par abandonner sa quête du bonheur et il s'accroche au noir et à l'obscur. La lumière ne fonctionne plus que de projecteur comme sur quelques tableaux de Rembrandt que Beckett a pris comme modèles, comme par exemple *le Caravage* et *La Parabole du riche*,

mais la lumière sert aussi à éclairer l'intérieur et l'extérieur du protagoniste, ainsi qu'à faire fonctionner sa mémoire par le biais des piles de bandes magnétiques.



<http://www.eternels-eclairs.fr/tableaux-rembrandt.php> (Page consultée le 15 décembre 2015)

Winnie et Willie par contre se trouvent dans une lumière aveuglante qui, d'un côté fait penser au feu de l'enfer dantesque mais en même temps à la Guerre quand le monde était en feu. Cette image est bien pire encore que l'obscurité dans laquelle se trouvent nos héros dans *En attendant Godot* et dans *La dernière bande*.

Dans *Cap au pire*, ça va de mal en pis. Dans le délire ce sont : « la pénombre, l'obscurité, l'ombre sombre, la pénombre plus obscurissime que jamais, le noir, le blanc-obscur, le noir obscur et les ombres qui empirent dans la pénombre vide » qui alternent jusqu'à la fin, jusqu'au délire et jusqu'au vide.

Alors on peut constater de nouveau que, quant à la souffrance, il est question d'une aggravation au cours du temps qui est intensifié par le biais de l'espace, de la lumière et des couleurs. L'espace va de mal en pis, les personnages vont d'un lieu désertique à l'enfer et au vide et la lumière commence à relever non seulement l'extérieur des personnages, mais encore leur intérieur (parfois douloureux), leur conscient et leur subconscient ainsi que leur corporéité. Beckett, qui devient de plus en plus metteur en scène, a exploré toutes les possibilités de la lumière pour pouvoir souligner et aggraver le degré de la souffrance.

## 2.2.5. Le rôle de l'humour et de l'ironie.



<http://www.feuillesderoute.net/Beckettrire.htm> (Page consultée le 21 octobre 2015)

L'humour et l'ironie de Beckett qui pourraient être dus d'un côté à son origine anglo-saxonne et d'un autre côté à sa vue pessimiste sur la vie entière, sont très caractéristiques pour son œuvre. L'humour beckettien, qui est omniprésent, se retrouve entre autres dans le comique des situations, comme par exemple Winnie qui s'enfonce de plus en plus dans son mamelon, dans les personnages (parfois clownesques), dans les objets ridicules, par exemple les chapeaux-melon, la banane ou les objets banales de Winnie, dans les noms, comme Godot, Lucky, Krapp, Winnie et Willie, dans les contrastes ou contraintes, par exemple entre gestes et paroles, dans les oxymores comme on a pu constater dans le chapitre 1.3.1. d'*En attendant Godot*, dans les jeux de mots, dans les hyperboles, dans la parodie, comme par exemple la parodie des Kapos et dans les didascalies qu'on étudiera dans le chapitre suivant.

Ce qui est intéressant dans notre étude, c'est de regarder de près l'évolution au courant du temps, et d'étudier si l'humour devient de plus en plus un humour noir ou ironique. Pour pouvoir faire cela nous avons cherché les descriptions exactes des concepts suivants: humour, humour noir, comique, cynique et sarcastique à l'aide du *petit Larousse*. Ce qui nous montre une belle vue d'ensemble sur l'échelle d'aggravation.

\* Comique~ : (latin *comicus*). Qui fait rire, amusant.

\* Humour ~: (mot anglais, de l'ancien français, humor, humeur). Forme d'esprit qui cherche à mettre en valeur avec drôlerie le caractère ridicule, insolite ou absurde de certains aspects de la réalité, qui dissimule sous un air sérieux une raillerie caustique.

\* Ironie ~ : (gr. *eirōneia*, interrogation). Raillerie consistant à ne pas donner aux mots leur valeur réelle ou complète, ou à faire entendre le contraire de ce qu'on dit.

\* Humour noir~ : qui souligne avec cruauté, amertume et parfois désespoir l'absurdité du monde.

\* Cynique~ : (latin *cynicus*). Qui s'oppose effrontément aux principes moraux et à l'opinion commune : impudent, éhonté.

\* Sarcastique~ : moqueur et méchant.



Commençons par *En attendant Godot*, avec le comique des personnages, des jeux de mots et des contraintes. Nous voyons nos personnages clownesques avec leurs chapeaux-melon ; Vladimir et Estragon se contredisent, se répètent et se complètent en même temps. Ils sont de bonne volonté et ils essaient d'être raisonnables et coopératifs : Estragon (à Vladimir) : « Mais réfléchis un peu, voyons<sup>150</sup> ». Le ton est encore assez léger et moqueur en ce qui concerne Godot ou la libération du mal. Au fur et à mesure, on remarque un changement, surtout quand Pozzo et Lucky (noms très significatifs et ironiques !) arrivent. Là ça devient plus ironique et cynique, par exemple quand Lucky est traîné par la corde par Pozzo (parodie des Kapos) et quand ce dernier emmène Lucky « au marché de Saint-Sauveur » pour le vendre. C'est aussi par le biais des didascalies que l'humour devient plus noir. Les exemples suivants du début et de la fin de la pièce soulignent cette thèse.

« *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<sup>151</sup> ».*

« *Subitement déchaîné, Estragon bourre Lucky de coups de pied, en hurlant. Mais il se fait mal au pied et s'éloigne en boitant et en gémissant. Lucky reprend ses sens<sup>152</sup> ».*

En ce qui concerne *La dernière bande*, on commence tout de suite par connaître Krapp par une longue didascalie comique ou humoristique qui commence à la première page et qui décrit Krapp dans sa turne (voyons aussi chapitre 2.2.6 ; Les didascalies et leurs effets) avant que Krapp prononce (Avec vivacité !) son premier mot si significatif : Ah ! Au fur et à mesure, l'état de Krapp s'aggrave ; quand on lit à la page 11 : « *Sourire heureux. Il se penche sur la table et commence à farfouiller dans les boîtes* » on remarque encore un certain espoir et de l'optimisme humoristique, tandis que si on compare « *Le sourire heureux* » du début à ses paroles à la page 30/31 :

« *Me suis demandé quelquefois dans la nuit si un dernier effort ne serait peut-être- (Pause.) Assez ! Vide ta bouteille et fous-toi au pieu. Reprends tes conneries demain. Ou restes-en là. (Pause.) Installe-toi là dans le noir, adossé aux oreillers – et vagabonde. [...] Toute cette vieille misère ».*

Le changement de ton est bien clair et on pourrait dire que l'humour s'est transformé en humour noir.

Finalement, avec les dernières paroles de Krapp à la fin de la pièce à la page 33 : « Plus maintenant que j'ai ce feu en moi. Non, je n'en voudrais plus », on peut constater une dernière aggravation de son état. Il souffre du « feu en lui » tandis qu'il n'y a plus rien, il n'y a plus d'avenir ni d'optimisme et la dernière didascalie souligne cet état. Le ton comique a été remplacé par le ton d'humour noir.

« *Krapp demeure immobile, regardant dans le vide devant lui. La bande continue à se dérouler en silence<sup>153</sup> ».*

Ce phénomène d'aggravation du comique devient encore plus clair dans *Oh les beaux jours*.

<sup>150</sup> Beckett, Samuel, *op. cit.* p.21. voir note 20.

<sup>151</sup> Beckett, Samuel, *op. cit.* p.9. voir note 20.

<sup>152</sup> Beckett, Samuel, *op. cit.* p.114. voir note 20.

<sup>153</sup> Beckett, Samuel, *op. cit.* p.33. voir note 35.

Commençons par l'état de Winnie. Sa situation s'aggrave visiblement si on compare le premier acte avec le deuxième. Là où elle était encore heureuse de pouvoir bouger un peu au premier acte, au deuxième acte elle est enterrée jusqu'au cou et l'aggravation de son état est soulignée par le comique qui se transforme en cynisme ce que nous montrent les fragments suivants. Là où le ton est encore comique dans le fragment suivant :

Don merveilleux – (*elle s'arrête d'essuyer, dépose les lunettes*) – que ne l'eussé-je ! – (*elle replie le mouchoir*) – enfin – (*elle rentre le mouchoir dans son corsage*) – peux pas me plaindre – (*elle cherche les lunettes*) – non non – (*elle ramasse les lunettes*) – dois pas me plaindre – (*elle lève les lunettes devant ses yeux*) – tant de motifs – (*elle regarde à travers un verre*) – de reconnaissance – (*l'autre verre*) – pas de douleur (*elle chausse ses lunettes*) – presque pas – (*elle cherche la brosse à dents*) – c'est ça qui est merveilleux [...] <sup>154</sup>.

Cela change au deuxième acte comme nous montre ce fragment:

(*Fin du sourire. Un temps.*) Autrefois... maintenant... comme c'est dur, pour l'esprit. (*Un temps.*) Avoir été toujours celle que je suis – et être si différente de celle que j'étais. (*Un temps.*) Je suis l'une, je dis l'une, puis l'autre. (*Un temps.*) Tantôt l'une, tantôt l'autre. (*Un temps.*) Il y a si peu qu'on puisse dire. (*Un temps.*) On dit tout. (*Un temps.*) Tout ce qu'on peut. (*Un temps.*) Et pas un mot de vrai nulle part. (*Un temps.*) Mes bras. (*Un temps.*) Mes seins. (*Un temps.*) Quels bras ? (*Un temps.*) Quels seins ? (*Un temps.*) [...] <sup>155</sup>.

Quant à *Cap au pire*, c'est un long affrontement intensif au pire, jusqu'à ce qu'il fasse rire. C'est comme un résumé de l'œuvre beckettienne complète avec lequel Beckett nous montre notre existence ; finalement nous sommes tous comme Vladimir, Estragon, Krapp, Winnie etc., nous sommes comme des marionnettes sans fil, nous sommes tous destinés à l'existence tragique humaine, et avec le titre *Worstward Ho*, ou *Cap au Pire*, Beckett donne, une dernière fois un sens humoristique à ce cri humain.

### 2.2.5.1. Conclusion.

L'humour et l'ironie de Beckett sont fort spécifiques dans son œuvre entière dont témoigne la critique :

« C'est avec son sens de l'humour que Beckett a su faire un mariage entre l'humour et le désespoir, le tragicomique <sup>156</sup> ».

« Le théâtre permet à Beckett de faire éclater son humour. Le dialogue-mélange de trivialité de jeux de mots, de fausse vraie logique, de citations philosophiques, de commentaires désabusés sur leur situation est tout à la fois désespérant et hilarant <sup>157</sup>. »

---

<sup>154</sup> Beckett, Samuel, *op. cit.* p.16. voir note 24.

<sup>155</sup> Beckett, Samuel, *op. cit.* p.61. voir note 24.

<sup>156</sup> Knowlson, James, *Beckett*, Biographie traduite de l'anglais par Oristelle Bonis, Paris, Babel, 1999, p.118, voir note 6.

<sup>157</sup> [http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Samuel\\_Beckett/108121](http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Samuel_Beckett/108121)

Nos trois pièces de théâtre sont pleines d'humour, de comique, d'ironie et finalement de sarcasme dans des degrés différents dont l'aggravation dans le courant du temps est bien claire. Nous avons pu constater que l'humour et le comique deviennent de plus en plus cyniques, d'un côté dans les pièces mêmes et d'un autre côté dans le courant des années, ce qui est confirmé par le biais de *Cap au pire* où Beckett « donne à voir la simplicité du monde : cessez de vous casser la tête ! Crie le chuchotement de son œuvre.

Regardez-vous ! Regardons-nous !<sup>158</sup> »

Les aggravations dans les pièces sont renforcées par les didascalies comme nous pourrions constater dans le chapitre suivant.

### 2.2.6. Les didascalies et leurs effets.

« Moi je ne crois pas à la collaboration des arts,  
Je veux un théâtre réduit à ses propres moyens,  
parole et jeu, sans peinture et sans musique,  
sans agréments.  
C'est là du protestantisme si tu veux, on est ce qu'on est.  
Il faut que le décor sorte du texte, sans y ajouter.  
Quant à la commodité visuelle du spectateur,  
je mets là où tu penses<sup>159</sup> ».

Samuel Beckett  
Lettre à Georges Duthuit

A part d'être un grand auteur, Beckett devient de plus en plus un grand metteur en scène. Avec sa précision scénique énorme qui devient presque maniaque, il va chaque fois plus loin et sa créativité scénique et didascalique augmente considérablement. Il veut avoir le contrôle absolu en ce qui concerne l'image scénique qu'il a transcrite minutieusement. Beckett devient peu à peu « un chef d'orchestre » qui dirige ses didascalies symphoniques, tout est sous son contrôle. On remarque aussi qu'au courant du temps, il est question de plus en plus de didascalies et parfois de moins en moins de gestes, comme par exemple dans *Oh les beaux jours* où Winnie est chaque fois plus incapable de bouger ou de faire des gestes. L'image scénique et les didascalies beckettiennes possèdent des contraintes et des contradictions énormes, ce qui cause parfois l'élément humoristique, comique ou cynique, comme nous montrent les exemples suivants:

« Allons-y. / *Ils ne bougent pas*<sup>160</sup> ».

« Krapp (*avec vivacité*). – Ah !<sup>161</sup> ».

« Krapp (*Rêvasse, se rend compte qu'il est en train d'enregistrer le silence*<sup>162</sup>).

---

<sup>158</sup> <https://didierbazy.wordpress.com/beckett-resiste/> Page consultée le 25 octobre 2015.

<sup>159</sup> [http://lacomediedeclermont.com/saison2015-2016/wp-content/uploads/2015/01/1415\\_DossierPeda\\_May-BGodotFinal.pdf](http://lacomediedeclermont.com/saison2015-2016/wp-content/uploads/2015/01/1415_DossierPeda_May-BGodotFinal.pdf)

<sup>160</sup> Beckett, Samuel, *op. cit.* p.124. voir note 20.

<sup>161</sup> Beckett, Samuel, *op. cit.* p.11. voir note 35.

<sup>162</sup> Beckett, Samuel, *op. cit.* p.27. voir note 35.

« Il se retourne, s'avance jusqu'au bord de la scène, s'arrête, caresse la banane, l'épluche, laisse tomber la peau à ses pieds, met le bout de la banane dans sa bouche et demeure immobile, regardant dans le vide devant lui<sup>163</sup> ».

Dans *Oh les beaux jours*, la quantité de didascalies augmente (environ 950) et le ton change. Là, ou dans *En attendant Godot* il s'agit encore de l'humour, dans *Oh les beaux jours*, les didascalies prennent un ton plutôt cynique et morose, comme dans les références suivants :

« Winnie entourée jusqu'au cou, sa toque sur la tête, les yeux fermés. La tête qu'elle ne peut plus tourner, ni lever, ni baisser, reste rigoureusement immobile et de face pendant toute la durée de l'acte. Seuls les yeux sont mobiles<sup>164</sup> ».

« Révolver bien en évidence à droite de la tête<sup>165</sup> ».

A première vue, il paraît que, dans *Cap au pire*, il n'est plus question de didascalies. Cependant ils font partie du monologue intérieur, comme nous enseignent les modèles suivants :

« Tête inclinée sur mains atrophiées. Yeux clos écarquillés. Sur des ombres dans la pénombre vide. L'un debout au repos. L'autre vieil homme et enfant<sup>166</sup> ».

« Dire un corps. Où nul. Nul esprit. Ça au moins. Un lieu. Où nul. Pour le corps. Où être. Où bouger. D'où sortir. Où retourner. Non. Nulle sortie. Nul retour. Rien que là. Rester là. Là encore. Sans bouger<sup>167</sup> »

Ces dernières phrases, ou plutôt ce cri qui se mêle de plus en plus dans le délire, nous fait penser dans un certain sens à la didascalie contradictoire suivante d'*En attendant Godot*, « Allons-y. / Ils ne bougent pas<sup>168</sup> », mais ici le ton est devenu beaucoup plus morose.

### 2.2.6.1. Conclusion.

Il est clair qu'au courant du temps les didascalies deviennent de plus en plus fréquentes et de plus en plus significatives et intenses. Là ou dans *En attendant Godot* on trouve encore beaucoup de didascalies laconiques et énonciatives comme : « temps », « silences », « grands silences » et « repos », et où les didascalies locatives comme « *Route à la campagne, avec arbre* » sont encore assez brèves par rapport à celles d'« *Oh les beaux jours* », dans *La dernière bande*, les didascalies nominatives commencent à avoir un sens beaucoup plus descriptif ce qui les rend bien plus subjectives comme on constate avec les exemples suivants : Krapp, qui est décrit comme un homme « *avachi* », avec ses « *vêtements d'un noir pissieux* », sa « *chemise blanche crasseuse* » et qui « *s'essuie les mains à son gilet, les claque et les frotte*<sup>169</sup> ».

---

<sup>163</sup> Beckett, Samuel, *op. cit.* p.9. voir note 35.

<sup>164</sup> Beckett, Samuel, *op. cit.* p.59. voir note 24.

<sup>165</sup> *Ibid.*

<sup>166</sup> Beckett, Samuel, *op. cit.* p.15. voir note 1.

<sup>167</sup> Beckett, Samuel, *op. cit.* p.7. voir note 1.

<sup>168</sup> Beckett, Samuel, *op. cit.* p.124. voir note 20.

<sup>169</sup> Beckett, Samuel, *op. cit.* p.9. voir note 35.

C'est dans « *Oh les beaux jours* » que les didascalies prennent un vol et qu'on trouve constamment un mélange de toutes sortes de didascalies comme des didascalies kinésiques qui indiquent (le manque de) mouvements, les gestes, les déplacements, comme « *La tête qu'elle ne peut plus tourner, ni lever, ni baisser* », les didascalies énonciatives, qui définissent les conditions de l'acte de parole, comme : « Un temps. Bas. » et « Un temps long, à peine audible » les didascalies mélodiques, qui donnent des indications sur le ton comme « *Winnie pousse un cri perçant* », « *Winnie crie deux fois* », « *soudain violente* » et « *sourire plus large* » et des didascalies nominatives qui ont pour fonction de désigner un personnage, comme « *elle se tourne un peu vers lui* ». Ceci est exactement comme Beckett l'a désiré, de plus en plus de didascalies et de moins en moins de paroles, il allait chaque fois plus loin, et les didascalies évoluent. Selon Beckett, la meilleure pièce serait une pièce sans comédiens et il souhaiterait que la didascalie soit le chef d'orchestre qui dirige la symphonie théâtrale.

### 2.2.7. Un regard psychanalytique.

Même après avoir étudié intensivement Beckett, il reste des questions énigmatiques dont même lui ne savait pas la réponse. Les questions les plus difficiles pour Beckett étaient peut-être :

Qui suis-je ?

Que suis-je pour l'autre ?

Qu'est-ce que mon corps ?

Où suis-je dans mon corps<sup>170</sup> ?

Et : A quoi sert notre naissance et pourquoi est-ce qu'on existe ?

Étant une personne de nature malheureuse avec « peu de talent pour le bonheur », il a voulu et il a su faire quelque chose de bien à partir de quelque chose de mal, comme la solitude, la souffrance et la désintégration du sujet. Il est indéniable qu'il est question d'une transformation littéraire des expériences vécues qui a connu sa propre évolution spécifique. On a pu voir dans les chapitres et les paragraphes antérieurs qu'il est question d'une évolution en ce qui concerne l'intensité du mal, de la solitude et de la souffrance en général. Là, ou au début de l'époque du théâtre beckettien le ton, (qui, comme on a pu constater, représente partiellement l'état mental de l'auteur) était encore ludique et humoristique, avec le temps on remarque un changement vers un ton plutôt cynique, pathétique, morbide et désespéré, qui, finalement se termine dans le délire total.

À part des expériences personnelles, dont parfois des expériences de l'horreur que Beckett a vécues et qui ont marquées non seulement son état personnel, mais aussi son écriture, c'est également la déchéance du corps qui a causé une aggravation remarquable dans le temps. Pour Beckett cette déchéance corporelle insurmontable était une des pires choses de la vie. Cette expérience se retrouve non seulement dans la plupart de ses pièces de théâtre, mais encore dans ses romans. Les éléments autobiographiques de souffrance corporelle se trouvent comme un fil rouge dans son œuvre entière. Personnellement il a souffert de beaucoup de maux qui ont d'un côté empiré son état personnel, mais qui, en même temps, ont largement enrichi son œuvre.

Pour Beckett, étant une personne introvertie, anti conformiste et assez controversée, écrire était comme une thérapie dans laquelle il se perdait. C'était l'écriture (ainsi que l'alcool d'ailleurs) qui lui procurait une certaine délivrance du mal.

---

<sup>170</sup> Hubert, Marie-Claude, *op.cit.* p. 272, voir note 50.

L'écriture lui servait non seulement comme thérapie personnelle (il souffrait parfois de grandes dépressions), mais elle a été un grand soutien pour beaucoup de gens enfermés, isolés, malades et souffrants. Ce n'est pas pour rien qu'il a gagné le prix Nobel en 1969 dont sa réaction remarquable fut : « Quelle catastrophe ». Avec cette réaction il a rejeté une industrie beckettienne

Nous avons pu constater que Beckett n'avait pas beaucoup de talent pour le bonheur, déjà dès son enfance, ou même dès sa naissance, il n'était pas très heureux et se sentait (et était) différent des autres, par quoi il préférait souvent être seul. Durant sa vie il a fait plusieurs thérapies que parfois il a dû abandonner à cause des douleurs psychiques qui commençaient à être trop fortes pour lui, comme par exemple avec Bion à l'époque juste après la mort de son père. Beckett a toujours voulu savoir plus sur son mal-être et c'est pour cela qu'il est passé par la psychanalyse.

Etant d'un côté un homme de contrôle absolu et d'habitudes, comme par exemple l'habitude de marcher dans le froid pendant des heures avant et après chaque répétition, il suit son propre rythme quotidien. Son exigence perfectionniste est parfois insupportable pour les acteurs, ainsi que pour lui-même. En même temps il est hypersensible, entre autres aux bruits. Il ne supporte aucun bruit quand il travaille et parfois il souffre des hallucinations auditives qui le rendent fou et qui lui rappellent le lointain souvenir de Cooldrinagh quand sa mère ne trouvait pas le sommeil ou les pieds des acteurs qui se déplacent sans arrêt sur les planches.

On pourrait dire que le monde dans lequel il vivait n'était pas fait pour lui et, qu'en écrivant, il a créé son propre univers. Ecrire, pour Beckett était un mode de vie, dans lequel il a pu digérer ses maux et ses souffrances personnelles ainsi que les mauvais souvenirs qu'il a vécus. Ainsi dans son œuvre nous pouvons découvrir plusieurs niveaux ; tout d'abord il y a le niveau de la pièce ou du monologue pluriforme, deuxièmement il y a le niveau personnel ou autobiographique et finalement il y a le niveau historique. Pour terminer, Beckett décrit le monde (parfois ridicule) comme il le voit et il nous tend un miroir. Il a réussi à mélanger ces niveaux et à en faire des pièces fantastiques.

Bien sûr c'est Krapp qu'on pourrait placer au premier lieu au niveau autobiographique, nous avons déjà pu lire que *La dernière bande* et le héros de cette pièce sont le personnage et la pièce les plus autobiographiques que Beckett ait (d) écrits. Si nous pensons d'un côté aux femmes qu'il a aimées et aux amours échouées, au chien qu'il a tellement aimé pendant sa jeunesse, d'un autre côté on voit aussi Krapp avec son caractère timide comme Beckett. Beckett, qui, même à l'âge de 70 ans était extrêmement timide « une timidité pathologique<sup>171</sup> » et mal à l'aise et que le public rendait parfois phobique.

Encore son goût pour l'alcool, ses préférences pour le silence et le noir et son envie de se retirer du monde et d'être seul peuvent être vus comme des goûts communs comme chez de vrais jumeaux.

Un autre exemple au niveau autobiographique c'est Lucky qui est battu sans arrêt et qui nous fait penser au pauvre chien que Beckett a vu être battu à mort pendant sa jeunesse. En ce qui concerne le niveau historique, c'est entre autres Pozzo qui bat, qui hurle et qui maltraite sans arrêt ce qui nous fait penser aux Kapos de la guerre.

---

<sup>171</sup> Knowlson, James, *Beckett*, Biographie traduite de l'anglais par Oristelle Bonis, Paris, Babel, 1999, p.1007, voir note 6.

Par contre c'est Winnie qui nous tend un miroir, avec ses soliloques et ses monologues, de la peur de se trouver en silence, ses habitudes inutiles, ses rituels ridicules et banals et ses cris du désespoir. Ce sont ses rituels quotidiens qui nous font penser à une forme d'autisme, et avec cela on se trouve peut-être au niveau autobiographique ce que nous expliquerons dans la conclusion suivante.

C'est aussi Winnie qui se moque d'elle-même et elle le fait parfois par le biais de Dieu. Avec cela on reconnaît de nouveau des éléments autobiographiques. C'est dans *Cap au pire* que la personnification se complète, c'est une confusion turbulente comme dans un maelstrom où les pensées, les sentiments, la peur, la souffrance et les souvenirs se mélangent. Ce monologue pluriforme est tellement proche de Beckett, qu'il n'a même plus osé le traduire lui-même. C'était comme avec les thérapies, c'était trop proche de lui, trop douloureux.

### **2.2.7.1. Conclusion.**

Nous avons pu remarquer que Beckett a écrit non seulement pour vivre, mais qu'au contraire il a vécu pour écrire. C'était sa vie et c'était en écrivant qu'il a pu digérer ses traumas, ses douleurs, ses souffrances et ses peurs. On remarque une intensification autobiographique au courant du temps, surtout dans *La dernière bande* (avec « son frère jumeau » Krapp) et dans *Cap au pire*. Nous avons constaté aussi que Beckett n'a jamais réussi à être vraiment heureux et que c'était surtout son écriture qui le soulageait. Quand il ne pouvait pas écrire pour des raisons diverses, il était fort probable qu'il se faisait attaquer par des dépressions. Surtout quand il perdait de plus en plus la vue, il en souffrait énormément.

En travaillant à ce mémoire et en étudiant son autobiographie, pour nous, il devenait de plus en plus clair que Beckett souffrait probablement d'une déficience dans le spectre neurologique et en lisant sur ses traits de caractère comme le besoin d'un contrôle absolu, ses énormes douleurs et traumas qu'il ne savait qu'à peine digérer, sa préférence pour la solitude, le noir et surtout le silence ainsi que ses rituels parfois compulsifs il nous est venu l'idée d'une forme d'autisme<sup>172</sup>. En faisant des recherches, nous avons bien trouvé des indications qui nous menaient vers une forme d'autisme qui a été découvert en 1943 par le neurologue Hans Asperger. Cette déficience, nommée d'abord d'après-lui, mais qui de nos jours ne porte plus ce nom, fait partie du spectre autistique.

Comme l'on peut lire dans les annexes 1 et 2, il y avait bien des recherches avec des résultats positifs en ce qui concerne cette forme d'autisme chez Beckett, qui déclarent beaucoup de choses et des traits de caractère beckettien, dont surtout sa génialité.

---

<sup>172</sup> <http://www.activebeat.com/fr/sante-mentale/les-10-les-symptomes-cles-du-syndrome-dasperger-reconnaitre-les-signes/10/>

### Chapitre 3. Conclusion générale

Dans ce mémoire nous avons étudié notre hypothèse principale : « La solitude, la souffrance et la désintégration du sujet dans leur intrication essentielle se présentent de manière de plus en plus déterminée dans les périodes successives de l'œuvre de Beckett », mais encore jusqu'à quel niveau est-ce que la transformation littéraire des expériences vécues reflète sa propre évolution spécifique ?

Pendant cette étude, nous avons d'abord fait des recherches de l'écriture et de la (longue et intensive) biographie de Beckett ce qui est indispensable pour pouvoir bien comprendre son œuvre, mais avec lequel il ne faut pas commettre l'erreur de le prendre comme point de départ. C'est pourquoi nous n'avons pas commencé par l'application autobiographique sur l'œuvre beckettien, mais par l'étude de son œuvre pour établir des liens autobiographiques après.

C'est pour cela que nous avons fait des recherches précises sur les trois pièces et sur le monologue pluriforme qu'ensuite nous avons analysés en détails.

Cette analyse a commencé par les caractéristiques de l'écriture de Beckett ainsi que par ses moyens théâtraux et ses approches spécifiques avec lesquelles il donne un sens particulièrement saisissant à l'isolement, à la souffrance, à la désintégration complète et à la condamnation à l'existence humaine qui, selon lui, finalement ne mène à rien.

Ensuite nous avons étudié profondément les personnages beckettien avec leurs défauts, leurs douleurs, leur souffrance physique et/ou psychique qui doivent mener leur vie dans des circonstances souvent atroces ce qui aggrave leur situation pénible. Dans cette étude nous avons bien remarqué une aggravation dans les périodes successives de l'œuvre de Beckett. Il est très clair que les personnages d'*En attendant Godot* souffrent, mais quand on les compare par exemple aux personnages d'*Oh les beaux jours* où Winnie descend lentement à l'enfer dantesque, la morbidité croissante est bien claire. Quant à *Cap au pire*, c'est le pire qui reste à venir et on se trouve dans le maelstrom total.

Pour continuer notre recherche, nous avons étudié de près les spécialités littéraires et les moyens théâtraux qui ont fait de Beckett un auteur si caractéristique et si distinctif.

Pendant cette recherche nous avons commencé par l'étude du rôle des objets, où nous avons appris que les objets dans les pièces beckettien ont tous leur signification particulière. Beckett n'a rien laissé au hasard et les objets servent à renforcer des sentiments comme la souffrance et la douleur, mais aussi la matérialité banale qui fait partie du quotidien et le ridicule de la vie entière. Tout cela souligne la disjonction entre le réel (les objets) et l'idéal (l'amour ou la compagnie). Dans cette étude, en effet, nous avons également trouvé une aggravation remarquable quant aux objets. Par exemple là où Vladimir et Estragon doivent se contenter à la fin de la pièce d'une ceinture comme objet de suicide, chez Winnie c'est le revolver dès le début. En même temps, là où nos personnages des trois pièces retrouvent parfois encore un petit moment d'espoir, dans *Cap au pire*, les objets n'apparaissent plus comme choses visibles, mais comme pensées, comme fantômes ou comme flashbacks. C'est un dernier cri qui est devenu un mélange entre rêve et réalité.

En ce qui concerne le rôle du son et du silence, nous avons pu constater que le son, mais surtout le silence sont des spécialités très beckettien et que là aussi nous pouvons constater qu'il y a une aggravation durant le temps. Il y a une différence remarquable entre Vladimir et Estragon qui supportent le silence jusqu'à un certain niveau d'une manière humoristique, entre Krapp, qui aime le silence et qui le considère comme forme de compagnie, entre Winnie



qui est terrifiée par le silence parce qu'elle ne le supporte pas tandis que pour terminer avec *Cap au pire*, le silence fait partie du délire et mène vers une sorte de libération totale.

En outre nous avons pu constater que l'œuvre beckettienne est entrelardée d'humour qui, au courant du temps, non seulement durant les pièces, mais encore au courant des années, se transforme en ironie, humour noir ou cynisme.

Pendant la recherche, nous avons pu conclure aussi que les didascalies, qui appartiennent à l'approche si spécifique de Beckett ont une valeur qui devient de plus en plus importante au courant des années.

Également, nous avons eu l'occasion de bien faire connaissance de Beckett ce qui explique beaucoup de caractéristiques de son œuvre. Beckett n'a pas fait son œuvre, il est son œuvre. Nous avons pu conclure qu'au fur et à mesure de sa vie, avec les (mauvaises) expériences qu'il a vécues et avec les souffrances physiques et psychiques qu'il a eues, une évolution spécifique dans la transformation littéraire des expériences vécues a été éprouvée.

Finalement nous pouvons conclure que notre hypothèse est vérifiée et qu'il existe une aggravation au cours du temps au niveau des thèmes touchants comme l'isolement, la souffrance, la désintégration complète et la condamnation à l'existence humaine qui, selon Beckett, finalement ne mène à rien, qui va de pair avec ses expériences vécues au courant du temps et avec son approche spécifique qui s'intensifie.

Avec son œil pour le détail, c'est par le biais des personnages, des objets, du son et du silence, de l'espace, de la lumière, des couleurs, de l'humour et de l'ironie et bien sûr par les didascalies que Beckett a su rendre son style si authentique et si personnel avec lequel il a su nous montrer l'absurdité et la cruauté de la vie ce qui a été un grand soutien pour un grand nombre de ses lecteurs et qui a fait de lui un des auteurs les plus érudits de son siècle.

Pour terminer, Beckett a trouvé le silence et la paix pendant que, de nos jours, le monde est de nouveau en feu avec des situations terribles qui, malheureusement, auraient pu être pour lui, de nouveau, d'interminables sources d'inspiration.

## Bibliographie

- Théâtre: Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952.  
Beckett, Samuel, *La dernière bande*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1959.  
Beckett, Samuel, *Oh les beaux jours*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.
- Nouvelle: Beckett, Samuel, *Cap au Pire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991. Traduction par Edith Fournier de l'original en anglais, *Worstward Ho*, London, 1982/1983.  
Beckett, Samuel, *Compagnie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- Biographies: Knowlson, James, *Beckett*, biographie traduite de l'anglais par Oristelle Bonis, Paris, Babel, 1999.  
Knowlson, James, *Damned to Fame, the Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 1996.
- Littérature secondaire:
- Hubert, Marie Claude, *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- Le petit Larousse 2011, Paris, Éditions Larousse.
- Lüscher-Morata, Diane, *La souffrance portée au langage dans la prose de Samuel Beckett*, Amsterdam, Rodopi, 2005.
- Mittérand, Henri, *Littérature XXe siècle*, Paris, Nathan, 1989-2004.
- Moorjani, Angela, Palgrave Macmillan, *Palgrave advances in Samuel Beckett studies*, New Jersey, Lois Oppenheim, 2004.
- Tanaka, Mariko Hori, Tajiri, Yoshiki, Tsushima, Michiko, *Samuel Beckett and pain*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2012.
- <http://www.amazon.com/Unstoppable-Brilliance-Geniuses-Aspergers-Syndrome-ebook/dp/B00UEXOU6S>
- En ligne: [http://fr.wikipedia.org/wiki/Divine\\_Com%C3%A9die](http://fr.wikipedia.org/wiki/Divine_Com%C3%A9die). (Page consultée le 23 octobre 2014).
- [http://www.premiere.fr/Star/Bram-van-Velde-3147148/\(view\)/citations](http://www.premiere.fr/Star/Bram-van-Velde-3147148/(view)/citations). (Page consultée le 5 novembre 2014).
- [http://www.encyclopedia.com/topic/Denis\\_Diderot.aspx](http://www.encyclopedia.com/topic/Denis_Diderot.aspx). (Page consultée le 11 novembre 2014).
- [http://www.larousse.fr/encyclopedia/personnage/Samuel\\_Beckett/10812](http://www.larousse.fr/encyclopedia/personnage/Samuel_Beckett/10812). (Page consultée le 4 décembre 2014).
- [http://fr.wikipedia.org/wiki/Divine\\_Com%C3%A9die](http://fr.wikipedia.org/wiki/Divine_Com%C3%A9die). (Page consultée le 4 décembre 2014).

<http://serieslitteraires.org/site/En-attendant-Godot-de-Samuel> (Page consultée le 29 décembre 2014).

[https://books.google.nl/books?id=IYkc6JYFeFcC&pg=PA114&lpg=PA114&dq=Le+discours+didascalique+dans+%27En+attendant+Godot%27&source=bl&ots=6vk3q54BAh&sig=0a\\_99j1U07Exxi4agHsYxMGrO-0&hl=nl&sa=X&ei=EMyvVIiOJonzO\\_6igNAD&ved=0CCoQ6AEwAQ#v=onepage&q=Le%20discours%20didascalique%20dans%20'En%20attendant%20Godot"&f=false](https://books.google.nl/books?id=IYkc6JYFeFcC&pg=PA114&lpg=PA114&dq=Le+discours+didascalique+dans+%27En+attendant+Godot%27&source=bl&ots=6vk3q54BAh&sig=0a_99j1U07Exxi4agHsYxMGrO-0&hl=nl&sa=X&ei=EMyvVIiOJonzO_6igNAD&ved=0CCoQ6AEwAQ#v=onepage&q=Le%20discours%20didascalique%20dans%20'En%20attendant%20Godot) (Page consultée le 5 janvier 2015).

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/25781878?uid=3738736&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21106454640433>. (Page consultée le 8 janvier 2015).

[http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/10/10/serge-merlin-est-un-sorcier-un-chaman-qui-a-le-feu-en-lui-et-brule-les-mots\\_1772988\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/10/10/serge-merlin-est-un-sorcier-un-chaman-qui-a-le-feu-en-lui-et-brule-les-mots_1772988_3246.html). (Page consultée le 4 mars 2015).

<http://erea.revues.org/1018>. (Page consultée le 4 mai 2015).

<http://www.franceculture.fr/oeuvre-en-attendant-godot-de-samuel-beckett.html> (Page consultée le 4 mai 2015).

[http://www.blackbird.vcu.edu/v9n1/nonfiction/crowther\\_h/chuters\\_page.shtml](http://www.blackbird.vcu.edu/v9n1/nonfiction/crowther_h/chuters_page.shtml). (Page consultée le 4 mai 2015).

<https://books.google.fr/books?id=IHcqHgYI-VeAC&pg=PA140&lpg=PA140&dq=Et+si+un+jour+la+terre+devait+recouvrir+mes+seins&source=bl&ots=V4RVC5P2yl&sig=kniTS1FC6TDsdPCa52CMIoVWJp0&hl=nl&sa=X&ei=25ZMVYXSJom-KsAHU2IC4Dw&ved=0CCoQ6AEwAg#v=onepage&q=Et%20si%20un%20jour%20la%20terre%20devait%20recouvrir%20mes%20seins&f=false> (Page consultée le 8 mai 2015).

<http://revel.unice.fr/loxias/?id=6761>. (Page consulté le 14 septembre 2015)

<http://www.activebeat.com/fr/sante-mentale/les-10-les-symptomes-cles-du-syndrome-dasperger-reconnaitre-les-signes/10/> (Page consultée le 14 octobre 2015)

[http://lacomediedeclermont.com/saison2015-2016/wp-content/uploads/2015/01/1415\\_DossierPeda\\_MayBGodotFinal.pdf](http://lacomediedeclermont.com/saison2015-2016/wp-content/uploads/2015/01/1415_DossierPeda_MayBGodotFinal.pdf) (Page consultée le 19 octobre 2015).

<https://didierbazy.wordpress.com/beckett-resiste/> (Page consultée le 25 octobre 2015).

[http://www.fabula.org/atelier.php?Coop%26acute%3Bration\\_litt%26acute%3Braire](http://www.fabula.org/atelier.php?Coop%26acute%3Bration_litt%26acute%3Braire) (Page consultée le 22 novembre 2015).

[https://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9gression\\_\(psychanalyse\)#R.C3.A9gression\\_temporelle](https://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9gression_(psychanalyse)#R.C3.A9gression_temporelle) (Page consultée le 30 novembre 2015).

[http://www.translitterature.fr/media/article\\_103.pdf](http://www.translitterature.fr/media/article_103.pdf) (Page consultée le 30 novembre 2015).

Images: <http://artthreat.net/2012/04/happy-birthday-samuel-beckett/> (Page consultée le 20 septembre 2014).

<http://ipiranga.deviantart.com/art/Samuel-Beckett-1-359788534> (Page consultée le 20 septembre 2014).

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Saint\\_Jean-Baptiste\\_dans\\_le\\_d%C3%A9sert\\_\(Bosch\)#mediaviewer/File:Geertgendoper.png](http://fr.wikipedia.org/wiki/Saint_Jean-Baptiste_dans_le_d%C3%A9sert_(Bosch)#mediaviewer/File:Geertgendoper.png) (Page consultée le 22 février 2015).

[http://fr.wikipedia.org/wiki/La\\_Lamentation\\_sur\\_le\\_Christ\\_mort\\_\(Botticelli,\\_Munich\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Lamentation_sur_le_Christ_mort_(Botticelli,_Munich)) (Page consultée le 22 février 2015).

<http://www.feuillesderoute.net/Beckettrire.htm> (Page consultée le 21 octobre 2015).

<http://www.eternels-eclairs.fr/tableaux-rembrandt.php> (Page consultée le 15 décembre 2015)

## Annexes

### Annexe 1 :

#### Symptômes du syndrome d'Asperger

Avant 3 ans, le syndrome d'Asperger est peu diagnostiqué. Pourtant, des signes sont déjà souvent présents, et l'enfant communique peu avec ses parents par des gestes, babillages, sourires, rires.

A partir de l'âge de 3 ans, les symptômes deviennent plus visibles. Les enfants cherchent peu à entrer en interaction avec les personnes de l'entourage, mais se concentrent ou focalisent leur attention sur des sujets, des objets précis. Le langage non verbal est difficilement décodable pour eux. Ils réagissent donc souvent de manière qui semble inadaptée car ils ne comprennent pas les codes implicites.

Le syndrome d'Asperger se manifeste donc par des **difficultés à communiquer, à établir des rapports sociaux, à supporter le bruit ou un environnement très stimulant. On observe souvent des mouvements répétitifs chez les enfants, des difficultés à coordonner les mouvements** et à se situer dans le temps et dans l'espace. Les personnes atteintes ont des difficultés à comprendre l'abstrait et les émotions. Ils sont capables d'éprouver des sentiments tels que l'amour, mais de façon différente.

Tous les enfants atteints du syndrome d'Asperger ne présentent pas nécessairement tous les symptômes évoqués. La gravité des troubles varie également d'un enfant à l'autre.

Les enfants atteints de syndrome d'Asperger sont souvent des **enfants intelligents, perfectionnistes et exigeants** qui accordent une importance particulière aux détails pouvant échapper aux autres. Ils ont des **centres d'intérêt précis** qui sortent parfois de l'ordinaire pour des enfants de leur âge, par exemple la conquête spatiale ou les trains. Ils sont doués d'une **mémoire remarquable** et la logique est le fondement de leur raisonnement. Ils possèdent également une grande lucidité et une bonne **capacité d'analyse**.

Chez l'adulte, le syndrome d'Asperger continue à présenter les mêmes symptômes avec trois axes (triade autistique) comme chez l'enfant :

<http://www.passeportsante.net/fr/Maux/Problemes/Fiche.aspx?doc=syndrome-asperger>. Page consultée le 11-10-2015

### Annexe 2:

*How much of what exceptional people achieve can be put down to their own efforts and inner drive, and how much to fate? In this groundbreaking study, the authors argue that the extraordinary achievements of key figures in Irish history were indeed unstoppable – a product of their character and unique way of interacting with the world. In a series of fascinating character studies, Antoinette Walker and Michael Fitzgerald argue that many of those who were crucial to the development of Ireland's political, scientific and artistic traditions – the revolutionaries Robert Emmet, Pádraig Pearse and Éamon de Valera; the scientist Robert Boyle, mathematician William Rowan Hamilton and ethnographer Daisy Bates; and the poet W. B. Yeats and writers James Joyce and **Samuel Beckett** – would, if they were alive today, be diagnosed with Asperger's syndrome. The authors examine the character quirks that lead them to believe that all nine can be seen as 'Asperger geniuses'. They assert that this condition meant that all nine were virtually predestined to become exceptional*

*figures in their chosen field and that, moreover, Asperger's syndrome can be seen as the key to genius in all ages and all culture.*

<http://www.amazon.com/Unstoppable-Brilliance-Geniuses-Aspergers-Syndrome-ebook/dp/B00UEXOU6S>. Page consultée le 23-10-2015