

KRYSTYNA MODRZEJEWSKA
Université d'Opole, Faculté des lettres
kmodrzew@uni.opole.pl
ORCID 0000-0002-5968-7017

La perception du personnage beckettien

Perception of the Beckettian character

Abstract

The Beckettian theatre describes the agony of the modern world. His character as shown in the phenomenon of his perception, even when limited to four aspects: body, items, time and the Other, let us confirm the validity of Beckett's reflections about a man who is lost, terrified and resigned to our world.

Keywords: Beckett; character; perception; modern world; agony; body; item

Mots clés : Beckett ; personnage ; perception ; monde moderne ; agonie ; corps ; objet

L'agonie du monde contemporain décrite par Edgar Morin, pour qui « les antagonismes de la modernité ont atteint un degré paroxystique. Tout se passe comme s'il y avait une agonie, au sens originel du mot, c'est-à-dire une lutte entre les forces de vie et les forces de mort » (Morin 2007 : 30), se reflète d'une manière très intéressante dans le grand théâtre de Samuel Beckett (1906-1989). Dans ses pièces *En attendant Godot* (1951), *Fin de partie* (1957), *La dernière bande* (1958) et *Oh les beaux jours* (1963), les personnages, « à distance du réel, mais toujours en référence à lui » (Abirached 1994 : 11), prennent sur eux, en images métaphoriques, l'inquiétude et l'angoisse de l'homme d'aujourd'hui.

Le personnage – élément le plus important pour la portée de la pièce, qui, conçu comme une figure issue de réalité et comme une entité autonome, agit dans un espace concret et fictif à la fois – se prête, surtout dans le théâtre poétique, à de multiples interprétations. Comme le cadre de la présente réflexion impose des limites, la proposition de Maurice Merleau-Ponty dans sa *Phénoménologie de la perception*

nous paraît prometteuse, permettant d'organiser notre réflexion en quatre volets : le corps comme objet affectif, la chose comme norme de la perception, la perception du temps, la possibilité de l'autrui.

Le personnage beckettien est avant tout conditionné par son corps, confirmant ainsi la thèse de Maurice Merleau-Ponty que « c'est à travers mon corps que je vais au monde » (Merleau-Ponty 2008 : 372). La première information dans les didascalies du théâtre beckettien, ainsi que la première sensation que le spectateur reçoit concernent le physique des personnages. Celui-ci attire l'attention par sa singularité. La dégradation corporelle traduit l'anéantissement auquel l'être est condamné : « mutilé, éternellement souffrant, il vit, sur scène, une atroce agonie » (Hubert 1987 : 245).

Les personnages beckettien sont immobilisés, même littéralement : Winnie est « [e]nterrée jusqu'au-dessus de la taille dans le mamelon » (Beckett 1963 : 11) ; Hamm, dans *Fin de partie*, est « assis dans un fauteuil à roulettes » (Beckett 1957 : 11) ; Krapp, dans *La dernière bande*, est présenté comme « [a]ssis à la table, face à la salle » (Beckett 1959 : 7).

Ils sont âgés. Vladimir, Estragon, Pozzo, Lucky de *En attendant Godot* ont soixante ans ou plus. Les informations concernant leur âge sont différentes. Mais Pozzo avoue qu'« il y aura bientôt soixante ans que ça dure... » (Beckett 1952 : 42). Cette façon de s'exprimer laisse planer le doute sur le « ça » : s'agit-il de sa vie ou de sa relation avec Lucky ? Cette incertitude est inscrite dans la poétique du théâtre de Beckett. Et pourtant les questions concernant l'âge s'articulent, comme celle de Pozzo : « Quel âge avez-vous, sans indiscretion ? [...] Soixante ?... Soixante-dix ?... » (Beckett 1952 : 35). La démarche de Clov est décrite dans les didascalies comme « raide et vacillante » (Beckett 1957 : 11). Krapp a le visage blanc, le nez violacé, les cheveux gris en désordre, il est mal rasé (Beckett 1959 : 8), très myope, dur d'oreille. Winnie a « [l]a cinquantaine, de beaux restes » (Beckett 1963 : 11), mais elle n'est plus qu'un buste, puis une tête, au ras du mamelon où elle s'enterre peu à peu. Estragon s'acharne à enlever sa chaussure d'un pied qui enfle. Il en est obsédé et y revient sans cesse. Hamm, aveugle, vissé à son fauteuil, est lié organiquement à Clov, qui trotte, faute de pouvoir jamais s'asseoir. Les têtes de Nagg et de Nell, les parents de Hamm, émergent de temps à autre des poubelles où ils croupissent. Nagg a perdu une dent. Ils se voient mal l'un l'autre car leur vue a baissé. Leur ouïe aussi. Et ils parlent de l'accident à la sortie de Sedan où ils ont perdu leurs jambes (Beckett 1957 : 29). Hamm demande son calmant. Il entend Clov lui répondre que « C'est toujours trop tôt » (Beckett 1957 : 38). Estragon communique d'une voix mourante : « Mon poumon gauche est très faible » (Beckett 1952 : 52-53).

Dans cette image du corps humain, on voit quelque chose d'inquiétant, d'attristant. On y retrouve l'expérience pénible de Beckett, qui, poignardé sans motif à un coin de rue, a eu un poumon perforé. Impliqué dans une situation où s'est exprimée l'absurdité du monde moderne, il revendique le droit de mettre en jeu son traumatisme intime. Il veut tenter de recréer dans ses pièces les angoisses qui le hantent. Il présente une réalité douloureuse, vécue dans sa chair, par ses personnages handicapés, immobilisés, isolés, en prise à la réalité difficile de la vie quotidienne.

Les personnages beckettien vivent dans des lieux mal définis, désertiques, à l'extérieur, autour d'un arbre le soir d'*En attendant Godot*, sur le mamelon brûlé par le soleil aveuglant d'*Oh les beaux jours* ou à l'intérieur d'une salle sans meubles, baignée d'une lumière grisâtre tombant de deux petites fenêtres, où, en se haussant, Clov découvre la mer vide et les étendues mornes de *Fin de partie*. Dans la turne obscure de Krapp, la table et le magnétophone sont isolés par une lumière crue. Aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur, ils sont bloqués. Leurs possibilités d'activité s'y trouvent amenuisées à l'extrême, sinon anéanties. Et, pourtant, d'autres peuvent les rejoindre : Pozzo, Lucky, le jeune garçon, messenger de Godot.

Dans le monde beckettien, la chose devient la norme de la perception. Son unité existentielle fait souvent que c'est la chose qui est perçue « avant » l'homme. Merleau-Ponty constate que « La chose et le monde [...] s'offrent à la communication perceptive comme un visage familier dont l'expression est aussitôt comprise » (Merleau-Ponty 2008 : 378).

Les chaussures d'Estragon apparaissent comme un grand problème. Trop petites, il n'arrive pas à les enlever. Il demande à Vladimir de l'aider. À un moment, il les jettera, expliquant à Vladimir qu'elles lui faisaient mal. Ils en cherchent d'autres, et cette quête les occupe : « Ça fera passer le temps [...] Je t'assure, ce sera une diversion » (Beckett 1952 : 89). Estragon le corrige : « Un délassement. [...] Une distraction ». Ils en trouvent, mais cette fois, elles sont trop grandes.

Vladimir aperçoit le chapeau de Lucky. Il le ramasse, le contemple, le redresse, en commentant : « ça devait être un beau chapeau » (Beckett 1952 : 93). Ce long essayage des chapeaux remplit le temps, affaiblit la tension dramatique et crée une ambiance dans laquelle les gestes répétés déclenchent l'irritation du spectateur. Les personnages aussi se sentent fatigués par ces mouvements qui ne les font pas avancer vers l'objectif. Le chapeau, dans ce drame, a un pouvoir magique. Lucky ne peut penser sans chapeau (Beckett 1952 : 54). Et quand, après son long monologue, Vladimir le lui enlève, il se tait et tombe (Beckett 1952 : 58). Vladimir regarde attentivement le couvre-chef, le jette par terre et saute dessus.

Après avoir terminé sa prière, Winnie se prépare à affronter sa journée. Elle « se tourne vers le sac, farfouille dedans sans se déplacer, en sort une brosse à dent, farfouille de nouveau, sort un tube de dentifrice aplati, revient de face, dévisse le capuchon du tube, dépose le capuchon sur le mamelon, exprime non sans mal un peu de pâte sur la brosse, garde le tube dans une main et se brosse les dents de l'autre » (Beckett 1963 : 13). Elle « examine le tube [...] elle cherche le capuchon [...] elle ramasse le capuchon, le revisse et dépose le tube. [...] Elle se tourne vers le sac, elle sort une petite glace, elle s'inspecte les dents dans la glace » (Beckett 1963 : 15), puis les gencives, elle « cherche la brosse à dents [...] elle sort un étui à lunettes [...] elle sort les lunettes de l'étui [...] elle déplie les lunettes [...] elle ramasse la brosse [...] elle examine le manche de la brosse » (ibidem). Elle « regarde autour d'elle, lorgne l'ombrelle, la fixe longuement, la ramasse et en dégage le manche d'une longueur inattendue » (Beckett 1963 : 17-18). « L'ombrelle lui échappe et tombe derrière le mamelon. Elle lui est aussitôt rendue par la main invisible de Willie ». Elle fait passer l'ombrelle dans sa main gauche, revient de face et examine sa paume gauche (Beckett 1963 : 18). Elle « se tourne vers le sac, farfouille dedans, en sort un revolver, le tient en l'air, lui donne un baiser rapide, le remet dans le sac. Puis [...] sort un flacon contenant un fond de liquide rouge » (Beckett 1963 : 18), puis « une toque très bibi, plume froissée » (Beckett 1963 : 20-21), puis une loupe et une carte postale. Elle ouvre et ferme l'ombrelle.

La chose joue un rôle important dans la poétique beckettienne (Brunel 1970 : 29). Vladimir manipule le chapeau comme un vrai prestidigitateur. Estragon, obsédé, met et enlève ses chaussures. Hamm tyrannise le chien en peluche. Winnie sort de son sac noir différents objets.

Jamais avant l'objet n'avait joué dans le théâtre de rôle si important, égal à celui d'un personnage. On peut risquer la constatation qu'il est sacralisé. Dans ce monde angoissant où la solitude domine, les objets deviennent quelque chose de concret, de palpable, ils sont dotés de propriétés définies. Dans le monde de chacune des quatre pièces, où rien n'est stable ni constant, tout fonctionne dans une sorte de suspension obscure. Le vide, la solitude, l'agonie, l'existence entre la vie et la mort font que l'objet occupant les personnages semble les protéger, sert à réduire leur inquiétude. L'homme condamné au non-être, mais aussi à vivre de nombreux jours, doit remplir son temps, tuer le temps. Le jeu avec les

objets permet de raccourcir le temps de l'attente dans ce monde sans Dieu. Ainsi les personnages de Beckett se concentrent-ils sur la chose qui, souvent, dans le dernier acte de leur vie, leur tient lieu d'autrui.

La perception du temps du personnage beckettien est marquée par le paradoxe. D'un côté l'agonie, le non-être, et de l'autre, beaucoup de jours à vivre encore. Et c'est l'attente qui devient son activité principale. Estragon constate que « [r]ien ne se passe, personne ne vient, personne ne s'en va, c'est terrible » (Beckett 1952 : 54). Ils attendent Godot. Dans *Fin de partie*, Clov avoue : « (*regard fixe, voix blanche*). – Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir » (Beckett 1957 : 13). En attendant, ils sont requis par de petites nécessités immédiates, comme l'exprime Estragon : « On trouve toujours quelque chose, hein, Didi, pour nous donner l'impression d'exister ? » (Beckett 1952 : 89–90).

Les premières paroles d'Estragon, « Rien à faire » (Beckett 1952 : 10), sont commentées par Vladimir comme suit : « Je commence à le croire. [...] J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir, sois raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé. Et je reprenais le combat » (Beckett 1952 : 10). Le sujet reste en proie à l'acédie, il est donc incapable d'avancer vers quoi que ce soit, il est bloqué au point mort. C'est là une inertie première, essentielle, qui constitue la base à partir de laquelle se construit tout l'édifice dramatique (Rojtman 1987 : 229). Cette impuissance peut être aussi observée chez Pozzo : « Que puis-je faire, voilà ce que je me dis, pour que le temps leur semble moins long ? Je leur ai donné des os, je leur ai parlé de choses et d'autres, je leur ai expliqué le crépuscule, c'est une affaire entendue. Et j'en passe. Mais est-ce suffisant, voilà ce qui me torture, est-ce suffisant ? » (Beckett 1952 : 50).

Le passage du temps ne permet pas de se projeter vers la construction d'un futur hypothétique mais seulement de créer un passé absurde. Cela démontre parfaitement cette relation trouble au temps, à la fois grâce à la thématique, à de nombreuses indications temporelles, et à l'affirmation d'une certaine détresse vis-à-vis de l'écoulement du temps, mais aussi par le jeu formel saccadé, décomposé, illustrant la succession absurde des instants. Vladimir s'inquiète et demande : « La nuit ne viendra-t-elle donc jamais ? » (Beckett 1952 : 42) pour constater aussitôt : « Le temps s'est arrêté » (Beckett 1952 : 47).

Et pourtant, l'image beckettienne de l'accouchement sur une tombe détermine la courte durée de la vie humaine. Pozzo l'évoque après avoir fait la démonstration de sa condition. Au début, son expression est poétique : « Un beau jour je me suis réveillé aveugle comme destin. [...] Je me demande parfois si je ne dors pas encore. [...] Les aveugles n'ont pas la notion du temps » (Beckett 1952 : 112–113). Puis, soudain, il devient furieux :

– Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps ? C'est insensé ! Quand ! Quand ! Un jour, ça ne vous suffit pas, un jour pareil aux autres il est devenu muet, un jour je suis devenu aveugle, un jour nous deviendrons sourds, un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons, le même jour, le même instant, ça ne vous suffit pas ? [...] Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau (Beckett 1952 : 116–117).

Dans ce langage, le plus simple et le plus pauvre possible, l'interrogation existentielle sonne très fort. Cette image apparaît dans un énoncé de Vladimir : « À cheval sur une tombe et une naissance difficile. Du fond du trou, rêveusement, le fossoyeur applique ses fers. On a le temps de vieillir. L'air est plein de nos cris » (Beckett 1952 : 118).

Et pourtant, la présence d'autrui dans ce monde insupportable est très importante. Chez Beckett, chaque personnage est conditionné par un autre, ce qu'on peut observer dans les duos : Vladimir–Estragon, Pozzo–Lucky, Clov–Hamm, Nagg–Nell, Winnie–Willie (Clément 1994 : 422).

Il arrive cependant que ces personnages fassent preuve d'une incroyable cruauté dans leurs relations avec l'autre. Elle se laisse observer dans le comportement de Pozzo envers Lucky. Avant de regarder Pozzo mener Lucky au bout d'une corde passée autour de son cou, Estragon tient une conversation sur les droits de l'homme. Il reçoit une réponse sarcastique de Vladimir : « Monsieur a des exigences à faire valoir ? » (Beckett 1952 : 23) ; « On n'a plus de droits, s'étonne Estragon, nous les avons perdus ? ». Ils les ont « bazarés » (Beckett 1952 : 23), selon Vladimir. Et voilà la confirmation : Lucky porte une lourde valise, un siège pliant, un panier à provisions et un manteau. Estragon s'étonne qu'on puisse humilier l'homme à ce point-là. Vladimir lui répond en confirmant ces doutes : « Traiter un homme [...] de cette façon... je trouve ça... un être humain... non... C'est une honte ! » (Beckett 1952 : 35). Estragon ajoute en regardant l'allure de Lucky : « Pour moi, il est en train de crever » (Beckett 1952 : 33). L'apogée de l'agressivité dans les relations humaines se manifeste par une question de Hamm adressée à son père : « Salopard ! Pourquoi m'as-tu fait ? ». Ce dernier répond qu'il ne pouvait pas savoir que ce serait lui (Beckett 1957 : 67).

La volonté ou, du moins, la question de se quitter, de se séparer s'articule souvent dans les dialogues des personnages. À la question de Vladimir, Pozzo répond : « Au lieu de le chasser comme j'aurais pu [...] je l'emmène, telle est ma bonté, au marché de Saint-Sauveur, où je compte bien en tirer quelque chose. À vrai dire, chasser de tels êtres, ce n'est pas possible. Pour bien faire, il faudrait les tuer » (Beckett 1952 : 40). Estragon se demande si on ne ferait pas mieux de se quitter (Beckett 1952 : 19), de s'en aller, de se pendre. Estragon propose : « Ne faisons rien, c'est plus prudent » (Beckett 1952 : 21). Clov, qui autrefois aimait Hamm, lui demande pourquoi il le garde. Sa réponse – qu'il n'y a personne d'autre – est suivie d'une autre question : pourquoi Clov ne le tue-t-il pas ? Celui-ci répond qu'il ne connaît pas la combinaison du buffet (Beckett 1957 : 20).

La solitude dans la vieillesse devient insupportable. Winnie en parle en ces termes : « Ah, oui, si seulement je pouvais supporter d'être seule, je veux dire d'y aller de mon babil sans âme qui vive qui entende » (Beckett 1963 : 26). Elle continue en parlant de ces jours où Willie lui répond, mais même quand il ne répond pas, elle ne peut pas exclure qu'il l'entende. Elle s'assure qu'elle ne parle pas toute seule, dans le désert, chose qu'elle n'a jamais pu supporter à la longue. Car, comme elle l'avoue à Willie : « c'est tout ce qu'il me faut, simplement te sentir là à la portée de voix et sait-on jamais sur le qui-vive c'est tout ce que je demande, ne rien dire pas fait pour tes oreilles ou susceptible de te causer de la peine, ne pas être là en train d'émettre à crédit pour ainsi dire sans savoir » (Beckett 1963 : 33).

La solitude apparaît dans une réplique de Krapp :

Trente-neuf ans aujourd'hui, solide comme un pont. [...] Heureux d'être de retour dans ma turne. [...] Le nouvel éclairage au-dessus de ma table est une grande amélioration. Avec toute cette obscurité autour de moi je me sens moins seul. [...] Le grain, voyons, je me demande ce que j'entends par là, j'entends... (*il hésite*)... je suppose que j'entends ces choses qui en vaudront encore la peine quand toute la poussière sera – quand toute *ma* poussière sera retombée. Je ferme les yeux et je m'efforce de les imaginer (Beckett 1959 : 14–15).

La voix de la bande le confirme : « Passé minuit. Jamais entendu pareil silence. La terre pourrait être inhabitée » (Beckett 1959 : 24).

Il existe une possibilité de soulager cette condition traumatisante : en dormant pour fuir la réalité. Hamm le voudrait, mais ses parents parlent et l'empêchent de dormir. Il en rêve : « Si je dormais je ferais peut-être l'amour. J'irais dans le bois. Je verrais... le ciel, la terre. Je courrais. On me poursuivrait. Je

m'enfuirais » (Beckett 1957 : 31). Estragon veut savoir pourquoi Vladimir ne le laisse jamais dormir. Il lui répond qu'il se sentirait seul (Beckett 1952 : 18).

Dans cette écriture malade et obsessionnelle, la forme tronquée et répétitive ainsi que les mots illustrent le mal-être. Ressassant son écœurement du monde, Beckett dresse le portrait d'un esprit en souffrance, morcelé, obsessionnel, épuisé. L'économie ascétique du dialogue et celle des mots cernent rigoureusement une réalité étrange et créent une tension dramatique. L'inquiétude s'y manifeste très fort. Les personnages posent de grandes questions sur l'existence, sur la condition humaine, avec la question fondamentale du pourquoi.

Pozzo se permet des divagations philosophiques concernant le monde : « 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. [...] Ne disons donc pas de mal de notre époque, elle n'est pas plus malheureuse que les précédentes. [...] Ne disons pas de bien non plus. [...] N'en parlons pas. [...] Il est vrai que la population a augmenté » (Beckett 1952 : 42). Estragon demande quel est leur rôle là-dedans. Vladimir répond : « Celui du suppliant » (Beckett 1952 : 23).

On se pose la question de savoir qui ils sont. Ils évoquent des souvenirs et ceux-ci font référence à des endroits précis, géographiquement localisés (le Vaucluse de Vladimir et Estragon), à des activités déterminées, à d'autres personnes. Parfois, les événements auxquels ils ont été associés ont l'air récents : Estragon a été battu la nuit précédente. Ils trahissent aussi leurs traits de caractère dans leurs relations avec l'autre : la camaraderie affectueuse et tatillonne d'Estragon et de Vladimir, la tyrannie exercée par Pozzo sur Lucky ou par Hamm sur Clov, la confiance tendre de Willie et de Winnie. La constatation philosophique de Nell que « [rien] n'est plus drôle que le malheur » (Beckett 1957 : 31) reflète l'attitude de son fils. On va condamner les couvercles de leurs poubelles, et Hamm se pose des questions sur les dimensions de sa misère : « Peut-il y a – [...] – y avoir misère plus... plus haute que la mienne ? Sans doute. Autrefois. Mais aujourd'hui ? [...] Mon père ? [...] Ma mère ? [...] Mon ... chien ? [...] Oh je veux bien qu'ils souffrent autant que de tels êtres peuvent souffrir. Mais est-ce dire que nos souffrances se valent ? Sans doute » (Beckett 1957 : 15).

Le désespoir d'être né et la fatigue d'exister professés par les personnages semblent symptomatiques d'une résistance de l'être à la vie. Mélancolie, suicide, désespoir, mort, renoncement, solitude se font sentir dans une pensée obsédée par des thèmes morbides, le retour perpétuel de la mort, la naissance considérée comme un malheur. Les obsessions sont sources de souffrance.

Dans *Fin de partie*, Hamm demande à Clov s'il a eu un instant de bonheur. Il dit qu'à sa connaissance, non (Beckett 1957 : 82–83). Estragon a oublié depuis quand il est malheureux (Beckett 1952 : 65). La bande de Krapp résume son bilan : « spirituellement une année on ne peut plus noire et pauvre » (Beckett 1959 : 22). Et Krapp constate : « Peut-être que mes meilleures années sont passées. Quand il y avait 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 » (Beckett 1959 : 33).

C'est la misère qui décrit leur existence. Clov (*avec violence*) : « – Ça veut dire il y a un foutu bout de misère. J'emploie les mots que tu m'as appris. S'ils veulent plus rien dire apprends-m'en d'autres. Ou laisse-moi me taire » (Beckett 1957 : 60). Hamm dit qu'il a connu un fou qui croyait que la fin du monde était arrivée. Il faisait de la peinture. Il n'avait vu que des cendres (Beckett 1957 : 61). Il avoue que « Toute la maison pue le cadavre » (Beckett 1957 : 63). À Clov qui lui demande s'il croit à la vie future, il répond que la sienne l'a toujours été (Beckett 1957 : 67), et pourtant, selon lui « [l]a fin est dans le

commencement et cependant on continue. [...] Je serai là, dans le vieux refuge, seul contre le silence et... [...] l'inertie » (Beckett 1957 : 89–90).

L'angoisse est éperonnée par l'expérience douloureuse de l'être perdu et malheureux, qui ne maîtrise pas la situation. Il n'y a pas moyen de dire quand et d'où viendra le prochain coup, ni si le cataclysme sera mortel. Personne ne peut rien pour apaiser l'incertitude renforcée par le mal, la misère, l'usure physique et morale. L'individu extrait du contexte social, détaché des préoccupations que celui-ci suppose, est soustrait aux impératifs du temps réglementé en années, mois, jours, heures ou minutes. Cela renforce l'angoisse.

Les quatre volets de cette réflexion sur la perception du personnage beckettien permettent de conclure que Beckett montre un être aux prises avec le monde, avec le temps, avec lui-même et en proie à un profond désespoir. Face à un monde qui a perdu tout son sens, qui a enfin révélé son absurdité essentielle, l'ironie de Beckett, la mise à distance de cette douleur fait que l'écriture permet d'exorciser la souffrance. Ses pièces « ont l'originalité formelle et la forme expressive, incantatoire, du poème » (Mignon 1986 : 193) où les rythmes de phrases, le pouvoir des silences et des gestes, comme des paroles, sont minutieusement ajustés. L'inquiétude, la peur, ne sont pas exprimés verbalement, mais on les sent dans tous les énoncés des personnages. Le commencement et la fin se fondent dans la présence tragique de l'être dont la naissance n'est faite que pour cette mort, et qui continue à vivre et à en connaître les souffrances.

Les portraits que Beckett tisse de lui-même, des marginaux dont il se veut le porte-parole, d'une écriture façonnée par son état d'esprit illustrent très bien les thèses de Zygmunt Bauman décrivant les hommes d'aujourd'hui comme « victimes humaines de la victoire planétaire du progrès économique » (Bauman 2006 : 117), « déchets de la globalisation » (Bauman 2006 : 122). Ils offrent une cible facile sur laquelle se déversent les angoisses provoquées par les peurs largement répandues de la redondance sociale. Ils ne sont attachés à aucun lieu, restant imprévisibles, constituant des images renvoyées par un miroir des racines de la précarité actuelle de la condition humaine.

Jamais, selon Edgar Morin, « il n'y eut une cause aussi grande, aussi noble, aussi nécessaire que la cause de l'humanité pour à la fois, et inséparablement, survivre, vivre et s'humaniser » (Morin 2007 : 91). Et pourtant, cette agonie racontée par Samuel Beckett dans sa vision pessimiste, voire nihiliste de la condition humaine dévoile aussi une sensibilité, de la poésie. Sa vision se fait presque prophétique lorsqu'il évoque notre monde de la culture du succès, de l'argent, du pouvoir. L'écrivain y parvient grâce à l'ironie omniprésente et aux nombreuses mises en question de l'ordre établi.

Bibliographie

- Abirached, Robert (1994) *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard.
- Bauman, Zygmunt (2006) *Vies perdues. La modernité et ses exclus*. Translated into French by Monique Bégot. Paris : Payot.
- Beckett, Samuel (1952) *En attendant Godot*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Beckett, Samuel (1957) *Fin de partie*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Beckett, Samuel (1959) *La dernière bande*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Beckett, Samuel (1963) *Oh les beaux jours*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Brunel, Pierre (1970) *La mort de Godot. Attente et évanescence au théâtre*. Paris : Minard.

- Clément, Bruno (1994) *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*. Paris : Seuil.
- Hubert, Marie-Claude (1987) *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante. Ionesco–Beckett–Adamov*. Paris : Corti.
- Mignon, Paul-Louis (1986) *Le théâtre au XX^e siècle*. Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, Maurice (2008) *La phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Morin, Edgar (2007) *Vers l'abîme*. Paris : L'Herne.
- Rojtman, Betty (1987) *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*. Paris : Nizet.