

Dilution ou réversibilité beckettienne ?

Marianne BOUCHARDON
Université de Rouen
CÉRÉDI

Sans doute l'incontestable et indéfectible pouvoir de fascination exercé par l'œuvre de Beckett procède-t-il, pour une large part, de cette stratégie d'emprise par l'énigme savamment orchestrée par un auteur qui, lors de la création d'*En attendant Godot*, en 1952, déclarait une fois pour toutes : « Je n'ai pas d'idées sur le théâtre. Je n'y connais rien. Je n'y vais pas¹ ». Dès lors, on aurait beau chercher *autour* de l'œuvre elle-même les traces d'une théorie du théâtre, d'une réflexion sur les genres, les registres ou les tonalités, d'une interrogation sur leur possible liaison. Alors que le mélange du tragique et du comique ou, du moins, le dépassement de l'opposition entre comédie et tragédie, arc-bouté chez Diderot, Beaumarchais, Mercier puis Hugo, le geste du poète au geste du poéticien, le théâtre de Beckett s'impose au lecteur comme au spectateur en dehors de tout cadre conceptuel, sans qu'aucun texte d'escorte ni aucune déclaration d'intention ne viennent guider l'interprétation de ses pièces complexes et ambivalentes, dont l'effet oscille sans cesse entre les deux polarités extrêmes du terrible et du risible, et se dérobe à toute assignation générique. *En attendant Godot* (1952), *Fin de partie* (1956) et *Oh les beaux jours* (1963), pour s'en tenir aux trois grandes pièces sur lesquelles nous concentrons notre étude, ne présentent pas même d'indication paratextuelle autre que leurs titres respectifs. Pas d'autre entrée dans l'œuvre de Beckett, donc, que l'œuvre elle-même. Pas d'autres moyens pour tenter de définir les modalités selon lesquelles la douleur et la drôlerie s'articulent ici l'une à l'autre, que d'analyser attentivement le fonctionnement à la fois subtil et retors d'un dialogue dont nous nous demanderons si les effets contradictoires doivent être envisagés en termes de dilution, d'annulation réciproque, ou de réversibilité, de permutation incessante².

Si les catégories du tragique et du comique ne sont pas sans pertinence pour rendre compte des effets produits par les grandes pièces de Beckett, force est pourtant de constater que ces catégories ont ici opéré une migration générique, en quittant leur genres canoniques de rattachement : le tragique beckettien n'est pas celui de la tragédie, le comique beckettien pas celui de la comédie.

Dans le genre de la tragédie, le sentiment tragique, ne fût-il, comme l'a brillamment montré Jacques Scherer, qu'une « sublime imposture³ », fondé sur la dissimulation du vide et l'éblouissement des émotions, ne saurait naître que de l'impression donnée au spectateur qu'une puissance transcendante préside à la destinée humaine et organise le cours

¹ Samuel Beckett, *Lettre à Michel Polac*, janvier 1952, citée en quatrième de couverture de *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952. Désormais abrégé en EG.

² Cette réflexion reconnaît sa dette à l'égard de l'excellent cours dispensé par Hédi Kaddour à l'ENS de Fontenay/Saint-Cloud en 1998-1999.

³ Jacques Scherer, *Racine et/ou la cérémonie*, Paris, PUF, 1982, p. 43.

hasardeux des événements selon un principe de nécessité inéluctable et inexorable. Rien de plus étranger, on le sait, au théâtre de Beckett, que sa forte dimension blasphématoire désigne comme celui par excellence qui illustre la mort de Dieu et le vide du ciel. Tout au plus, la tragédie n'y saurait donc subsister que comme mémoire, sous la forme de citations et d'allusions intertextuelles, volontiers tronquées ou faussées, qui sont autant de bribes ou de traces – de « déchets culturels⁴ » dirait Adorno, d'un héritage littéraire définitivement frappé de discrédit. C'est ainsi que la tirade de Vladimir, « Du fond du trou, rêveusement, le fossoyeur applique ses fers⁵ » et le cri de Hamm, « Un rat⁶ ! » renvoient l'une et l'autre à *Hamlet*, à sa méditation de l'acte V scène 1 pour la première, à son cri de l'acte III scène 4 pour le second. Lorsqu'il s'exclame : « Mon royaume pour un boueux⁷ ! », Hamm opère un détournement burlesque de la dernière réplique de *Richard III*. Lorsqu'elle déclame : « Qu'ils pleurent, oh mon dieu, qu'ils frémissent de honte⁸ », Winnie fait une citation inexacte du chœur d'*Athalie*⁹. Ce sont encore les faiblesses et les infirmités physiques des personnages qui rappellent la tragédie. Celle de Sophocle dans *En attendant Godot*, où Estragon renvoie à la figure d'Œdipe comme Pozzo à celle de Tirésias, l'un à cause de son pied enflé, l'autre à cause de sa cécité, perçue par ses comparses comme un gage de clairvoyance : « POZZO. – Je suis aveugle. ESTRAGON. – Peut-être qu'il voit clair dans l'avenir¹⁰ ». Celle de Shakespeare dans *Fin de partie*, où Hamm, dont le nom emprunte à Hamlet sa première syllabe, peut être envisagé comme un avatar dégradé du héros élisabéthain, dont le défaut d'énergie et l'incapacité d'agir auraient encore empiré. À moins de voir dans cette figure de père tour à tour tyrannique et martyrisé, bourreau et victime, une version burlesque du Roi Lear, auquel son fauteuil tiendrait lieu de trône grotesque et sa calotte de couronne dérisoire. Quant à *Oh les beaux jours*, la tentation est grande d'y voir une réécriture d'Eschyle, tant la situation de Winnie réédite celle de Prométhée enchaîné au sommet de la montagne, « au pays des Scythes, en un désert sans humain¹¹ », où Zeus l'a condamné à flamber sous le soleil, sans plus entendre la voix ni voir la figure d'aucun mortel. Ce sont enfin les tournures stylistiques propres à la tragédie classique que Beckett détourne parfois. Difficile, par exemple, de ne pas voir dans la figure de l'apostrophe à soi-même, récurrente dans la bouche de Winnie, une parodie du style élevé pratiqué par Corneille et Racine.

Mais ce n'est pas, une fois de plus, de cette rémanence du genre de la tragédie que naît, chez Beckett, le sentiment du tragique. Un découplage s'opère ici entre le genre lui-même, dont la présence intertextuelle relève d'une poétique des restes, et l'effet induit par la représentation d'une humanité déchuée dans un monde en ruines, sans repères ni espérances, identifié dans *En attendant Godot* à un « charnier¹² », dans *Oh les beaux jours* à une « saloperie¹³ », dans *Fin de partie* à un « zéro¹⁴ ».

⁴ Theodor W. Adorno, « Pour comprendre Fin de partie », in *Notes sur la littérature*, [1958], traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Flammarion, 1984, p. 201.

⁵ EG, p. 118.

⁶ Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, désormais noté FP, p. 92.

⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁸ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, Paris, Minuit, 1963, désormais noté OBJ, p. 32.

⁹ Voir Jean Racine, *Athalie*, acte II, sc. 9 : « Qu'ils pleurent, ô mon Dieu, qu'ils frémissent de crainte », in *Théâtre-Poésie*, édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 1047.

¹⁰ EG, p. 110.

¹¹ Eschyle, *Théâtre complet*, traduction et notes par Émile Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 102.

¹² EG, p. 83.

¹³ OBJ, p. 41.

¹⁴ FP, p. 45.

Si l'effet tragique produit par le théâtre de Beckett ne doit rien à la tragédie, ses effets comiques n'empruntent guère non plus à la comédie. Il est vrai que l'ouverture d'*En attendant Godot* n'est pas sans rapport avec celle du *Misanthrope* : Estragon entre sur scène dans le même état d'« irritation¹⁵ » qu'Alceste et il apparaît lui aussi comme un atrabilaire lorsqu'il se dérobe aux embrassades et se refuse au dialogue. Il n'est pas moins vrai que le costume du personnage central de *Fin de partie* ressemble à celui d'Argan dans *Le Malade imaginaire* et que le rapport entre Hamm et Clov, en superposant à la relation père/fils une relation maître/valet, revisite un thème de la comédie classique. Mais cette imprégnation moliéresque, en elle-même, ne fait pas rire. Sa *vis comica*, Beckett va plutôt la chercher dans un large éventail de genres.

C'est à la farce qu'il emprunte les scènes de bastonnade qui ponctuent les disputes entre Hamm et Clov ainsi que les plaisanteries obscènes et les allusions sexuelles qui jalonnent les trois pièces. « VLADIMIR. – Je crains une chose. ESTRAGON. – Quoi ? VLADIMIR. – Que Lucky ne se mette en branle tout d'un coup. Alors nous serions baisés¹⁶ ». « HAMM. – Tu l'as eue ? CLOV. – On dirait. À moins qu'elle ne se tienne coïte. HAMM. – Coïte ! Coïte tu veux dire. CLOV. – Ah ? On dit coïte ? On ne dit pas coïte ? HAMM. – Mais voyons ! Si elle se tenait coïte nous serions baisés¹⁷ ». Quant à Willie, il ne prête intérêt à la parlotte de Winnie que pour en relever le verbe « sucer¹⁸ ». De la tradition farcesque provient plus généralement l'insistance sur le corps grotesque – sur ce que Bakhtine appelle le « bas corporel », quand Vladimir se met la main au pubis¹⁹, qu'Estragon constate : « Tu pisses mieux quand je ne suis pas là²⁰ », que Hamm annonce : « J'ai envie de faire pipi²¹ » ou que Winnie invite Willie à enfiler son caleçon²².

C'est du boulevard, en revanche, que sont issues les scènes de ménage comiquement placées dans la bouche de personnages qui ne forment pas des couples au sens conjugal du terme. « VLADIMIR. – Peut-on savoir où Monsieur a passé la nuit²³ ? », « ESTRAGON. – Il y a des moments où je me demande si on ne ferait pas mieux de se quitter²⁴ », « HAMM. – Tu ne m'aimes pas. CLOV. – Non. HAMM. – Autrefois tu m'aimais. CLOV. – Autrefois²⁵ ! », « Winnie. – Où est-ce que tu étais tout ce temps ? Qu'est-ce que tu faisais tout ce temps²⁶ ? ».

Ce sont les ressorts du cirque et, en particulier des numéros de clown, que revisitent, dans *En attendant Godot*, les jeux avec les navets, les carottes et les radis que les deux compères vont chercher dans le fond de leurs poches²⁷, avec les chapeaux qu'ils essaient à tour de rôle²⁸, avec les chaussures qu'Estragon enfle à grand peine²⁹, avec le mouchoir qu'il refuse de céder³⁰, avec pantalon qui tombe aux chevilles de Vladimir³¹ ou encore la

¹⁵ EG, p. 10.

¹⁶ EG, p. 102.

¹⁷ FP, p. 51.

¹⁸ OBJ, p. 41.

¹⁹ EG, p. 13.

²⁰ *Ibid.*, p. 76.

²¹ FP, p. 40.

²² OBJ, p. 20.

²³ EG, p. 10.

²⁴ *Ibid.*, p. 19.

²⁵ FP, p. 20.

²⁶ OBJ, p. 74.

²⁷ EG, p. 88.

²⁸ *Ibid.*, p. 93.

²⁹ *Ibid.*, p. 90.

³⁰ *Ibid.*, p. 41.

³¹ *Ibid.*, p. 122.

chute des personnages les uns sur les autres³². D'ailleurs la déformation du nom de « Pozzo » en « Bozzo³³ », répétée trois fois, fait signe vers l'univers clownesque. Dans *Fin de partie*, Hamm et Clov multiplient, eux aussi, les numéros de duettistes-duellistes – d'où l'interprétation proposée par Marcel Maréchal dans sa mise en scène de 1987, où lui-même dans le rôle de Hamm faisait l'auguste, tandis que Bernard Ballet dans le rôle de Clov figurait le clown blanc. Dans *Oh les beaux jours*, c'est la prolifération des objets sortis du sac à main, brosse à dents, dentifrice, lunettes, mouchoir, ombrelle, revolver, flacon, rouge à lèvres, toque, glace, loupe, lime, autant que longueur démesurée du manche de l'ombrelle³⁴, qui apparente Winnie à un clown, voué à tirer de soi toutes les ressources de son spectacle.

L'on pourrait encore ajouter que l'organisation des pièces, qui prennent toutes les trois la forme d'une succession de sketches, et la place ménagée par *En attendant Godot* à un (discret) numéro de pétomane³⁵, évoque le genre du music-hall.

Plus que dans le genre de la comédie, c'est donc dans une grande diversité de traditions théâtrales que le comique de Beckett va puiser ses modes de manifestations.

Ce tragique et ce comique détachés l'un et l'autre de leurs genres d'origine, comment s'organise leur coexistence, comment s'opère la liaison entre l'un et l'autre ?

En un sens, on peut considérer que Beckett orchestre un conflit entre ces deux polarités – que les deux registres se détruisent mutuellement.

Chez lui, le tragique est systématiquement sabordé, en effet, à la faveur de trois phénomènes au moins.

Tantôt un retournement de situation a lieu, tel que le scénario douloureux s'inverse en scénario savoureux. Par exemple, la pitié suscitée par les pleurs de Lucky, maltraité par Pozzo, le cède au rire lorsqu'il inflige à Estragon venu le consoler un violent coup de pied dans les tibias³⁶. De même, l'effroi inspiré par l'extrême violence dont Pozzo et Estragon font preuve vis-à-vis de Lucky évanoui, que le premier conseille de frapper « dans le bas-ventre et au visage autant que possible » et que le second bourre effectivement de coup de pieds, se retourne en joie quand Estragon « s'éloigne en boitant et en gémissant » alors que Lucky « reprend ses sens³⁷ ». Un semblable renversement du rapport de forces s'opère quand Pozzo, d'esclavagiste qu'il était, apparaît tout à coup comme tyrannisé³⁸ ou quand Clov, renchérisant sur le sadisme de Hamm, attend l'heure du calmant qu'il lui réclame depuis le début de la journée pour annoncer : « Il n'y a plus de calmant³⁹ ».

Tantôt les personnages formulent leur malheur et leur misère, mais cette formulation est immédiatement suivie d'un commentaire qui, rétrospectivement, fait basculer la réplique du pathétique dans le ridicule. Par exemple : « ESTRAGON. – Je suis malheureux. VLADIMIR. – Sans blague ! Depuis quand ? ESTRAGON. – J'avais oublié. VLADIMIR. – La mémoire nous joue de ses tours⁴⁰ ». Ou encore : « WINNIE. – Et si un jour la terre devait recouvrir mes seins, alors je n'aurais jamais vu mes seins, personne jamais vu mes seins. (*Un temps*) Ça, Willie, j'espère que tu n'as pas raté ça, je serais navrée que tu rates ça, ce

³² *Ibid.*, p. 107.

³³ *Ibid.*, p. 28.

³⁴ OBJ, p. 17.

³⁵ EG, p. 106.

³⁶ *Ibid.*, p. 41.

³⁷ *Ibid.*, p. 114.

³⁸ *Ibid.*, p. 43.

³⁹ FP, p. 94.

⁴⁰ EG, p. 65.

n'est pas tous les jours que j'atteins de tels sommets⁴¹ » : le tragique de la lamentation laisse alors place au comique de l'autosatisfaction.

Tantôt le tragique du signifié est désamorçé par comique du signifiant. Ainsi, quand Estragon déclare : « On ne descend pas deux fois dans le même pus⁴² », la noirceur radicale du propos est court-circuitée par la référence ludique à d'Héraclite. Quand Vladimir s'exclame : « Il saigne ! » et que Pozzo répond : « C'est bon signe⁴³ », l'idée de blessure est oblitérée par l'effet de paronomase. Quand Hamm demande : « Pourquoi ne me tues-tu pas⁴⁴ ? », que Clov annonce : « Le fanal est dans le canal⁴⁵ » ou que Nagg et Nell ont cet échange : « NAGG. – Notre ouïe n'a pas baissé. NELL. – Notre quoi ? NAGG. – Notre ouïe. NELL. – Non⁴⁶. », l'exploitation de phénomènes d'homonymie, de paronymie ou de rime a pour effet de détourner l'attention du sens vers le son, si bien que la dimension ludique des énoncés l'emporte sur leur dimension sémantique. Quand Winnie, voyant Willie ramper à grand peine vers elle, s'exclame : « Ça me rappelle le printemps où tu venais me geindre ton amour⁴⁷ », la substitution d'un verbe péjoratif, « geindre », en lieu et place du verbe mélioratif attendu, « chanter », amuse et, par là même, entrave le déploiement de l'élégie.

Mais, réciproquement, le rire est constamment étouffé. Dans le théâtre de Beckett, en effet, les promesses du comique sont mal tenues. Les histoires drôles, par exemple, font long feu. Celle de l'anglais au bordel, commencée par Estragon, est interrompue par Vladimir, si bien que la chute en est manquante⁴⁸. Celle de l'anglais chez le tailleur, intégralement racontée par Nagg, celle-là, est d'emblée compromise par le commentaire de Nell : « Elle n'est pas drôle⁴⁹ », cependant que le conteur sape lui-même ses effets en observant : « Je la raconte mal. Je raconte cette histoire de plus en plus mal⁵⁰ ». Dans *Oh les beaux jours*, le mot-valise inventé par Willie, « fornication⁵¹ » semble un instant mettre en joie les deux protagonistes, mais leur hilarité butte tout de suite sur un soupçon, celui de leur irrémédiable solitude et de leur impossible communion : « WINNIE. – Ou nous sommes-nous laissés divertir par deux choses tout à fait différentes⁵² ? ».

L'incessant passage d'un registre à l'autre porte dès lors à conclure que deux phénomènes symétriques et inverses sont conjointement à l'œuvre dans le théâtre de Beckett : l'un, de sabotage du tragique par le comique, l'autre d'étouffement du comique par le tragique.

Pour autant, il serait réducteur de ne penser ici qu'en termes d'alternance le rapport entre les deux tonalités. En réalité, Beckett est plutôt l'inventeur d'une forme qui dépasse ce clivage – qui invalide l'opposition entre tragique et comique. Comment ? Deux hypothèses peuvent être tour à tour envisagées.

D'un côté, on peut considérer que les pièces de Beckett ne sont ni hilarantes ni pathétiques, c'est-à-dire que l'auteur défait l'antagonisme entre tragique et comique en optant pour une voie médiane, une tonalité en demi-teinte, une fusion dans l'entre-deux.

⁴¹ OBJ, p. 46.

⁴² EG, p. 78.

⁴³ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁴ FP, p. 22.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 30-31.

⁴⁷ OBJ, p. 74.

⁴⁸ EG, p. 19.

⁴⁹ FP, p. 36.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁵¹ OBJ, p. 37.

⁵² OBJ, p. 37-38.

C'est en tout cas ce que suggère l'état intermédiaire dans lequel se maintiennent la plupart du temps les personnages qui, de fait, ne peuvent véritablement ni rire ni pleurer.

VLADIMIR. – On n'ose même plus rire.

ESTRAGON. – Tu parles d'une privation.

VLADIMIR. – Seulement sourire. (*Son visage se fend dans un sourire maximum qui se fige, dure un bon moment, puis subitement s'éteint.*) Ce n'est pas la même chose⁵³.

HAMM. – On ne rit pas ?

CLOV (*ayant réfléchi*). – Je n'y tiens pas.

HAMM (*ayant réfléchi*). – Moi non plus⁵⁴.

Symétriquement, Pozzo fait observer à Vladimir et Estragon, qui tardent à essayer les larmes de Lucky : « Dépêchez-vous. Bientôt il ne pleurera plus⁵⁵ ». Et Nell répond à Nagg qui lui demande : « Tu pleures encore ? » : « J'essayais⁵⁶ ». Winnie non plus n'est jamais absolument dysphorique ni parfaitement euphorique. Son humeur, d'une moindre amplitude, se borne à osciller entre le « *sourire* » et la « *fin du sourire* ». Au personnel beckettien, les émotions extrêmes sont refusées, si bien que leurs affects se restreignent à un entre-deux – dont la couleur grise, régulièrement mise à l'honneur dans le théâtre de Beckett, peut passer pour emblématique. L'on se souvient en effet que quand Hamm demande à Clov de regarder au-dehors pour lui dire s'il fait soleil ou s'il fait nuit, il répond deux fois par la négative, avant de préciser : « Il fait gris. Gris ! GRRIS ! HAMM. – Gris ! Tu as dit gris ? CLOV. – Noir clair. Dans tout l'univers⁵⁷ ». Et dans les mises en scène des pièces par l'auteur lui-même, c'est bel et bien une grisaille qui sert de toile de fond à la scène. Or si la couleur grise peut être tenue pour la tonalité fondamentale du théâtre de Beckett, c'est peut-être justement parce qu'elle n'est ni le noir ni le blanc, ni le clair ni l'obscur, mais une figure de l'entre-deux, du flottement et de l'incertitude. À son image, le neutre, le *ne uter*, le ni l'un ni l'autre, peut apparaître comme l'une des modalités beckettienne de déconstruction du clivage entre comique et tragique.

D'un autre côté, on peut aussi considérer que le théâtre de Beckett provoque en même temps le rire et l'angoisse, que ces deux réactions sont chez lui adossées l'une à l'autre, qu'elles avancent bord à bord ou, pour le dire autrement, que les pièces sont d'autant plus drôles qu'elles sont inquiétantes et d'autant plus inquiétantes qu'elles sont drôles. La réversibilité des effets tragique et comique est d'ailleurs l'un des rares points communs entre Beckett et Ionesco, dont on se souvient qu'il fait dans *Notes et Contre Notes* cette déclaration fameuse : « Je n'ai jamais compris, pour ma part, la différence que l'on fait entre comique et tragique. Le comique étant l'intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique⁵⁸ ». De cette permutation des registres, Nell elle-même fixe la formule lorsqu'elle concède à Nagg : « Rien n'est plus drôle que le malheur⁵⁹ ». À quoi tient donc, chez Beckett, que le « malheur » est « drôle » et le « comique » « désespérant » ?

Sans doute à l'exploitation tout à fait spécifique que fait l'auteur du principe de double énonciation propre au genre du théâtre, qui lui permet d'obtenir un écart maximal entre ce que dit le personnage et ce que le spectateur entend. En effet, si les personnages ne rient ni ne pleurent sur leur sort, c'est que la réalité de leur situation leur échappe de part en part. Il n'appartient qu'à l'auteur de la montrer et de la dire, qu'au spectateur de la voir et de

⁵³ EG, p. 13.

⁵⁴ FP, p. 25.

⁵⁵ EG, p. 41.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁷ FP, p. 48.

⁵⁸ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1966, p. 60.

⁵⁹ FP, p. 33.

l'entendre. Entre les deux circuits de communication, directs et indirects, qui se superposent, la plus grande distance est introduite qui, en même temps qu'elle garantit la supériorité de l'instance de production et de l'instance de réception, de l'auteur et du spectateur, par rapport aux personnages, engendre un renversement permanent des effets. D'un côté, la clairvoyance du spectateur le rend sensible à ce que la cécité des personnages leur dérobe, à savoir l'excès de douleur et de désespoir qui les frappe, le paroxysme de misère et de malheur qui est leur lot. D'un autre côté, cette supériorité du spectateur, lucide et sagace, sur le personnage aveugle et obtus, est le ressort par excellence du rire. Freud l'explique : le rire est l'expression de la supériorité que nous nous attribuons en face de l'autre et que nous ressentons avec plaisir⁶⁰. Et, en effet, le spectateur des pièces de Beckett ne rit jamais *avec* les personnages, mais toujours *des* personnages : ce qui fonde le comique beckettien n'est rien d'autre que cette complicité qui s'instaure entre l'auteur et le spectateur, par-dessus leur tête et sur leur dos.

Dans *Oh les beaux jours*, ce principe est érigé au rang de système, puisque le monologue de Winnie relève intégralement d'un phénomène de polyphonie énonciative. À la voix du personnage se superpose la voix de l'auteur, qui porte sur elle un jugement et en renverse la valeur de vérité. De cette superposition des voix auctoriale et actantielle naît l'ironie constitutive de la pièce, qui en retourne perpétuellement les effets : à travers le discours optimiste, plein de joie et d'allégresse, que Winnie tient à Willie, l'auteur tient au spectateur un discours pessimiste, pénétré de tristesse et d'effroi. Winnie fait entendre un chant de célébration, Beckett un chant de déploration. Mais, le processus de renversement des effets ne s'arrête pas là, puisque l'aveuglement de Winnie à l'horreur de sa situation procure au spectateur le plaisir d'un discernement plus grand et plus sûr, et que ce plaisir spécifique est celui-là même qui convertit l'affliction en satisfaction, qui génère du contentement en lieu et place de l'abattement que le propos devrait ou pourrait inspirer.

C'est encore ce principe qu'illustre le fonctionnement du jeu de mots dans *En attendant Godot* et *Fin de partie*. En effet, chez Beckett, quand un personnage prononce une réplique ambiguë, qui superpose deux significations possibles, cette superposition n'est jamais perçue par les personnages, ni par celui qui parle ni par celui qui écoute, elle ne l'est que par le spectateur⁶¹. Il en découle, dès lors, un double effet : d'une part le spectateur rit parce qu'il ressent avec plaisir la supériorité de sa compétence linguistique, qu'il s'éprouve avec délectation meilleur interprète que les piètres herméneutes mis en scène par Beckett ; mais, d'autre part, cette compétence est celle qui lui permet de déceler dans la réplique ambiguë un sens qui échappe aux interlocuteurs et qui dit justement la réalité de leur infortune et de leur infirmité.

Par exemple, Quand Nagg propose à Nell de lui raconter une histoire drôle « pour [la] dérider⁶² », le verbe « dérider », pour le spectateur, superpose deux sens : l'un figuré, « faire rire », l'autre propre, « ôter ses rides à une vieille dame » qui, sans que ni Nagg ni Nell ne s'en avisent, fait signe vers l'irrémédiable vieillesse et décrépitude de la mère de Hamm. Quand Clov, après avoir tâté le poignet de Nell, constate : « Elle n'a plus de pouls », et que Hamm lui répond : « Oh pour ça elle est formidable cette poudre⁶³ », nous comprenons, nous spectateurs, que l'auteur joue ici de l'homophonie du « pouls », le battement du sang dans les veines, et du « poux », la vermine qui vit dans les cheveux,

⁶⁰ Cette idée est soutenue par Sigmund Freud dans *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, [1905], Paris, Gallimard, NRF, traduit de l'allemand par Denis Messier, 1988.

⁶¹ Sur ce point, voir aussi l'article de Julien Piat, « Ambiguïtés linguistiques et effets stylistiques dans *En attendant Godot* », in *Styles* n° 9, sous la direction de Florence Mercier-Leca et Valérie Raby, Paris, PUPS, 2010.

⁶² FP, p. 35.

⁶³ *Ibid.*, p. 39.

mais ce jeu échappe aux protagonistes, si bien que Hamm ne comprend pas que Clov lui annonce rien de moins que la mort de sa mère. À une question de Vladimir sur leur sujet de conversation de la veille, Estragon répond qu'ils ont dû bavarder « à bâtons rompus, peut-être, à propos de bottes. Voilà je me rappelle, hier soir nous avons bavardé à propos de bottes⁶⁴ ». Ici, « parler à propos de bottes » revêt deux sens : l'un littéral, puisque les chaussures fournissent effectivement aux deux compères un thème de discussion inépuisable, l'autre figural, puisque « à propos de bottes » signifie aussi « sans raison valable ». C'est alors la vacuité de leurs échanges que, sans même s'en rendre compte, Estragon revendique. Quand Pozzo, après avoir jeté un regard circulaire, observe : « Pan dort⁶⁵ », le spectateur est sensible à la réécriture du fameux « Le grand Pan est mort » de Plutarque qui, à travers la modulation de la mort en sommeil, laisse augurer d'un possible retour au bonheur calme et serein propre à l'univers arcadien. Mais, sous cette évocation de l'Arcadie, le spectateur entend aussi et surtout le nom de celle qui, selon Hésiode, a été envoyée par Zeus à l'humanité pour son châtement.

Pour finir, le principe de double énonciation joue à plein lorsque la contextualisation des répliques, en infléchissant leur portée, les charge d'une valeur comiquement tragique ou tragiquement comique. S'il est vrai qu'au théâtre, il n'y a de parole qu'en situation, à plus forte raison, chez Beckett, les conditions d'énonciation frappent régulièrement d'impertinence l'énoncé – mais, là encore, cette impertinence échappe aux interlocuteurs. Si bien que le spectateur, désolidarisé du personnage, sanctionne par un éclat de rire le sentiment de supériorité qu'il éprouve avec jubilation, dans le moment même où la réalité sinistre et sordide qui se révèle eût été de nature à n'engendrer que compassion et consternation. Ainsi la question de Clov à Hamm : « Tu n'as pas vu cet escabeau⁶⁶ ? » ne trouve sa pleine valeur que dans la mesure où cette question s'adresse à un aveugle, tout comme l'exclamation de Clov à propos de Nagg avec lequel il vient de conclure un accord : « Il marche⁶⁷ ! » ne prend toute sa saveur que dans la mesure où cette exclamation concerne un infirme. La même incompatibilité est à l'œuvre quand Winnie encourage Willie, acharné à escalader le mamelon où elle est maintenant enterrée jusqu'au cou, en ces termes : « Allons, mon cœur, du nerf, vas-y, je t'applaudirai⁶⁸. » : la contradiction entre la parole et le geste, inaperçue par Winnie et Willie, est, pour le spectateur qui la perçoit réjouissante à proportion de ce qu'elle est désolante, épouvantable à proportion de ce qu'elle est délectable.

Le mélange des genres chez Beckett est donc tout à fait différent de celui opéré par le drame romantique, où la conjugaison du « sublime » et du « grotesque » n'invalide pas l'opposition entre les deux catégories. Ici, en revanche, comique et tragique deviennent deux effets concomitants et corrélatifs, qui ne cessent de se retourner l'un dans l'autre, de telle sorte que la distinction entre les deux polarités tend à se dissoudre. En inventant la formule oxymorique et paradoxale d'un théâtre dans lequel la représentation de la misère de l'homme devient aussi risible que terrible, Beckett ne se fait pas, pour autant, le créateur d'un nouveau genre, dont les principes, une fois posés, pourraient à leur tour servir de modèle d'écriture, être reconduits ou subvertis. Tout au plus, propose-t-il un théâtre mauvais genre, à la tonalité indécise et à l'identité instable – dont ce n'est pas le moindre des effets pervers que de révéler au spectateur sa propre perversité, en l'obligeant à prendre du plaisir à cela même qui lui fait mal.

⁶⁴ EG, p. 85.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁶ FP, p. 96.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁶⁸ OBJ, p. 75.

