

Le contexte

Il s'agit, dans un premier temps, de fournir des repères à qui veut entrer dans la lecture et l'analyse de la pièce de Beckett, *Oh les beaux jours*. Ces repères seront d'abord d'ordres littéraire et philosophique : dans quel contexte cette œuvre paraît-elle ? À quels mouvements de pensée, à quels courants littéraires peut-on la rattacher ? Nous aborderons donc dans un premier temps le contexte littéraire et philosophique qui voit naître la pièce. Nous donnerons ensuite des éléments biographiques pour situer l'auteur dans son siècle et présenter la réception qui a été faite de sa production. Un dernier temps de cette première approche inscrira la pièce au programme dans l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain afin d'envisager en quoi celle-ci entre en résonance avec l'univers de Beckett.

Le contexte littéraire et philosophique

L'œuvre littéraire de Beckett commence à paraître aux Éditions de Minuit dans les années 1950. La publication chez cet éditeur a conduit la critique à rattacher parfois l'auteur à ce qu'on a appelé le Nouveau Roman. On l'a également associé au théâtre dit de « l'absurde » ou encore au théâtre existentialiste. Rappelons les éléments qui constituent ces différents courants afin de voir en quoi Beckett s'inscrit éventuellement dans chacune de ces mouvances ou au contraire cherche à s'en distinguer.

✱ L'existentialisme

Le terme *existentialisme* renvoie en France essentiellement à la pensée de Jean-Paul Sartre exposée dans *L'Être et le Néant* (1943) ou dans sa conférence *L'existentialisme est un humanisme* (1946). Voici ce qui est dit de l'existentialisme dans le *Lexique des termes littéraires* de Michel Jarrety (éd. Le Livre de Poche) :

La doctrine se définit par la formule célèbre : « L'existence précède l'essence », ce qui donne à l'homme la totale liberté de se faire lui-même et de se définir par ce qu'il fait. L'absence de toute transcendance empêche sans doute que l'existence humaine puisse être légitimée, mais l'angoisse qui en procède [...] n'entrave pas l'action : « C'est en se jetant dans le monde, en y souffrant, en y luttant qu'il [l'homme] se définit peu à peu ; et la définition demeure toujours ouverte ; on ne peut point dire ce qu'est cet homme avant sa mort. » C'est ce qui apparaît par exemple dans ce que Sartre appelle « théâtre de situation » et qui permet à un personnage de se choisir lui-même et de construire ainsi son caractère dans une situation donnée [...].

Une telle définition est très éclairante par rapport aux enjeux que présente la pièce de Beckett, *Oh les beaux jours*, ou même la totalité de la production de cet auteur. Pour ce qui est du texte au programme, il suffit de l'avoir lu une seule fois pour se rendre compte qu'il ne correspond pas à cette définition. Certes, il y a bien absence d'une transcendance et angoisse dans la pièce de Beckett, mais l'action y est entravée et l'homme ne peut s'y construire en luttant : les personnages sont condamnés à l'immobilité, à l'inaction, ils sont enfermés dans une espèce de présent éternel qui les empêche de mourir – toute tentative de suicide par exemple est vouée à l'échec. Rien ne permet de fixer une identité.

Dans *Théâtre de l'Absurde* (1962), Martin Esslin explique en quoi la démarche de Beckett se détache de celle d'un Sartre ou d'un Camus : ces écrivains « exposent leur sentiment de l'irrationnel de la condition humaine sous la forme d'un **raisonnement lucide** et logiquement construit, alors que le **Théâtre de l'Absurde exprime son sens** de cette même condition et **démontre ce que la raison a d'inadéquat**, en **abandonnant délibérément les démarches rationnelles** et la pensée discursive ». Si tous tiennent un propos sur la

condition humaine, Beckett propose non un discours raisonné sur celle-ci ou l'illustration d'une doctrine philosophique mais une **expérience**, un **exemple** qui la montre dans ce qu'elle est, c'est-à-dire dans son **absurdité**, son **absence de sens**. Beckett n'est donc pas un existentialiste.

* Le Théâtre de l'Absurde

Beckett appartiendrait plutôt à ce groupe d'auteurs que Martin Esslin a regroupés sous l'appellation « **Théâtre de l'Absurde** » – expression créée par lui pour renvoyer à un certain type de production théâtrale des années 1950. Dans l'ouvrage précédemment cité, M. Esslin réunit ainsi, en plus de notre dramaturge, des écrivains aussi différents qu'Arthur Adamov, Eugène Ionesco ou Jean Genet. Le terme « absurde », précise-t-il, est à prendre ici au sens qu'Ionesco attribue à ce mot : « **[e]st absurde ce qui n'a pas de but... Coupé de ses racines religieuses ou métaphysiques**, l'homme est perdu, toute sa démarche devient **insensée**, inutile, étouffante ». Un tel théâtre met alors en scène le « **sentiment de l'anxiété métaphysique face à l'absurdité de la condition humaine** ». Il cherche également à déprécier le langage « au profit d'une **poésie qui surgit d'images de scène concrètes et directes** » (*ibid.*). *Oh les beaux jours* s'inscrit en effet dans ce programme en proposant une **expérience angoissante**, à portée **métaphysique**, qui souligne les **défaillances de la langue** (Cf. *infra* « Les enjeux littéraires de l'œuvre », « Le dialogue victime d'une entreprise de sape », p. 36). On peut donc rattacher cette pièce au Théâtre de l'Absurde.

* Le Nouveau Roman

Y a-t-il un lien, enfin, entre l'œuvre de Beckett et le « Nouveau Roman » ? Cette expression a servi à étiqueter les œuvres de **Nathalie Sarraute**, **Claude Simon**, **Michel Butor** ou **Alain Robbe-Grillet** dans les années où se jouait le Théâtre de l'Absurde, 1950-1960. Le **Nouveau Roman** ou « anti-roman » (Sartre) s'inscrit dans une démarche de **rejet**, de **rupture** par rapport au **roman traditionnel** : refus du personnage, de l'intrigue, du réalisme, ... considérés

désormais comme des « **notions périmées** » (Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*). Cette posture de rejet de la littérature traditionnelle et de ses codes est partagée par l'œuvre – tant romanesque que théâtrale – de Beckett, qui s'inscrit bien dans une démarche de **rupture**. Pour ce qui est du théâtre par exemple, les notions d'**intrigue**, de **caractère**, de **dialogue**, de **péripéties** sont mises à mal (cf. *infra* « Les enjeux littéraires de l'œuvre », « La remise en question des codes classiques », p. 33). Si l'écriture de Beckett n'appartient pas à proprement parler au Nouveau Roman, il reste que cette volonté de rompre avec le passé est partagée par les auteurs concernés.

L'œuvre de Beckett et sa réception

Il ne s'agira pas ici de fournir une biographie intégrale de Samuel Beckett ni de donner la liste exhaustive de ses œuvres : nous retenons des éléments généraux qui permettent d'approcher l'auteur, et en particulier la pièce *Oh les beaux jours*.

Samuel Beckett est né dans la banlieue de Dublin en 1906. Il est le second fils de William – un des diminutifs de ce prénom est « **Willie** », porté par l'un des deux personnages de la pièce à notre programme – et de Mary Rose Beckett. En 1915, il entre à l'Earsfort House School où il apprend le français. Au Trinity College, où il fait son entrée en 1923, il lit les philosophes notamment Descartes et Berkeley et découvre Racine, Corneille, Ronsard... mais aussi Pétrarque, l'Arioste et Dante.

Le premier séjour de longue durée de Beckett en France s'étend sur les années 1928-1930 : il est alors lecteur de français à l'École Normale supérieure de la rue d'Ulm, à Paris. Sa vie est riche intellectuellement : il écrit un essai sur Proust, continue de lire de la philosophie, rencontre son compatriote également exilé **James Joyce**, dont il devient l'ami.

Les premières productions littéraires de Beckett sont des poésies et des nouvelles. Les dernières sont publiées en 1934 dans un recueil intitulé *More Pricks than Kicks (Bande et sarabande)*, qui ne connaîtra pas un grand succès.

Pendant la guerre, Beckett est en France et travaille un moment pour la résistance. Il continue d'écrire et se consacre notamment à l'écriture de romans. Il commence une trilogie en 1947, écrit le premier volet, *Molloy*, puis le deuxième, *Malone meurt*, entamé en 1948. Il s'attaque ensuite à sa pièce ***En attendant Godot*** qu'il rédige d'une seule traite, entre octobre 1948 et janvier 1949. *L'Innommable*, troisième volet de la trilogie romanesque, suit.

En 1950, la rencontre du metteur en scène **Roger Blin**, enthousiasmé par le manuscrit d'*En attendant Godot*, est déterminante. C'est lui qui monte la pièce au petit théâtre de Babylone (Paris), dirigé par Jean-Marie Serreau, en train de faire faillite. La première représentation a lieu le **3 janvier 1953**. La réception est mitigée : des spectateurs quittent la salle pendant l'entracte ou au début du deuxième acte. Parfois le public conteste violemment pendant la représentation même, puis c'est le succès.

L'écriture dramatique devient prolifique : ***Fin de Partie*** et *Acte sans paroles I* sont publiés en français en 1957. *All That Fall* (*Tous ceux qui tombent*), pièce radiophonique, est diffusée sur la BBC la même année. En 1958, c'est la parution en anglais de *Krapp's Last Tape* (*La Dernière Bande*) ; en 1959, la pièce *Embers* (*Cendres*) est composée pour la radio.

En 1960, Beckett rédige en anglais ***Happy Days*** (*Oh les beaux jours*), traduit l'année suivante. La première représentation a lieu à **New York en 1961**. La pièce est jouée en français en septembre **1963** au Festival du Théâtre de Venise. La mise en scène est de **Roger Blin** et **Madeleine Renaud** et **Jean-Louis Barrault** tiennent les rôles de Winnie et Willie. La pièce est ensuite reprise, en octobre de la même année, au **Théâtre de l'Odéon**. Elle connaît un grand succès.

En 1964, Beckett publie la pièce *Play* (*Comédie*), achève le scénario de *Film* et travaille avec Buster Keaton à la réalisation de cette œuvre cinématographique, pour laquelle il obtient le prix de la Jeune Critique à Venise (1965). En **1969**, il reçoit le **prix Nobel de littérature**.

Le dramaturge écrit encore *Not I* (*Pas moi*) en 1972, mis en scène avec Madeleine Renaud en 1975, *Quad* (1980), pièce pour la télévision, *Catastrophe* (1982), à l'intention de Vaclav Havel,

emprisonné pour délit d'opinion – pour ne citer que quelques unes des dernières productions car les publications et les traductions dans l'une ou l'autre langue continuent jusqu'à la mort de l'auteur, en décembre 1989.

***Oh les beaux jours* : une œuvre dans l'univers de Beckett**

Oh les beaux jours entre en résonance avec d'autres œuvres de Beckett : l'auteur y reprend des thématiques qui lui sont chères et qui innervent l'ensemble de sa production. Il s'agit ici de voir comment la pièce au programme prend place dans cet ensemble.

*** Infirmes, éclopés, marginaux : une expérience de l'enfer**

Les œuvres de Beckett – romans ou pièces de théâtre – pour la plupart mettent en scène des **infirmes**, des **éclopés**, des **marginaux**. La **trilogie romanesque** que forment *Molloy* (1951), *Malone meurt* (1951), et *L'Innommable* (1953) est assez représentative de ce point de vue. Le premier roman fait intervenir successivement deux personnages principaux, Molloy et Moran. Le premier part en quête de sa mère à bicyclette, puis en béquilles, et il finit son itinéraire qui s'apparente plutôt à une errance par une reptation. Le deuxième est un détective qui recherche le précédent. Son état se détériore au fur et à mesure de son enquête et il finit par ressembler à celui qu'il cherche. Malone, quant à lui, est un grabataire solitaire (*M-alone*) qui couche ses pensées sur le papier en attendant la mort. Le « je » de *L'Innommable* est un être figé, paralysé, qui ne peut que parler, regarder, et qui voit passer devant lui les personnages des romans précédents. **Infirmes, paralysés, condamnés à exister, à ne pas agir, à échouer, à parler...** : les personnages de ces romans mettent en place de nombreux thèmes qui sont présents dans *Oh les beaux jours*.

Les Éditions de Minuit présentent la trilogie romanesque en ces termes :

De même que Dante chemine de cercle en cercle pour atteindre son *Enfer* ou son *Paradis*, de même est-ce, chacun dans un cercle bien distinct, que Samuel Beckett situe les trois personnages principaux protagonistes de sa trilogie, *Molloy*, *Malone meurt*, et *L'Innommable*, afin qu'ils atteignent, peut-être, le néant auquel ils aspirent. D'un roman à l'autre, ce cercle est de plus réduit.

Cette présentation permet de comprendre comment *Oh les beaux jours* prend place dans le prolongement d'une réflexion qui se déploie dans toute la production de Beckett. La pièce **poursuit** en effet **la descente aux Enfers : Winnie**, ensevelie dans la terre jusqu'à la taille – **comme Lucifer** dans la glace dans le **dernier cercle de l'Enfer de Dante** – est elle aussi une damnée, condamnée à expier, à exister sans pouvoir vraiment agir, condamnée à parler.

Marginaux, infirmes, éclopés... la plupart des pièces de Beckett mettent en scène, comme les romans, ce type de personnages et les mêmes thématiques : **Vladimir** et **Estragon**, dans *En attendant Godot* (1953), sont des **gueux**, des **clochards**, qui parlent *en attendant* quelqu'un qui ne viendra jamais. Dans *Fin de partie* (1957), trois personnages sur quatre sont des **infirmes** : Hamm, en fauteuil roulant, est aveugle – comme Dan Rooney dans *Tous ceux qui tombent* (1957) –, ses parents, Nell et Nagg vivent dans des **poubelles**... *Comédie* (1963) met encore en scène des personnages enfermés dans des **jarres**, et leur présentation rappelle la posture de Winnie au deuxième acte : « *trois jarres identiques, un mètre de haut environ, d'où sortent trois têtes, le cou étroitement pris dans le goulot. [...] Elles restent vigoureusement de face et immobiles d'un bout à l'autre de l'acte* ». Comme elle, ils semblent contraints à parler, c'est ce que suggère la didascalie initiale : « *La parole leur est extorquée par un projecteur se braquant sur les visages seuls* ». Krapp¹, dans *La Dernière Bande* (1958), a tout d'un **clochard** : « *[p]antalon étroit, trop court d'un noir pisseux. Gilet sans manches d'un noir pisseux, quatre vastes poches. [...] Chemise blanche crasseuse [...]* ». Il est, à l'image de ces autres personnages de l'univers de Beckett, « *[t]rès myope* » et « *[d]ur d'oreille* ». Il passe son temps, comme Winnie avec son sac, à « farfouiller » ses poches.

1. Le mot anglais *crap* appartient à un registre de langue vulgaire et renvoie à de la matière fécale (*merde*) ou à des paroles dépourvues de sens (*conneries*).

Chacune des œuvres – que celles-ci soient romanesques ou théâtrales – est donc comme l'exploration d'un **nouveau cercle de l'enfer**, une **catabase** dans une **épopée** dégradée où les héros sont des infirmes et des misérables.

* **Misère de l'homme : la question de l'action**

Chez ces personnages, infirmes, contraints à l'immobilité, dont les mouvements sont nécessairement limités, il y a souvent, paradoxalement, une certaine **effervescence gestuelle** : Estragon s'acharne à enlever sa chaussure à l'ouverture d'*En attendant Godot*, Clov déplace plusieurs fois son escabeau et y monte au début de *Fin de partie*, Winnie fouille sans arrêt dans son sac pour en sortir des objets tout au long de la pièce (*Oh les beaux jours*), Krapp (*La Dernière Bande*) farfouille ses poches et ouvre des tiroirs... Tous ces gestes, minuscules, même s'ils sont multiples, ne suffisent cependant pas à construire une action digne de ce nom, une intrigue. Les personnages de l'univers de Beckett n'accomplissent en réalité rien ou presque rien. L'œuvre romanesque **déconstruit les notions de personnage et d'intrigue, le théâtre fait de même** : il n'y a plus nulle part **ni action, ni intrigue, ni quête**. Les « héros », immobilisés, infirmes, enfermés, sont condamnés à l'inaction ou à l'inefficacité de l'action – c'est-à-dire finalement **l'échec** : « rien à faire », disent Estragon et Winnie, dans deux pièces différentes.

En réalité, la multiplication des gestes relève d'une **stratégie**, souvent consciente, mise en place par les personnages, **confrontés à l'absurdité de leur condition** par leur immobilité, pour **ne pas penser** à celle-ci. Les gestes, les objets (chapeaux, parapluies, mouchoirs, lunettes...), les dialogues, les souvenirs... occupent, sont des **divertissements** au sens **pascalien** : ils permettent d'éviter de penser à ce que nous sommes, de prendre conscience de notre **misère**. Jean Anouilh avance ainsi l'idée, au sujet d'*En attendant Godot*, qu'il s'agit des « **Pensées de Pascal jouées par les Fratellini** »¹. La formule pourrait être appliquée à bon nombre d'œuvres du dramaturge.

1. Jean Anouilh écrit ce propos dans les colonnes du *Figaro* après avoir assisté à la pièce en janvier 1953.