

De la terreur du Temps dans le théâtre de Samuel Beckett

Constantin GRIGORUȚ
Université d'Otago, Nouvelle Zélande
constantin.grigorut@otago.ac.nz

Abstract: In my article, I aimed to follow the metaphysical connection to Time in one of the most troubling plays written by Samuel Beckett: *Fin de partie - Endgame* (1957). Mirrored in its title, the central metaphor of the chess game is the core of my analysis, therefore I tried to follow its vectorial trajectory in a complex cultural environment from Greek philosophy (the Megarian School) to the Heideggerian concept of *Dasein*. In this light, Samuel Beckett's theatre has a philosophical architecture of questions regarding the ending of everything from individual and collective life to literature itself, to theatre: absurd stalemate in a terrifying chess endgame played against Time.

Keywords: Beckett, *Fin de partie*, Time, Metaphysics, Dasein.

The time is out of joint.

Parler de l'Espace et du Temps, c'est parler, au fond, de la finitude humaine. Chaque fois que je le fais, ce n'est pas sans un frisson personnel. D'un côté, à maintes reprises, j'ai croisé des routes en frôlant la mort. De l'autre côté, ce fut – lors de mes années doctorales – le sujet principal de ma recherche. Les années folles de ma jeunesse disparues en vitesse, je me suis longtemps posé la question : qu'est-ce donc que le Temps ? Toujours comme l'auteur de la *Cité de Dieu*, j'avais essayé de donner des réponses pour arriver à la conclusion que ces réponses étaient superficielles. Je suis allé vers l'autre segment du syllogisme augustinien et j'ai ensuite essayé de me taire pour voir que ni même la plus bouddhiste des silences ne pouvait m'offrir une réponse satisfaisante. Je l'avais cherchée cette réponse dans les livres de philosophie et j'allais la chercher ensuite dans de beaux textes littéraires, suite à une passion qui allait me donner un jour un bout de pain. Que j'ai frôlé aussi certains grains de réponse, nul doute. Par exemple : j'ai trouvé que ce vecteur métaphysique est arrivé avec la sortie de l'Homme de l'Âge d'Or et son entrée dans l'Âge tragique de l'Histoire. J'ai compris ensuite que ce vecteur est apparu de la plus grande douleur, celle de la souffrance absolue, celle d'un amer savoir que nous sommes nés pour mourir un jour. Que ma vie n'est qu'un rêve et que même les plus beaux des rêves vont un jour se dissoudre dans le néant. Eh, oui, je n'étais plus jeune et je gagnais mon pain avec des méditations hypocrites au bord du lac de

Lamartine, tout en regardant de temps en temps les aiguilles d'une baudelairienne montre bracelet qui ne cessait de me lancer en pleine figure son *Memento Mori*...

Donc, analyser la terreur du Temps dans la littérature, dans l'espace minimal d'une dizaine de pages, vient avec un risque certain : celui d'un départ à la dérive suivi d'un naufrage honteux. Chose notoire, le sujet est assez riche en exemples. De par son énorme poids, le sentiment de la fin a toujours donné naissance à un discours eschatologique. Depuis l'Antiquité, ce discours nourrit philosophie et littérature dans tous les coins du monde. « Ceux qui, au sens droit du terme, se mêlent de philosopher, s'exercent à mourir », disait Socrate dans *Phédon* [Platon, 1947 : 67], et cette amère équation sémantique allait se répercuter à travers les siècles dans les voix des philosophes célèbres, de Cicéron à Montaigne, de Schopenhauer à Heidegger.

Du côté littéraire, on pourrait même affirmer que les textes fondateurs de toutes les littératures se sont constitués dans des matrices de la mort : de Gilgamesh qui pleure son ami Enkidou à *La Chanson des Nibelungen*, de la descente d'Orphée à Dante Alighieri, d'Osiris aux tragédies de Shakespeare. On aurait besoin de toute une vie pour en discuter... C'est pourquoi, je vais aborder dans mon analyse un cas spécifique de littérature au seuil de cette métaphysique de la finitude, donc je vais prendre un seul exemple : le théâtre de Samuel Beckett, plus précisément la pièce *Fin de Partie* qui me semble un exemple parfait de concentration et de développement d'une métaphysique du temps.

Je vais rappeler brièvement le contenu minimaliste de la pièce de Beckett. Dans un espace clos et en dehors du temps, trois générations représentées par quatre personnages – qui ne s'éloignent pas beaucoup des marginaux d'*En attendant Godot* – répètent les mêmes gestes à l'infini ; dedans, le temps est mort, et il n'y a pas de dehors. Clov, un homme qui obéit à un vieil aveugle paralysé et autoritaire et soigne deux culs-de-jatte qui s'éteignent dans des poubelles, veut quitter cet espace. Va-t-il partir ? Au moment où le rideau tombe, le spectateur ne saurait pas tirer de conclusion définitive.

Certes, à partir du titre de la pièce, mathématiquement, le problème du Temps pourrait être lié au symbolisme du jeu d'échecs. Selon Benedict Nightingale, Beckett aurait mentionné lui-même ce symbolisme, lors de la mise en scène de *Fin de partie* en Allemagne, en suggérant à l'acteur qui interprétait le rôle de Hamm une attitude d'un "king in a chessgame [...] trying to delay the inevitable end" [Nightingale, 1982 : 275]. La passion de Beckett pour les échecs est ses biographes en ont déjà parlé. L'alternance de blanc et de noir dans le registre des couleurs et l'intérêt de Hamm pour les pièces blanches (voir par exemple la discussion avec Clov au sujet de la couleur de son chien et son obsession du centre, surtout lors de sa promenade journalière ; mais peut-on parler de jour quand le temps est arrêté ?) pourraient amener une telle interprétation.

Il est toujours vrai que la métaphore des échecs conduit vers un sentiment d'angoisse. Mais le jeu d'échecs ne se confond pas avec l'irrationnel, tout au contraire. Puis, parler d'espace dans une pièce de théâtre, c'est commencer avec la scène, avec

les éléments du décor. Signalé d'ailleurs par la plupart des critiques de Beckett, le symbolisme de l'étrange décor de *Fin de partie* renvoie à Golgotha (en traduction, « lieu du Crâne »). Visuellement, le spectateur frissonne devant cette composition du décor qui rappelle un crâne¹. De plus, l'objet dont Clov se sert pour tirer les rideaux des fenêtres, l'escabeau, rappelle la Passion, car l'escalier est présent dans les représentations picturales de la Descente de Jésus. Le crâne, pourrait-il être alors une espace où l'on analyse les mouvements d'un jeu d'échecs ? Si l'on choisit cette métaphore du jeu d'échecs comme principale direction sémantique du titre de la pièce, comment pourrait-on interpréter une chambre qui ressemble à un crâne comme l'espace symbolique d'une partie d'échecs ? Le crâne n'est pas absolument la même chose qu'un cerveau et l'espace scénique ne serait plus interprété comme symbole de la nature éphémère, transitoire de la vie humaine², donc de la finitude, car le cerveau est une unité corporelle vive. Hélas, les metteurs en scène de la pièce de Beckett en ont toujours vu de toutes les couleurs...

Dans cet espace et dans les paroles de Clov, un ancrage jobien (poussière noirâtre / cendres) et même des nuances kafkaïennes se font sentir. C'est pourquoi le personnage beckettien ne parle jamais d'innocence : la culpabilité et la punition sont assumées. C'est aussi le cioranien inconvenient d'être né, sentiment que Beckett avait frôlé bien avant *Fin de partie*, dans son étude sur Proust. Comme il semble l'avouer dans *l'Innommable*, c'est un « pensum, à ma naissance pour me punir d'être né peut-être » [Beckett, 1953 : 39]. En fin de compte, si Clov était le pion de Hamm, avec qui Hamm jouerait-il ? Cet invisible et invincible joueur ne serait-il pas le Temps ? Sommes-nous devant une partie d'échecs avec la Mort, comme dans le film *Le Septième Sceau*³ de Bergman ? Tout en admettant une certaine coquetterie symboliste qui rappelle le jeu d'échecs dans le titre et dans le corps textuel de la pièce, cette piste ne serait pas trop éloignée d'une analyse métaphysique de *Fin de partie*.

En effet, le regard de Beckett survole le monde comme théâtre et, dans l'autre sens, le théâtre (ou la scène de la littérature, l'espace littéraire) comme monde périssable. Si l'interprétation du titre comme métaphore du monde / théâtre est bien ouverte à un début d'analyse métaphysique du texte de Beckett, toujours est-il qu'une deuxième piste y participe pleinement. Au fond, il y a un sens très simple du mot « partie » (car c'est autour de ce mot que le débat du titre se déroule) : partie comme portion d'un tout ou élément qui concourt à un ensemble. Quand Hamm lui pose la question « Tu te crois un morceau, hein ? », Clov lui répond sans hésiter : « Mille. » [Beckett, 1957 a : 26]. Il y a dans les paroles de Clov un paradoxe que souvent l'exégèse de Beckett a attribué à Zénon comme il y a aussi un rappel visuel du sablier, symbole du Temps. C'est pourquoi, l'allusion glisse vers un problème très débattu dans l'Antiquité : le rapport unité / pluralité. Zénon y

¹ N'oublions pas que c'est toujours une chambre-crâne que Malone habite [Beckett, 1951 : 76].

² Les ermites sont représentés souvent avec un crâne pour suggérer la contemplation de la mort.

³ Paru en 1956, le film de Bergman, *Le Septième Sceau* (*Des Junde Inseglat*), est une allégorie de la condition humaine dont la trajectoire est fort simple : l'homme est à la recherche éternelle de Dieu, mais la seule certitude de sa poursuite n'est que la mort. Au bord de la mer, déguisée en moine, la Mort offre sa partie d'échecs au chevalier Antonius Block qui espère ainsi gagner encore du temps avant de franchir le seuil du néant.

avait présenté comme argument l'exemple des grains de mil : comment plusieurs grains de mil pourraient produire un bruit alors qu'ils tombent quand un seul grain ne produit pas de bruit ? Si l'entier (le tas de grains) produit le bruit, alors un seul grain devrait produire également ce bruit, comme élément constitutif d'un entier produisant du bruit. Mais ce bruit est imperceptible, ce qui conduisait Zénon à tirer la conclusion que l'expérience sensorielle est trompeuse et non-conclusive. Or, cet argument de Zénon n'est qu'un cas particulier du *Sorite* d'Eubulide. Le parallélisme est évident : l'entier peut être un tas (des grains de sable), mais l'unité (le grain de sable) ne peut être un tas, tel était le message transmis par le Sorite; l'entier peut produire le bruit (perceptible), mais non l'unité, disait Zénon.

À son tour, le vieux Hamm applique cet argument à la notion de temporalité : « Instants sur instants [...] et toute la vie on attend que ça vous fasse une vie » [Beckett, 1957 a : 90]. Conclusion logique, tirée des arguments de Zénon : si l'instant (comme unité) ne peut être saisi, la vie (comme entier) échappe également à la perception humaine. Le paradoxe suggéré par le discours allusif de Hamm : si l'instant est indivisible, l'année est indivisible et donc la vie comme somme (tas) d'années (donc ultime entier) l'est aussi. Pareil, si vous voulez, à la flèche qui vole et qui est en même temps immobile, car elle occupe à chaque instant un espace égal à elle-même, ce qui équivaut à dire qu'elle est au repos. Hélas ! Le temps et l'espace immobiles ! Le temps beckettien passe et ne passe pas, il conduit assurément mais interminablement vers un obsessionnel « zéro », une fin toujours prochaine, espérée et redoutée, mais imprévisible et perpétuellement différée.

La mort est donc dans la donnée de la vie, qu'il faut néanmoins poursuivre en attendant chaque jour son achèvement, comme on attend Godot, « demain » : « La fin est dans le commencement et cependant on continue » [Beckett, 1957 a : 91]. Dans *Fin de partie* comme dans *En attendant Godot*, le retour terminal à la situation initiale est le symbole accompli d'un temps contradictoire et paradoxal, à la fois immobile et fugitif, répétitif et destructeur, inexorablement tendu, comme une spirale ou une vis sans fin. « Il faut vivre avec son temps », déclare sentencieusement Nagg [Beckett, 1957 a : 77]. Non pas le temps collectif de l'histoire ou d'une génération, mais le temps personnel d'un individu et d'une vie. Si Beckett, au témoignage de Cioran, vivait non « pas dans le temps mais parallèlement au temps » [Cioran, 1997 : 71], ses personnages en revanche sont plongés dans une durée dont ils éprouvent douloureusement les effets dévastateurs. Ils ne vivent pas « hors du temps », mais bien « avec le temps », étroitement engoncés dans une durée dont la lenteur, les incertitudes et les réitérations ne font qu'alourdir péniblement le sentiment. Si le théâtre de Beckett échappe au temps de l'Histoire, ses textes sont profondément insérés dans le temps vécu, dont les affres et les effets constituent l'essentiel de leur sujet. L'existence quotidienne des personnages de ce théâtre est un travestissement et une fuite devant la signification de la mort.

Mais, en ce qui concerne le Temps, il n'y faut pas attendre une issue salvatrice quelle qu'elle soit. On est loin de Proust, on ne cherche et on ne retrouve jamais le temps perdu, dans l'œuvre de Beckett. Le futur ne réserve également

qu'un avenir de souffrance ou l'attente indéfinie d'une délivrance illusoire. L'un des éléments du *souci* heideggérien était l'anticipation, l'être en avant de soi-même. Chez Heidegger, un tel mouvement n'était possible que parce que le *Dasein* avait, d'une manière générale, la capacité de se « rapporter à », de « se porter vers » des possibilités. C'est dans cette capacité de se « rapporter à », disait Heidegger, qu'il faut voir le phénomène originel de l'avenir [Heidegger, 1964 : 325]. Dans une existence inexorablement vouée aux insatisfactions et aux frustrations, aux vaines espérances et aux désillusions perpétuelles, hier, aujourd'hui et demain ne signifient rien qu'« un foutu bout de misère » [Beckett, 1957 a : 62]. « Vivre avec son temps », dans le théâtre de Beckett, ce n'est pas vivre en heureuse harmonie avec le monde, mais souffrir, sans fin, tous les malheurs de la condition humaine. Symbole de la souffrance et « imposteur » intertextuel, le verbe *pleurer* y remplace le *cogito* cartésien, car si exister c'est souffrir, la réciproque est homologuée par ce théâtre de la mort.

Espace de la souffrance, temps morcelé. C'est un temps en miettes, le temps du monde dramatique beckettien, et ce sont des miettes continuellement fragmentées.

Qu'il s'agisse de sciure ou de sable, entre deux sessions de torture rationnelle, on dort dans des draps et sur des oreillers de *temps*, dans le théâtre de Beckett. Dans son espace sablier, Winnie est engloutie par le temps. « Si je pouvais me traîner jusqu'à la mer ! Je me ferais un oreiller de sable et la marée viendrait » [Beckett, 1957 a : 84], s'exclame Hamm à son tour, et sa naissance est perçue comme péché. Hamm ne voit dans la source de son existence dans le monde que le résultat d'un acte de fornication de ses parents. Par la suite, les « progéniteurs » connaissent pleinement l'enfer d'une décomposition graduelle dans leurs poubelles, torturés par la sciure du temps. Doublée par un écho intra-textuel, l'insulte de Hamm glisse vers la métaphysique heideggérienne, car on la retrouve dans *Murphy* adressée au Temps personnifié :

Prenons maintenant le Temps, ce vieux fornicateur, par les quelques rares, courts et tristes cheveux que lui a laissés une calvitie occipitale précoce, et ramenons-le au lundi 7 octobre, date de sa restitution à la ravissante Miss Greenwich. [Beckett, 1957 b : 86].

La sciure du temps, c'est également la sciure de tout corps, le corps humain avant tout. À partir de la voix morcelée, réduite au souffle, et jusqu'aux pieds qui perdent leur fonction locomotrice, le corps humain se décompose sous l'action du temps destructeur. Au début de cette analyse, j'avais utilisé le mot « minimalisme ». Si le crâne est suggéré dans la description de l'espace scénique de *Fin de partie*, ne pourrait-on dire que Beckett s'intéresse, à la manière d'un artiste minimaliste, à réduire le corps à un organe comme unité minimale ? La finitude de l'être ne serait-elle pas alors un chemin à rebours ?

Chaque fois que j'ai vu *Fin de partie*, dans n'importe quelle mise en scène, j'ai toujours eu la sensation que les metteurs en scène et les acteurs avaient beaucoup de difficulté à le comprendre : Beckett vise à éliminer le corps sémiotique de l'homme. C'est un *degré zéro* du verbe *signifier*, ce chemin à rebours dont on vient de

parler, l'innommable suivant ironiquement « son cours » – représentant au fond la défense de la théorie de la continuité de Parménide.

Le rapport mobile/immobile qui s'établit entre Hamm et Clov renvoie au concept mégarique de possibilité et, comme Nicolai Hartmann note, le paradoxe de « celui qui est assis » est un « pur paradoxe apparent » qui « contredit le concept aristotélicien de possibilité, mais correspond plus étroitement à celui des Mégariques » [Hartmann, 1937 : 142]. Et, continue Hartmann, « d'un point de vue ontologique, la thèse mégarique avait raison contre Aristote : réellement possible est cela seul, qui est réel » [*id.* 143]. Les objets de l'espace théâtral de *Fin de partie*, surtout l'obsession des roues et des bicyclettes qui ont immobilisé Nagg et Nell après leur accident d'antan dans les Ardennes, polissent d'un scepticisme accru cette ontologie du mouvement. Il semble que le scepticisme de Beckett ait comme point de départ la doctrine de Gorgias, selon laquelle rien n'existe et si néanmoins quelque chose existe, alors ceci ne pourrait pas être connu ou communiqué. L'impossible communication, les mots qui se vident de signification, rien de plus inquiétant que ces paroles de Clov : « Je le demande aux mots qui restent – sommeil, réveil, soir, matin. Ils ne savent rien dire. » [Beckett, 1957 a : 107].

C'est un scepticisme qui acquiert ensuite le cynisme de Démocrite et la froideur du dualisme cartésien. Héritiers directs des Éléates et s'intéressant presque exclusivement à la dialectique, les philosophes de l'École de Mégare avaient transformé la réfutation de Zénon en une critique purement négative et fortement teintée de scepticisme, ce qui explique, en quelque sorte, l'allusion à ces paradoxes. Euclide (le disciple de Parménide) et ses successeurs (parmi lesquels Eubulide) ont été avant tout des dialecticiens sophistiques. Cette dialectique résumée dans un certain nombre de « raisonnements » (*logoi*)⁴ avait pour fonction de combattre une thèse philosophique déterminée. Les *logoi* faisaient partie d'une défense des intérêts de la raison et s'accompagnaient d'un certain scepticisme à l'égard de la connaissance sensorielle et à l'égard des limites physiques de l'être. C'est dans ce contexte philosophique que *Fin de partie* gagne donc une autre valence : oui, partie comme texte, partie comme jeu, mais aussi partie comme dans le rapport partie/entier.

Selon François Noudelmann, les dimensions du jeu intertextuel, « au-delà du repérage érudit, et de l'évidente ironie beckettienne, [...] supposent une réflexion proprement dramaturgique sur la temporalité, la spatialisation, l'unité » [Noudelmann, 1998 : 15]. Les paroles de Clov – reprises du Sorite – suggèrent l'impossible tas de grains de temps et d'espace de la scène. Et ce sont les personnages eux-mêmes qui fonctionnent comme des agents adjuvants dans la déconstruction temporelle. Il n'y a plus d'espoir car il n'y a plus de futur. Dans les

⁴ « L'inventaire de ces *logoi* (les plus connus sont : le Sorite, le Chauve, l'Électre, le Voilé et le Caché) et le nom d'Eubulide à côté sont mentionnés par Diogène Laërce dans *Vie de Philosophes* [108-109]. Le Sorite (grec *soros* = tas) est mentionné par Cicéron quand Lucullus parle et répond aux Académiciens après les objections contre l'idée d'évidence : “[...] on doit leur reprocher d'utiliser le type d'argumentation le plus captieux et que d'ordinaire on n'admet pas absolument en philosophie, celui qui consiste à procéder par additions ou soustractions très petites et graduelles. On l'appelle Sorite, parce qu'on fait un tas de blé par l'addition d'un seul grain.” » (Cicéron, *Académiciens* Pr.II, XVI). [v. Grigoruț, 2005 : 112]

Syllogismes de l'amertume, Cioran note : « Dans l'épouvante, nous sommes victimes d'une agression de l'Avenir » [Cioran, 1952 : 131]. Pareils aux grains de mil, les grains de Clov ne peuvent pas arriver au *Tout* tellement rêvé et l'allusion ajoute un fort symbolisme d'obsédante infertilité. Un degré zéro du mouvement (et de la signification) suppose un degré zéro de l'existence et l'espace scénique « mortibus » communique pleinement avec le *dehors* de la scène, car il n'y a plus de nature : dans cet espace, « rien ne bouge » et « tout est gris ».

HAMM (*sursautant*) – Gris ! Tu as dit gris ?

CLOV – Noir clair. Dans tout l'univers. [Beckett, 1957 a : 45-48].

Que de cendres dans ce monde irréel qui ressemble à un camp d'extermination ! Que de cendres aussi dans cet autre monde gris – combinaison de blanc et de noir – de l'écriture ! Tel Malone, celui qui écrit est entouré de gris, devient gris lui-même [Beckett, 1951 : 67]. Il y a dans ce dernier exemple la même angoisse émanant des textes de Dostoïevski. Dans l'œuvre de l'écrivain russe, on trouve souvent les mêmes troublantes questions avec des réponses presque similaires :

Les hommes sur la terre ils sont seuls – voilà le malheur ! « Est-il homme qui vit en cette plaine ? » crie le preux de nos légendes. Je crie aussi et je ne suis pas un preux, et personne ne répond. On dit que le soleil ranime l'univers. Le soleil se lèvera aussi et – regardez-le, il n'est pas un cadavre ? Tout est mort – des cadavres partout. Rien que les hommes, autour d'eux, le silence – voilà la terre ! [Dostoïevski, 1992 : 72].

Quand l'être se dissout dans l'angoisse de la solitude absolue, que reste-t-il à faire au bord du néant, sinon ouvrir la bouche et crier cette angoisse ? Comme Adorno l'a très bien vu, si l'Histoire paraît être exclue dans *Fin de partie*, toujours est-il que cette exclusion cache l'allusion à une apocalypse nucléaire : « il est temps que cela finisse, dans le refuge aussi » [Beckett, 1957 a : 17]. Dans son article "Towards an understanding of *Endgame*", Adorno note :

After the Second War, everything is destroyed, even resurrected culture, without knowing it; humanity vegetates along, crawling, after events which even the survivors cannot really survive, on a pile of ruins which even renders futile self-reflection of one's own battered state. [...] It is permanent catastrophe, along with a catastrophic event caused by humans themselves, in which nature has been extinguished and nothing grows any longer. [Adorno, 1969: 84]

À cette étrange école du Rien et du désespoir, Hamm devient un agent d'initiation pour Clov dont le statut d'esclave n'est qu'un stage d'apprentissage de l'impossible liberté de l'individu. L'oiseau restera toujours dans sa cage, et le départ de Clov est douteux. Pareillement à l'enfer existentialiste sartrien, il n'y a pas d'alternative : « Au-delà c'est... l'autre enfer » [Beckett, 1957 : 41]. Comme l'illusoire mur de Sartre, le « vieux mur » ne peut plus isoler la salle, et l'espace scénique de *Fin de partie* devient l'espace dantesque des désespérés du troisième chant du

Vestibolo d'Inferno, après avoir perdu leur « speranza di morte ». Rien de plus dantesque que cette « mobilité immobile » bien proche de la conception du mouvement relatif de Geulincx. Il y a là peut-être la conception de la liberté contrainte de Geulincx. Dans son *Éthique*, Geulincx commente le principe de la liberté contrainte de la façon suivante :

Qu'un voyageur soit dans un bateau qui l'entraîne à vive allure vers l'Occident, est-il quelque chose qui l'empêche, lui, de se diriger, dans le bateau, vers l'Orient ? C'est ainsi que la volonté de Dieu porte toutes choses, entraîne tout dans une sorte d'impétueuse fatalité sans que rien, cependant, s'oppose à ce que nous tentions, pour autant qu'il est en nous, de résister à sa volonté par une délibération pleine et parfaitement libre de notre part. [Geulincx, 1893 : 167].

Si la mémoire ne me trompe pas, le nom de Geulincx est mentionné dans *Molloy* par rapport à l'idée de liberté sur le navire noir d'Ulysse. Belacqua est aussi un exemple parfait de cette inaction énoncée par Geulincx. En d'autres mots, le désir de marcher n'est pas suffisant pour le mouvement de mes jambes : il faut l'intervention de Dieu pour que ceci se réalise. Si ma volonté de marcher et le mouvement coïncident, c'est que Dieu les synchronise, disait Geulincx. D'autant plus que Hamm, toujours d'une manière geulincxienne – mais doublée par un écho intertextuel horatien⁵ –, rêve de se faire un radeau pour s'évader. Cercle vicieux, car ce Dieu, « le salaud », n'existe plus : Hamm ne pourra pas partir avec son radeau et Clov ne pourra pas sortir du refuge non plus. C'est un monde après la mort de Dieu dont le cadavre, comme on l'a vu, empeste l'univers entier. On est dans un piège. S'agit-il d'une conception athée ? Comment ricanerait un athée, comment pleurerait-il, comment pourrait-il haïr ?

Plein de révolte métaphysique, Hamm crie sa douleur à la fois contre son père naturel et contre un « Père éternel » injuste. « Salopard ! Pourquoi m'as-tu fait ? », crie Hamm [Beckett, 1957 a : 69]. « Pourquoi ne suis-je pas mort dans le ventre de ma mère ? Pourquoi n'ai-je pas expiré au sortir de ses entrailles ? », crie Job [3: 11]. Dieu-chien boiteux, Hamm immobile, quoi de plus œdipien ? Dans le cri de Hamm gît l'angoisse heideggérienne du *Dasein* / être-dans-le-monde : elle s'attache, cette angoisse, à l'être humain – segment dérisoire dans un enchaînement de répétitions sans fin – dès l'instant où il est jeté dans le monde. La mort appartient à l'être-dans-le-monde comme tel, et est, en tant que possibilité inéluctable, incluse en lui. Comme Heidegger le dit, le *Dasein* est, à la lettre, le fondement de sa mort. D'où il faut conclure que l'être qui est *souci* sera aussi toujours déjà-en-vue-de-sa-mort.

La mort isole ; elle est le mur : les damnés de l'espace théâtral beckettien, assiégés toujours par « les mêmes questions, les mêmes réponses », respirent pleinement le *souci* existentiel. Métaphore de la poésie et de l'irréel, le discours du théâtre beckettien est le rendez-vous des fleurs du mal et des masques. La marche à

⁵ « Demain nous prendrons les routes de la vaste mer ! », dit Horace dans le premier texte du Livre VII des *Odes* [Horace, 1942 : 32].

rebours d'une Histoire qui a conclu son « progrès » avec l'Holocauste et la bombe atomique annule la raison : nous sommes au cœur de l'irrationnel pur, et rien de plus prémonitoire que ces étranges dialogues de « fous » qui tissent le discours théâtral beckettien et qui nous rappellent les paroles de Shakespeare dans *Macbeth*, que la vie est une histoire racontée par un idiot.

Pour revenir au titre et à son symbolisme, si Hamm joue, comme le chevalier de Bergman, contre la Mort, le destinataire du texte et du spectacle beckettien est saisi par la crainte. « Le temps de notre vie est un enfant qui joue aux dés », nous dit Héraclite dans un de ses *Fragments* [Héraclite, 1984 : 23]. Rien de plus troublant que cette héraclitienne métaphore du Temps joueur. Si le Temps est l'implacable joueur énigmatique contre lequel la partie de Hamm se déroule, ce Temps qui, comme le dit Baudelaire dans un vers d'une rare beauté du poème « Le goût du néant », nous « engloutit minute par minute » [Baudelaire, 1975 : 72], c'est un sentiment de pitié qui s'empare du même destinataire, le spectateur qui prend la relève lui-même d'une « vieille fin de partie perdue » d'avance.

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, 1969 : Theodor W. Adorno, "Towards an understanding of *Endgame*", dans *Twentieth Century Interpretations of 'Endgame'*, Dir. Bell Gale Chevigny, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1969, pp. 82-114.
- Baudelaire, 1975 : Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1975.
- Beckett, 1951 : Samuel Beckett, *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1951.
- Beckett, 1953 : Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953.
- Beckett, 1957 a : Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1958.
- Beckett, 1957 b : Samuel Beckett, *Murphy*, New York, Grove, 1957.
- Cioran, 1952 : E.-M. Cioran, *Les syllogismes de l'amertume*, Paris, Gallimard, 1952.
- Cioran, 1997 : E.-M. Cioran, *Cahiers 1957-1972*, Paris, Gallimard, 1997.
- Diogène, 1999 : Diogène Laërce, *Vie des Philosophes*, Paris, Flammarion, 1999.
- Dostoïevski, 1992 : Fiodor Dostoïevski, *La Douce*, trad. par A. Markowicz, Arles, Actes Sud, 1992.
- Geulincx, 1893 : Arnold Geulincx, *Éthique*, Paris, 1893.
- Grigoruț, 2005 : *Métaphysique de la finitude et intertextualité dans la littérature française après 1945: Cioran, Beckett, Tournier*, thèse soutenue en 2005, The University of British Columbia.
- Hartmann, 1937 : Nicolai Hartmann, *Le concept mégarique et aristotélicien de possibilité*, Berlin, De Gruyter, 1937.
- Heidegger, 1964 : Martin Heidegger, *L'Être et le Temps*, trad. par Rudolf Boehm et Alfonso de Waelhens, Paris, 1964.
- Héraclite, 1984 : Héraclite, *Fragments*, trad. par F. Roussille, Paris, Findakly, 1984.
- Horace, 1942 : Horace, *Odes*, Paris, Plon, 1942.
- Nightingale, 1982 : Benedict. Nightingale, *A Reader's Guide to Fifty Modern British Plays*, London, Routledge, 1982.
- Noudelmann, 1998 : François Noudelmann, *Beckett ou La scène du pire : étude sur « En attendant Godot » et « Fin de partie »*, Genève, Slatkine, 1998.
- Platon, 1947 : Platon, *Œuvres complètes I-VIII*, trad. par E. Chambry, Paris, Garnier, 1947.

