

La disparition du narrateur et la naissance du théâtre beckettien: autour de deux premières pièces théâtrales de Samuel Beckett

Teppeï SUZUKI

Introduction

Samuel Beckett (1906-1989), un des plus grands auteurs dramatiques du 20^{ème} siècle, ne commence à produire ses œuvres dramatiques que presque vingt ans après le début de sa carrière d'écrivain, c'est-à-dire la seconde moitié des années quarantes. Quelle signification possède la forme théâtrale pour lui à cette époque? Pour réfléchir à cette question, deux premières pièces théâtrales de Samuel Beckett, *Eleuthéria* (1995, publication) écrit en 1947¹ et *En attendant Godot* (1953) écrit en 1948, dans notre discussion, seront observées surtout du point de vue de la théâtralisation.

Malgré l'immense succès de la pièce la plus célèbre de Samuel Beckett, *En attendant Godot*, il fallait attendre 1995 pour voir publiée la première pièce de théâtre achevée, *Eleuthéria*. C'est pour cette raison que ce texte a été jusqu'à présent peu commenté, malgré l'importance de sa position dans l'œuvre de l'écrivain. Onze ans après sa publication, elle reste très marginale pour les chercheurs. Une raison possible pourrait être le fait que l'auteur «ne voulait pas qu'on publie *Eleuthéria*».² La pièce est, certes, très différente des théâtres beckettien: on y trouve une dizaine de personnages, et on y reconnaît très facilement la structure qui nous rappelle «the well made play» et le théâtre de vaudeville,³ ou au plus, les techniques dadaïste et surréaliste.⁴

Parce qu'*Eleuthéria* et *En attendant Godot* n'entretiennent pas a priori de rapport analogique évident,⁵ nous observerons tout d'abord la similarité entre *En attendant Godot* et le roman écrit en 1946 *Mercier et Camier* (1970), tandis qu'*Eleuthéria* sera comparée avec le roman *Murphy* (1947), écrit en anglais et en 1935. La comparaison nous montrera qu'au cours de l'évolution de *Murphy* à *Eleuthéria*, la disparition du narrateur fait naître Victor, le héros extrêmement «libre» d'*Eleuthéria*, ce qui éclairera à nouveau l'inactivité des personnages de Vladimir et d'Estragon dans *En attendant Godot*. On peut trouver ici la dramaturgie commune aux pièces théâtrales. Et par là, l'attitude de Beckett envers la forme artistique du théâtre sera également observée.

1. L'œuvre en dialogue

Alors qu'*Eleuthéria* et *En attendant Godot* semblent irréconciliables, pour expliciter la relation qui les unit, nous commençons par comparer la pièce et le roman qui la précède, *Mercier et Camier*, en observant l'influence de

celui-là sur celle-ci.

Les protagonistes de chaque œuvre sont deux paires d'hommes. Dans *Mercier et Camier*, le couple de Mercier et de Camier voyage sans fin précise à bicyclette, en train ou encore à pied. Le roman consiste, dans son ensemble, en un dialogue entre eux. Toujours ensemble, ils ne cessent de se questionner et de se répondre, de se disputer et de se réconcilier. Mercier et Camier préfigurent le couple typiquement beckettien, opposé et interdépendent,⁶ tels que Vladimir et Estragon d'*En attendant Godot* et Ham et Clov de *Fin de Partie*.

Observons un dialogue caractéristique de *Mercier et Camier*.

Ils [Mercier et Camier] levèrent donc leurs verres et burent à la santé l'un de l'autre, chacun disant, A la tienne, au même instant, ou presque. Camier ajouta, Et au succès de notre - . Mais ce vœu, il ne put l'achever. Aide-moi, dit-il.

Je ne connais pas le mot, dit Mercier, ni même la phrase, capable d'exprimer ce que nous croyons être en train de vouloir faire.

Ta main, dit Camier, tes deux mains.

Pour quoi faire? dit Mercier.

Pour les serrer dans les miennes, dit Camier.

Les mains se cherchèrent sous la table. Parmi les jambes, se trouvèrent, se serrèrent, une petite entre deux grandes, une grande entre deux petites.

Oui, dit Mercier.

Comment oui? dit Camier.

Tu as dit oui, dit Camier. A quoi Acquiesces-tu?

A quoi à qui est-ce? dit Mercier. Tu perds le nord, Camier.

Tu as dit oui? dit Mercier. Impossible. [...]⁷

Camier ne sait pas à quoi il boit, et demande de l'aider pour trouver le vœu approprié à son toast à Mercier, qui n'est pas capable de l'aider. Mercier propose qu'ils se serrent les mains tout à coup, et lance le mot «oui». Camier lui demande la signification du mot, tandis que Mercier comprend mal l'expression «Acquiesces-tu» de Camier. Il est important de remarquer qu'ils oublient la question du toast tout en se penchant sur une vétille, ce qui crée une ambiance comicale.

Dans *En attendant Godot*, le dialogue sous cette forme se développe d'une façon plus dynamique: celui d'*En attendant Godot*, entre ses deux personnages principaux,

Vladimir et Estragon, consiste en un constant décalage entre eux. Observons à présent l'exemple suivant tiré de cette pièce, dans lequel Vladimir expose une divergence entre les témoignages des quatre évangélistes. Dans la bible, l'un d'eux prétend que, deux voleurs crucifiés en même temps que Jésus, l'un est sauvé. Un second évangéliste n'admet que l'indication selon laquelle les voleurs insultent Jésus, tandis que les deux autres n'en parlent pas.

VLADIMIR. – Un sur quatre. Des trois autres, deux n'en parlent pas du tout et le troisième dit qu'ils l'ont engueulé tous les deux.

ESTRAGON. – Qui?

VLADIMIR. – Comment?

ESTRAGON. – Je ne comprends rien... (*Un temps.*)

Engueulé qui?

VLADIMIR. – Le Sauveur.

ESTRAGON. – Pourquoi?

VLADIMIR. – Parce qu'il n'a pas voulu les sauver.

ESTRAGON. – De l'enfer?

VLADIMIR. – Mais non, voyons! De la mort.

ESTRAGON. – Et alors?

VLADIMIR. – Alors ils ont dû être damnés tous les deux.

ESTRAGON. – Et après?

VLADIMIR. – Mais l'autre dit qu'il y en a eu un de sauvé.

ESTRAGON. – Eh bien? Ils ne sont pas d'accord, un point c'est tout.⁸

Vladimir essaie de faire comprendre à Estragon qu'il existe deux rapports contradictoires à propos d'un sujet: l'un des évangélistes parle d'un voleur sauvé et les trois autres n'en mentionnent rien, malgré le fait qu'ils étaient tous présents. Pourtant Estragon, avant de parvenir à comprendre la question même, lance des interrogations qui suggèrent qu'il ne comprend pas la présupposition du paradoxe posé par Vladimir: «Qui?» «Pourquoi?» «Et alors?» «Et après?».

C'est ainsi qu'en ce qui concerne *Mercier et Camier* et *En attendant Godot*, le dialogue du second peut être considéré comme le développement du premier.

2. La «liberté» de ne rien faire

Après avoir observé les analogies entre le dialogue de *Mercier et Camier* et celui d'*En attendant Godot*, nous analyserons la relation qui unit *Eleuthéria* et *Murphy*. Nous y trouverons également des ressemblances importantes.

Le point commun le plus intéressant se situe dans le fait que chacun des deux textes met en scène un protagoniste éloigné des relations sociales comme le travail et l'amour,

enfermé dans un monde intérieur (ou dans sa chambre dans le cas du protagoniste d'*Eleuthéria*).

Voici une présentation de Murphy.

Qui est ce Murphy, s'écria-t-il [M. Kelly, le grand-père de Célia], pour qui tu as négligé ton travail, je présume? Qu'est-ce qu'il fait? A-t-il de l'argent? Qu'est-ce qu'il a devant lui? Qu'est-ce qu'il a derrière lui? Est-il, a-t-il quoi que ce soit?

En réponse à la première de ces questions Célia se contenta de dire que Murphy était Murphy. Continuant alors d'une façon méthodique, elle révéla qu'il ne jouissait d'aucun état et qu'il n'était pas non plus dans le commerce; qu'il était né à Dublin – «Sacree Mère de Dieu!» dit Monsieur Kelly -, [...] qu'il ne faisait rien à sa connaissance; qu'il avait parfois de quoi se payer une station de huit à dix heures aux Bains Turcs de Southampton Road; qu'il se croyait un avenir de toute beauté; qu'il n'allait jamais fouiller dans les vieilles histoires. Il était Murphy. Il avait Célia.

Monsieur Kelly fit appel à toutes ses hormones.

- De quoi vit-il? hurla-t-il.

- De menues sommes charitables, dit Célia.⁹

On rencontre le personnage de Murphy quand le grand-père de Célia, son amoureux, lui demande qui il est. Elle révèle qu'il «ne jouit d'aucun état», «n'est pas non plus dans le commerce», «ne fait rien à sa connaissance» et «vit de menues sommes charitables». Le narrateur qualifie ailleurs son héros de «Libéral à l'excès».¹⁰ Murphy est, selon Célia et le narrateur, un homme «libre», c'est-à-dire un homme qui n'a aucune activité sociale.

Voici Victor, le protagoniste principal d'*Eleuthéria*.

MME MECK. – Notre petit Victor! Quelle histoire! Lui si gai, si vivant!

MME KRAP. – Il n'a jamais été gai ni vivant.

MME MECK. – Comment! Mais c'était l'âme de la maison, pendant des années.

MME KRAP. – L'âme de la maison! Tu parles d'une affaire.

MME PIOUS. – Il est toujours impasse de l'Enfant-Jésus?

MME KRAP. – Toujours.

MME PIOUS. – Il faut le secouer.

MME KRAP. – Il ne se lève plus. Encore une tasse?

MME MECK. – Une demi-tasse. Il ne se lève plus, tu dis?

MME PIOUS. – Il est malade.

MME KRAP. – Il n'a rien du tout.¹¹

Au cours du premier acte, les parents de Victor, M. et

Mme Krap, parlent de leur fils avec leurs visiteurs en son absence. Selon eux, «il ne se lève plus» malgré le fait qu'il «n'a rien du tout». Il est dans un état qualifié ailleurs dans le texte d'«inertie sordide».¹²

VITRIER, *d'une voix tonnante*. – [...] Où puisez-vous le courage et la force pour expulser les vieilles dames, à coups de parapluie?

VICTOR. – Je défends mon bien, quand je peux.

VITRIER. – Votre bien! Quel bien?

VICTOR. – Ma liberté.

VITRIER. – Votre liberté! Elle est belle, votre liberté! Liberté pour quoi faire.

VICTOR. – Pour rien faire.¹³

Il s'agit du mot «liberté» (Le mot «Eleuthéria» signifie en grec la «liberté»). Victor insiste pour défendre sa propre liberté à ne rien faire. La «liberté» signifie ici l'état d'un homme qui n'est pas forcé de faire quelque chose. Rappelons que Célia dans *Murphy* disait que celui-ci ne faisait rien et que le narrateur considère son héros comme «libéral». Bien sûr, le mot «libéral» signifie normalement un principe politique. Cependant, ce mot est ici utilisé pour qualifier l'homme qui respect la position sociale «libre». Il s'ensuit que Murphy, comme Victor, recherche et se réserve «la liberté de rien faire».

Ensuite, il faudrait observer la différence entre les «libertés» des deux protagonistes.

- Il [Murphy] l'entendit [Célia] se lever et aller à la fenêtre. Loin d'ouvrir les yeux il se creusa les joues. Se pouvait-il qu'elle fût ouverte à des sentiments de compassion?

- Je te dirai ce que tu peux faire encore, dit-elle. Tu peux sortir maintenant de ton lit infect, te déguiser en homme respectable et aller courir les rues jusqu'à ce qu'on te donne du travail.

La douce passion. Murphy reperdit son jaune.

- Les rues! murmura-t-il. Père, pardonnez-lui!

Il l'entendit aller à la porte.

- Pas la moindre idée, murmura-t-il, du sens de ces paroles. Aussi inconsciente de leurs implications qu'un perroquet de ses blasphèmes.

Ne voyant pas de fin proche à ces marmottements émerveillés, Célia fit ses adieux et ouvrit la porte.

- Tu ne sais pas ce que tu dis, dit Murphy. Permetts que je te dise ce que tu dis. Ferme la porte.

Célia ferma la porte mais en garda le bouton sous la main.

- Viens t'asseoir sur le lit, dit Murphy.

- Non, dit Célia.¹⁴

Célia affirme que le seul moyen de maintenir la liaison entre elle et Murphy est pour lui d'avoir un travail. Murphy essaie de la persuader qu'il lui importe de ne pas avoir de travail. Elle quitte sa chambre en suggérant qu'elle le quittera s'il ne cherche pas de travail. Après cette scène, Murphy obtient un poste dans le sanatorium, où il meurt finalement.

MLLE SKUNK. – Tu ne veux pas m'embrasser?

VICTOR. – Non.

MLLE SKUNK. – Autrefois, tu me trouvais belle. Tu voulais coucher avec moi.

VICTOR. – Autrefois.

MLLE SKUNK. – Tu ne veux plus coucher avec moi?

VICTOR. – Non.

MLLE SKUNK. – Avec qui, alors?

VICTOR. – Comment?

MLLE SKUNK. – Avec qui veux-tu coucher maintenant?

VICTOR. – Avec personne.

MLLE SKUNK. – Mais ce n'est pas possible! (Silence.)

Tu n'es pas franc! (Silence.) Tu sais que je t'aime?

VICTOR. – Tu me l'as dit.

MLLE SKUNK. – Tu veux que je m'en aille?

VICTOR. – Oui.

MLLE SKUNK. – Et que je ne revienne plus jamais?

VICTOR. – Oui.

Silence.

MLLE SKUNK. – Qu'est ce qui t'a tellement changé?

VICTOR. – Je ne sais pas.

MLLE SKUNK. – Tu n'étais pas comme ça, avant.

Qu'est ce qui t'a rendu comme ça?

VICTOR. – Je ne sais pas. (Pause.) J'ai toujours été comme ça.

MLLE SKUNK. – Mais non! Ce n'est pas vrai! Tu m'aimais. Tu travaillais. Tu blaguais avec ton père. Tu voyageais. Tu...

VICTOR. – C'était du bluff. Et puis, assez! Va-t'en.¹⁵

Mlle Skunk, au contraire, demande à Victor s'il l'aime et veut réhabiliter leur relation amoureuse. Victor refuse en disant que la situation n'a jamais changé: «Victor is less dramatic than [these] fictional protagonists, [...]».¹⁶

Murphy et Victor sont différents dans le sens où le premier, encore attaché à son amour, obtient un poste d'infirmier dans la Maison Madeleine Miséricorde Mentale, un sanatorium dans les faubourgs de Londres, tandis que le second ne ressent pas d'amour pour Mlle Skunk et ne change pas.

Il en résulte que bien que la situation soit similaire, l'histoire du roman se développe sous une forme différente de celle du théâtre. Murphy meurt finalement dans sa

mansarde. Quant à Victor, il refuse tous les conseils de son entourage et persiste à ne rien faire, son «maigre dos tourné à l'humanité».¹⁷

Murphy et Victor gagnent-ils finalement leur «liberté»? Pour Victor, il est facile de dire que oui. Du début à la fin de la pièce, il reste inerte, c'est-à-dire «libre» au sens victorien du terme. La condition de Murphy est plus compliquée: Comme le corps est l'élément que Murphy ressent comme une contrainte,¹⁸ il aime à s'attacher à une chaise pour libérer son esprit:

Il était assis, nu, dans sa berceuse. Sept écharpes le maintenaient. Deux liaient les tibias au bascules, une les cuisses au siège, deux autres au dossier le ventre et la poitrine, une autre les poignets à la barre de derrière. Seuls étaient possibles les mouvements locaux. [...]

Il était assis ainsi parce que cela lui faisait plaisir! D'abord cela faisait plaisir à son corps, apaisait son corps. Ensuite cela faisait plaisir à son esprit, l'élargissait dans son esprit.¹⁹

La liberté pour Murphy, en plus de la liberté de ne rien faire, est de se libérer de son corps. Il en découle deux interprétations en ce qui concerne la relation entre sa liberté et l'histoire du roman. D'une part, on peut dire qu'exilé hors du paradis de son inertie, forcé à travailler au sanatorium, il meurt. Sa liberté s'éloigne de plus en plus loin. D'autre part, il est possible de dire que la mort équivaut à l'obtention de l'absolue liberté vis-à-vis d'un corps qui le contraignait.

Pour en terminer avec la comparaison, il est important de mettre en relief la différence la plus pertinente pour notre discussion: tandis que l'histoire du roman *Murphy* se développe, que la situation de son héros change graduellement (le début et le développement) et qu'il meurt (la fin), Victor reste inerte sans connaître aucun changement. De même, comme la situation de Vladimir et d'Estragon change à peine, même après la rencontre avec Lucky et Pozzo. D'où vient cette différence? Est-il possible d'expliquer le manque de développement de l'histoire?

3. La disparition du narrateur et la naissance du théâtre

Nous avons constaté que Victor est différent de Murphy en ce que, contrairement à ce dernier, Victor ne subit aucun changement, bien qu'ils aient un point commun: respecter un état «libre». Quant au manque de l'histoire, en remettant *En attendant Godot* à plus tard, nous nous limitons en ce moment à nous interroger sur *Eleuthéria*. D'où vient la disparition de l'histoire dans *Eleuthéria*?

Avant d'entamer la question, en vue d'avancer notre

discussion, nous dégagerons une des caractéristiques des narrateurs des œuvres en prose (les romans et les nouvelles) beckettiennes écrites à la même époque qu'*Eleuthéria* et *En attendant Godot*, c'est-à-dire la seconde moitié des années quarantes: les narrateurs sont hantés par l'idée que «je dit toujours trop ou trop peu, ce qui me fait de la peine, tellement je suis épris de vérité».²⁰ L'expression verbale qui vise à représenter fidèlement les choses se sépare de la réalité qui s'est effectivement passée. Voici tout d'abord un passage tiré de la nouvelle «La fin», écrit en 1946.

«Mais l'aspect général du fleuve, coulant entre ses quais et sous ses ponts, n'avait pas changé. Le fleuve notamment me donnait l'impression, comme toujours, de couler dans le mauvais sens. Tout cela ce sont des mensonges, je le sens.»²¹

Le narrateur de cette nouvelle dénie la description du fleuve qu'il a faite juste avant en employant le mot «mensonges». Il est facile de remarquer qu'il sent bien le décalage entre le mot et la réalité qui devrait être représentée. Cependant, après quatre nouvelles, dans les romans, la méfiance des narrateurs envers le langage devient plus forte et compliquée. Voyons un exemple tiré du roman *Molloy*, écrit en 1947, en faisant attention au mot «invention».

«Et quant à dire ce que je devins, et où j'allai, dans les mois sinon les années qui suivirent, je n'en ai pas l'intention. Car je commence à en avoir assez de ces inventions et d'autres m'appellent. Mais afin de noircir encore quelques pages je dirai que je passai quelque temps au bord de la mer, sans incident.»²²

Le narrateur de *Molloy*, dans la chambre de sa mère, semble d'écrire un vain voyage à la recherche de sa mère: pendant le voyage, durant ses pérégrinations, il marche, rencontre des gens, reste chez une femme ou au bord de la mer et autres événements «faisant» l'histoire. Mais en la racontant, il déclare qu'il a «inventé» tous ces épisodes et exemple-ci y compris et suggère que l'histoire du roman à venir sera inventée par le narrateur. Il est possible de supposer par le mot «invention» que le narrateur réaffirme son propre pouvoir de créer le monde comme il veut par le langage, puisque séparé de ce qu'il devrait représenter, il peut inventer plus facilement un monde selon la volonté de son maître. Voyons cette fois-ci un exemple du roman suivant *Malone meurt* écrit en 1948, où le narrateur résume sa vie: «vivre et inventer».²³

«Je pense que je pourrai me raconter quatre histoires,

chacune sur un thème différent. Une sur un homme, une autre sur une femme, une troisième sur une chose quelconque et une enfin sur un animal, un oiseau peut-être.»²⁴

Il se propose presque depuis le début de raconter des histoires «inventées» qui n'ont rien à voir à sa propre expérience. En plus de cela, l'histoire sur homme commence comme suit:

«L'homme s'appelle Saposcat. Comme son père. Petit nom? Je ne sais pas. Il n'en aura pas besoin. Ses familiers l'appellent Sapo. Lesquel? Je ne sais pas. Quelques mots sur sa jeunesse. Il le faut.»²⁵

Le narrateur produit une histoire fictive en donnant le nom «Saposcat» à son héros. Et en avançant cette histoire, de temps en temps, il fait occasionnellement intervenir, en vue de l'arrêter, les mots tels que «Quel ennui.»²⁶ «Non, ça ne va pas.»²⁷ «Quel misère.»²⁸ Il «invente» son histoire fictive, produit un héros d'une façon saillante en lui donnant un nom et accable son histoire de mots mordants. En un mot, il peut manipuler son histoire à son gré.

Revenons à la question posée plus tôt concernant la raison pour laquelle l'histoire disparaît dans *Eleuthéria*. Comme nous l'avons observé, le narrateur beckettien peut «inventer» assez librement son histoire à raconter. De manière générale, il va de soi qu'il n'y a pas de narrateur dans la pièce de théâtre. Si cela est vrai, on peut dire que l'effacement de l'histoire dans *Eleuthéria* vient de la disparition du narrateur qui accompagne la théâtralisation qui a lieu entre *Murphy* et *Eleuthéria*.

Il est possible d'appliquer cette interprétation à la relation entre *Mercier et Camier* et *En attendant Godot*. Le narrateur de *Mercier et Camier* met dans son histoire le commencement (ils se retrouvent), le développement (ils voyagent) et la fin (ils se séparent). Par contre, *En attendant Godot* ne possède pas la structure de l'histoire et suggère que Vladimir et Estragon attendraient «Godot» éternellement même après la fin. Cette construction serait-elle possible s'il y avait dans cette pièce le narrateur inventant et dominant le monde fictif?

Il faudrait d'ailleurs remarquer que ce n'est pas par hasard que *Mercier et Camier* est écrit avant *Eleuthéria*. Car, si inversement, à savoir si l'auteur avait déjà vécu la théâtralisation qui s'effectue de *Murphy* à *Eleuthéria*, il aurait écrit *Mercier et Camier* sous la forme d'une pièce théâtrale. Autrement dit, il aurait produit directement *En attendant Godot*, en utilisant le couple beckettien qu'il continue encore de faire apparaître dans ses œuvres postérieures à *En attendant Godot*.

La disparition du narrateur, un phénomène qui

accompagne la théâtralisation, permettrait le théâtre beckettien, où rien ne se développe. Pour finir, la vision de Beckett à l'égard des médias théâtraux de cette époque sera examinée.

Comme nous l'avons déjà montré, dans les œuvres en prose écrites pendant 1946-1949, les narrateurs s'imaginent fermement que le langage ne peut pas représenter la réalité et qu'une fois entamée la narration, il ne peut pas éviter d'inventer une histoire: en vue de se sauver du langage infidèle et de l'invention qui n'a pas rapport avec lui, l'auteur qui «est épris de vérité» doit effacer le narrateur. Puisque le théâtre est un moyen artistique qui manque le narrateur, la forme de théâtre est exigée. L'histoire qui accompagne le narrateur dans les romans beckettien de cette époque disparaît nécessairement avec le narrateur dans le cas de Beckett.

En effet, on peut trouver l'influence de la théâtralisation concernant *En attendant Godot* dans le roman *L'innommable*, écrit en 1950, après cette pièce de théâtre: tandis que dans *Molloy* et *Malone meurt*, deux romans qui précèdent *L'innommable*, les narrateurs et les histoires existent quand même, le narrateur et l'histoire de *L'innommable* répètent le mouvement d'apparition et de disparition. C'est un exemple du roman influencé par la pièce née de la théâtralisation du roman précédent.

Conclusion

Nous avons constaté que de *Murphy* à *Eleuthéria* et comme de *Mercier et Camier* à *En attendant Godot*, le narrateur et l'histoire disparaissent. Qui plus est, la disparition de l'histoire est exigée selon la vision de Beckett envers le théâtre.

La première théâtralisation de Beckett, autrement dit le passage du roman au théâtre d'une façon particulière, fait naître sur la scène un héros inerte et inaugure un théâtre non-évolutif. Il reste une question en suspens, celle du narrateur de *Mercier et Camier*, qui devrait, pour une prochaine fois, être traitée à travers la lecture de *Molloy*, son roman suivant, et celle d'*En attendant Godot*.

Au cours de sa carrière, Beckett continuait d'écrire en français et en anglais, et d'écrire parallèlement des romans et des pièces de théâtre. Mais peu d'attention a été portée sur les relations structurelles qu'entretiennent ces différents médias.

La théâtralisation doit être discutée plus avant: on pourrait sans doute dire que la pièce *Pas moi* et le drame radiophonique *Cendres* sont une sorte de théâtralisation du roman *L'innommable*. Bien qu'on connaisse de façon détaillée ce pan de l'œuvre beckettienne, ce point reste à analyser concrètement.

Notes

- ¹ Toutes les années où les œuvres nommées ici sont écrites viennent de *Beckett Canon* de Ruby Cohn.
Ruby Cohn. *Beckett Canon*. Michigan, U of Michigan P, 2001.
- ² Samuel Beckett. *Eleuthéria*. Paris, Minuit, 1995. p. 7. extrait de l'avertissement de Jérôme Lindon.
- ³ Ruby Cohn. *Just Play*. Princeton, Princeton UP, 1980. p. 172.
- ⁴ David Brady. «“A joke which still goes on” – *Le Kid, Eleuthéria, Waiting for Godot*» *Journal of Beckett Studies* vol.13, no.1, 2004. pp. 63-72.
- ⁵ *Ibid.*
- ⁶ Dougald McMillan et al. *Beckett in the theatre*. London, Calder, 1988. p. 62.
- ⁷ Samuel Beckett. *Mercier et Camier*. Paris, Minuit, 1970. p. 204.
- ⁸ Samuel Beckett. *En attendant Godot*. Paris, Minuit, 1952. pp. 15-16.
- ⁹ Samuel Beckett. *Murphy*. Paris, Minuit, 1965. p. 19.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 21.
- ¹¹ Samuel Beckett. *Eleuthéria*. Paris, Minuit, 1995. p. 28.
- ¹² *Ibid.*, p. 33.
- ¹³ *Ibid.*, p. 90.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 34.
- ¹⁵ *Eleuthéria.*, p. 92.
- ¹⁶ Ruby Cohn. *Ibid.*, p. 171.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 167.
- ¹⁸ Le narrateur dit, lorsque Murphy meurt: «[...], bientôt il [Murphy] serait libre» *Ibid.*, p. 181.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 8.
- ²⁰ Samuel Beckett. *Molloy*. Paris, Minuit. 1951. p. 50.
- ²¹ Samuel Beckett. *Nouvelles et Texte pour rien*. Paris, Minuit, 1958. p. 85.
- ²² *Molloy.*, pp. 203-204.
- ²³ Samuel Beckett. *Malone meurt*. Paris, Minuit, 1953. p. 36.
- ²⁴ *Ibid.*, pp. 10-11.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 21.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 22.
- ²⁷ *Ibid.*, p. 27.
- ²⁸ *Ibid.*, p. 29.

Bibliographie

- Beckett, Samuel. *Molloy*. Paris, Minuit, 1951.
———. *En attendant Godot*. Paris, Minuit, 1952.
———. *Malone meurt*. Paris, Minuit, 1953
———. *L'innommable*. Paris, Minuit, 1953.
———. *Nouvelles et texte pour rien*. Paris, Minuit, 1958.
———. *Murphy*. Paris, Minuit, 1965.
———. *Mercier et Camier*. Paris, Minuit, 1970.
———. *Eleuthéria*. Paris, Minuit, 1995.
- Brady, David. «“A joke which still goes on” – *Le Kid, Eleuthéria, Waiting for Godot*» in *Journal of Beckett Studies* vol.13, no.1, 2004. pp. 63-72.
- Cohn, Ruby. *A Beckett Canon*. Michigan, U of Michigan P, 2001.
———. *Just Play*. Princeton, Princeton UP, 1980.

- Cousineau, Thomas. *Waiting for Godot: form in movement*. Boston, Twayne Publishers, 1990.
- Esslin, Martin. *The Theatre of Absurd*. London, Eyre & Spottswode, 1961.
- Grossman, Evelyne. (et Régis Salado) (éd) *Samuel Beckett: L'écriture et la scène*. Paris, SEDES, 1998.
- Knowlson, James. *Damned to Fame: Life of Samuel Beckett*. London, Bloomsbury, 1996.
———. éd (et John Pilling). *Frescoes of Skull*. New York, Grove Press, 1979.
- Levy, Eric. «Narration, Dante and the couple» in S.E. Gontarski (éd). *On Beckett; Essays and Criticism*. New York, Grove Press, 1986.
- McMillan, Dougald. «*Eleuthéria*: le Discours de la Méthode inédit de Samuel Beckett» in Pierre Chabert, *Revue d'Esthétique: Samuel Beckett*. Paris, Jean-Michel Place, 1990.
———. (et Martha Fehsenfeld). *Beckett in the theatre*. London, Calder, 1988.
- O'Neill, Patrick. *Fiction of Discourse*. Toronto, U of Toronto P, 1994.
- Pilling, John. *Beckett Before Godot*. Cambridge, Cambridge UP, 1997.
- Rabinoviz, Rubin. *Development of Samuel Beckett's Fiction*. Illinois, U of Illinois P, 1988.
- Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris, Minuit, 1963.
- Saint-Martin, Fernande. *Samuel Beckett et l'univers de la fiction*. Montréal, PU de Montréal, 1976.
- Serreau, Geneviève. *Histoire du «nouveau théâtre»*. Paris, Gallimard, 1966.