

Méthode ! n° 16
Laurent Mattiussi
Université Jean-Moulin Lyon 3
Faculté des lettres et civilisations
laurent.mattiussi@univ-lyon3.fr

Devoir, vouloir, (ne pas) pouvoir

Laurent Mattiussi
Université Jean Moulin—Lyon 3

Rien n'est moins absurde que le théâtre de Beckett. Nul langage dramatique n'est plus chargé de sens que le sien. Tout, y compris les défaillances mêmes de la parole : aphasie, balbutiement, l'inlassable et mécanique répétition, y est significatif. Pure fatrasie, la logorrhée de Lucky (*AG* 59-62) ? Nullement, mais une charge contre le rationalisme moderne, sa religion de la science et de la lumière, dont Voltaire est ici la figure emblématique (*AG* 61). Beckett crève l'énorme bulle de la modernité : l'humanité entreprenante... et claironnante. Dans cette perspective, chaque mot, pesé par l'auteur, est à soupeser par le lecteur, d'autant plus que la portée allégorique des deux pièces : *En attendant Godot* et *Oh les beaux jours* ne fait pas grand mystère.

La règle du jeu est assez simple, et tout ce qu'il y a de plus explicite. « Mais à cet endroit, en ce moment, l'humanité c'est nous, que ça nous plaise ou non », dit Vladimir (*AG* 112). Être homme, de fait, ne plaît guère aux deux personnages. Estragon est incisif : « C'est toute l'humanité. » (*AG* 118) Qu'est-ce qui est toute l'humanité ? L'histoire des frères mortellement ennemis, Abel et Caïn, le désir, secret en chacun, de réduire l'autre en esclavage, la relation stylisée de l'homme et de la femme, leur cohabitation impossible. On n'imagine pas de sujets plus banals, ni plus vastes, par conséquent. Beckett ne met pas en scène des événements, mais la condition humaine, à l'état brut, sans les enjolivures de la civilisation et du progrès, sinon ramenées à leur dimension la plus étriquée, l'existence nue, c'est-à-dire l'impasse radicale qu'elle constitue, d'où la corde pour se pendre, d'où le Browning, rebaptisé Brownie (*BJ* 39-40), afin de marquer poétiquement la consubstantialité du revolver avec Winnie et Willie (*BJ* 64). Qu'espérer, sinon le dénouement du drame ou de la farce ? On ne saurait aller plus droit à l'essentiel : « tu attends toujours le dernier moment » (*AG* 11), la mort, le tomber de rideau, avec la lassitude de l'interminable, avec une secrète aspiration à hâter un peu la fin.

Le ton est donné d'emblée : Estragon ne peut pas retirer ses chaussures ; pourtant, il le veut et même, il le doit, comme le lui rappelle Vladimir, avec une certaine acrimonie : « Depuis le temps que je te dis qu'il faut les enlever tous les jours. Tu ferais mieux de m'écouter. » (*AG* 11) Devoir, vouloir, (ne pas) pouvoir, très tôt s'entrecroisent

ces trois modalités du faire et du dire, auxquelles ressortit le moindre geste et que ne cessent de reformuler les deux pièces. Elles donnent leur saveur aux discrets calembours de Beckett, lorsqu'il fait entendre derrière les locutions figées qui émaillent ses textes un sens sérieux, soudain, et qui porte loin. Cette structure, cette trilogie, ne tarde pas à reparaître sous une forme plus complexe, avec le leitmotiv qui, à de légères contractions près sur la fin, résume presque à lui seul l'intrigue d'*En attendant Godot* : « Allons-nous-en. Vladimir. — On ne peut pas. Estragon. — Pourquoi ? Vladimir. — On attend Godot. » (AG 16, 67, 95-96, 100, 109, 118, 127, 131) L'épisode de Pozzo et Lucky met en abyme, dans une série de variations quasiment musicales ce scénario fondamental : devoir, vouloir, (ne pas) pouvoir. « Remarquez que j'aurais pu être à sa place et lui à la mienne. Si le hasard ne s'y était pas opposé. A chacun son dû. Vladimir. — Vous voulez vous en débarrasser ? » (AG 43) Au commencement, il y a un impératif catégorique, un dû, une dette, un devoir : « il faut attendre » (AG 16). Cet impératif ne peut être reçu que comme une contrainte incompréhensible. L'un des personnages veut partir, si possible sans retour, mais, sans le pouvoir, la volonté n'est rien, surtout si elle-même n'est pas très assurée : « C'est le départ qui est difficile. » (AG 89) Il n'est peut-être pas inutile de se souvenir ici qu'en anglais, *the departed*, ce sont les défunts.

Les personnages se soumettent, vaincus par une nécessité obscure. Elle régit d'autant plus rigoureusement l'inaction qu'elle demeure invisible et indéfinissable. Pozzo dévoile la vérité cachée du piétinement : « Je n'arrive pas... (*il hésite*) ...à partir. Estragon. — C'est la vie. » (AG 65) Qu'est-ce que vivre, sinon la persistance automatique dans la vie ? Qu'est-ce qui fonde l'impossibilité de partir, soulignée ici par le heurt des deux antonymes : arriver et partir ? S'agit-il d'une impossibilité de droit : on ne part pas parce qu'une autorité, un pouvoir l'interdisent ? Ou bien s'agit-il d'une impossibilité de fait : on ne part pas parce qu'on n'en a pas les moyens, parce qu'on ne le souhaite pas autant qu'on le croit ? L'anglais permet la différence, qui distingue entre ces deux formes du (ne pas) pouvoir : *can* et *may*. Dans sa version anglaise, Beckett opte pour *can*¹. Il faut bien choisir : un sens domine, l'autre est sous-entendu. Il se fait entendre à l'occasion : « On n'a plus de droits ? [...] Vladimir. — Tu me ferais rire, si cela m'était permis. » (AG 24) Par delà le déni de justice, l'oppression sourde qui paralyse les mouvements les plus spontanés de la vie, comme le rire, l'idée s'impose en définitive d'une faiblesse radicale : si l'on ne part pas, ce n'est pas seulement qu'il est défendu de partir, c'est aussi que fait défaut le courage de transgresser l'interdit et, plus encore peut-être, celui de renoncer à la vie.

L'œuvre de Beckett rend criant l'intolérable des conditions faites à l'homme en cette vie, dont il ne peut s'accommoder un peu que par le jeu de la parole et de la dérision. Le fond de l'existence, c'est le commandement, qu'il soit divin, paternel, patronal, maternel ou impersonnel : il faut, tu dois. « Tu dis qu'il faut revenir demain ? » (AG 133). Si venir et revenir, se charger de la réitération sans issue, est le plus pesant, chaque instant a sa petite torture obligatoire : « Ce qu'il faut — Aïe ! » (AG 68) *Oh les beaux jours* inscrit dans la mise en scène la violence coercitive de l'origine : « tu es

¹Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works*, London, Faber and Faber, 1986, p. 15.

coincée » (*BJ* 39). D'où vient que Winnie est enterrée d'abord jusqu'à la poitrine, puis jusqu'au cou ? Qui fait sonner le réveil pour lui interdire de refermer les yeux, une fois la nuit achevée ? Ce n'est pas seulement le service, ici, qui est commandé, mais le repos lui-même : « ça va sonner pour le sommeil » (*BJ* 52). On n'en sort que pour y rentrer, et par le même chemin : on n'en sortira jamais.

La première, la vie quotidienne nous persécute et nous infantilise de ses infimes nécessités pratiques, dont la négligence est censée entraîner des conséquences désagréables : « Faut surveiller ça, Willie » (*BJ* 74), de peur que « ça » n'empire. Toute la rengaine des injonctions, pour le bien-être de l'humanité puérile : « Enfile ton caleçon, chéri, [...] il reste de ton produit. Fais-le pénétrer, mon trésor. » (*BJ* 20) Souvent, on est tenté de s'abstenir, d'où l'imparfait : « Il fallait » (*AG* 10, 41 ; *BJ* 50). Entendons : il aurait fallu, on aurait dû. On veut croire — les maîtres, surtout, veulent croire — que tout va mal parce qu'on — les serviteurs — n'a pas fait ce qu'exigeaient les circonstances, au moment voulu, « alors qu'en réalité [...] l'autre...ce dont il a besoin...la paix...qu'on le laisse en paix » (*BJ* 36). On se berce de l'illusion que si l'on avait fait ce qu'il fallait, la vie serait plus facile, mais le pire est inévitable. On s'imagine de la même façon que remplir les minuscules obligations morales est la condition nécessaire et suffisante d'une harmonie sociale entrevue, jamais atteinte : « il faut » (*AG* 15, 36), « Vous auriez dû le retenir » (*AG* 48). Le « Tu n'es pas obligé de t'agripper » (*BJ* 40) ne se comprend que par antiphrase. Il ne fait guère de doute que Willie est bel et bien « obligé » : jusqu'à la pathétique scène finale — le rire de Beckett est souvent jaune —, presque chaque mot de Winnie vise à réclamer pour elle l'attachement affectif de son compagnon et les preuves qui l'attestent.

Le devoir de se montrer humain envers ses semblables, le sentiment de « pitié », auquel Dieu reste inaccessible (*AG* 108), sont de ces impératifs, de ces impulsions spontanées ou de ces calculs (*AG* 113-114) inévitables qui rendent l'effort de vivre si pénible : « Combien de temps va-t-il falloir le charrier encore ? » (*AG* 121) L'autre a « toujours bougrement besoin d'un coup de main » (*BJ* 76), qu'il lui arrive aussi de recevoir — et de rendre — comme un coup de pied (*AG* 44). On se laisse glisser, invariablement, dans la même ornière. « Dites-lui de penser. [...] Pozzo. — Il ne peut pas penser sans chapeau. [...] Il faut le lui mettre. » (*AG* 58) Penser, chapeau. Faire ou dire quelque chose sur commande ; satisfaire aux conditions que l'ordre extravagant des choses assigne à toute fin. L'existence est un cercle vicieux qui ne cesse d'engendrer de nouveaux impératifs, censés remédier au désastre de l'existence. « Il faut fermer les yeux. » (*AG* 108) La première pièce suggère un salut dans le monde intérieur ; la sonnerie impitoyable de la seconde interdit ce refuge. Aucune dérobade, nul soulagement ne sont permis, il faut tout supporter. Reste la seule solution efficace, mais dont chacun sait bien qu'elle sera évitée jusqu'au bout, d'où le conditionnel : « Il faudrait me [les] tuer » (*AG* 87, 43). Les personnages de Beckett sont condamnés à leur vaine lucidité, ou plutôt à la lucidité du dramaturge qui rit à travers eux. « Que faisons-nous ici, voilà ce qu'il faut se demander » (*AG* 112), sans espoir de trouver la réponse. « Ce n'est pas le vide qui manque. » (*AG* 92) À vrai dire, il est inépuisable, de sorte que le souci de Winnie est sans objet : « rien ou presque rien de dit, rien ou presque rien de fait. [...] Voilà le danger. [...] Dont il faut se garer. » (*BJ* 42) Les précautions prises contre le néant, c'est cela même qui y maintient, ou y fait sans cesse retomber, puisque les

« mots » sont « tous » aussi « vides » (*BJ* 45) que les actes.

Seul l'homme est aux prises avec un rets d'obligations, d'impératifs, de contraintes, dans un univers où règne le désordre, où tout semble ignorer la rigueur des engagements. Godot n'est pas Dieu, même si, comme les despotes, il en est la caricature, s'il lui emprunte son attribut le plus ridicule, la « barbe blanche » (*AG* 59, 130), s'il en est l'image dégradée, la pernicieuse idole. On semble pouvoir s'adresser à lui en personne pour lui présenter ses doléances. On paraît obtenir de lui une réponse explicite, fût-elle évasive : « Qu'il ne pouvait rien promettre. Vladimir. — Qu'il lui fallait réfléchir. » (*AG* 23) Le nom de Godot signale un statut dérisoirement surhumain. C'est en fantôme que cette ombre plane au-dessus de l'humanité ordinaire. Comme Pozzo, avec qui on finirait par le confondre (*AG* 29, 30), Godot a tous les droits. Il brille par son arbitraire, sa désinvolture, son insensibilité, par son absence : « Il devrait être là » (*AG* 17). Sa dérobade trahit plus de mauvaise volonté humaine, que de toute-puissance. À travers les prétextes pour ne rien faire qu'il invoque ou qu'on lui prête, il se montre soumis — à moins qu'il ne feigne de l'être —, comme tout le monde, à une nécessité qui le dépasse, mais il marque sa supériorité en manquant imperturbablement à un rendez-vous aux modalités incertaines, peut-être fictif, comme lui-même, qui est censé en avoir fixé, pour un « Gogo » ou deux, l'impératif. Godot, devrait être présent, se prononcer, agir. Il ne peut rien promettre du tout. C'est peut-être — sans doute, s'il existe bien ? — qu'il ne le veut pas. Les astres aussi « devaient être là » (*AG* 93), dont ce devrait être la fonction que de manifester la régularité des cycles cosmiques. Or tous, Godot, les éléments naturels, font défaut là où on les attendait. Winnie, quant à elle, a l'impression que « les lois naturelles [...] ne sont plus ce qu'elles étaient » (*BJ* 41). Tandis que le monde part à vau-l'eau, il n'y a que l'homme pour s'accrocher à ses devoirs inconsistants, avec une constance presque surnaturelle. C'est peut-être là le principal mystère, et le plus haut scandale, de sa condition.

Les personnages de Beckett ne sont pas pour autant des révoltés. Ils ne s'autorisent pas d'autre résistance que la discrète insoumission de la lucidité et de l'humour. Ils acceptent leur situation comme une fatalité. C'est surtout qu'au fond, ils ne savent pas bien ce qu'ils veulent. Face aux injonctions de tous ordres, leur volonté apparaît singulièrement vacillante, comme si Beckett entendait fustiger, sinon corriger, l'humanité boulimique qui s'agite sous ses yeux par l'humanité aboulique qu'il met en scène. « Vouloir, tout est là » (*AG* 118), car là est justement le plus difficile. D'ordinaire, et malgré toutes les illusions dont on peut se bercer à cet égard, on ne sait rien, on ne maîtrise rien, le monde va comme il veut, tout est à peu près égal : comment choisir ? Le moment vient, toutefois, où « il faut se décider » (*AG* 89), à moins de demeurer indéfiniment figé dans l'inaction, ce qui ne saurait manquer de constituer une grande tentation.

Du début à la fin, vouloir ou ne pas vouloir, c'est la question dont le retour insistant ne peut pas ne pas désigner le caractère crucial (*AG* 12, 14, 17, 20, 26, 28, 35, 36, 42, 43, 44, 47, 48, 50, 81, 85, 96, 102, 104, 107, 114, 119 ; *BJ* 25, 35, 47, 75). L'homme est toujours plus ou moins l'âne de Buridan, partagé entre les deux termes équivalents, indifférents, d'une alternative sans véritable portée et sans issue. « Il est vrai qu'en pesant, les bras croisés, le pour et le contre, nous faisons également honneur

à notre condition » (AG 112). C'est surtout que le pour et le contre ont le même poids, que tous les actes promettent la même quantité d'avantages et d'inconvénients, que le calcul, l'arithmétique des intérêts, amène toujours le même résultat nul, pâle et neutre. Winnie en a tiré la conclusion : dans ces conditions, on glisse insensiblement sur la pente qui conduit à ne plus rien dire et à ne plus rien faire. Cet affaissement généralisé du vouloir se trahit dans les locutions figées, où la notion de volonté ne figure plus que vidée de sa signification, sans objet : « Qu'est-ce que tu veux que je te dise » (AG 11). Cette sorte de question : « Qu'est-ce que tu veux ? » (AG 68, 91), qui n'appelle pas de réponse précise, cesse ainsi d'être perçue comme telle ; elle devient une exclamation atténuée, pour marquer la résignation : « Qu'est-ce que tu veux » (AG 34). Au fond de ces formules presque mécaniques, l'indifférence domine : « Si tu veux » (AG 67), « Comme tu veux » (AG 100), autant de signes d'une volonté radicalement démonétisée.

Heureusement, il reste les impératifs. Certains sont assez puissants pour galvaniser des êtres au bord du « coma » (BJ 44) et à les faire agir sans le détour de la réflexion qui ramène tout au même. « Veux-tu regarder le ciel, porc ! » (AG 51) Lucky ne demande rien. Un maître a décidé pour lui. La volonté du maître vient combler providentiellement le vide de la volonté servile. Le commandement impose à l'autre la volonté dominante, exige de l'autre que sa volonté d'esclave coïncide avec celle du maître. Le maître veut que le serviteur regarde le ciel. Le serviteur ne doit pas seulement regarder le ciel, il doit aussi vouloir regarder le ciel, comme si cette nécessité imposée de l'extérieur émanait de sa propre initiative. « Passons maintenant à autre chose, veux-tu ? » (AG 118) La question est purement rhétorique ; elle masque mal le caractère tranchant de l'impératif qui confère à la phrase son véritable sens d'injonction. « Lève un doigt, mon poulet, veux-tu [...]. Fais ça pour moi, Willie, rien que le petit doigt » (BJ 44). Willie lève le petit doigt pour Winnie, et même un peu plus, mais il se contente de prendre la métaphore figée au sens propre. Il ne semble en faire beaucoup qu'au prix de ne rien faire du tout, et Winnie en est réduite à s'émerveiller de ce faux-semblant, à faire semblant d'y croire. Que veut Willie, au juste ? On ne le saura jamais. Le sait-il lui-même, lui si sobre de paroles, lui si obéissant, à qui la volonté de l'autre sert avantageusement de volonté propre ? « Essaie encore une fois, Willie, je t'acclamerai. [...] Ne me regarde pas comme ça. (*Un temps. Véhémente.*) Ne me regarde pas comme ça ! » (BJ 76) À la fin, le rapport amoureux, conjugal, sexuel — que faut-il dire ? — apparaît en toute lumière comme ce qu'il était dès le commencement : un rapport impérial, un rapport de dominant à dominé, de maîtresse à serviteur. « Oh je peux bien m'imaginer ce que tu rumines, celle-là alors, il ne suffisait pas d'avoir à l'entendre, maintenant il faut la regarder par-dessus le marché. » (BJ 35) La femme est l'avenir de l'homme, paraît-il. Beckett aussi répète Pétrarque et l'amour courtois, mais pour les décaper.

Pozzo et Winnie, auraient donc une volonté forte. De la volonté pour deux, en quelque sorte. Ce n'est qu'une apparence. Certes, Pozzo commande à Lucky avec une extrême violence, mais pour son propre compte, sa volonté semble faire défaut. Tout se passe comme si, occupé à vouloir sans cesse pour un autre, il était incapable, fût-ce pour les gestes les plus simples, d'agir par lui-même et devait pour ce faire se reposer à son tour sur autrui : « Si vous me demandiez de me rasseoir. » (AG 49) Le maître ne se gouverne pas. À lui aussi, il faut un maître. Inaptes à rien vouloir, comme désarmés

devant l'immense océan des possibles, les personnages de Beckett en sont souvent réduits à réclamer une impulsion extérieure : « Dis-moi ce qu'il faut faire. » (AG 105) S'en remettre ainsi à autrui pour tout ce qui relève de l'initiative la plus personnelle prend un tour particulièrement paradoxal — et comique — quand sont en jeu les réactions normalement les plus spontanées de l'esprit. « Qu'est-ce que je dois dire ? Vladimir. — Dis, Je suis content. » (AG 84) L'être humain est double. Il y a en lui, d'un côté, le personnage qui ne veut rien savoir, qui ne peut rien vouloir, qui fait le mort, de l'autre, le personnage qui, happé par les corvées de l'existence, condamné à tuer le temps, condescend à s'engager dans une activité insignifiante, et s'ingénie à la faire durer. « Il y a si peu qu'on puisse faire. [...] On fait tout. [...] Tout ce qu'on peut. [...] Ce n'est qu'humain. [...] Que faiblesse naturelle. » (BJ 27-28) Il se trouve toujours quelqu'un, fût-ce en soi-même, pour pousser en avant le personnage récalcitrant et immobile.

Winnie paraît savoir ce qu'elle veut. Du moins sait-elle ce que l'autre doit vouloir pour lui complaire. Quant à diriger sa propre conduite, sa volonté exige d'être comme fouettée par une autorité venue du dehors. Elle est « lasse » de tenir l'ombrelle dressée au-dessus de sa tête. Parce que sans ombrelle la chaleur serait insupportable, parce qu'il lui est interdit de se reposer, parce que le tourment du feu infernal (BJ 15-16, 45) ne saurait s'adoucir qu'au prix d'un autre supplice : celui du bras levé, pour des raisons plus obscures encore, son besoin d'un répit ne suffit pas. Il faut à Winnie un commandement, un impératif. Une autre volonté doit se substituer à la sienne : « Ordonne-moi de la déposer, Willie, j'obéirais, sur le champ, comme je l'ai toujours fait. » (BJ 43) Puisqu'il n'y a rien à attendre de ce côté-là, d'où le conditionnel : « j'obéirais », puisque Willie demeure en permanence comme effacé, Winnie en vient à se dédoubler, de sorte que la part énergique en elle commande à la part indolente : « Commence, Winnie. (*Un temps.*) Commence ta journée, Winnie. » (BJ 13) Le même artifice assure le prolongement de l'élan initial : « Continue, Winnie. » (BJ 17) Le premier acte s'achève sur ces mots, qu'on retrouve en partie, presque identiques, vers la fin du second : « Chante. [...] Chante ta chanson, Winnie. [...] Non ? [...] Alors prie. [...] Prie ta prière, Winnie. » (BJ 56, 73) Il est vrai que Willie devient sourd, à moins qu'il ne soit de moins en moins enclin à écouter (BJ 26), qu'il est encore à portée de voix mais trop loin de la main, que sa soumission a sûrement des limites. Quand l'autre se montre rétif aux « injonctions » (BJ 32), il suffit de les garder pour soi : d'où qu'elles viennent, elles sont indispensables pour ne pas s'enfermer dans l'inertie sans recours, dont l'imminence est constatée ici : « Non ? » et évitée de justesse, comme si le refus d'un autre, Willie, par exemple (BJ 71, 74, 75), était en cause. À la fin, l'impératif le plus décisif devient impersonnel. Il reçoit l'autorité indiscutable de la poésie, des paroles originelles. Il surgit « *de la boîte à musique* » (BJ 76) : « Tout dit, Gardez moi » (BJ 77). Il ne faut peut-être pas chercher plus loin la raison pour laquelle Willie ne semble pas disposé à répéter trop longtemps cette chanson-là (BJ 47).

D'une pièce à l'autre, la solitude des personnages s'aggrave. La situation de Winnie confine au solipsisme. Pourtant, la rhétorique du commandement ne change pas. Même l'ordre le plus brutal, assené comme un coup, est, dirait-on, compensé par un appel fictif au consentement libre : « Veux-tu te taire, toi, à la fin ! [...] Veux-tu te taire ? Vermine ! » (AG 116) Estragon demande la même chose à son compagnon, avec

plus de délicatesse : « Taisons-nous un peu, tu veux ? » (AG 19) Les mêmes termes se retrouvent dans la bouche de Winnie : « Je m'entends dire, Tais-toi maintenant, Winnie, un peu, veux-tu, ne gaspille pas tous les mots de la journée, tais-toi et fais quelque chose, veux-tu, pour changer. » (BJ 48) Qui, plus que l'écrivain, déroule le temps, sinon au bout de la langue, du moins au bout de la plume ? *Soi-même comme un autre* (Paul Ricœur) : par le biais de ses personnages, l'auteur se parle à lui-même, il s'écoute parler et met à nu sa condition d'auteur. Il sent bien qu'il devrait faire cesser le babillage, tenter de garder le silence, mais la parole, même inefficace, est, après l'impossibilité ou le fiasco de l'action, le dernier recours — factice — contre le néant, d'où le risque d'en épuiser trop vite les possibilités limitées et de se retrouver à court d'expédients. « Il y a si peu qu'on puisse dire. [...] On dit tout. [...] Tout ce qu'on peut. » (BJ 61) Ce qu'on essaie de dire, on le dit mal, on ne le dit pas exactement comme on aurait dû. Il faut corriger, préciser le sens, souligner l'insuffisance du langage : « je veux dire » (AG 38, 39, 43, 49, 83, 94, 97, 113 ; BJ 27, 30, 33, 45, 60), « tu veux dire » (AG 90, 110, 111), « il veut dire » (AG 119), finalement : « Ça ne veut rien dire » (AG 67 ; BJ 44). Qu'est-ce qui veut dans ce qui se dit ? Moins « je », « tu », « il », que « Ça ». Ça veut — Ça ne veut pas ? Il faut. Oui, mais « on » ne peut pas. « Qu'est-ce que je dois faire ? Vladimir. — Dis-moi de penser. [...] Estragon. — Pense, cochon ! [...] Vladimir. — Je ne peux pas ! » (AG 103) Derrière le langage, nulle pensée : on parle pour ne rien dire.

« Nous attendons de pouvoir nous relever. » (AG 126) Beckett représente une humanité déchuée, hantée par le fantôme d'un salut qui ne viendra pas et dont Godot est la vague figure. Les prétendus sauveurs sont des fanfarons et des illusionnistes. Godot, s'il existe, a le mérite de se dérober, de ne rien promettre. La question d'Estragon : « Puis-je vous aider ? » (AG 49) ne se réfère pas seulement à une obligation morale, elle est aussi à prendre, littéralement, comme un rappel des obstacles qui entravent les plus minimes entreprises. Sous toutes les formes grammaticales, positive, hypothétique : « Si seulement je pouvais supporter d'être seule » (BJ 26), interrogative : « Que puis-je faire ? » (AG 53-54) « Que peut-on faire ? » (BJ 50, 30) et surtout négative : « Non, on ne peut rien faire » (BJ 46), le motif de la capacité humaine, c'est-à-dire de l'incapacité, de l'infirmité, est omniprésent dans les deux pièces. « Il veut se relever. [...] Il ne peut pas » (AG 110) : c'est tout l'homme. Estragon est d'emblée « à bout de forces » (AG 9). Il a épuisé toutes ses possibilités dans un geste dérisoire. Ce serait tragique si ce n'était pas aussi ridicule. Est-ce si ridicule, au fond ? L'autre face de l'aboulie et de l'épuisement, c'est l'acceptation. L'avachissement des énergies érode et finit par annuler la volonté. Qui ne peut plus rien, ne veut plus rien de particulier est prêt à tout laisser venir. Les personnages de Beckett sont accommodants parce qu'ils n'ont ni la puissance ni la prétention requises pour diriger le cours des choses : « On n'y peut rien. » (AG 28, 31) Le spectateur verra dans ce fatalisme ce qui lui convient : de la modestie, du courage, de la faiblesse ou de la lâcheté.

Sont-ils si modestes, au fond, ces impuissants ? Il leur arrive aussi de surestimer leurs forces : « Qui peut le plus peut le moins » (AG 22). Quand on ne peut rien du tout, la remarque ne manque pas de sel. Elle ne se justifie que si le supposé pouvoir n'exige pas de preuve, s'il n'entraîne aucune réalisation effective, mais reste purement verbal, imaginaire, s'il se réduit à une vague éventualité, à un droit abstrait : « On peut toujours essayer. » (AG 21) Il est loisible de songer à ce qui ne se produira jamais : « On peut

toujours se quitter, si tu crois que ça vaut mieux. » (AG 75) Ce possible-là n'a rien à voir avec le réel. Il est pourtant une capacité qu'on ne saurait dénier aux personnages de Beckett, l'endurance, ou l'obstination : « On peut patienter. » (AG 52) C'est qu'ici, *pouvoir* signifie *devoir*, ainsi que Winnie le suggère : « Alors tu pourras fermer les yeux, alors tu devras fermer les yeux, et ne plus les ouvrir. » (BJ 71) La liberté est un leurre. On n'a le droit de faire que ce qui est obligatoire, comme de se reposer quand la nuit vient, puis la mort. Que le réveil sonne au moment où le sommeil réclame son dû, c'est une chance, ou une Providence. Ainsi revient l'impératif : « peux pas me plaindre [...] — dois pas me plaindre » (BJ 16). Le commandement est d'autant plus efficace, d'autant plus impérieux, qu'on ignore son origine. Qu'est-ce qui interdit la plainte ? Qui interdit qu'on se plaigne ? Dieu, les parents, la loi, le progrès, le mari, le bon sens, le droit, la raison, le savoir-vivre, la peur de mourir, la joie de vivre, la morale, Godot ? Une plainte échappe bien, de temps à autre : « Je n'en peux plus » (AG 46, 96), « Je ne peux pas continuer » (AG 128, 133), mais je continue. Je persiste et signe. Je peux, malgré tout ; je peux quand même. « Peut-on parler encore de temps ? [...] Peut-on ? [...] On le fait. » (BJ 60) Heure après heure, j'accomplis l'impossible. Je tue le temps uniforme. Je vaincs la résistance de mes chaussures. Je subis la présence de Lucky. Je tiens l'ombrelle. Je jase. Je dis, Je suis content(e). Je dis, Oh les beaux jours. Devoir, vouloir, pouvoir, en définitive, ces notions et la différence de leurs modalités s'effacent devant l'évidence brute : je supporte l'insupportable.

Le théâtre de Beckett, c'est la suprématie de la parole sur l'action. La scène est animée, mais, une fois le décor dressé, presque exclusivement dans l'ordre du langage. Le discours se suffit. Il ne requiert aucun prolongement. « Que de fois j'ai dit, [...] et ne le faisais pas. [...] Ne le pouvais pas. » (BJ 29-30 ; 47-48) La vie se résume aux énoncés. « Vladimir. — Allons-y. *Ils ne bougent pas.* » (AG 75) « Estragon. — Allons-y. *Ils ne bougent pas.* » (AG 134) Que reste-t-il quand tout a été épuisé, quand plus rien n'est possible ? L'appel indéfectible de la parole : « Je ne peux plus rien faire. [...] Plus rien dire. [...] Mais je dois dire plus. » (BJ 72) La vie ne mène à rien ? Si : à en parler sans fin, à être éclipsée par la parole, à devenir le tourment de la parole, la jubilation de la parole.