

De l'animalisation à la défiguration du langage: (non)sens beckettien et réception de son théâtre en Iran

MOHAMMADI-AGHDASH Mohammad

Maître-assistant

Université de Tabriz

E-mail: mohammadiaghdach@yahoo.fr

ASSIBPOUR Mohsen

Maître-assistant

Université de Tabriz

E-mail: mohsenassibpour@yahoo.fr

(Date de réception: 30/03/2018 – date d'approbation: 10/08/2019)

Résumé

Dans le théâtre de Samuel Beckett il ne se passe « rien », dans tous les sens du terme. C'est bien le problème d'une littérature qui s'efforce de redéfinir l'homme et le monde au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, époque où l'homme, ayant perdu ses valeurs, se sent malheureux et maudit. Ceci ouvre inéluctablement, au sens philosophique et linguistique de l'expression, la voie au négatif fondamental et destructeur « n » qui détruit la pensée, une fois atteint le projet de déshumanisation. Mais n'ayant, faute d'actions et de matières scéniques, « rien à dire, rien à faire, ni rien à signifier », comme l'avouent à l'unanimité les personnages de la trilogie théâtrale *En attendant Godot*, *Fin de partie* et *Oh les beaux jours*, l'homme beckettien est désormais autorisé à tout faire sur la scène. Il s'agit d'un texte produit à l'instant de la représentation, aussi qualifié d'*écriture du rien*, n'ayant pour objectif que de dire « l'indicible et l'impensable ».

Cette recherche souhaite approcher, à travers l'œuvre dramatique beckettienne, l'épineuse question de l'animalisation (déshumanisation et réification) du personnage et la dégradation du langage qui en résulte pour en étudier la conséquence sur la nouvelle approche d'art et de vérité que l'auteur adopte. Nous nous aiderons, surtout pour la deuxième phase du travail, des études persanes faites en Iran sur l'œuvre de Beckett qui tendent à voir, derrière l'apparente insignifiance qui envahit l'œuvre, une tentative pour redéfinir la mission de l'artiste.

Mots clés: Beckett, Négatif, Défiguration, Animalisation, Enigme, Réception.

Au lendemain des violences et des cruautés de la Seconde Guerre Mondiale qui a bouleversé le système de pensée traditionnel de l'homme européen, le paysage théâtral des années cinquante se dessine en France sous la plume d'auteurs destinés à devenir très connus comme le Roumain Ionesco, l'Irlandais Beckett et le Russe Adamov. Le théâtre beckettien, pour sa part, cherche à représenter la notion philosophique de l'irreprésentable, à travers des personnages qui ne sont guère plus qu'une poignée de vieillards mutilés-animalisés. Le phénomène de déshumanisation et de réification du personnage, comme l'apport de violence fasciste, est une constante de l'être humain dans la dramaturgie contemporaine, particulièrement celle de Beckett où l'homme, réduit au statut d'animal, trouve sa signification dans le concept philosophique de *l'homuncule* que souligne Evelyne Grossman (2004: 55-56), comme étant la grande caractéristique des personnages beckettien. Chez Beckett le terme veut dire, au sens de Grossman, « l'avorton, une créature infra-humaine... ».

Le devenir « animal », dû, à notre sens, à la violence négative et destructrice qu'exerce Beckett sur le corps de ses personnages, c'est, dans le sens où l'entend Maurice Blanchot, tenter de donner la voix sur la scène du théâtre à ce qui « ne parle pas, à l'innommable, à ce qui est sans vérité, [...] là où l'homme ne se reconnaît pas, ne se sent pas justifié, où il n'est plus présent, où il n'est pas homme pour lui, ni homme devant Dieu, ni dieu devant lui-même » (Blanchot, 1955: 309). Le déshumain (animalisé-réifié) beckettien expose la condition humaine, sachant que l'humanité est réduite à peu de choses, au fameux *rien*. Chez Beckett, ce *rien* ne signifie rien d'autre que le négatif existentiel sur le versant duquel son langage philosophique a été constitué. Pourtant, ce qui fait sens, c'est que ce rien véhicule une « valeur polémique et programmée, de portée universelle », (Noudelmann, 1998c: 15).

Dans cette perspective, il semble que la dégradation si violente du corps et de la pensée de l'homme sert à pousser l'art à changer de chemin, plus qu'à en montrer l'absurdité, afin de l'arracher à l'impasse dans laquelle il est bloqué et de lui donner la possibilité d'approcher encore cet humain et le monde dans lequel il se trouve. Ce désir d'illumination que la face sombre des œuvres de Beckett dissimule parfois apparaît dans la réception qu'en fait le public iranien. Pour ce public (et donc pour nous-mêmes, partie intégrante de ce public), pour que le négatif prenne son plein sens, il faut qu'il recouvre l'aspect d'une dialectique, celle qui se manifeste à travers les dialogues et les gestes (didascalies) des personnages. Aussi la négation de l'art et de la philosophie et la fameuse « fin (de pensée) » que Beckett lui assigne ne sauraient-elles être interprétées comme l'impossibilité de toute action, ce que laisserait entendre le simple absurde qui fait si souvent l'objet des discussions sur Beckett. S'il n'y a « rien à faire (*En attendant Godot*) », c'est qu'on s'entête à rester là où on se trouve – allusion à l'art –, alors qu'une dialectique n'est ce qu'elle est qu'en vertu de sa troisième phase, celle où l'art, s'il souhaite subsister, doit s'engager. En fin de compte, il s'agit alors d'une œuvre qui défigure cruellement, selon Grossman (*Op. cit.*: 8), « les formes coagulées » de l'expression artistique. L'originalité de l'œuvre dramatique beckettienne réside dans la mise en place d'un nouveau langage pour un homme nouveau.

Ce langage peut ainsi être qualifié d'« expression du désespoir » de l'humanité ainsi que le précise Ciaran Ross (2004: 53), remarquant que Beckett a vidé la scène du théâtre de toutes les actions scéniques et même du verbe. C'est ce phénomène qu'on appelle la déchéance de la pensée, étant donné qu'il n'y a « plus rien à faire, rien à dire (*EAG*: et 14; *OBJ*: 14; *FDP*: 34 et 104)»¹ dans ce théâtre

1. Il s'agit d'*En attendant Godot* (1952; désormais *EAG*), *Fin de partie* (1957; désormais *FDP*) et de *Oh les beaux jours* (1963; désormais *OBJ*), textes parus aux Editions de Minuit.

minimaliste¹ (et dans l'art) où le langage désarticulé est tout ce qu'on a pour remplir les lacunes de la pièce. On notera que ce langage dérisoire se construit dans l'espace de deux pôles opposés, comme le suggère Grossman (*Op. cit.*: 56), « ces espaces hybrides homme/animal, humain/non-humain ».

La double tâche de cette étude consiste à montrer comment le non-sens, d'ailleurs inhérent à l'œuvre beckettienne, aboutit, de façon paradoxale, à une nouvelle conception de l'art. L'objectif de cette recherche sera donc de répondre, à travers certains extraits textuels probants venant de la trilogie dramatique beckettienne, aux questions suivantes: comment le phénomène d'animalisation et de décomposition du corps de personnages ouvre-t-il à la déconstruction et à l'insignifiance du langage? Et comment la réception de ces œuvres en Iran voit-elle dans cette *inSIGNifiance* le signe d'une nouvelle théorie de l'art et de la philosophie? En nous penchant sur les points des textes beckettien où la dégradation du corps est le procédé par excellence de destruction du sens, nous visons à reconnaître, en même temps et à travers la lecture iranienne, les indices d'une issue sémantique de l'art.

1- Corps en souffrance et décomposition du langage

La cruauté psychique et physique exercée sur le corps du personnage est une question importante dans le nouveau théâtre, particulièrement celui de Beckett. Mais cette violence parle bien au-delà du corps et du texte et

1. C'est la particularité du théâtre beckettien qui vide la scène de représentation, en affectant le décor, la structure, les objets, le dialogue et les personnages pour créer un théâtre « du silence, du vide et du suspense », inspiré de l'abstraite *peinture du vide* des frères Bram et Geer van Velde (nés et décédés respectivement en 1895-1981 et 1898-1977). Pour Beckett ce qui est intéressant chez ces peintres hollandais, c'est qu'ils ont pour objectif de priver le spectateur de leurs œuvres de l'usage de la parole: « La peinture de Bram van Veld serait donc premièrement une peinture de la chose en suspens, je dirais volontiers de la chose morte, idéalement morte, si ce terme n'avait de si fâcheuses associations. C'est-à-dire que la chose qu'on y voit n'est plus seulement représentée comme suspendue, mais strictement telle qu'elle est, figée réellement. C'est la chose seule isolée par le besoin de la voir, par le besoin de voir. La chose immobile dans le vide, voilà enfin la chose visible, l'objet pur. Je n'en vois pas d'autre. » (Beckett, 1990: 30). Pour E. Grossman, Beckett critiquait, dans la peinture des frères van Velde, « le réalisme objectif » (1998: 25).

signifie le mal existentiel: effectivement, ce corps spectaculaire dit par tous les moyens « la douleur d'être [...] exposé au dépérissement » (Beaujeu, 2009: 2). On peut ainsi dire que la scène et le corps du personnage, deux composantes essentielles du théâtre, vont de pair dans l'œuvre beckettienne, ce qui met en mesure d'établir un lien direct entre la souffrance du corps et la dégradation du langage. Il est à remarquer que le corps malade et mutilé du personnage répond bien aux manques du langage théâtral: « devenant même la problématique beckettienne, [...] il paraît la source de toutes les souffrances qui dégradent l'être. Il devient ensuite l'objet d'une interrogation constante » (Hubert, 1994: 204).

La critique iranienne de Beckett, dans ses grandes lignes, souligne, à juste titre, la primauté de l'absurde beckettien sur celui que, par exemple, un existentialiste met en œuvre. Contrairement à Sartre qui fait de l'absurde, en le narrativisant, un problème que l'on approche de l'extérieur et auquel seule une philosophie existentialiste peut remédier, l'absurde est inhérent à l'œuvre de Beckett. L'insignifiance fait corps avec un théâtre dont elle infecte, dans un mouvement totalitaire, toutes les dimensions: langue, décor, sujet, actions, relations scéniques, ... Dans cette perspective, l'œuvre n'exprime pas l'Absurde, elle est, tout simplement, absurde: l'adjectif y tient lieu du substantif.

Les premiers mots de Clov dans *FDP* sont « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir » (*FDP*, p. 13): le personnage est, dans cet énoncé d'ouverture, terriblement saisi par l'incertitude comme le montre la présence de l'adversatif d'opposition *peut-être*, au vu du recul progressif du passé définitif « fini » au profit du futur proche « ça va peut-être finir ». Mais ce qui fait sens ici, c'est le référent ambigu du déictique « ça » qui renvoie à la situation d'énonciation, s'agissant de la situation insupportable de l'homme dans un monde construit de souffrance, de persécution et de haine. Dans l'ensemble du texte théâtral de Beckett, à l'instar de ses romans, le corps est en souffrance permanente. Ainsi la scène suivante, où Hamm, le maître cruel, est conscient de son attitude sadique:

Hamm. - Comment vont tes yeux?

Clov. - Mal.

Hamm. - Comment vont tes jambes?

Clov. - Mal.

Hamm. - Mais tu peux bouger?

Clov. - Oui.

Hamm (*avec violence*). - Alors bouge! (*Clov va jusqu'au mur du fond, s'y appuie du front et des mains.*) Où es-tu?

Clov. - Là.

Hamm. - Reviens! (*Clov retourne à sa place à côté du fauteuil.*) Où es-tu?

Clov. - Là.

Hamm. - Pourquoi ne me tues-tu pas?

Clov. - Je ne connais pas la combinaison du buffet.

Un temps. (FDP, pp. 19-20)

Cette scène présente Hamm le maître aveugle et paralysé de la maison qui, malgré son besoin vital d'avoir à sa portée son serviteur-Clov, pour se faire soigner et se faire renvoyer la réplique dans sa solitude menaçante, n'arrive pas à supporter la présence nécessaire d'un fils adoptif qui est lui-même atteint de véritables troubles de vue et de marche. Pour Hamm, le monde se justifie par les interrogations et ordres infinis qu'il pose ou donne au second: « comment vont tes yeux?/ comment vont tes jambes? / Alors bouge! » Nous remarquerons la violence de l'exclamatif. Et pour son valet, il ne reste dans ce cas que le langage désarticulé, comme seul subterfuge lui permettant de se venger. Quand Clov est confronté à la violence verbale de Hamm: « *avec violence*. Alors bouge! », et ceci juste alors que lui-même « voit mal » et « marche très péniblement » et comme le montre la didascalie « *va jusqu'au mur du fond, s'y appuie du front et des mains* », le jeu du langage lui sert d'arme encore plus efficace que les « ordres » effectifs de son maître. En fait, pour un Hamm saisi d'une totale cécité et n'ayant donc aucune idée de la surface du lieu où il est, ce « là », répété dans les deux

répliques de Clov, ne signifie rien. Le valet malin sait quel jeu jouer avec son tyran de maître.

Une fois revenu à son état normal, Hamm avoue qu'il est prêt à être achevé - pour en finir avec l'horrible et constant jeu de haines - par son valet qu'il a trop fait souffrir: « Pourquoi ne me tues-tu pas? ». De fait, cette interro-négative, qui a une fonction rhétorique, signifie ici, « tu n'as qu'à me tuer si tu veux finir de vivre avec la souffrance », ou encore: « tu aurais dû me quitter, puisque je suis cruel et insupportable ».

2- La réification du personnage

La décomposition des corps, le mal et l'horreur de vivre, sont les concepts qui créent en gros l'esthétique théâtrale de Beckett, concepts qui bouleversent, par « un retrait progressif du sens des mots » (Casanova, 1997: 8), la pensée littéraire et la philosophie de la deuxième moitié du 20^{ème} siècle. Chez ce dramaturge avant-gardiste, tout provient de la logique formelle de la négativité qui corrode la parole et la pousse dans son cheminement vers le vide (du sens). C'est le phénomène artistique qu'on traite de « troué et de lacunaire » (Parisse, 2008: 55).

Les différentes études persanes qui s'intéressent, d'une manière ou d'une autre, à cette question de « négativité » et de « retrait du sens » tendent à attribuer un certain dynamisme à cette incohérence du discours. Selon elles, chez Beckett, la négation perd de sa fonction ordinaire pour en adopter une autre. La négation consistant, dans sa première fonction, à rejeter une idée ou proposition, elle se définit par rapport à l'affirmation du début, tandis que la négation, dans le sens beckettien, plus que de véhiculer l'idée du rejet, connote celle de changement et d'ouverture. Elle se caractérise donc non par ce qu'elle met en cause, mais par ce qu'elle apporte de nouveau: elle est négation en ce qu'elle est autre. Par conséquent, en même temps que l'œuvre prétend au sens, elle le nie. Le dynamisme résulte donc du fait que l'œuvre en tant qu'énigme, cherche à nier le sens et, réciproquement, ce sens veut dissoudre l'énigme.

Suivant ici Casanova, nous sommes de l'avis que l'apport de la peinture de l'empêchement et de suspens des frères hollandais Van Velde a été important dans l'œuvre de Beckett, puisque cette peinture signifie « qu'il n'y a rien à dire, rien avec quoi exprimer, rien à partir de quoi exprimer, aucun pouvoir d'exprimer, aucun désir d'exprimer, et en même temps la nécessité d'exprimer [la chose] », (*Op. cit.*: 132). Beckett, en épuisant le possible de la parole dramatique par la dégradation du corps de ses personnages, cherche l'absolu et l'impossible (Mohammadi-Aghdash, 2013: 61, 70, 82, 98, 99 et 170). Dans l'extrait ci-dessous, nous voyons Winnie tout au début de la pièce, seule, considérer désespérément son compagnon Willie sous la forme d'un objet scénique usé, à l'instar du tube de dentifrice aplati qu'elle manipule:

(Elle se tourne vers le sac, farfouille dedans sans le déplacer, en sort une brosse à dents, farfouille de nouveau, sort un tube de dentifrice aplati, revient de face, dévisse le capuchon du tube, dépose le capuchon sur le mamelon, exprime non sans mal un peu de pâte sur la brosse, garde le tube dans une main et se brosse les dents de l'autre. Elle se détourne pudiquement, en se renversant en arrière et à sa droite, pour cracher derrière le mamelon. Elle a ainsi Willie sous les yeux. Elle crache, puis se renverse un peu plus.) Hou-ou! (Un temps. Plus fort.) Hou-ou! (Un temps. Elle a un tendre sourire tout en revenant de face. Elle dépose la brosse.) Pauvre Willie - (elle examine le tube, fin du sourire) – plus pour longtemps – (elle cherche le capuchon) – enfin – (elle ramasse le capuchon) – rien à faire – (elle revisse le capuchon) – petit malheur – (elle dépose le tube) – encore un – (elle se tourne vers le sac) – sans remède (elle farfouille dans le sac) – aucun remède (OBJ, p. 13-14). [C'est nous qui soulignons.]

Chaque acte, chaque geste, chaque mot signifie dans le théâtre de Beckett le grand *rien* inaugural et symbolique d'*EAG*. En fait, le monde d'*OBJ*, c'est la pénurie extrême d'actions scéniques. Là, il ne se passe rien, parce que la

longue didascalie envahit le texte et laisse très peu de place au dialogue. On est visiblement en plein texte percé de silence et de vide. Pour l'héroïne, rien n'est aussi angoissant que l'absence presque totale de son compagnon Willie dans la conversation. Contrairement à ce qui se passe chez Sartre, chez Beckett, l'enfer c'est l'absence d'autrui dans le discours. Donc, Winnie, n'ayant pas Willie à sa portée, ouvre son grand monologue, en s'adressant aux objets de son sac noir qu'elle ouvre et dans lequel elle farfouille au commencement de la journée. La preuve de cette solitude et de la douleur déchirante est l'itératif « encore » qui intensifie la souffrance de l'héroïne.

Mais ce qui touche ici le lecteur, c'est l'objet scénique, le tube de dentifrice usé qui représente de manière implicite le personnage absent. Winnie examinant le tube pense à son Willie et son sourire se défait très vite, car l'état du tube de dentifrice « aplati » dit la condition d'être de son compagnon qui, à l'instar d'un chien ou d'un *porc* (*OBJ*, p. 23) s'est vautré au soleil derrière le mamelon de sable où Winnie est enlisée jusqu'à la taille. De plus, Willie, paralytique, est cloué au sol, faute de possibilité physique de se déplacer. Or dans ces conditions, la fonction scénique de ce personnage réifié qu'est en l'occurrence Willie et dont les jours sont comptés, « pauvre Willie, plus pour longtemps, rien à faire, petit malheur, sans remède, aucun remède », est égale à celle d'un objet en état de finitude et de décomposition. On est là témoin de l'amoindrissement de la parole, en faveur de la didascalie augmentant de manière exponentielle; seuls une dizaine de mots constituent le discours de l'héroïne, – face aux quelque cent soixante de la didascalie. Le silence beckettien, inspiré par sa lecture joycienne dans *Ulysse*, est une vérité incontestable dans cette écriture théâtrale qui a pour objectif de « dire l'indicible, faire voir l'invisible » »:

Y a-t-il une raison pour laquelle cette matérialité tellement arbitraire de la surface du mot ne pourrait pas être dissoute, comme par exemple la surface du son, mangée par de grands silences noirs dans la septième symphonie de Beethoven, qui font que pendant des pages on

ne peut rien percevoir d'autre qu'une allée de sons suspendus à des hauteurs vertigineuses reliant d'insondables abîmes de silence.
(Clément, 1994: 239)

Mais il est certain que le mortel silence beckettien est le résultat de l'acte de décomposition du corps et de chosification des personnages pour les rendre enfin inutilisables comme des rebuts dans *FDP*, aussi bien que dans *OBJ* (p. 24) « la véritable pure ordure (comme le dit Winnie à Willie) », dans le projet de « réalité invisible » que le dramaturge effectue sur la scène de représentation (Beckett, 1990: 67). C'est le cas des parents de Hamm qui vivent dans des poubelles à côté de celui-ci, lui-même cloué sur un fauteuil roulant, aveugle et n'ayant pas usage de ses jambes. Nagg et Nell, « ces ordures » comme les appelle Hamm, parlent depuis les poubelles qu'ils possèdent:

HAMM.-[à Nagg qui est en train de raconter l'histoire du tailleur à sa femme Nell] Vous n'avez pas fini? Vous n'allez donc jamais finir?
(*Soudain furieux.*) Ça ne va donc jamais finir! (*Nagg ne bouge pas.*)
Mais de quoi peuvent-ils parler, de quoi peut-on parler?
(*Frénétique.*) **Mon royaume pour un boueux!** (*Il siffle. Entre Clov.*)
Enlève- moi ces ordures! Fous-les à la mer! (*FDP*, p. 36). [C'est nous qui soulignons.]

L'homme réifié et rendu à l'état d'ordure habite la dramaturgie beckettienne, fruit du travail du négatif philosophique, lorsque ce dernier trouve sa justification d'être dans la mise en place d'un système de pensée en état de dégradation, puisque nous sommes des ordures. L'énoncé métaphorique du protagoniste « Mon royaume pour un boueux », est en ce sens le représentant d'une « écriture-limite » (Grossman, 2004: 58), n'ayant aucun autre objectif que celui de la « dé-création » du personnage et du langage (Grossman, *Ibid.*). Le « ces ordures » de Hamm rappelant « Mon royaume pour un cheval » de Shakespeare dans *Richard III*, signifie que

Hamm est gêné par son père Nagg dont la présence ne lui plaît pas du tout puisqu'il veut devenir le Roi sur terre. Du coup, pour passer à ce statut, il doit appeler un éboueur, Clov), pour nettoyer les lieux en enlevant et jetant à la mer les ordures¹.

Rahimiyan Shirmard reconnaît dans le corps inerte et démembré des personnages de Beckett la meilleure incarnation de l'incohérence dont souffre le langage. Contrairement aux personnages d'Ionesco, ceux de Beckett ne sont même pas des personnages. Ils ne sont que l'assemblage de quelques parties difformes, incapables de satisfaire tel ou tel besoin. Il en conclut que le corps désarticulé s'opposant au corps comme organisme, l'originalité de Beckett réside dans le fait que, pour lui, la vérité est hétérogène. Comme le remarque Badiou, on n'exprime jamais qu'une partie de la vérité, celle-ci étant, par nature, infinie. Pour Beckett ainsi que pour Badiou, la vérité relève donc du « nouveau »: il n'y a de vérité que changeante, inattendue. Elle est la partie infinie d'une situation, celle qui l'empêche d'être toujours la même et qui, en retour, lui permet de se nuancer à l'infini. Regardée sous cet angle, la répétition dans laquelle plonge ce théâtre qui se veut pourtant « nouveau » (dans le sens que nous avons précisé plus haut) se réalise dans un cycle de situations itératives que vient perturber, d'un moment à l'autre, quelque chose d'inattendu et d'incohérent. C'est une ouverture au possible que nous avons nommée « partie infinie d'une situation ».

Contrairement aux pièces de Sartre qui mettent en scène une série d'idées préétablies et travaillées d'avance, la forme, dans les œuvres de Beckett, perturbe sans cesse ce qui est sur le point de signifier. Donc, l'un des biais d'interprétation vers lequel tend la lecture iranienne des œuvres beckettienne est le fait qu'elles résistent à la signification, mais, en même temps, la demandent. En Iran, cette fusion de l'expression et du sujet (s'il y en a un), a fait, en particulier, l'objet d'un article (Shaïri et Mesbahi, 2012)

1. C'est la même chose dans *OBJ* où Willie est traité par Winnie de « véritable pure ordure » (P. 24).

qui s'intéresse au cas précis du point de vue narratif. Bien que l'œuvre de Beckett étudiée soit une nouvelle (*L'expulsé*), texte narratif et non dramatique, l'analyse qu'en font les auteurs souligne, une fois de plus, que l'absurde beckettien est étroitement lié à l'idée d'« intégralité » où l'accent est mis sur l'incontestable contribution de la forme à l'organisation du sens, ce dernier étant celui que Beckett cherche à nous communiquer et non celui correspondant au monde des personnages. D'abord, la focalisation interne mise en œuvre dans cette nouvelle contribue à la scission du personnage du monde réel, donc à son isolement. Ensuite, l'association des idées qui l'intrigue l'empêche de se concentrer sur un sujet précis, ce qui revient, dans son théâtre, avec l'enchaînement particulier des répliques.

Cette déconstruction langagière, mène, dans *FDP*, laquelle reste plus beckettienne que les deux autres, *EAG & OBJ*, à la désincarnation du personnage:

CLOV. – [...] Qu'est-ce que tu as aujourd'hui?

HAMM. – **Je suis mon cours.** (*Un temps.*) » (*FDP*, p. 58) [C'est nous qui soulignons.]

Ici c'est la réplique « Je suis mon cours. » du protagoniste qui fait sens, tout en faisant penser à l'énoncé de Clov « Quelque chose suit son cours », en réponse à l'interrogation de son maître « Qu'est-ce qui se passe? (*FDP*, p. 47). L'auteur souligne ainsi la non-signification du langage, quand il abaisse le statut de l'humain à l'état de « quelque chose » d'indéfinissable.

3- Le devenir-animal du personnage au sens propre du terme

Beckett, s'en prenant à l'origine des ennuis et des tristesses de l'homme, celle de sa chute dans le monde “par sa naissance”, envisage le corps de ses personnages comme question centrale de sa poétique:

Ce corps, qui n'était antérieurement qu'un médiateur-émetteur d'une voix, support du costume, est devenu le sujet même de la pièce. Il est

l'enjeu de toute la problématique beckettienne. Instrument de persécution, dans la première partie de l'œuvre dramatique, il apparaît la source de toutes les souffrances qui dégradent l'être. Il devient ensuite l'objet d'une interrogation constante, d'une enquête. (Hubert, 1994: 203-204)

La concentration cruelle sur le corps évoque de manière explicite une vision du monde pessimiste et désespérée de la condition humaine, la chair des figures beckettiennes étant laissée à la souffrance et à la violence sous toutes ses formes possibles. L'une des évolutions théâtrales majeures de Beckett est la question phénoménologique de défiguration et d'animalisation qui « [bouleverser] le lien [sémantique] entre les objets, l'espace, le temps, les mots et les choses » (Grossman, 1998: 94).

Dans cette perspective, les vieux, malades et souffrants, de Beckett trouvent la signification de leur vie dans la cruauté qui, étant la particularité de ce théâtre, est « le seul moyen dont les personnages disposent pour sentir la présence de l'autre » (Brown, 2017: 14). A cela il faut ajouter le concept-clé philosophique du « devenir-animal », théorisé par Grossman (2004: 56). Le texte théâtral de Beckett est évolutionnaire pour une représentation philosophique et phénoménale de ses personnages dont nous sommes témoins dans sa trilogie théâtrale: le devenir-chien d'un Clov ou d'un Estragon, le devenir-fourmi d'une Winnie, le devenir-cheval-porc d'un Lucky, le devenir-porc-ordure d'un Willie et le devenir-ordure de Nagg et Nell en sont des témoignages, comme le montre l'extrait suivant, qui nous parle de l'animalisation d'Estragon et de Lucky:

ESTRAGON. – [à Pozzo] Monsieur...

POZZO. – Qu'est-ce que c'est, mon brave?

ESTRAGON. – Heu... vous ne mangez pas... heu... **vous n'avez plus besoin... des os... monsieur?**

POZZO. (*Remuant les os du bout de fouet.*) –Non, personnellement je n'en ai plus besoin. (*Estragon fait un pas vers les os.*) Mais...

(*Estragon s'arrête.*) **mais en principe les os reviennent au porteur.**

C'est donc à lui qu'il faut demander. (*Estragon se tourne vers Lucky, hésite.*) Mais demandez-lui, **n'ayez pas peur**, il vous le dira.

Estragon va vers Lucky, s'arrête devant lui.

ESTRAGON. – Monsieur... pardon, monsieur...

Lucky ne réagit pas. Pozzo fait claquer son fouet. Lucky relève la tête.

POZZO. – **On te parle porc.** Réponds. (*À Estragon.*) Allez-y.

ESTRAGON. – Pardon, monsieur, les os, vous les voulez?

Lucky regarde Estragon longuement.

POZZO. (*À Lucky.*) – Réponds! Tu les veux ou tu ne les veux pas?

(*Silence de Lucky. À Estragon.*) Ils sont à vous. (*Estragon se jette sur les os, les ramasse et commence à les ronger.*) [...] (*EAG*, pp. 33-34)

[C'est nous qui soulignons.]

La scène ci-dessus est l'une des plus terribles d'*EAG*, où le lecteur-spectateur assiste à la dégradation du corps du personnage. L'amoindrissement matériel dont parle Beckett est mis en œuvre par la mise en cause de la chair du personnage. Cet impitoyable traitement des formes corporelles dans l'œuvre de Beckett est de nature anthropologique: il « démonte l'anthropomorphisme du théâtre et concourt à dissoudre les personnages en les tirant progressivement vers l'indéterminé. » (Noudelmann, 1998b: 99). Notre exemple démontre le fait que c'est le manque de nourriture qui peut abaisser l'homme au rang d'animal. C'est le cas d'Estragon qui, terriblement affamé, veut « *ronger comme un chien les os qui appartiennent au porteur Lucky* ». Tel est l'état dégradé et honteux de l'homme beckettien, cherchant la voie du non-humain. Là est le sens de « la progressive décomposition d'un corps dont on ne sait plus s'il s'agit d'un homme, d'un animal, ou d'un être biologique agonisant », (Noudelmann, *Op. cit.*: 100). A la suite de l'implacable traitement et de la souffrance extrême qu'il subit, le personnage théâtral devient petit à petit méconnaissable, comme dans l'exemple suivant où Vladimir et Estragon ont

du mal à reconnaître Lucky qui ploie sous ses bagages et qui écume de fatigue comme un cheval:

VLADIMIR. – [c'est] Un peu efféminé.

ESTRAGON. – Il bave.

VLADIMIR. – C'est forcé.

ESTRAGON. – Il écume.

VLADIMIR. – C'est peut-être un idiot.

ESTRAGON. – Un crétin

VLADIMIR (*avançant la tête*). – On dirait un goître.

[...]

ESTRAGON. – Pour moi, il est en train de crever. (*EAG*, p. 32)

L'analyse clinique portée sur le corps de Lucky par le couple Estragon et Vladimir indique que la dé-création du corps a animalisé cet humain qu'est Lucky, comme le démontre les énoncés « il bave; il écume; c'est un crétin; on dirait un goître; il est en train de crever... ». Partout, dans l'œuvre de Beckett, on est témoin d'une évolution de ce genre. Soit la scène suivante dans *FDP*, où l'homme beckettien a perdu deux fois son statut d'homme:

HAMM. – Va chercher **mon chien** [en peluche].

CLOV. – Il lui manque une patte.

HAMM. – Va le chercher! (*Clov sort.*) Ça avance.

[...] *Entre Clov, tenant par une de ses trois pattes un chien noir en peluche.*

CLOV. – **Tes chiens sont là.** (*FDP*, p. 55) [C'est nous qui soulignons.]

Ici, ce qui est remarquable c'est que le devenir-animal du personnage a ouvert petit à petit la voie au néant, à la réification. Si Clov se fait qualifier ici de chien, c'est parce que son maître "siffle" (*FDP*, p. 36) très souvent pour l'appeler. De ce point de vue, le personnage déshumanisé reconnaît

bien sa fonction scénique, avec une identité indécise¹. Là, le personnage animalisé-réifié a le même fonctionnement que n'importe quel objet scénique. Que restera-t-il alors de cette croissante décomposition du corps? Beckett veut amoindrir et supprimer le corps autant que possible en faveur d'une parole disloquée, comme le montre l'exemple suivant:

D'autre part pour ce qui est [...] Etant donné l'existence telle qu'elle jaillit des récents travaux publics de Poinçon et Wattmann d'un Dieu personnel **quaquaquaqua** à barbe blanche **quaqua** hors du temps de l'étendue qui du haut de **sa divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie** nous aime bien à quelques exceptions près **on ne sait pourquoi [...]** d'autre part qu'à la suite des **recherches inachevées** mais néanmoins couronnées par l'**Acacacadémie** d'Anthropopopométrie de Berne-en-Bresse de Testu et Conard **il est établi** sans autre possibilité d'erreur que celle afférente aux calculs **inachevés de Testu et Conard il est établi tabli tabli ce qui suit qui suit qui suit assavoir** mais n'anticipons pas **on ne sait pourquoi à la suite des travaux de Poinçon et Wattmann** il apparaît aussi clairement si clairement qu'en vue des labeurs de Fatrov et Belcher **inachevés inachevés on ne sait pourquoi**. (*EAG*, pp. 55-56). [C'est nous qui soulignons.]

1. Le phénomène de déshumanisation-animalisation beckettienne est analysable sur le plan linguistique; sachant que le pronom "Il/ [Elle]" n'implique aucune personne linguistique dans le discours, la première personne "Je" désigne la personne du locuteur/sujet parlant, dans le sens de prise en compte de la responsabilité énonciative d'un énoncé. L'énoncé « **Tes chiens sont là** » de Clov va largement dans le sens du projet de déshumanisation mis en place par l'auteur. C'est ce fait qui nous amène à lire dans l'espace de cette phrase la perte d'identité du personnage maltraité-Clov. Ainsi celui-ci avoue-t-il que son statut théâtral est celui d'un 'chien en peluche'. Suivant la terminologie d'E. Benveniste (1966: 228-231) et vu l'analyse sémiotique de l'objet théâtral en question, «qui est une figure à un fonctionnement rhétorique, comme la métonymie d'une réalité » (Ubersfeld, [1981]/1996: 110), on considérera que Clov est «la non-personne» qu'attribue le linguiste du discours au pronom absent " Il " du discours. En fait pour Benveniste, « la troisième personne 'il' est la seule par laquelle une chose est prédiquée verbalement, parce qu'elle n'implique aucune personne. » (Benveniste, *Op. cit.*: 231)

Il s'agit d'une partie du discours sans ponctuation, sans queue ni tête et incompréhensible, de Lucky qui, à la demande de Vladimir et Estragon, « doit penser, après sa danse du filet » (*EAG*, p. 54). On dirait qu'il s'y passe une véritable fête de déconstruction-défiguration langagière avec de graves troubles de la mémoire du personnage. Quand le corps est en voie de dépérissement, le langage ne sera pas épargné non plus. Tel corps, tel langage.

4- Du négatif destructeur à l'esquisse d'un théâtre pur

Presque un siècle après la tumultueuse naissance de *Madame Bovary* (1857), on est encore, tout au début de la deuxième moitié du 20^{ème} siècle, témoin de la parution d'une littérature faite « sur rien », une œuvre qui provient d'un grand « attachement au négatif », (Anzieu, 1992: 14). Il s'ensuit que ce négatif reste à l'origine de toute action de destruction du corps et de la pensée du personnage. L'écriture de l'échec de Beckett, basée sur la négativité destructrice, marque chez lui le besoin de rompre avec toute une tradition littéraire qui n'a plus rien à voir avec les problèmes de l'homme contemporain. Le travail de Beckett est donc marqué par la volonté, dans le sens de la logique du négatif, d'en finir avec les chefs-d'œuvre du passé humaniste *ne répondant plus aux besoins du temps*, comme l'explique Antonin Artaud:

On doit en finir avec cette idée des chefs-d'œuvre réservés à une soi-disant élite, et que la foule ne comprend pas; [...] Les chefs-d'œuvre du passé sont bons pour le passé: ils ne sont pas bons pour nous. Nous avons le droit de dire ce qui a été dit et même ce qui n'a pas été dit d'une façon qui nous appartienne, qui soit immédiate, réponde aux façons de sentir actuelles, et que tout le monde comprendra. (Artaud, 1964: 115-116)

Cette écriture beckettienne de « l'incrivable », se veut pour Casanova (1997: 135) en ce sens frondeuse et prometteuse, pour avoir rejeté les clichés

littéraires; le récit, l'histoire et le rêve donnent matière à des narrations minimalistes dans le théâtre de Beckett. Dans la scène suivante, on ne sait comment tuer le temps de l'attente, et une petite histoire serait bienvenue; mais pour autant Estragon bloque le dialogue, n'écoutant pas son compagnon:

VLADIMIR. – Que-ce que je disais... Comment va ton pied?

ESTRAGON. – Il enfle.

VLADIMIR. – Ah oui, j'y suis, cette histoire de larrons. Tu t'en souviens?

ESTRAGON. – **Non.**

VLADIMIR. – Tu veux que je te le raconte?

ESTRAGON. – **Non.**

VLADIMIR. – **Ça passera le temps.** (*Un temps.*) C'étaient deux voleurs en même temps que le Sauveur. On...

ESTRAGON. – Le quoi?

VLADIMIR. – Le Sauveur. Deux voleurs. On dit que l'un fut sauvé et l'autre... (*il cherche le contraire de sauvé*)...damné.

ESTRAGON. – Sauvé de quoi?

VLADIMIR. – De l'enfer.

ESTRAGON. – **Je m'en vais.** (*Il ne bouge pas.*)

VLADIMIR. – Et cependant... (*Un temps.*) [...].

ESTRAGON. – **Je n'écoute pas.** (*EAG, pp. 13-14*) [C'est nous qui soulignons.]

Le manque de coopération interactionnelle de la part de l'un des personnages met en véritable crise la parole théâtrale. C'est le cas dans le passage ci-dessus. Pour un Vladimir dont la mémoire est défectueuse, son énoncé « qu'est-ce que je disais », est vu comme un remarquable « accident de langage » (Larthomas, 1980). Et il est suivi, faute d'information nécessaire et linguistique, de l'interrogation « Comment va ton pied? ». Revenant sur ledit énoncé du personnage, on voit qu'il reste à l'origine du

grand bouclage énonciatif dans cette scène. En effet, Estragon tombe dans le piège de la question que Vladimir lui pose, non par compassion, mais pour se donner le temps de se rappeler l'histoire de larrons qu'il était en train de raconter auparavant. Du coup, lorsqu'Estragon lui répond « Il [le pied] enfle », Vladimir reste indifférent à sa douleur et revient sur son histoire « Ah oui, cette histoire de larrons... ». Ceci est un (mauvais) geste langagier qui vexe l'autre partenaire du discours. D'où la série des négatifs de ce dernier qui dit « non » à la bonne volonté de Vladimir, « ne voulant pas entendre raconter cette histoire », même si « ça passe le temps »¹. L'origine de ce *dysfonctionnement langagier* vient du côté du négatif destructeur qui met cruellement en panne toute tentative des personnages pour établir une conversation entre eux au sens logique et traditionnel de l'expression. Le négatif d'Estragon est vu comme une rupture profonde avec la tradition littéraire. Le « je n'écoute pas » étant ici à la mesure de l'interdit qui marque l'inexistence du récit chez Beckett dans sa forme traditionnelle. Noudelmann exprime ainsi ce manque:

Toute tentative de récit est coupée chez Beckett. [L'histoire] fonctionne à la manière d'un livre d'aventures, avec ses hypothèses d'actions, ses décors, ses rythmes, ses conséquences, ses émotions. Cependant la clausturation imposée par Beckett interdit ces possibilités qui demeurent des voies sans issue. Brisé, interdit, le récit est aussi délité, il se perd au fil des dialogues et des monologues. (Noudelmann, 1998b: 74).

1. L'énoncé de Vladimir trahit l'absurdité et la vacuité de la parole beckettienne; puisqu'« on ne parle que pour passer le temps » chez les personnages beckettien. Leurs agissements et leur discours ne signifient que ce « Rien » d'ouverture d'*EAG* (p. 9), sorti de la bouche d'Estragon. La parole de l'homme beckettien a pour fonction de combler le vide: absence d'actions scéniques et de pensée: « les personnages de Beckett parlent, non parce qu'ils ont quelque chose à transmettre, mais seulement pour éviter de se taire. Leur langage est donc marqué à la fois par le vide et par la peur. Il s'agit de se rassurer sur soi et sur le monde. Non d'exprimer une vérité. » (Pruner, 2003: 140)

En effet, plus qu'une pure négativité, c'est, tel qu'on peut le saisir à travers les idées du lectorat iranien, une sorte d'ambiguïté qui sert de clé d'accès au mystère de l'écriture beckettienne. On a déjà remarqué qu'une bonne partie des travaux faits sur la poétique beckettienne en Iran mettent en relief le caractère énigmatique de ces œuvres. Cela fait que les critiques iraniens, dans leur approche, préfèrent la notion d'« ambiguïté » à celle de « refus », cette dernière allant de pair avec la « négation ». L'ambiguïté qui caractérise le fonctionnement de l'énigme, consiste à mettre de côté une possible réponse pour en provoquer une autre. Autrement dit, l'ambiguïté agit de façon dialectique et ce dialectisme s'avère, sur la scène de théâtre, dans le caractère binaire des dialogues. Le triple échange suivant peut, ainsi, se diviser en deux paires de phrases dont chacune met en place une deuxième phrase qui dépasse la première et qui est, à son tour, dépassée par une troisième :

A. – Il enfle.

B. – Ah oui, j'y suis, cette histoire de larrons. Tu t'en souviens?

A. – Non.

« Ah oui » du début de B est le type des points du texte qui, en vertu de l'ambiguïté qu'ils injectent au couple « affirmation-négation », empêchent la communication de s'étouffer à jamais. Mais l'ambiguïté ne fait pas partie que de l'énigme, elle relève aussi du lecteur et de son interprétation. C'est pourquoi elle peut répondre aux concepts d'« absurde » et de « ridicule ».

Ainsi, c'est la pensée qui revient à dire que « le rien-négatif devient la substance active » (Noudelmann, 1998b: 112) dans le projet d'épuisement langagier chez Beckett. Et c'est de là que naît l'ébauche d'un théâtre pur, sans aucune attache extérieure, s'il ne reste plus rien à jouer sur la scène que « jouer à jouer à partir de ce *rien* », même si la pensée est en agonie. C'est en ce sens que les personnages auront recours à n'importe quelle astuce pour pouvoir occuper la scène, même si leurs agissements et leur parole ne signifient plus rien. L'extrait suivant est en marche vers un théâtre dans le théâtre qui est l'ultime objectif du vide beckettien :

ESTRAGON.- Je m'en vais.

VLADIMIR.- **Tu ne veux pas jouer?**

ESTRAGON.- Jouer à quoi?

VLADIMIR.- On pourrait jouer à Pozzo et Lucky.

ESTRAGON.- **Connais pas.**

VLADIMIR.- Moi je ferai Lucky, toi tu feras Pozzo. (*Il prend l'attitude de Lucky, ployant sous le poids de ses bagages. Estragon le regarde avec stupéfaction.*) Vas-y.

ESTRAGON.- Qu'est-ce que je dois faire?

VLADIMIR.- **Engueule-moi!**

ESTRAGON.- **Salaud!**

VLADIMIR.- Plus fort!

ESTRAGON.- **Fumier! Crapule!**

Vladimir avance, recule, toujours ployé.

VLADIMIR.- **Dis-moi de penser.**

ESTRAGON.- Comment?

VLADIMIR.- **Dis, Pense, cochon!**

ESTRAGON.- **Pense, cochon!**

Silence.

VLADIMIR.- **Je ne peux pas!**

ESTRAGON.- **Assez!**

VLADIMIR.- **Dis-moi de danser.**

ESTRAGON.- Je m'en vais. (*EAG*, pp. 94-95) [C'est nous qui soulignons.]

La négativité destructrice est partout à l'œuvre dans le texte de Beckett. Ce qui se passe là, entre ce couple fidèle à son poste d'attente de Godot, c'est le jeu aux 'petits riens insignifiants', faute de mieux. Comme Vladimir ne peut continuer seul, il doit retenir Estragon à tout prix: avec la carotte, quand il est fatigué d'attendre et qu'il veut « s'en aller », (*EAG*, pp. 24-27), ou par la danse du filet de Lucky, dans le passage du couple Pozzo-Lucky

(EAG, pp. 28-61), ou par le jeu aux chapeaux (EAG, pp.93-94), etc. Il ne leur reste qu'un seul moyen pour garder la scène: « **inviter à jouer** » le pur spectacle qui est le signe de la prise de conscience de ces deux clochards de l'absurdité de leur attente même. L'initiative est prise par l'homme de la pensée, Vladimir, afin de désennuyer de cette manière le capricieux de la compagnie, Estragon. En proposant de « jouer à Pozzo et Lucky », Vladimir espère détourner de cette manière l'attention de son ami qui veut désertir le poste. Il est intéressant de voir que ce couple maître-valet vient de présenter un 'jeu du cirque' à la demande de Vladimir et Estragon « pour que le temps leur semble moins long. » (EAG, p. 50). Et maintenant, le jeu que propose Vladimir, est la répétition avortée de la scène de « danse et pensée » de Lucky (EAG, pp. 50-55), sachant qu'Estragon n'arrive pas à bien jouer et qu'il menace toujours de partir peu après l'animation.

Aussi constate-on que Vladimir, en se faisant « *engueuler, traiter de fumier, appeler crapule et cochon*, », en reprenant le mécanisme linguistique de Pozzo « dis-moi [lui] de penser », « dis-moi [lui] de danser », traduit encore une dernière fois la problématique d'animalisation-déshumanisation philosophique qui mène inéluctablement à la défiguration de la pensée et du langage même. Et ainsi, nous nous rendons compte que ce jeu en cours dans le dernier exemple est l'ouverture d'un théâtre pur, un jeu-texte produit à l'instant de la représentation, faute d'actions scéniques.

Conclusion

Le discours théâtral chez Beckett est la parole affectée et trouée de silence d'une poignée de vieillards malades, ou de clochards souffrants et rejetés de la société des humains. Contraint de garder la scène à tout prix, l'humain-déshumain beckettien dit ici de manière triste et désolante, par des activités banales et l'échange d'actes d'opposition, son devenir-animal, voire sa réification. Que peut-on dire alors dans une œuvre qui n'a plus rien à signifier? « Signifier? Nous, signifier! (*Rire bref.*) », réplique Clov à Hamm qui veut savoir s'« ils ne sont pas en train de... de... signifier quelque chose »

(*FDP*, p. 47). Nos analyses textuelles, venant de la trilogie dramatique beckettienne, ont répondu en toute clarté à cette question en affirmant que tout l'effort du personnage est concentré sur le 'besoin de parler dans l'impossibilité de dire'. C'est le paradoxe littéraire qui qualifie ce théâtre pur, produit à partir de ces petits riens insignifiants.

Nous sommes de cette idée que Beckett se trouve dans l'obligation de priver l'homme de tout ce qu'il avait, de le faire mourir en quelque sorte, pour en régénérer un nouveau. Malgré tous ces défauts auxquels consent le corps de l'homme beckettien, il semble que ce corps soit le seul moyen dont le personnage dispose pour pouvoir encore exister. Par rapport à son statut romanesque, le personnage profite ici, au moins, de l'avantage d'*être là*, d'être suivi par le regard du spectateur. A commencer par des textes romanesques tels que *Murphy* et *Molloy* et *Malone meurt* le roman beckettien se voit, au cours de son évolution, en danger de mort. Au fil des œuvres, le décor, l'action, la fiction et même le corps se retirent de la scène romanesque pour que ce qui reste ne soit que 'murmure', 'souffle à peine articulé', 'silence'. Le recours au corps, même misérable, semble donc la solution choisie par Beckett pour ne pas laisser la littérature tomber dans le néant, tout en voulant en faire part. En dernier lieu, ne peut-on pas dire que l'absurde dans le roman, vu la nature des moyens d'expression qu'il possède, est fatalement un absurde dans le contenu, donc thématique et que le théâtre est plus apte à la représentation d'un absurde qui tire sa force de la forme?

La réception de ce théâtre en Iran nous révèle un autre aspect du problème qui, tout en partant de l'idée d'absurde, n'en reste pas là. Il semble que le lecteur iranien est surtout préoccupé par la question de savoir « comment le non-sens ferait sens ». Et on a remarqué que c'est cette tension de sens et de non-sens, d'être et de ne pas être, de dire et de ne pas dire, qui donne lieu à l'interprétation. Sur le plan de l'œuvre elle-même, cette tendance à l'interprétation est justifiée par le fait que n'importe quelle partie du texte, même celle qui est abordée par hasard, peut provoquer une variété considérable d'interprétations. Sur le plan de la pensée, l'interprétation sert

de ligne de partage entre le positivisme dans le domaine des sciences naturelles, lequel n'admet que des réponses de type « oui » ou « non » et pas « oui et non » à la fois et la philosophie qui reconnaît, dans son approche du monde et de l'homme, le dynamisme dialectique comme principe.

Bibliographie

- Anzieu, Didier, (1992), *Beckett et le psychanalyste*, Mayenne, Menta.
- Artaud, Antonin, (1964), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
- Beckett, Samuel, (1990), *Le Monde et le pantalon, suivi de Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit.
- , (1963), *Oh! Les beaux jours*, Paris, Minuit.
- , (1957), *Fin de partie*, Paris, Minuit.
- , (1952), *En attendant Godot*, Paris, Minuit.
- Beaujeu, Arnaud, (2009), « Corps beckettien », in *Loxias* (Revue électronique), n 27, URL: http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=3177_pp.1-13.
- Benveniste, Émile, (1966), *Problèmes de linguistique générale* (I), Paris, Gallimard.
- Blanchot, Maurice, (1955[1988]), *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard.
- Brook, Peter, (1977), *L'espace vide*, Paris, Seuil.
- Brown, Llewellyn, (2017), *La violence dans l'œuvre de Samuel Beckett. Entre langage et corps*, Paris, Classiques Garnier.
- Casanova, Pascal, (1997), *Beckett l'abstracteur: Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil.
- Chestier, Alain, (2003), *La littérature du silence. Essai sur Mallarmé, Camus et Beckett*, Paris, L'Harmattan.
- Clément, Bruno, (1994), *L'œuvre sans qualités*, Paris, Seuil.
- Esslin, Martin, (1963), *Le théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet / Chastel.
- Flaubert, Gustave, (1857 [2006]), *Madame Bovary*, Paris, Pocket.
- Grossman, Evelyne, (2008), *L'Angoisse de penser*, Paris, Minuit.
- , (2004), *La Défiguration: Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Minuit.
- (1998), *L'Esthétique de Beckett*, Paris, SEDES.

- Haddad, Aboufazel, (1389[2011]), "Haghighat va mana dar asâre Samuel Beckett [Vérité et sens dans l'œuvre de Samuel Beckett (à la lumière des théories d'Alain Badiou et de Theodor Adorno)] in *Naghde zaban va adabiyât kharegi (Etudes critiques de langues et littératures étrangères)*, 3/5, pp. 49-71.
- Hubert, Marie-Claude, (1994), « Corps et voix dans le théâtre de Beckett à partir des années soixante », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 46, pp. 203-212.
- Larthomas, Pierre, (1972 [1980]), *Le langage dramatique*, Paris, PUF.
- Mohammadi-Aghdash, Mohammad, (2013), *Approche stylistique de la polyphonie énonciative dans le théâtre de Samuel Beckett*, Thèse de doctorat, Université de Lorraine, Nancy (non publié).
- Noudelmann, François. (1998b), *Beckett ou la scène du pire. Étude sur En attendant Godot et Fin de partie*. Paris, Champion.
- , (1998c), « Pour en finir avec le rien », in: Alexandre, Didier et Debreuille, Jean-Yves, *Lire Beckett: En attendant Godot et Fin de partie*, (sous la direction), Lyon, Presses universitaires de Lyon, pp. 11-19.
- Pascal, Blaise, (1669 [2000]). *Pensées*, Paris, Livre de Poche.
- Parisse, Lydie, (2008), *La parole trouée: Beckett, Tardieu, Navarina*, Caen, Lettres Modernes Minard.
- Pruner, Michel, (2003), *Les Théâtres de l'absurde*, Paris, Armand Colin.
- Rahimiyan Shirmard, Mohammad, (1392 [2014]), "Mo'amâye tafsir dar âsâre Samuel Beckett [L'énigme d'interprétation dans l'œuvre de Samuel Beckett (selon les théories d'Adorno sur l'interprétation de l'œuvre d'art)]" in *Kimiyâye honar [Alchimie d'art]*, 2/6, pp. 35-50.
- Robineau-Weber, Anne-Gaëlle, (2002), *En attendant Godot de Samuel Beckett*, Paris, Hatier.
- Ross, Ciaran, (2004), *Aux frontières du vide. Beckett: une écriture sans mémoire ni désir*, Amsterdam-New York, Rodopi.
- Ryngaert, Jean-Pierre, (1998), « Samuel Beckett et le théâtre de conversation: La mise en crise du dialogue », in *Revue OP. CIT*. N° 11, pp. 255-260.

Shairi, Hamidreza et Mesbahi, Maryam, (1391 [2012]), "Tahlile naghsh-e zâviyeh did dar goftemân bâ tahlili az dâstâne *Biroon-rânde* asare Samuel Beckett [Analyse du rôle du point de vue sur le sens à travers *L'Expulsé* de Samuel Beckett]", in *Pajooresh-haye adab va zabane faranse* [*Recherches en littérature et langue françaises*], 2, pp. 31-47.

Ubersfeld, Ann, (1996), *Lire le théâtre III: Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin.

Zargarzadeh, Haleh, (1383 [2004]), "Zen-boudaism va *Akhare bazi* Samuel Beckett [Le bouddhisme zen et *Fin de Partie* de Samuel Beckett]" in *Nashriyeh daneshkadeh adabiyât daneshgah Tabriz* [*Revue de la faculté de Lettres persanes de l'Université de Tabriz*], 47-192, pp. 233-263.