

Rémi ASTRUC

### **Entre fable et farce : l'amour grotesque dans *Comédie* de Samuel Beckett**

Les personnages de Samuel Beckett sont des êtres étranges : il ne leur arrive pas grand-chose et ils ne font pas grand-chose. Aussi bien au théâtre que dans les romans, ils sont des héros en déshérence, plus ou moins isolés, souvent repliés sur eux-mêmes, volontiers cérébraux, parfois même froids. Pourtant, ce que l'on sait moins, c'est que parmi les quelques situations — toujours les mêmes et en nombre incroyablement réduit — qui les occupent, il y a... l'amour<sup>1</sup>. En effet, rares sont les textes, romans ou pièces de théâtre qui ne font pas une place, même sans avoir l'air d'y toucher, à ce sentiment. Comme l'a rappelé Alain Badiou (1995), la critique a tendance à mésestimer l'importance du sentiment et du désir dans la prose de Beckett. L'amour serait-il alors, contrairement à ce qu'on a longtemps pensé, le sujet principal de ses œuvres? Les romans de Beckett, des romans d'amour? Ses pièces, des comédies sentimentales? Certes, Beckett n'est pas Barbara Cartland ni Marivaux, loin s'en faut. La conception de l'amour qui s'y dessine semble aussi particulière que ne l'est l'auteur d'*En attendant Godot*, ce qui la rend naturellement intéressante à examiner.

---

<sup>1</sup> L'amour sera entendu ici comme le sentiment qui rapproche hommes et femmes. Il ne sera pas question de l'amour maternel, filial, etc., pourtant présent dans une certaine mesure aussi dans les textes de Beckett. Il ne sera pas question dans cet article d'interroger non plus la dimension homosexuelle contenue dans la présence récurrente de couples de personnages masculins (notamment au théâtre : Vladimir-Estragon, Pozzo-Lucky, Clov-Hamm, etc.); l'amour semble avant tout pour Beckett de nature hétérosexuelle (du moins celui dont *parlent* les œuvres de Beckett, ce qui n'exclut pas *a priori* que l'on puisse identifier et analyser d'autres formes d'amour dans les textes).

Pour être tout à fait exact, il faut souligner que l'amour n'occupe pas véritablement les personnages de Beckett : ceux-ci sont rarement effectivement « amoureux » et on ne peut pas dire que l'amour soit ce qui conduit leur vie. Quand il en est question, celui-ci n'est généralement plus d'actualité, il appartient au passé : les personnages *ont été* amoureux et vivent donc à proprement parler les *séquelles* de l'amour, au sens négatif que ce terme peut prendre lorsqu'il s'agit d'une maladie surmontée, mais qui a laissé des traces, des meurtrissures... Mais si l'amour n'est plus, les héros restent cependant tourmentés par lui. C'est pourquoi l'amour est pour eux, plus qu'une occupation, une *préoccupation*, c'est-à-dire l'objet récurrent et presque obsessionnel de leurs pensées et de leurs discours. Vaste sujet d'expression, il occupe leur esprit ainsi que leur bavardage, à titre de regret, de nostalgie, plus rarement à titre de velléité, parmi d'autres sujets de trouble, à l'instar par exemple de la dégénérescence physique<sup>2</sup>.

De cela témoigne de manière exemplaire la pièce *Comédie* dont les protagonistes, un homme et deux femmes, sont enfermés jusqu'au cou dans des jarres et se voient extorquer leur histoire par un projecteur tyrannique qui, passant sans cesse de l'un à l'autre, leur donne ou leur coupe brusquement la parole. Partant d'un adultère qui a déchiré les personnages, trame empruntée à la comédie de boulevard traditionnelle (le mari, la femme et la maîtresse), le comique « vulgaire » et superficiel de ce genre populaire se trouve transfiguré par une mise en scène angoissante en un autre drame comique, celui de l'homme face aux questions éternellement sans réponses de l'existence, dans lequel les mesquineries des « histoires de fesses » deviennent, en comparaison, des farces à la fois sinistres et drolatiques

---

<sup>2</sup> Voir par exemple *Paroles et musique*, une pièce radiophonique de 1962 dans laquelle une « voix » se livre à un développement de type moral sur différents thèmes qui sont plus ou moins des « passions de l'âme ». L'amour y est l'un des « thèmes » abordés, entre un développement sur la « paresse » et un autre sur la « vieillesse ». Apparaît ainsi à cette occasion la tentation du moralisme, mais Beckett prend ses distances vis-à-vis de celle-ci en parodiant ce genre littéraire en vogue au XVII<sup>e</sup> siècle, tout comme le monologue de Lucky dans *En attendant Godot* avait parodié le raisonnement philosophique.

Rémi ASTRUC, « Entre fable et farce : l'amour grotesque dans *Comédie* de Samuel Beckett », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @analyses, printemps-été 2006*

---

de l'homme face aux insuffisances de la vie humaine, face à la comédie du sens, du langage et de la représentation. Ce faisant, Beckett expose sa vision de l'amour qui n'est autre qu'une vision grotesque qui désarçonne les spectateurs et fait balancer le spectacle entre comique et tragique, entre fable moralisatrice et farce absurde.

### **La comédie de l'adultère**

Avec *Comédie*, initialement écrite en anglais en 1963 et intitulée tout simplement *Play* (« pièce »)<sup>3</sup>, Beckett livre une nouvelle fois une œuvre déconcertante. Après *Oh, les beaux jours* et tout en reprenant les principales dispositions scéniques de cette pièce (le couple, les personnages immobiles et enterrés, le soliloque), la nouveauté réside dans le fait qu'il s'agit cette fois d'un trio amoureux : un homme (H), sa femme (F1) et sa maîtresse (F2).

S'ils sont désormais trois à parler sur scène, ils racontent tous trois la même histoire, bien que chacun le fasse de son point de vue : H, qui vivait avec F1, a pris F2 pour maîtresse<sup>4</sup>. F1, qui a rapidement suspecté la chose, s'est rendue chez F2 pour la menacer, de se tuer ou de la tuer (les versions divergent). H, qui avait commencé par nier, a fini par craquer un beau jour et tout avouer à F1. Il s'est mis alors à faire des promesses, à F1 de quitter F2 et à F2 de partir avec elle, promesses qu'il n'a pas tenues puisqu'il a fini par disparaître seul, tandis que F1 et F2, pensant avoir perdu la partie, le croient chacune parti avec sa rivale. Réunis sur le plateau et enfermés jusqu'au cou dans des jarres, tels que le spectateur peut effectivement les voir, les personnages racontent cette histoire puis s'interrogent sur ce que signifie cette « comédie » et sur ce que l'on attend désormais d'eux pour être enfin laissés en paix.

---

<sup>3</sup> Beckett a assuré lui-même quelques années plus tard la traduction de cette pièce en français. Elle a été publiée aux éditions de Minuit en 1972.

<sup>4</sup> Dans cette pièce, les personnages sont moins identifiés que jamais, n'étant pas nommés dans les dialogues sinon sous la forme de « il » et « elle », ni même dans les indications scéniques puisque le texte ne se réfère qu'à « H » pour l'homme et « F1 », « F2 » pour distinguer la première femme, peut-être « légitime » (encore que rien n'indique qu'ils soient mariés), de la seconde, la maîtresse.

Un premier constat s'impose : la « comédie » à laquelle Beckett choisit de s'intéresser est celle de l'adultère, de la rupture, et de la solitude qui en résulte. Dans ces circonstances, l'amour, qui n'existe plus entre les personnages au moment où ils s'expriment, ne pourra être évoqué ici que dans ses insuffisances, son échec et dans les souffrances qu'il provoque : c'est sur les querelles et les tromperies consécutives à celui-ci que se concentrera la pièce. L'histoire racontée est ainsi l'occasion de dresser un portrait peu flatteur de l'ensemble des protagonistes de ce triangle amoureux. Ni H ni F1 ni F2, donc ni les hommes ni les femmes, ne sortent grandis de l'aventure. Au contraire, celle-ci révèle leur nature au fond bien misérable. L'homme brille par sa faiblesse et ses mensonges, tandis que les femmes, toutes méchanceté et mesquinerie, s'avèrent tout aussi méprisables.

Non seulement H trompe F1 en tentant de dissimuler sa relation avec F2, mais il trompe également F2 en lui faisant miroiter un divorce prochain. H proteste après coup de la sincérité de son amour pour chacune des deux femmes et assure qu'il ne pouvait alors se passer de l'une ni de l'autre (« l'aimant comme je l'aimais, je veux dire de tout mon cœur, je ne pouvais que la plaindre », dit-il par exemple de F1, p. 13). Mais l'amour prétendument sincère de H ne le conduit pas à adopter un comportement sincère. Cependant, il n'est pas en mesure d'assumer très longtemps sa double vie et passera aux aveux en pleurant comme un enfant dans le giron de F1 (« Mon premier mouvement fut, je l'avoue, émerveillement. Quel mâle ! », ironisera celle-ci). Mais face à la lâcheté de H, les femmes ne s'en sortent guère mieux. Elles font preuve d'une insigne mesquinerie vis-à-vis l'une de l'autre, chacune soulignant en des termes pleins de fiel — néanmoins immanquablement drôles — son incontestable supériorité sur sa rivale : « face de lune, bouffie, boutonuse, bouche deux boudins, bajoues, mamelles à vous faire » dit F1 en parlant de F2 (p. 17); « Ca voulait dire qu'il s'était remis avec elle... avec ça ! », rétorque F2 (*ibid.*). Il n'est pas question ici d'idéal ni même véritablement de sentiment : la version « dégradée » de la relation amoureuse est seule mise en scène. Les paroles de H, F1 et F2 restituent d'ailleurs un bavardage amoureux plutôt désespérant : explications, confessions, mensonges, menaces et insultes permettent de se faire une idée du piètre quotidien de ces

couples. Vu sous l'angle de l'adultère, l'amour ne peut donner lieu qu'à un sinistre tableau de la misère humaine.

La confrontation des trois amants donne cependant naissance à des moments savoureux. Mais les mécanismes comiques sont pour le moins troublants et inattendus. Ils reposent de prime abord sur deux choses. D'une part, les échanges entre les personnages (évoqués dans leurs récits) sont marqués par la violence du vocabulaire et la vulgarité de certaines algarades, qui contrastent fortement avec le niveau de langue général dans lequel sont rapportés les événements<sup>5</sup> (ainsi qu'avec les mots doux que l'on pourrait attendre entre amants). La grossièreté de certaines paroles fait qu'elles ont un puissant effet déstabilisateur et comique : « tu pues la pute », dit ainsi F1 lorsqu'elle sent sur H la présence de F2. Nous sommes loin ici d'une version tout miel de l'amour. Une grande part de l'humour de *Comédie* repose de la sorte sur les dialogues piquants issus de la jalousie féminine et sur les querelles amoureuses qui mettent aux prises les personnages. F2 : « Je le coupai en disant que si, malgré tout ce que j'éprouvais, je n'avais pas de sottes menaces à brandir, je n'avais pas non plus beaucoup d'appétit pour les reliefs de Madame. Ça l'occupa un moment. » (p. 17) Le spectateur, comme dans le vaudeville, se réjouit secrètement d'assister aux confessions et aux mensonges auxquels en sont réduits les personnages pour ne pas se trahir.

H : À la maison un seul mot d'ordre — s'ouvrir le cœur, passer l'éponge et tourner la page. Je suis tombée sur ton ex-putasse, dit-elle un soir, sur l'oreiller, tu reviens de loin. Plutôt déplacé, à mon avis. En effet, mon amour, dis-je, en effet. Grâce à toi, mon ange, dis-je. (p. 19)

D'autre part, les coïncidences/interférences des trois récits enchevêtrés éclairent de manière humoristique les actes des personnages. Ainsi les versions, sans être contradictoires, montrent

---

<sup>5</sup> Le jeu sur les registres de langue, le « gros mot » surgissant au milieu d'une langue tout ce qu'il y a de plus convenable, est un des effets comiques les plus récurrents de la prose de Beckett (voir par exemple les premières pages de *L'Innommable*)

sous des jours différents les intentions et les motivations de chacun. Ces effets, plus ou moins de l'ordre du quiproquo, soulignent le fait que la dépréciation « humoristique » de l'amour s'accomplit principalement à travers l'utilisation du schème boulevardier qui fournit l'intrigue de *Comédie*. La trivialité est, on le sait, la forme « naturelle » de cette forme de comique populaire, volontiers qualifiée de basse, qui met en scène les petites intrigues de l'amour bourgeois. Or à l'évidence, Beckett emprunte cette recette qui a fait le succès du vaudeville au moins jusqu'au début du siècle, à savoir un mari pris entre les exigences de sa femme et celles de sa maîtresse.

Plusieurs indices viennent clairement confirmer l'ancrage de la pièce dans cette tradition. D'abord, c'est la mention du domestique, adjuvant quasi indispensable des amours de monsieur ou madame et donc figure incontournable de cette forme de théâtre, chargé d'introduire ou de raccompagner les visiteurs attendus ou importuns, complice volontaire ou involontaire du manège amoureux qui s'invite dans la maison. Or, détail qui ne trompe pas, alors que les personnages principaux ne sont pas nommés, le domestique est, lui, désigné sous le nom caractéristique d'un valet de ce genre de comédie : Frontin (F2 : « je sonnai Frontin pour qu'il la reconduise » p. 13). Plus loin, il est d'autre part question d'un autre personnage qui fait lui aussi parfois son apparition dans ce genre de théâtre reposant tout entier sur l'adultère : il s'agit du détective privé. En effet, parmi les péripéties rapportées dans les soliloques et qui sont la matière de l'imbroglio amoureux est évoquée l'intervention d'un professionnel chargé par F1 d'espionner les faits et gestes de H. Mais, et c'est un autre rebondissement typique du boulevard, celui-ci a été suborné par H qui, s'étant aperçu de sa filature, a acheté son silence (H : « elle me colla un privé au fesses, mais je lui dis deux mots. Il fut ravi du rabiote » p. 14). Tous les éléments propres au divertissement populaire sont ainsi en place. Cependant, la mise en scène empêche ces mécanismes de jouer normalement et de donner effectivement lieu à un vaudeville.

### **Le comique empêché**

Le surprenant anonymat des protagonistes ne saurait être pleinement perçu par le spectateur, seulement par le lecteur du texte, puisque les personnages ne sont jamais de fait nommés. En revanche, le spectateur ne peut que remarquer l'étrange effacement de leur individualité du fait de l'obscurité inhabituelle qui règne sur le plateau pendant toute la représentation et qui fond l'ensemble scène-décor-personnages dans une même pénombre. Les indications scéniques précisent que les têtes des acteurs, qui émergent à peine des jarres, doivent se confondre avec celles-ci et les visages eux-mêmes, tout comme la voix, doivent être le moins individualisés possible : « Visages sans âge comme oblitérés », « visages impassibles, voix atone », recommande Beckett, le tout répondant à un idéal fortement marqué de neutralité sombre, de gris généralisé où les éclats de l'agitation humaine auraient disparu.

Cette indifférenciation, dans une certaine mesure, se fait de plus également spatiale, englobant le décor même. Les jarres, dont le texte dit qu'elles sont identiques, doivent qui plus est se toucher, ce qui a pour effet de produire un contraste étonnant entre d'un côté la ressemblance et la proximité des acteurs et, de l'autre, l'autisme que manifestent des personnages si proches sur la scène : H, F1 et F2 ne peuvent communiquer ni interagir, ni même s'apercevoir ! En effet, leurs visages doivent être rigoureusement immobile, si bien qu'ils ne se regardent pas, ne s'entendent pas et ne peuvent se parler : la réunion des trois individus (par leur histoire commune et par leur présence physique sur scène) n'existe que pour le regard du spectateur, car le jeu (ou plutôt l'absence de jeu) comme le discours des personnages indiquent clairement qu'ils se pensent seuls sur scène.

En d'autres termes, la proximité physique des personnages trouve sa limite dans l'isolement des corps et des consciences. Les voix se font entendre simultanément, mais chacune étant comme sourde aux deux autres. Il s'agit donc, en dépit de l'enchaînement en apparence conventionnel des répliques, de *trois soliloques* qui se croisent et semblent parfois involontairement se répondre. Les interactions d'un personnage avec les autres, tout comme les actes et les paroles de

ceux-ci, sont uniquement *rapportés*, et ce, au sein de chaque soliloque, c'est-à-dire pris en charge par le seul locuteur, chaque personnage faisant lui tout seul et chacun de son côté les questions et les réponses, allant jusqu'à prêter sa voix aux autres, comme dans cette tirade où H rapporte une explication avec F2 :

H : Qu'elle ne vienne plus me tomber dessus chez moi, dit-elle, en menaçant de me donner la mort. Je dus avoir l'air incrédule. Demande à Frontin, dit-elle, si tu ne me crois pas. Mais c'est à elle-même qu'elle menace de la donner, dis-je. Pas à toi? dit-elle. Non, dis-je, à elle-même. Tordante salade. Nous avons bien ri. (p. 15)

De fait, seules les trois premières répliques de la pièce sont exceptionnellement prononcées de concert, mais c'est que les locuteurs ont été réunis comme *par erreur* par le projecteur qui les a mis tous trois dans la lumière au même moment. Ce « raté », pendant lequel les personnages parlent en même temps (mais pas « ensemble ») et qui produit une parole inaudible parce qu'embrouillée<sup>6</sup>, constitue l'amorce de la pièce, puis la lumière s'éteint, et le jeu reprend comme en bon ordre, c'est-à-dire le projecteur éclairant *tour à tour* les trois personnages qui répètent leur texte, mais cette fois-ci, l'un après l'autre, et donc de manière compréhensible, avant de retourner au noir et de céder la place au locuteur suivant, à son tour éclairé par le projecteur et ainsi de suite. À la fin de la pièce, l'ultime parole de H semblera commenter ironiquement l'incommunicabilité absolue entre les trois personnages : « nous n'étions pas longtemps ensemble » (p. 35), constat qui semble s'appliquer à la fois à la vie amoureuse des personnages telle qu'elle vient d'être contée, mais aussi à la parole de ceux-ci qui n'a effectivement été que très brièvement et passagèrement commune<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> L'effet de charabia, le tumulte des trois paroles mélangées empêche celles-ci de faire sens, comme si, après le décor et les visages, les voix elles-mêmes étaient provisoirement indifférenciées.

<sup>7</sup> Formule à double entente, à la fois diégétique et méta-diégétique, comme souvent dans le théâtre de Beckett. Voir *infra*.

La séparation des corps et leur immobilité réduit à son minimum le jeu des acteurs, qui repose alors essentiellement sur la voix et la capacité de l'interprète à rendre par son timbre l'anonymat, le « gris », imaginé par la mise en scène de Beckett. Les didascalies indiquent également que le débit des voix doit être rapide, ce qui a pour effet d'introduire à la fois un sentiment d'urgence (comme si le temps manquait) et de briser l'effet réaliste. Tout se passe en pratique comme si une bande-son était passée en accéléré, sans respecter les pulsations naturelles, les pauses et les rythmes de la parole humaine. Cette disposition contribue fortement à créer l'impression d'une parole irrépressible, qui n'attend que la permission du projecteur pour s'épancher, d'une parole affolée à laquelle le noir coupe le clapet.

Le second objectif de cette mise en scène, après l'indifférenciation générale des personnages et du décor, est ainsi de créer une impression de *mécanique*, d'enchaînement rigoureusement a-humain, objectif avoué plus explicitement encore dans plusieurs œuvres ultérieures de Beckett<sup>8</sup>. Cet effet mécanique de la mise en scène devient absolument patent lorsque le texte, une fois terminé, est repris à son commencement et que la pièce est, à la surprise des spectateurs, jouée une seconde fois à l'identique<sup>9</sup>. Mais la répétition du texte — qui, du point de vue pratique, se révèle extrêmement utile pour apprécier véritablement l'ingéniosité et l'humour du système mis en place par Beckett — a aussi pour effet de souligner l'absence réelle de début et de fin de cette intrigue. Car si le début était déjà un commencement *in medias res*, la fin elle-même apparaît alors elle aussi en quelque sorte *in medias res*, ce qui donne l'impression d'une sorte de cercle ou de cycle sans fin dans lequel seraient saisis à un moment et pour un temps donné des personnages enfermés quant à eux dans un processus qui se prolonge en amont comme en aval, soit en dehors de

---

<sup>8</sup> Notamment *Pas moi*, où une « bouche » semble obéir aux ordres de « l'auditeur », ou encore *Cascando*, dans lequel une « voix » est conditionnée par « l'ouvreur » qui manipule des boîtes, ouvrant et fermant celles-ci et libérant ou réprimant ainsi des paroles qui ont tendance à se déverser fiévreusement quand cela leur est permis.

<sup>9</sup> Ou bien avec éventuellement quelques modifications dans la distribution des répliques selon le souhait de l'auteur indiqué en notes à la fin du texte.

Rémi ASTRUC, « Entre fable et farce : l'amour grotesque dans *Comédie* de Samuel Beckett », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @analyses, printemps-été 2006*

---

la représentation<sup>10</sup>. En somme, la pièce présente des personnages saisis dans des sortes de limbes ou, comme viendra le suggérer le texte, en transit dans une espèce de purgatoire où ils se débattent et souffrent, et dont le moindre élément de cruauté n'est pas pour eux d'ignorer le temps qu'il leur faut passer ainsi : l'absence de fin clairement marquée suggère en effet une sorte d'éternité de la souffrance, qui n'est pas sans rappeler l'attente indéfinie de Godot dans *En attendant Godot*.

Mais si *Comédie* emprunte à l'évidence, comme on l'a dit, son intrigue au théâtre de boulevard, il n'en est pas moins clair que la pièce en altère profondément le fonctionnement et, par conséquent, en transforme radicalement le sens. Beckett pervertit en quelque sorte le schéma normal de ce genre de théâtre : son objectif n'est pas de se moquer de quelque chose de sérieux ou d'en faire rire, mais à l'inverse de stopper le rire et de revenir au sérieux, altérant un matériau au départ comique, une source initialement légère et divertissante. Le principe premier de ce qui peut alors être considéré comme une anti-parodie ou une parodie inversée est l'immobilité absolue qui, dans la pièce de Beckett, prend à rebours un genre dont l'humour et la réussite reposent précisément sur sa dynamique : les portes qui s'ouvrent et qui claquent, les personnages qui entrent en trombe, déboulent sans prévenir tandis que d'autres courent se cacher. Or, dans *Comédie*, rien de tel puisque les personnages sont prisonniers de ces grandes jarres qui leur interdisent tout mouvement, bannissant toute action de la représentation ou réduisant plutôt celle-ci à la seule parole. Le burlesque s'en trouve ainsi comme empêché. Privé de l'agitation de son plateau, des dynamiques virevoltantes d'acteurs entrant et sortant sans cesse, le vaudeville en vient à prendre une coloration extrêmement étrange et même inquiétante.

Le comique léger et divertissant de la tradition vaudevillesque a en effet viré à l'aigre dans la mesure où la comédie n'est pas aussi franche qu'elle en avait l'air et que s'y sont décidément mêlés des accents tragiques. Le rire provoqué par certaines répliques s'en trouve réduit à

---

<sup>10</sup> « Le mécanique plaqué sur du vivant », source du comique selon Bergson, est tellement poussé à l'extrême ici par Beckett, jusqu'à la répétition sans fin, qu'il en devient facteur d'angoisse bien plus que de comique.

un embryon malformé et vite disparu, un rire presque honteux ou à moitié fou, à l'image de celui dont F2 donne elle-même l'exemple au sein de la pièce (« un bref éclat de rire faible et égaré », p. 32)<sup>11</sup>. Il s'agit donc d'un rire qui a perdu lui-même sa franchise et comme alourdi par le soupçon que quelque chose de grave se joue derrière cette mise en scène. La gaieté, l'insouciance, la légèreté du genre ont laissé place au malaise et à l'inquiétude. Par cette immobilité glaciale et mortifère, la tradition du théâtre de boulevard se trouve en quelque sorte travaillée, laminée, pressurée de son sens. Beckett donne une version expurgée du boulevard, essentialisée, réduite à un squelette nu : personnages anonymes et immobiles, absence de décor, de lumière, de mouvement. Cette mise en scène a en quelque sorte pour effet d'« extrémiser » la pièce, car l'intérêt de celle-ci ne saurait résider pour Beckett dans l'intrigue convenue de la comédie de boulevard. La « modernisation » de la mise en scène doit faire dire autre chose à cette source, et conduire le spectateur à réinterpréter la trame bien connue de l'adultère.

Enfin, si Beckett reprend l'intrigue du boulevard en en retranchant toute mobilité, il y ajoute en revanche un élément nouveau qui s'avère capital : le projecteur. Élément extérieur à la représentation, mais évidemment nécessaire à celle-ci, inséparable du théâtre dans sa mise en place matérielle (remplaçant les antiques feux de la rampe), Beckett fait du projecteur dans *Comédie* un élément interne à la représentation. En sus de son rôle strictement technique d'éclairage des personnages, celui-ci occupe un rôle clé dans le sens où son action influe sur ceux-ci, et c'est bien la seule source d'interaction dans cette pièce. À ce titre, le projecteur se trouve élevé au rang d'acteur, au sens concret du terme, au moment précisément où les protagonistes humains se voient à l'inverse privés de toute faculté d'action et ont perdu toute autonomie.

Distribuant l'obscurité et la lumière dans cette mise en scène immobile, il ne s'est rien moins que substitué au mouvement,

---

<sup>11</sup> Ce rire ambigu signale précisément le glissement du comique boulevardier au comique grotesque, comme on va le voir plus bas.

remplaçant les entrées et sorties des personnages : ce sont les « noirs » plus ou moins longs qui marquent ici le découpage de la pièce, faisant ainsi apparaître deux actes (rejoués une seconde fois lors de la reprise). Par un renversement extrêmement déroutant des causes et des conséquences, le dispositif technique n'est donc plus au service d'une intrigue, mais c'est le jeu qui donnera l'impression d'être assujéti au dispositif technique. C'est le projecteur qui en vient en effet à commander l'action des personnages, et non l'action des personnages qui commande l'usage du projecteur<sup>12</sup>. L'on comprend ainsi que c'est la source de lumière qui ordonne en fait tout le déroulement de la pièce en réglant les interventions de H, F1 et F2. L'enchaînement des répliques, le passage d'un locuteur à l'autre, le choix de celui-ci et de son temps de parole apparaissent alors comme l'expression d'une *volonté* mystérieuse qui est celle du projecteur (ou de celui qui le manipule), et non l'application servile d'une conduite lumière opérée par un simple technicien. Plus encore qu'un acteur parmi d'autres, le projecteur apparaît alors comme le metteur en scène de *Comédie* : orchestrant les tours de parole, c'est lui qui s'impose en effet comme le maître du jeu.

Cette subordination du jeu à la source de lumière est patente lorsque celle-ci, après avoir donné la parole à un personnage, la lui retire brutalement avant même parfois qu'il ait pu terminer sa phrase : H, F1 ou F2 sont ainsi régulièrement coupés au beau milieu d'un mot, d'un éclat de rire ou même d'un hoquet par le retour au noir, si bien qu'ils doivent attendre d'être éclairés à nouveau pour pouvoir achever leur intervention. La puissance du projecteur est ainsi tout entière contenue dans sa capacité à couper la parole ou à débonder celle-ci. Mais il est aussi et surtout la source d'une violence faite aux personnages : « La parole leur est *extorquée* par un projecteur se braquant sur les visages seuls »<sup>13</sup>, indique Beckett. Celui-ci est en fait un véritable instrument de torture, utilisé pour faire de force parler — ou taire — ses victimes, distribuant en même temps que la parole la souffrance ou le soulagement. Le projecteur exerce ainsi son emprise

---

<sup>12</sup> Par ce renversement apparent de la hiérarchie auteur/metteur en scène, Beckett signe là encore sa modernité, imposant la primauté du metteur en scène.

<sup>13</sup> C'est nous qui soulignons.

Rémi ASTRUC, « Entre fable et farce : l'amour grotesque dans *Comédie* de Samuel Beckett », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @analyses, printemps-été 2006*

---

terrifiante sur les personnages tour à tour en les privant de repos et en les forçant à raconter leur histoire<sup>14</sup>. Et ce projecteur qui fait mal pourrait d'ailleurs faire plus mal encore, comme le soupçonne F2 : « tu pourrais t'emporter et flamboyer à me fondre la cervelle, pas vrai? » (p. 23). Si bien que les personnages finissent par s'adresser directement à celui-ci pour l'implorer : « pitié, pitié », « lâche-moi! ».

Puissance invisible qui rend visible, qui rend sonore, c'est-à-dire rappelle à l'existence ou fait disparaître dans le néant, le projecteur est ainsi détenteur du pouvoir suprême, celui de vie et de mort, la lumière étant le principe premier de l'existence, évidemment et surtout au théâtre<sup>15</sup>. Regard d'un tiers (Dieu, le metteur en scène, le public, ou autre?), la pièce n'apporte pas de réponse à cette question, pas plus qu'il n'y avait de réponse à la question : qui est Godot? Mais en vertu de la promotion du projecteur au rôle de grand ordonnateur du spectacle et du supplice, la distrayante comédie de boulevard s'est muée en... — horreur! — *une scène musclée d'interrogatoire « policier »*.

### La comédie du sens

« Mais qu'est-ce que c'est que cette "comédie"? », est-on en droit de se demander. Autrement dit, qu'est-ce que tout cela peut bien signifier? Le sens de ce spectacle — qui ne ressemble finalement que très peu à une pièce de théâtre — est loin d'être transparent. Mais c'est à l'évidence un effet souhaité par Samuel Beckett, qu'on ne peut soupçonner d'approximation ou de manque de rigueur : il convient que le spectateur se demande à quoi rime tout cela... Dès lors, quelle pourrait être la fonction de cet hermétisme sinon de souligner que,

---

<sup>14</sup> Leur souffrance paraît même liée aussi bien à la lumière qui aveugle et oblige à parler qu'à l'intermittence de celle-ci, qui empêche de finir de s'exprimer, empêche d'en finir avec cette histoire, et de retourner à un noir définitif.

<sup>15</sup> *Esse est percipi*. La conception de Berkeley motive une grande part de la réflexion de Beckett sur le théâtre. En témoigne « l'aperçu général » qu'il donne de *Film* : « Perçu de soi subsiste l'être soustrait à toute perception étrangère, animale, humaine, divine. La recherche du non-être par suppression de toute perception étrangère achoppe sur l'insupprimable perception de soi. Proposition naïvement retenue pour ses seules possibilités formelles et dramatiques. », in *Comédie et actes divers*, p. 113.

précisément, la représentation se développe sur un « manque » : le manque d'un sens clair? Tout, dans *Comédie*, est organisé pour poser, de manière à la fois ludique et ironique, la question du sens, jusqu'au titre qui désigne dans sa polysémie aussi bien une forme de pièce de théâtre que quelque chose que l'on ne parvient pas à caractériser du fait de son apparente incohérence.

Le mystère est, dans cette optique, la meilleure et la plus sûre manière d'éveiller la curiosité et d'enclencher la démarche herméneutique. Ainsi, les personnages qui ne sont pas individualisés font naître chez le spectateur une interrogation sur ce qu'ils « représentent », et la mise en scène, parce qu'elle désarçonne le spectateur, ne peut manquer de susciter là encore la recherche d'une interprétation. À la question de l'anonymat des personnages, la réponse peut être soit « peu importe » (cet anonymat n'a pas d'autre sens que lui-même, n'est pas symbolique), soit l'anonymat cache en réalité le fait qu'H, F1 et F2 représentent tous les hommes et toutes les femmes, n'importe quel homme et n'importe quelles femmes. Dans ce dernier cas, l'absence de sens obvie ainsi que la non-individualisation des acteurs invitent assez naturellement une interprétation de *Comédie* en fable, en parabole, comme pour certains textes de Kafka par exemple. Dans cette optique, le spectateur cherche à reconnaître une portée universelle aux faits présentés et interprète l'intention de l'auteur comme étant celle d'un moraliste : Beckett voudrait, à travers cette drôle de pièce, dire quelque chose sur la vie, les hommes, le monde, en d'autres termes faire passer un « message » de type moral<sup>16</sup>. On pourrait alors s'écrier, comme le personnage de *Pantagruel*, « j'entends, mais quoi? »

Contre cette première interprétation de la pièce comme fable, et face à l'obscurité de ce prétendu message (qui marquerait alors l'échec de l'auteur : si Beckett veut réellement dire quelque chose et que ce message n'est pas clair, il a manqué son but), se dresse immédiatement ensuite l'interprétation de la pièce comme *farce*, ce qui pourrait conduire à penser que « Beckett se fiche de nous », et il faut convenir

---

<sup>16</sup> En premier lieu, il s'agit alors d'une méditation sur la luxure, appuyant l'interprétation chrétienne du texte. Voir infra.

que le spectateur aurait des raisons de le penser. En ce cas, il n'y aurait pas de sens à chercher à *Comédie* : les personnages sont simplement de pathétiques pantins, les victimes grotesques d'une mise en scène cruelle et gratuite, manipulés par une puissance obscure, Dieu à la rigueur, plus certainement et avant tout le metteur en scène. Hypothèse qui se voit corroborée par une tendance certaine du théâtre de Beckett — et du « nouveau théâtre » dans son ensemble — à dénoncer l'illusion théâtrale en rappelant régulièrement que « ce n'est que du théâtre », toute pièce n'étant qu'une mise en scène dont il convient de se distancier<sup>17</sup>. Le spectateur en est alors réduit à se réjouir et s'effrayer tout à la fois de voir ces êtres médiocres soumis arbitrairement à ce régime de torture et tenter maladroitement de comprendre ce qui leur arrive.

Mais tout cela est encore à l'évidence peu satisfaisant. Pourquoi laisser planer l'ombre du sens si l'objectif est le non-sens? Nul doute que le propos de Beckett est justement de confronter ces interprétations opposées tout en maintenant sa pièce sur « le fil du rasoir » et donc de faire coexister l'inconciliable dans l'esprit du spectateur. Les deux options, celle d'un sens plein mais caché (et finalement abscons), et celle d'une absence radicale de sens (démentie par la complexité de la construction), sont alors ménagées par Beckett pour faire triompher dans sa pièce avant tout son *ambiguïté*. C'est ce que le « deuxième acte » (inflexion dans le cours du jeu marqué par un retour au noir complet et le même bref raté du début) viendra faire plus clairement comprendre.

Ce deuxième temps dans la pièce offre en effet quelques indices importants : H, F1 et F2 cessent à ce moment de relater leur histoire d'adultère pour s'interroger sur les motivations de ce récit et leur situation présente. Ils confrontent alors en quelque sorte leur bourreau

---

<sup>17</sup> On sait l'importance dans le « nouveau théâtre », et chez Beckett en particulier, de la dénonciation de l'illusion artistique et du processus d'identification. Un exemple célèbre tiré de *Fin de partie* suffit à suggérer comment le fin mot de l'histoire peut être seulement « tout cela n'est que comédie » comme le dit H, c'est-à-dire une simple mise en scène : dans cette pièce, Hamm répond à Clov qui lui demande à quoi il sert : « À me donner la réplique, con! »

— le projecteur — à travers leurs questions, leurs hypothèses, leurs souhaits. H : « Est-ce que je cache quelque chose? » (p. 28) F1 : « Si seulement je pouvais penser, ceci n'a pas de sens non plus, mais aucun. » (p. 26) F2 : « Est-ce que tu m'écoutes? est-ce que quelqu'un m'écoute? » (p. 25). Il apparaît alors, à ce moment de la pièce, que les personnages interprètent intuitivement leur situation dans une perspective chrétienne. Bien que rien n'indique qu'ils soient décédés, ils envisagent leur triste condition comme relevant d'une sorte de purgatoire où leur existence se poursuit sous cette forme inattendue. Pour une durée indéterminée, ils y sont condamnés à subir cette mise en scène (l'enfermement dans la jarre, l'éblouissement du projecteur) et cette épreuve (l'attente indéfinie, l'angoisse de ne pas savoir s'ils sont vus ou écoutés), à y être donc « exposés » et à parler en attendant leur délivrance<sup>18</sup>.

Ils cherchent alors aveuglément les moyens de hâter la fin de leurs souffrances, ce qui les conduit à envisager plusieurs hypothèses : ils mentent ou ont oublié une partie de la vérité et le projecteur ne les laissera en paix qu'une fois qu'ils auront proféré celle-ci; ou bien leur bourreau attend autre chose que des paroles, quelque chose « à faire avec le visage » puisqu'ils ne peuvent rien bouger d'autre : pleurer, ou éventuellement se sectionner la langue d'un coup de dent et l'avaler; ou encore ils envisagent la possibilité qu'il leur faille attendre tout simplement que leur bourreau se lasse et se mette à harceler quelqu'un d'autre. F2 essaie de se convaincre : « Un jour tu me lâcheras et t'éteindras pour de bon » (p. 21). Pourtant, des incohérences empêchent H, F1 et F2 de connaître le soulagement d'une situation clairement identifiée, c'est-à-dire d'un séjour avéré au purgatoire. H croit d'abord avoir saisi ce qu'on attend de lui : « Quand ça baissa la première fois, je louai Dieu, je le jure. Je pensai, C'est fait, c'est dit, maintenant tout va s'éteindre » (p. 20). Mais le retour de la lumière lui prouve qu'il se trompe et pas plus que les autres, il ne peut en définitive percer le sens de la punition qui lui est infligée. F1 : « Pénitence, oui, ça à la rigueur, j'y étais résignée, mais non, ça n'a pas

---

<sup>18</sup> Si la lueur du projecteur est qualifiée « d'infernale », la punition est cependant estimée préférable à l'enfer : « *Je préfère ceci à... l'autre affaire. Il y a des moments endurables.* » (F2, p. 21).

l'air d'être ça non plus. » (p. 30) Au bout du compte, les personnages se résignent à endurer le sort qui leur est fait et l'incertitude à laquelle ils sont abandonnés : « Silence et noir, je n'en demandais pas plus. Eh bien, j'en reçois un peu, et de l'un et de l'autre, puisqu'ils ne font qu'un. C'est sans doute pécher encore que d'en implorer davantage. » (F1, p. 31)

Mais au même moment, la raison traîtresse leur fait envisager la possibilité de l'absence de Dieu, qui rendrait cet « interrogatoire » absurde, à l'instar de leur histoire d'adultère, désormais vue elle-même comme une simple comédie. H : « Je le sais maintenant, tout cela [l'adultère<sup>19</sup>] n'était que... comédie. Et tout ceci, quand est-ce que... [le projecteur lui coupe la parole] Tout ceci, quand est-ce que tout ceci n'aura été que... comédie? » (p. 23) La seconde grande hypothèse herméneutique, suggérée aux personnages par leur raison même, est donc qu'il n'y ait aucune explication ni justification à cette séance de torture, pas plus qu'à la vie en général. Le renoncement à comprendre est alors l'ultime carte de la raison : « Et si je faisais la même erreur que lorsque c'était le soleil qui brillait, celle de vouloir un sens là où il peut n'y en avoir aucun? » (p. 24)<sup>20</sup> Ce faisant, F2 ne peut cependant s'empêcher de chercher un sens, jusque dans la possibilité du non-sens. Mais si les personnages émettent l'hypothèse du non-sens, jamais ils ne parviennent à l'établir clairement, pas plus qu'ils ne parviennent à établir un sens d'ordre chrétien à leur mésaventure. Il reste qu'ils raisonnent envers et contre tout (« comme la raison fonctionne encore! », s'étonne F1, p. 24) et en viennent donc à formuler ce qui n'est autre qu'un terrifiant doute métaphysique<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> C'est nous qui « traduisons ».

<sup>20</sup> Remarquons que F2 dit « là où il peut n'y en avoir aucun » et non « là où il ne peut y en avoir aucun ». C'est pourquoi nous nous inscrivons en faux contre l'idée que le théâtre de Beckett soit un théâtre de l'absurde. Poser la question du sens, comme le fait Beckett, n'est pas la même chose que d'y répondre. En effet, un théâtre absurde, lui, répondrait à la question du sens en disant qu'il n'y a pas de réponse : l'absurde est donc la réponse pas la question. Beckett, quant à lui, cherche un sens, s'interroge sur l'existence d'un sens, mais ne répond jamais que cela n'a pas de sens, même si souvent, comme F2, il l'envisage.

<sup>21</sup> C'est ainsi que Beckett atteint et formule cette limite du raisonnement logique qui fait que la raison est logiquement conduite à envisager le non-sens, alors que

Comme on vient de le voir, l'histoire de l'adultère débouche dans la seconde partie de la pièce sur des interrogations existentielles qui font de *Comédie*, avant tout, une *comédie du sens*. La pièce oscille ainsi entre l'espoir d'une signification et le risque du non-sens. Aucune réponse n'est donnée, aucune interprétation n'est véritablement privilégiée et le spectateur se voit, comme les personnages, abandonné à ses doutes<sup>22</sup> : comme eux, il partage à tous les niveaux ce « manque » inséparable de la condition humaine. Sans aucune sorte de message rassurant, la pièce suggère seulement que celui-ci trouve une inscription — présence absente — dans le langage, puisque la seule action possible des protagonistes est la relation de leur aventure et qu'ils sentent bien (même si c'est confusément) qu'il s'agit pour eux de dire quelque chose. Ce manque, qui ne saurait véritablement être lié à la mémoire, est une vérité inconnue ou inaccessible, vraisemblablement une sagesse, une pureté ou une perfection qui est absente de la vie terrestre, particulièrement absente, semble-t-il, de l'amour humain selon Beckett. Même si le texte ne le précise aucunement, on peut raisonnablement penser qu'il s'agit d'une autre forme d'amour, un amour qui ne serait pas, comme celui de H, F1 et F2, privé de communion, amour égoïste, solitaire, triste amour. La misère de l'amour humain se fait ainsi exemplaire de la misère de la condition humaine tout entière.

C'est ce que marque avec la plus grande force la conception radicalement originale de la pièce, à savoir le triple soliloque. Symptôme d'un impossible dialogue (trilogue?), il se fait, ainsi qu'a pu le suggérer Jean-Marie Thomasseau à propos du théâtre contemporain, l'expression caractéristique du tragique moderne, ici en l'occurrence de l'insupportable faillite des relations humaines. Mais dans un même mouvement, l'expression monologique s'impose également dans *Comédie* — et chez Beckett en général — comme

---

le non-sens est pourtant la négation de toute logique : voilà un paradoxe philosophique tel que Beckett les affectionne. D'où la conclusion inévitable : « *il faudrait qu'elle lâche* », sous-entendue la raison (F1, p. 27).

<sup>22</sup> Ainsi s'opère le retournement de la distanciation, le spectateur étant, par ce biais inattendu et presque à son corps défendant, conduit à s'identifier aux personnages alors que tout le poussait jusque-là à se maintenir à bonne distance.

l'expression d'un certain *comique* moderne, le grotesque, où tragique *et* comique justement s'entremêlent, se contaminent et se produisent l'un l'autre. Fable *et* farce, la pièce — on l'a dit — ne tranche pas, mais balance, et le grotesque devient ainsi la forme à travers laquelle Beckett peut, au XX<sup>e</sup> siècle, reformuler de manière saisissante le doute métaphysique.

Remarquons pour terminer que le grotesque de *Comédie*, en tant que fable d'inspiration chrétienne et farce d'orientation agnostique, repose qui plus est sur une certaine carnavalisation du sacré, à travers la reprise iconoclaste d'une scène pieuse et la référence intertextuelle à une œuvre majeure de la littérature, adjonction de deux sens en quelque sorte « à distance » pour cette pièce qui refuse toute inscription directe d'une signification. En s'appuyant sur les références chrétiennes qui hantent Beckett et parsèment la pièce, il est ainsi permis de voir en *Comédie*, en premier lieu, une mise en scène très personnelle du Mont des oliviers, autrement dit de percevoir au travers de H, F1 et F2 exposés au public, « cloués » au fond de leur jarres, le Christ entouré des deux larrons<sup>23</sup>. Si ce rapprochement peut paraître hasardeux, le parallèle trouve cependant sa justification dans les obsessions ou « métaphores obsédantes » de l'auteur. Cet épisode du Nouveau Testament a en effet déjà été évoqué par Vladimir au tout début d'*En attendant Godot* et se trouve donc par là même placé au seuil de toute l'écriture théâtrale de Beckett, laquelle peut paraître ainsi entièrement découler de cet élément fondateur. On se rappelle que dans cette première pièce le fait que, des quatre évangélistes, un seul affirme qu'un des larrons fut sauvé provoque la consternation, les doutes et l'espoir du personnage. Or si cette scène des Évangiles cristallise ainsi les obsessions de Beckett, c'est parce qu'elle est précisément le moment où le Christ lui-même pense que Dieu a détourné son regard de ses souffrances. « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné? »<sup>24</sup> est le cri qui exprime entre tous

---

<sup>23</sup> Les Évangiles rapportent le fait que les voleurs insultent le Sauveur, tandis qu'évidemment, dans *Comédie*, les personnages s'injurient copieusement : la dispute amoureuse serait-elle alors une manière de transcrire les insultes des larrons?

<sup>24</sup> *Évangile selon Matthieu*.

Rémi ASTRUC, « Entre fable et farce : l'amour grotesque dans *Comédie* de Samuel Beckett », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @analyses, printemps-été 2006*

---

l'horrible doute humain face au scandale de la douleur, du mal et de la mort. Les derniers instants du Christ sont donc par excellence le moment où tend à se révéler l'absence de Dieu, ce pourquoi il hante tant Beckett qui l'évoque sous diverses formes dans son œuvre, et notamment, si l'on nous suit, dans *Comédie*.

Par ailleurs, une référence à la fois littéraire et religieuse exerce une véritable fascination sur Beckett : il s'agit de la *Divine Comédie* de Dante Alighieri<sup>25</sup>. Or, là encore, cette référence permet de mieux cerner le mystère de *Comédie*, qui peut alors se présenter aussi comme une réécriture actualisée (et, de ce fait, devenue parodique à l'âge de la mort de Dieu) de l'œuvre de Dante. Outre la justification nouvelle du titre même de notre pièce, celle-ci met bien en scène, par son contenu, une sorte de *Divine comédie* dans laquelle serait perdue l'assurance du divin. « Enfermés » comme ils le sont au purgatoire, rien ne permet plus à H, F1 et F2 d'opérer ce saut de la raison à la foi qui autorisait l'accès au paradis. Tout le comique de la misère humaine se trouve alors directement lié à cette nécessité, désormais sans cause apparente, de rendre des comptes (point de rencontre entre l'éthique et le dramaturgique), qui prend la forme de la confession, rite chrétien qui a perdu tout son sens dès lors que le confesseur est inconnu, voire absent ou inexistant. Et de fait la pièce se termine sur le terrible doute de H :

Et maintenant que toi tu n'es que... œil. Qu'un regard sans plus. Sur mon visage. À éclipses. [...] Cherchant quelque chose. Sur mon visage. Quelque vérité. Dans mes yeux. Même pas [...] Œil sans plus. Sans cerveau. S'ouvrant sur moi et se refermant. Suis-je seulement [...] Suis-je seulement... vu? (p. 32-33)

C'est en effet, nous semble-t-il, une des caractéristiques les plus marquantes de la littérature grotesque moderne que de poursuivre la dénonciation des aberrations de la vie humaine chère aux moralistes, mais sans pouvoir se prévaloir désormais d'une quelconque

---

<sup>25</sup> Voir sur ce point É. Grossman, 1998.

Rémi ASTRUC, « Entre fable et farce : l'amour grotesque dans *Comédie* de Samuel Beckett », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @analyses, printemps-été 2006*

---

transcendance : le témoignage fonctionne alors à vide, on continue de rendre des comptes, mais on ne peut plus dire pourquoi ni à qui. D'où cette parole monologique qui tente désespérément d'échapper à la non-existence que marquerait l'absence d'auditeur en se répandant fiévreusement : tant que ça parle, l'espoir d'être entendu subsiste<sup>26</sup>.

### **L'humaine – trop humaine – comédie**

Beckett, dans cette pièce, ne fait donc que consigner la misère humaine, mais n'y propose pas de sens. C'est bien là toute la différence avec l'œuvre d'un moraliste : l'artiste du grotesque dresse le constat qui condamne, mais ne peut proposer de solution pour réformer. C'est la « misère de l'homme sans Dieu », sans l'apologie de la religion chrétienne qui la suit chez Pascal et que le XX<sup>e</sup> siècle a rendue définitivement impensable. Beckett se contente donc d'observer cette absence possible de sens et d'en tirer les conséquences : il traduit cela dans un jeu du sens et du non-sens qui fonde une vision grotesque du monde. Ainsi, les imperfections de l'amour humain s'imposent chez l'auteur comme un lieu privilégié d'expression du doute métaphysique et du retrait de Dieu. En somme, *Comédie* exprime le constat que quelque chose échappe scandaleusement à l'homme en ce monde, ce qui rend sa position sur terre instable et inconfortable et le désigne au rire grotesque. Ce que la pièce rend particulièrement clair également, c'est que le manque, au cœur de la vie des personnages, trouve son origine dans un manque d'amour : « *Nous ne savions pas vivre* », reconnaît H (p. 31). Beckett suggérerait-il alors que manque de sens et manque d'amour sont la même chose? C'est en tout cas ce qui transforme les relations de H, F1 et F2 en pathétique comédie.

Beckett n'est pas le premier à souligner le rapport nouveau qui lie au XX<sup>e</sup> siècle la question de l'amour à la question de la foi. En 1952, Günther Anders faisait déjà ce constat surprenant :

---

<sup>26</sup> On retrouve cette exigence du « témoignage » devant une instance éventuellement absente au cœur de plusieurs autres grandes œuvres grotesques du XX<sup>e</sup> siècle, comme dans les romans du nettement moins chrétien Céline, par exemple.

Puisque dans l'ère des sécularisations, il ne pouvait plus être question de communion religieuse pour les classes cultivées, puisque le principe politique et économique de l'individualisme excluait une communion « sociale » (telle que Comte voulait y contraindre, et telle que le national-socialisme prétendait l'imposer), l'ultime communion, que n'avaient détruite ni la dégradation de la religion, ni l'économie : *l'amour* devait prendre une importance disproportionnée jusqu'au délire : il est devenu *l'organe* de la *communion* et de la *rédemption*. (p. 53)

Et un peu plus loin, il ajoutait : « Nous n'en sommes qu'au début de la démolition de l'amour en tant que substitut de la religion. » Avec sa pièce *Comédie*, Beckett participerait alors à sa manière à ce vaste mouvement de désacralisation de l'amour dont parle Anders, qui serait une réaction à la vénération romantique de celui-ci qui s'était largement développée au XIX<sup>e</sup> siècle. De fait, les amoureux semblent toujours devoir se faire souffrir dans l'œuvre de Beckett. Pour lui, les histoires d'amour finissent mal. Mais qu'est-ce qui ne finit pas mal chez Beckett?

## Bibliographie

ALIGHIERI, Dante. 1965, *Divine Comédie*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

ANDERS, Günther. 1990 [1952], *Pour ou contre Frantz Kafka*, Paris, Circé.

BADIOU, Alain. 1995, *Beckett, l'incroyable désir*, Paris, Hachette.

BECKETT, Samuel. 1972 [1963], *Comédie [Play]* (traduction de l'auteur) *et actes divers* (dont *Cascando, Paroles et musique, Film*), Paris, Minuit;

—. 1952, *En attendant Godot*, Paris, Minuit;

Rémi ASTRUC, «Entre fable et farce : l'amour grotesque dans *Comédie* de Samuel Beckett », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyses, printemps-été 2006*

---

—. 1957, *Fin de partie*, Paris, Minuit;

—. 1953, *L'Innommable*, Paris, Minuit;

—. 1961, *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, Paris, Minuit;

GROSSMAN, Évelyne. 1998, *L'esthétique de Samuel Beckett*, Paris, Sedes.

RABELAIS, François. 1997 [1553], *Pantagruel*, Paris, Pocket.