

THE ILLOGICAL AND THE PLAYFUL: THE ROLE OF WORDPLAY IN BECKETT'S POSTMODERN THEATRE

L'ILLOGIQUE ET LE LUDIQUE : LE RÔLE DES JEUX DE MOTS DANS LE THÉÂTRE POSTMODERNE DE BECKETT



PAUL CRISTIAN ALBU

PhD Student

University of Craiova, Romania

E-mail: albu_paul@yahoo.com

Article code : 745-362

DOI: <https://doi.org/10.61215/ALLRO.2025.32.10>

Abstract : *This study explores the intricate interplay of illogical structures and wordplay in the postmodern theater of Samuel Beckett, focusing on how these elements redefine the stage as a space for philosophical and aesthetic experimentation. Beckett's works, including *En attendant Godot*, *Fin de partie*, and *Premier amour*, systematically disrupt classical dramatic conventions through illogical sequences, paradoxical dialogues, and cyclical actions. Such devices do not merely serve stylistic purposes; they function as mirrors of the human condition, exposing the fragility of communication, the instability of meaning, and the existential uncertainty inherent in life. The analysis emphasizes the role of nonsensical language as both a comedic and philosophical instrument, revealing the limitations of rational thought while provoking reflection on the vulnerability and solitude of human existence. Wordplay, meanwhile, destabilizes language, highlighting its arbitrariness and creating a musical, rhythmic dimension that oscillates between comedy and tragedy. These techniques transform language into a medium capable of conveying profound emotional and intellectual experiences, making the spectator an active participant in a dynamic encounter with absence, contingency, and human perseverance. By combining illogic, nonsensical discourse, and playful manipulation of language, Beckett constructs a postmodern poetics in which meaning is constantly deferred and the audience is invited to engage with the void as a site of reflection. His theater does not merely recount events but embodies the tension between presence and absence, sense and nonsense, revealing the precarious yet profoundly vital nature of human life. In this context, Beckett's work is emblematic of postmodern theatrical innovation, challenging traditional narrative structures while simultaneously offering a rigorous meditation on language, temporality, and existential experience.*

Keywords: Illogic; Nonsense; Wordplay; Postmodern Theater; Samuel Beckett; Language; Absurd; Existential Reflection; Musicality; Human Condition.

*

Introduction développée

Le théâtre beckettien se caractérise par une exploration profonde de l'illogique et des jeux de mots, délibérément détachés de toute dramaturgie centrée sur le

progrès narratif ou sur une psychologie linéaire des personnages. Beckett ne cherche pas à raconter des histoires où la logique ou la causalité guideraient les actions ; au contraire, il met en évidence l'absurde, l'aporie et la redondance stylistique, transformant le langage en un espace de liberté où se confrontent les contradictions et les limites de la communication.

Le langage, dans ses œuvres, cesse d'être un simple outil de transmission de sens pour devenir un terrain de jeu et de réflexion, où la structure même de la scène classique est remise en question et où le spectateur est invité à s'interroger sur la nature de la parole et de l'existence. L'illogique beckettien ne se réduit pas à un simple non-sens : il surgit dans le cadre de contradictions internes, où les personnages contestent ou répètent leurs propres répliques, transformant la discussion en un automatisme qui révèle le vide lexical. Ce procédé met en lumière la crise du langage et son incapacité à exprimer pleinement le monde contingent et la complexité de l'expérience humaine. Ainsi, la parole, plutôt que de clarifier, souligne la fragilité de toute communication et la solitude des individus confrontés à un monde dépourvu de repères certains.

Les jeux de mots occupent une place centrale dans cette démarche. Ils symbolisent le vide des significations et la nature instable du langage contemporain. À travers les échanges des personnages, Beckett expose les contradictions et les déformations de la réalité, révélant que la parole est à la fois comique, ludique et profondément philosophique. Les jeux de mots, par leur ambiguïté et leur sonorité, détournent la fonction traditionnelle du lexème et invitent le spectateur à réfléchir sur l'arbitraire du signe linguistique.

Le langage devient alors un instrument capable de faire émerger le non-sens comme une réalité constitutive de l'existence, où chaque mot, chaque répétition, chaque paronomase révèle la faillibilité de notre compréhension du monde. La répétition incessante, qui traverse les œuvres de Beckett, traduit l'incapacité du sens à se stabiliser. Les gestes et les paroles des personnages s'enchaînent dans une boucle où l'action ne progresse pas selon une logique classique, mais où l'absurde ontologique se dévoile dans toute sa force. Cette structure dramatique particulière fait émerger une vision de l'existence où le temps, le langage et la communication sont marqués par l'échec, mais où cette limitation devient elle-même matière à réflexion et à intensité esthétique.

Ainsi, l'illogique et les jeux de mots ne sont pas de simples artifices : ils constituent le cœur d'une esthétique postmoderne où le langage se déstructure pour mieux révéler le vide existentiel, la solitude et les contradictions de l'homme. Beckett offre un miroir dans lequel se reflète la condition humaine contemporaine, marquée par l'incertitude, l'angoisse et la quête de sens dans un monde qui en est dépourvu.

Ses personnages, profondément humains, incarnent cette difficulté à communiquer, à exister pleinement et à trouver un sens durable à leur expérience. Le

théâtre beckettien, par la mise en avant de l'absurde et de la fragilité du langage, invite le spectateur à reconnaître la dimension tragique et comique de la vie, tout en proposant une réflexion sur le rôle du langage, de la narration et de l'imaginaire dans notre perception du réel. En définitive, Beckett ne se contente pas de déconstruire le théâtre classique : il propose un univers où l'illogique et le jeu de mots deviennent les instruments d'une méditation sur la condition humaine, transformant le vide, la répétition et le non-sens en moyens privilégiés pour sonder les inquiétudes, la solitude et l'angoisse qui traversent la vie contemporaine. Son théâtre est un espace de liberté, où le langage, libéré des contraintes de la logique et de la linéarité narrative, permet d'explorer la fragilité, l'humour et la profondeur existentielle qui habitent chaque être humain.

L'illogique comme structure dramatique dans le théâtre beckettien

Dans le théâtre de Samuel Beckett, l'illogique ne se contente pas de briser la logique : il en devient le cœur, la structure essentielle qui donne forme à l'œuvre. Beckett ne cherche pas simplement à surprendre ou à dérouter le spectateur ; il façonne un univers où la raison et la linéarité narrative sont systématiquement mises à l'épreuve, révélant la fragilité de l'existence humaine et l'incapacité des individus à communiquer pleinement. Les personnages beckettien ne sont pas des figures abstraites : ce sont des êtres confrontés à l'attente, à l'angoisse et au vide de leur condition, dont chaque geste et chaque parole reflètent la lutte quotidienne pour donner un sens à leur vie dans un monde dépourvu de certitudes.

Dans *En attendant Godot*, Vladimir et Estragon oscillent entre espoir et désespoir, répétant des gestes qui semblent vains, échangeant des dialogues où la logique se dissout, et attendant un personnage dont l'arrivée pourrait, en théorie, donner un sens à leur existence, mais qui ne vient jamais. Dans *Fin de partie*, Hamm et Clov évoluent dans un espace clos, où le temps semble suspendu et où le langage devient une mécanique répétitive, presque ritualisée, qui révèle l'impossibilité de transmettre un sentiment ou une vérité complète. Dans *La Dernière Bande*, Krapp, confronté à ses enregistrements passés, expérimente l'érosion du temps et du langage, et dans *Premier amour*, les dialogues absurdes et les jeux de mots mettent en lumière l'isolement et l'incompréhension qui habitent chaque relation humaine.

L'illogique beckettien, loin d'être un simple artifice, incarne ainsi la condition humaine dans toute sa complexité : l'homme moderne est à la fois fragile et obstiné, seul dans sa quête de sens, cherchant désespérément à comprendre un monde qui lui échappe constamment. Chaque répétition, chaque contradiction, chaque silence devient un témoignage de cette fragilité, une manière pour Beckett de rendre sensible au spectateur l'angoisse, l'incertitude et la solitude qui traversent l'existence. Le

spectateur, confronté à ce langage déstructuré et à ces situations sans résolution, est invité à ressentir le désarroi des personnages, mais aussi à réfléchir sur sa propre expérience de la communication, du temps et du vide existentiel.

En ce sens, l'illogique beckettien n'est pas un simple style : c'est une manière de vivre et de faire vivre la condition humaine, où le sens n'est jamais donné, mais toujours recherché, questionné et remis en jeu à travers le langage et la scène.

L'absurde et la remise en question de la logique narrative

Dans *En attendant Godot*, Vladimir et Estragon se trouvent dans une attente interminable et énigmatique, attendant un personnage nommé Godot sans jamais savoir réellement qui il est ni pourquoi il est attendu. Cette situation absurde dépasse le simple comique ou l'intrigue insolite : elle illustre de manière poignante la quête universelle de sens dans un monde dépourvu de signification intrinsèque. Les répétitions incessantes des dialogues, les hésitations et les non-sens des personnages traduisent l'impuissance du langage à établir une communication authentique, et créent une atmosphère où le temps semble suspendu et l'existence suspendue à un événement qui pourrait, en théorie, donner un sens à la vie, mais qui n'arrive jamais. Henri Lemaître note : «Les personnages utilisent les mots comme un passe-temps, tant l'environnement a perdu son sens».¹ Cette remarque souligne l'idée que le langage chez Beckett n'est plus un vecteur de vérité ou d'action mais un espace de jeu, de distraction et de tentative de survivre dans le vide. Les personnages semblent conscients de l'inutilité de leurs paroles, et pourtant ils persistent à parler : leur dialogue devient ainsi un témoignage de l'obsession humaine pour la communication, même lorsqu'elle est vouée à l'échec.

Cette stratégie dramatique constitue une rupture radicale avec le théâtre classique, qui repose sur la progression narrative et la cohérence psychologique des personnages. Martin Esslin, pionnier de l'étude du théâtre de l'absurde, affirme : «Le théâtre de l'absurde se distingue par une rupture totale avec des genres plus classiques tels que la tragédie, la comédie ou la tragi-comédie»². Esslin met en évidence que Beckett ne cherche pas à raconter une histoire linéaire, mais à exposer l'expérience humaine dans sa dimension existentielle et chaotique. Chaque dialogue, chaque silence, chaque geste est pensé pour révéler la vacuité et l'incertitude de la condition humaine. Cette rupture avec les normes classiques renvoie aussi à la philosophie existentialiste et à l'angoisse de l'absurde telle que Camus la définit, où l'homme, confronté à l'absence de sens ultime, doit trouver sa propre manière de vivre et de créer du sens, même dans l'inconnaissable.

[1] Lemaître Henri : *En Attendant Godot*, Paris, Haitier, 1984, p.72

[2] Esslin Martin : *The Theatre of the Absurd*, New York, Anchor Books, 2004, p.34

D'autres critiques soulignent la dimension métathéâtrale de cette absurdité. John Pilling remarque que Beckett « transforme la scène en un lieu où l'attente et le langage deviennent l'action elle-même »³. Ici, l'intrigue traditionnelle est remplacée par un mécanisme dramatique où l'ennui, le vide et la répétition deviennent porteurs de sens : le spectateur est invité à expérimenter la même attente et la même incertitude que les personnages.

Susan Stanford Friedman ajoute que « le non-sens et l'illogique ne sont pas des artifices comiques, mais des moyens de rendre perceptible la condition humaine dans sa vulnérabilité »⁴. Cette lecture humanise les personnages : ils ne sont pas des pantins absurdes, mais des êtres en proie à la solitude, à l'angoisse et à la recherche de sens, ce qui confère à leur dialogue répétitif une dimension profondément humaine.

Enfin, Maurice Charney souligne que la structure répétitive et illogique de Godot « oblige le spectateur à vivre l'expérience de l'attente et de l'absurde, non seulement comme un concept intellectuel, mais comme une expérience sensible et émotionnelle »⁵. Le théâtre beckettien devient ainsi un miroir où se reflète notre propre confrontation avec le vide, l'incertitude et la temporalité de notre existence.

En somme, l'absurde et l'illogique chez Beckett ne sont pas de simples stratégies narratives : ils constituent un outil philosophique et esthétique pour sonder la condition humaine. Le langage y est à la fois instrument et limite, révélant que la communication humaine est toujours fragile et que la quête de sens est indissociable de l'expérience de l'angoisse et de la solitude.

Les jeux de mots et le langage dégradé : la faillibilité du langage

Dans le théâtre de Samuel Beckett, le langage n'est jamais neutre : il devient à la fois un instrument de communication et un terrain d'expérimentation de l'absurde. Les jeux de mots, les phrases à double sens et la dégradation progressive du lexique reflètent l'incapacité du langage à transmettre une vérité stable, tout en donnant au spectateur une expérience esthétique profondément singulière.

Dans *La Dernière Bande*, le personnage de Krapp écoute ses cassettes enregistrées des années auparavant. Les mots qu'il prononce semblent s'éroder avec le temps, se contredire et perdre leur substance. Ce phénomène met en évidence la faillibilité du langage et son caractère intrinsèquement subjectif. Philippe Birgy observe : « Beckett met en scène l'incompréhension d'un lecteur ou d'un spectateur

[3] Pilling John: *Samuel Beckett*, Cambridge University Press, 1997, p. 56

[4] Susan Stanford Friedman: *Postmodern Parables: Beckett and the Ethics of Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, p. 112.

[5] Maurice Charney: *Beckett: Plays and Critical Perspectives*, New York, Routledge, 1993, p. 88.

face à une langue qui ne va plus de soi»⁶. Cette remarque souligne que Beckett transforme le langage en objet dramatique : il n'est plus un simple vecteur de sens, mais un matériau malléable, fragile et potentiellement trompeur. Les jeux de mots, loin d'être de simples curiosités stylistiques, deviennent des instruments philosophiques qui montrent comment le langage peut s'effriter et perdre sa capacité à relier pleinement les êtres humains entre eux.

Dans *Premier amour*, le recours à des paronomases et à des constructions syntaxiques complexes accentue cette dimension : les dialogues deviennent labyrinthiques, absurdes, et souvent comiques, mais toujours porteurs d'une réflexion sur l'isolement et la solitude humaine. John Pilling note que

Beckett utilise le langage comme un outil de mise en abyme : les mots se réfléchissent les uns dans les autres, révélant simultanément leur puissance expressive et leur incapacité à représenter fidèlement la réalité⁷.

Cette manipulation du lexique s'inscrit dans une stratégie plus large : Beckett explore la tension entre le langage, la mémoire et le temps. Comme le souligne C. J. Ackerley, «la répétition, l'érosion et l'ambiguïté des mots permettent au théâtre de Beckett de montrer la fragilité de l'expérience humaine, où la mémoire et la parole sont toujours incomplètes»⁸. Ici, les jeux de mots et la dégradation linguistique ne sont pas des artifices : ils deviennent le miroir de l'incertitude et du désarroi des personnages, et, par extension, de l'expérience humaine contemporaine.

La critique française Anne-Sophie Ceretti insiste également sur le rôle philosophique du non-sens : «Les phrases paradoxales et les répétitions verbales de Beckett transforment le langage en une méditation sur le vide ontologique ; chaque mot est à la fois présence et absence, signifiant et insignifiant»⁹. Cette lecture humanise les personnages : leurs dialogues absurdes deviennent une manière de rendre sensible leur solitude, leur désir de communiquer et l'impossibilité de le faire pleinement.

Enfin, Maurice Charney complète cette perspective en notant que «le langage beckettien, fragmenté et auto-référentiel, met en lumière l'arbitraire du signe et l'impossibilité d'un discours pleinement transparent»¹⁰. Le spectateur, confronté à cette instabilité lexicale, est invité à ressentir l'expérience de la communication dans sa dimension la plus humaine : hésitante, incomplète, parfois comique, mais toujours profondément signifiante.

[6] Philippe Birgy : *Beckett et la langue des maîtres*, in Littérature, Paris, 2012, p. 91.

[7] John Pilling : *Samuel Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 104

[8] C. J. Ackerley : *Beckett: A Study of the Major Works*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 78

[9] Anne-Sophie Ceretti : *Beckett et le langage du vide*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 132.

[10] Maurice Charney : *Beckett: Plays and Critical Perspectives*, New York, Routledge, 1993, p. 96.

Ainsi, les jeux de mots et la dégradation du langage chez Beckett constituent une exploration radicale de la faillibilité de la parole. Ils révèlent l'incapacité de l'homme à maîtriser pleinement le monde par le langage, tout en offrant au théâtre une dimension ludique et philosophique, où l'absurde devient un vecteur de réflexion sur la condition humaine.

Le non-sens comme vecteur philosophique et esthétique

Chez Beckett, le non-sens ne se limite jamais à un simple effet comique ou à un jeu de style : il devient un véritable vecteur philosophique et esthétique, un outil permettant de questionner la nature même de l'existence et de la communication. Dans *Fin de partie*, les personnages Hamm et Clov sont enfermés dans un espace clos, un univers réduit à ses éléments essentiels où la parole et le geste semblent isolés de toute logique conventionnelle. Les dialogues sont rythmés par des répétitions, des contradictions et des silences prolongés, traduisant l'expérience humaine de l'attente, de la souffrance et de l'incapacité à communiquer de manière pleinement significative.

Theodor Adorno commente cette dynamique singulière : « Dans *Fin de partie*, Beckett explore les limites de la compréhension rationnelle, mettant en évidence la fragilité de la pensée et du langage »¹¹. Cette citation souligne que le non-sens chez Beckett n'est pas gratuit : il révèle les limites de la raison humaine et la précarité du langage, qui ne peut jamais transmettre une expérience totale ou définitive. Le non-sens devient ainsi un instrument de réflexion sur la condition humaine, où l'absurde n'est pas seulement une structure dramatique mais une expérience existentielle.

John Pilling insiste également sur le rôle du non-sens comme moteur esthétique : « Beckett transforme l'absurde en une poétique de l'incompréhensible, où le langage est à la fois source de confusion et de profondeur philosophique »¹². Ici, le non-sens est conçu pour provoquer chez le spectateur une double réaction : à la fois une perplexité initiale face à l'illogique et une prise de conscience progressive de sa valeur réflexive. Chaque répétition, chaque paradoxe dans les dialogues de Hamm et Clov agit comme un révélateur : le langage, loin d'être transparent, expose ses propres limites et met en lumière la solitude ontologique des êtres humains.

Susan Stanford Friedman souligne que le non-sens a une fonction éthique et philosophique :

[11] Theodor W. Adorno : *Beckett: Eine Ästhetik der Regression*, in *Revue de Métaphysique et de Morale*, Paris, 1966, p. 157.

[12] John Pilling : *Samuel Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 121.

Les absurdités répétées, les contradictions et les silences dans le théâtre de Beckett ne sont pas un refus de sens, mais un moyen de rendre perceptible la vulnérabilité et l'imperfection inhérentes à toute communication ¹³.

Cette approche humanise profondément les personnages : Hamm et Clov ne sont pas de simples marionnettes absurdes, mais des figures humaines confrontées à l'angoisse du temps, de l'isolement et de l'incommunicabilité. Leur dialogue répétitif, ponctué de gestes mécaniques et de silences, devient une forme de méditation dramatique sur la fragilité de l'existence, où le non-sens n'est pas une fin mais un moyen de rendre tangible l'expérience de l'absurde.

Maurice Charney complète cette lecture :

Le non-sens chez Beckett ne se limite pas à la rupture stylistique ; il transforme la scène en un espace où le spectateur partage l'expérience de la frustration, de l'angoisse et de l'attente avec les personnages ¹⁴.

Ainsi, dans *Fin de partie*, le non-sens devient un langage philosophique, capable de traduire la complexité de l'expérience humaine, de révéler le vide ontologique et de transformer l'absurde en une esthétique à part entière. Il constitue une critique implicite du théâtre classique, où la narration logique et le progrès dramatique dominaient, en proposant un théâtre où le sens n'est jamais donné mais constamment interrogé et redéfini.

Chez Beckett, le non-sens dépasse largement le simple effet comique ou le jeu de style : il devient un instrument philosophique et esthétique permettant de sonder la condition humaine et les limites de la communication. Dans *Fin de partie*, Hamm et Clov évoluent dans un espace clos, réduit à ses éléments essentiels, où le langage et le geste se détachent de toute logique conventionnelle. Les dialogues, rythmés par des répétitions, des contradictions et des silences, traduisent l'expérience humaine de l'attente, de la souffrance et de l'impossibilité de communiquer de manière pleinement signifiante.

Lionel Abel souligne que le non-sens chez Beckett « crée une tension entre ce qui est dit et ce qui est ressenti, transformant la scène en un espace où le spectateur participe à l'angoisse et à l'incertitude des personnages » ¹⁵. Cette lecture insiste sur l'effet immersif de l'absurde : le spectateur n'est pas seulement témoin, mais acteur involontaire de l'expérience de la communication défailante.

Charles Marowitz propose une approche complémentaire : Beckett utilise le non-sens pour rendre perceptible le vide ontologique et le poids du temps sur les

[13] Susan Stanford Friedman : *Postmodern Parables: Beckett and the Ethics of Representation*, Stanford, Stanford University Press, 2001, p. 118.

[14] Maurice Charney : *Beckett: Plays and Critical Perspectives*, New York, Routledge, 1993, p. 101.

[15] Lionel Abel : *The Drama of the Absurd*, New York, Doubleday, 1963, p. 88.

êtres humains. Le langage fragmenté et répétitif est une manière de rendre dramatique l'expérience de l'existence¹⁶.

Marowitz met en évidence que l'illogique chez Beckett est un outil dramatique et philosophique : il permet de rendre sensible la temporalité, la solitude et l'angoisse existentielle.

Anthony Cronin souligne l'éthique du non-sens : «Les dialogues absurdes et les répétitions chez Beckett ne sont pas un refus de sens, mais une invitation à contempler l'imperfection intrinsèque de la communication humaine»¹⁷. Cette perspective renforce l'idée que le non-sens humanise les personnages : Hamm et Clov ne sont pas de simples automates, mais des figures vulnérables confrontées à la fragilité de l'existence et de la parole.

De plus, Ruby Cohn, dans une approche complémentaire à celle de Cronin, observe que «l'absurde beckettien transforme la scène en un espace musical et rythmique, où le silence, la répétition et les contradictions verbales deviennent des instruments de réflexion sur la condition humaine»¹⁸. Ici, le non-sens agit non seulement sur le plan intellectuel mais aussi sur le plan sensoriel, créant une expérience à la fois esthétique et philosophique pour le spectateur.

Enfin, Lois Oppenheim ajoute :

La fragmentation du langage et le recours systématique au non-sens sont une manière pour Beckett de rendre tangible l'angoisse existentielle, en exposant le spectateur à la vulnérabilité du sens et à l'échec de la communication¹⁹.

Cette analyse souligne que le non-sens n'est pas un simple décor verbal, mais un moyen de donner corps à l'expérience humaine, où l'absurde, le vide et le langage dégradé deviennent un miroir de nos propres inquiétudes et de notre solitude.

Ainsi, *Fin de partie* illustre la fonction philosophique et esthétique du non-sens : il permet de traduire la complexité de l'expérience humaine, de révéler le vide ontologique et de transformer l'absurde en une véritable poétique dramatique. Beckett propose un théâtre où le sens n'est jamais donné de manière définitive, mais constamment interrogé et redéfini, confrontant le spectateur à la fragilité de la communication et à l'expérience de l'existence.

Les jeux de mots dans le théâtre postmoderne beckettien

Chez Samuel Beckett, le jeu de mots n'est pas un simple exercice de virtuosité ou une distraction humoristique : il devient une véritable stratégie dramaturgique et

[16] Charles Marowitz : *The Theater of Beckett*, New York, Grove Press, 1971, p. 102.

[17] Anthony Cronin : *Samuel Beckett: The Last Modernist*, New York, Harper & Row, 1996, p. 145.

[18] Ruby Cohn : *Just Play: Beckett's Theater*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 67.

[19] Lois Oppenheim : *Beckett and the Art of the Absurd*, London, Methuen, 1983, p. 59.

philosophique. Hérités à la fois de la tradition shakespearienne — où le calembour est souvent une arme dramatique — et du nonsense britannique incarné par Lewis Carroll ou Edward Lear, les jeux de mots beckettien bouleversent l'attente du spectateur. Ils dévoilent que le langage n'est pas un outil transparent de communication, mais un matériau instable, fragmenté, toujours menacé par le silence ou l'absurde. Beckett, en cela, se situe pleinement dans une perspective postmoderne : il déconstruit le langage de l'intérieur, tout en révélant sa puissance créatrice.

Le jeu de mots comme fissure dans la logique du langage

Les jeux de mots chez Beckett introduisent une faille subtile dans la texture du discours, une sorte de glissement où le langage perd son évidence. Le mot devient étranger à lui-même, comme s'il révélait soudain son arbitraire. Dans *En attendant Godot*, Vladimir et Estragon répètent des formules anodines, mais celles-ci, détournées par le contexte, se chargent d'une valeur paradoxale : «On s'en va ?» — «Oui, allons-nous-en» — et pourtant, ils demeurent immobiles. Ici, la parole possède une apparence performative mais échoue à générer l'action qu'elle annonce. Le langage devient promesse non tenue, pure oscillation entre l'intention et le vide.

Hugh Kenner a justement souligné cette ambiguïté fondamentale : «Le mot chez Beckett est toujours sur le point de se trahir ; il promet un sens et le retire aussitôt, créant une oscillation permanente entre signification et vide»²⁰. Cette remarque met en lumière le caractère insaisissable du langage beckettien : loin d'offrir une communication claire, il se retourne contre lui-même, dévoilant sa propre fragilité.

On pourrait dire que le jeu de mots devient, dans ce contexte, une figure de l'échec. Les répliques prennent la forme d'une mécanique qui se grippe sans cesse : elles produisent un effet comique immédiat, mais ce comique se renverse rapidement en une impression d'impuissance et d'absurde. Ruby Cohn, grande spécialiste de Beckett, insiste sur cette tension : «Les calembours et équivoques de Beckett ne sont pas de simples ornements humoristiques ; ils démontrent que les mots ne correspondent jamais totalement à ce qu'ils prétendent désigner»²¹.

Là encore, le jeu de mots n'est pas décoratif mais structurel : il révèle une vérité plus large, celle de l'impossibilité d'atteindre une correspondance stable entre langage et réalité. Ainsi, chaque fissure ouverte par le calembour ou le décalage sémantique agit comme une métaphore de la condition humaine : les personnages parlent pour combler le silence, mais ce langage, au lieu d'unir, produit davantage de

[20] Hugh Kenner : *Samuel Beckett: A Critical Study*, Berkeley, University of California Press, 1961, p. 142.

[21] Ruby Cohn : *Back to Beckett*, Princeton, Princeton University Press, 1973, p. 88

solitude. Comme l'écrit Anthony Uhlmann : «Les glissements de sens, les mots à double entente, exposent le caractère instable de toute communication et replacent l'expérience du spectateur face à l'énigme de l'existence»²².

En somme, le jeu de mots chez Beckett creuse un écart entre le signe et le sens, entre la parole et l'action. Il transforme le langage en un miroir brisé, où l'on distingue à la fois l'éclat de la drôlerie et la profondeur d'une inquiétude existentielle.

Une musicalité du mot : du comique au tragique

Si les jeux de mots font rire dans le théâtre beckettien, ce rire n'est jamais innocent ni gratuit. Il est fragile, suspendu, presque angoissé, comme une ultime tentative de conjurer le silence. Ce rire est moins une délivrance qu'une respiration dans un univers saturé d'attente et de vacuité. Dans *La Dernière Bande*, cette ambivalence apparaît avec une intensité singulière : Krapp, vieillard solitaire, réécoute ses propres enregistrements et s'attarde sur certains mots, qu'il répète, mâchonne, détourne jusqu'à les vider de leur sens. La sonorité prend le pas sur le signifié ; le langage devient musique, rythmique fragile entre la voix présente et l'écho du passé. Raymond Federman note avec justesse : «Les répétitions verbales chez Beckett n'ont rien d'une simple insistance ; elles créent un effet de cadence, un mouvement proche de la musique, où l'oreille prime sur l'intellect»²³.

Ce que Federman met en évidence, c'est l'importance du mot comme son, comme matière musicale. Beckett semble orchestrer ses dialogues comme une partition où le sens s'effrite, mais où la musicalité demeure. Le spectateur est invité à écouter plutôt qu'à comprendre. Dans ce jeu, le comique et le tragique s'entrelacent sans jamais se dissocier. Un mot répété peut provoquer le rire par son absurdité, mais ce même rire se retourne aussitôt en malaise lorsqu'il devient l'écho lancinant d'une solitude sans remède. Edith Kern a souligné cette ambivalence fondamentale : «Chez Beckett, l'humour verbal est toujours à deux tranchants : il libère le spectateur par le rire tout en lui rappelant la désolation et la dérision de l'existence»²⁴.

Ce constat humanise profondément l'effet de la musicalité du mot : derrière la légèreté apparente du calembour, il y a une gravité qui touche directement à la condition humaine, faite de répétition, de fragilité et de perte. C'est pourquoi le langage, chez Beckett, ne doit pas être envisagé seulement comme un vecteur de sens mais comme une expérience rythmique et émotionnelle. Comme l'écrit Hélène

[22] Anthony Uhlmann : *Samuel Beckett and the Philosophical Image*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 57.

[23] Raymond Federman : *Journey to Chaos: Samuel Beckett's Early Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1965, p. 203.

[24] Edith Kern : *Existential Thought and Fictional Technique: Kierkegaard, Sartre, Beckett*, New Haven, Yale University Press, 1970, p. 264.

Albaret : «Le mot beckettien, dans ses jeux et ses reprises, n'est pas tant un signe qu'une vibration ; il transforme le silence en matière dramatique»²⁵.

Ainsi, la musicalité du mot opère une véritable translation du registre comique vers le registre tragique : elle installe le spectateur dans un espace intermédiaire où le rire se brise en inquiétude, où le jeu de mots n'est plus un simple divertissement mais une manière d'affronter l'inexprimable.

Le jeu de mots comme résistance au silence

Dans l'univers beckettien, le silence n'est jamais une simple pause ; il est une menace constante, un vide qui s'impose et que les personnages cherchent à combler. Les jeux de mots, par leur caractère ludique et dérisoire, apparaissent alors comme des tentatives désespérées pour repousser ce silence envahissant. Le langage n'est plus une communication stable mais une sorte de «bruit vital», un bourdonnement fragile qui empêche le néant de s'installer.

Dans *En attendant Godot*, Vladimir et Estragon multiplient les quiproquos et calembours sans autre finalité que de « passer le temps ». Le jeu verbal n'a pas pour fonction d'éclairer une situation dramatique, mais de maintenir le flux de paroles, comme si cesser de parler revenait à sombrer dans l'inexistence. Stanley Gontarski souligne cette dimension de survie : «La parole, même réduite au jeu de mots, fonctionne comme un rempart contre l'effondrement total ; elle ne transmet pas du sens mais retarde l'expérience du silence absolu»²⁶. Ici, le jeu de mots agit comme un mécanisme de résistance, une façon de donner l'illusion d'un lien entre les personnages. L'échange verbal devient une sorte de rituel contre le vide, où le moindre mot prononcé, même absurde, affirme encore une présence au monde.

Ruby Cohn insiste sur ce rôle défensif du langage : «Dans le théâtre de Beckett, les mots n'existent pas tant pour être compris que pour remplir l'espace sonore, pour masquer la fracture toujours menaçante du silence»²⁷. Cette remarque éclaire un aspect profondément humain : parler pour ne pas se taire, plaisanter pour ne pas se confronter au néant. Les jeux de mots, dans cette perspective, ne sont pas des ornements esthétiques, mais des outils de survie ontologique. De manière plus philosophique, Herbert Blau relève que cette tension entre parole et silence est constitutive du tragique moderne : «Beckett dramatise la fragilité du langage : à travers ses jeux de mots, il montre que parler, c'est lutter contre l'effacement, contre le silence qui nous attend tous »²⁸

[25] Hélène Albaret : *Le Théâtre de l'absurde et la musique du langage*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998, p. 147.

[26] Stanley Gontarski : *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, p. 88.

[27] Ruby Cohn : *Back to Beckett*, Princeton, Princeton University Press, 1973, p. 156.

[28] Herbert Blau : *The Impossible Theater: A Manifesto*, New York, Macmillan, 1964, p. 132.

On comprend alors que les calembours et les glissements sémantiques ne sont pas des effets gratuits mais des gestes vitaux, comparables à une respiration. Dans *Fin de partie*, Clov répète des répliques absurdes et mécaniques, mais cette répétition même maintient un rythme, une continuité qui empêche l'effondrement total de l'univers clos où il évolue.

Ainsi, les jeux de mots ne sont pas de simples éclats comiques : ils traduisent la condition de l'homme contemporain, condamné à parler pour combler le vide, à se réfugier dans le langage même lorsque celui-ci n'assure plus de sens.

Le jeu de mots comme déconstruction du signe linguistique

Chez Beckett, le jeu de mots ne se réduit ni à l'effet comique ni à une stratégie de résistance contre le silence : il touche au cœur même de la conception du langage. En multipliant les équivoques, les paronomases et les glissements de sens, Beckett met en évidence l'arbitraire du signe linguistique, c'est-à-dire l'écart irréductible entre le mot et la chose qu'il désigne. Le langage cesse alors d'être un outil fiable de communication pour devenir un matériau instable, autoréférentiel, qui se retourne contre lui-même.

Dans *La Dernière Bande*, Krapp s'amuse à répéter certains mots, les isolant de leur contexte, comme pour les dépouiller de leur signification habituelle. Le mot devient un son, un objet étranger qui échappe au contrôle du locuteur. C'est ce que note Maurice Blanchot : «Le mot chez Beckett ne se rapporte plus à une chose, mais à lui-même ; il devient un signe qui témoigne de son propre vide»²⁹.

Cette remarque éclaire la démarche postmoderne de Beckett : faire vaciller la confiance dans le langage en montrant que le signe ne garantit jamais le sens. Les jeux de mots, en dédoublant ou en annulant la signification, matérialisent cette instabilité au cœur même du discours.

De même, Jean-Pierre Sarrazac insiste sur l'importance de ce processus dans l'évolution du théâtre contemporain : «Beckett libère le langage de sa fonction de représentation pour en faire un matériau scénique à part entière, dont le jeu de mots révèle la dimension arbitraire et fragile».³⁰

Ainsi, le spectateur n'est plus face à une intrigue portée par des dialogues explicatifs, mais devant une parole qui s'interroge elle-même, qui exhibe son incapacité à dire le réel. Cette « déconstruction » linguistique anticipe, d'une certaine manière, les analyses de Jacques Derrida : «Chez Beckett, le mot se déconstruit, se dissout dans son propre jeu, révélant que la vérité du langage est sa différence, son

[29] Maurice Blanchot : *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 342

[30] Jean-Pierre Sarrazac : *L'Avenir du drame*, Paris, Circé, 1999, p. 214

écart infini avec le réel»³¹. Ici, le jeu de mots n'est plus seulement une ruse comique ou un mécanisme de survie, mais une véritable stratégie esthétique : montrer que toute tentative de fixer un sens stable est vouée à l'échec. Le signe linguistique, loin d'être un instrument de clarté, devient le lieu où se manifeste le manque, l'écart et l'instabilité constitutive de l'existence humaine.

Enfin, Anne Ubersfeld résume bien ce rôle paradoxal : «Le jeu de mots, chez Beckett, détruit le langage tout en le rendant audible ; il met en scène une faillite mais aussi une jouissance, celle d'un théâtre où le mot s'avoue incapable et pourtant nécessaire»³²

Dans cette perspective, les jeux de mots apparaissent comme des micro-scènes de la déconstruction : chaque fois qu'un mot se retourne sur lui-même, qu'il échappe à son rôle référentiel, Beckett rappelle que la scène n'est pas un lieu de certitudes mais un espace d'expérimentation où le langage se met à nu dans sa fragilité.

Le jeu de mots comme expérience existentielle et éthique

Chez Beckett, le jeu de mots ne se limite pas à un procédé linguistique ou à une prouesse stylistique : il devient une manière d'exprimer la condition humaine dans toute sa précarité. Les personnages ne jouent pas avec les mots pour s'amuser, mais parce qu'ils n'ont plus rien d'autre à quoi se raccrocher. Le mot, même déformé, même vidé de son sens, devient un ultime refuge contre l'effondrement du monde.

Dans *En attendant Godot*, les échanges absurdes entre Vladimir et Estragon, fondés sur des répétitions ou des glissements comiques, révèlent une humanité fragile qui lutte contre le désespoir par le langage. Comme le remarque Georges Steiner : «Chez Beckett, l'humour verbal n'est pas une échappatoire, mais une lucidité tragique : il nous fait rire de la misère pour mieux en révéler l'âpreté»³³. Ce rire, né du jeu de mots, prend ainsi une dimension éthique : il ne dissimule pas la souffrance mais permet de la supporter, de la partager avec le spectateur.

De la même manière, dans *Fin de partie*, Hamm et Clov multiplient les répliques absurdes, contradictoires, parfois volontairement grotesques. Mais derrière la légèreté apparente, il y a une tentative désespérée de maintenir un lien, même bancal, entre deux êtres condamnés à la solitude. Martin Esslin souligne cette dimension existentielle : «Le comique du langage beckettien n'est jamais gratuit ; il est un instrument de survie, une façon de créer, dans le non-sens, un fragile espace de communauté»³⁴. Dans cette perspective, le jeu de mots devient un geste de résistance,

[31] Jacques Derrida : *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 267.

[32] Anne Ubersfeld : *Lire le théâtre II : L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p. 198.

[33] Georges Steiner : *The Death of Tragedy*, Londres, Faber & Faber, 1961, p. 324.

[34] Martin Esslin : *The Theatre of the Absurd*, New York, Anchor Books, 2004, p. 45.

non seulement contre le silence, mais aussi contre l'inhumanité. Il oblige à reconnaître que, même défaillant, le langage reste notre seul moyen de relation.

À ce titre, Alain Badiou propose une interprétation audacieuse: «Beckett fait du jeu de mots une éthique de l'existence: à travers lui, il montre qu'il faut persévérer, dire encore et encore, même si rien n'est garanti, même si le sens se défait»³⁵. Ainsi, l'usage du jeu de mots ne relève pas seulement d'une esthétique postmoderne: il constitue un geste profondément humain, où la fragilité du signe linguistique reflète la fragilité de l'être lui-même. Le spectateur, en riant de ces échappées verbales, participe à cette expérience: il prend conscience que l'existence est faite d'instabilité, mais qu'il est toujours possible d'y répondre par un mot, même absurde, plutôt que par le silence.

Anne Beer va dans le même sens en notant «Le langage chez Beckett n'est pas détruit: il est exposé dans sa faillite, et cette faillite elle-même devient une forme d'humanité»³⁶. On comprend alors que les jeux de mots ne sont pas de simples ornements de style, mais des expériences à part entière: ils donnent à voir, à entendre et à ressentir la fragilité de l'homme moderne, tout en lui offrant une voie de résistance éthique — parler encore, même dans le vide, même sans certitude.

Le jeu de mots comme matrice du théâtre postmoderne

Le jeu de mots, chez Beckett, est bien plus qu'un procédé linguistique ou dramaturgique. Il constitue une matrice fondamentale de son théâtre, où le sens se défait pour mieux se reformuler sans cesse. En ce sens, Beckett inaugure une forme de modernité radicale — ou plutôt une postmodernité — où le langage, loin d'être un simple instrument de communication, devient un espace d'expérimentation, de fragilité et de vérité existentielle.

En tordant les mots, en les vidant de leur valeur référentielle, Beckett révèle la précarité de toute tentative humaine de donner un sens définitif au monde. Mais paradoxalement, cette déconstruction ouvre un espace nouveau: celui d'un théâtre où le spectateur n'est plus face à une « histoire » mais plongé dans une expérience du langage. Jacques Derrida l'exprime de manière éclairante: «Beckett déconstruit le langage de l'intérieur: il le fissure par ses jeux, mais cette fissure n'est pas destruction. Elle est la condition même de la possibilité d'un dire encore, malgré tout»³⁷.

Ainsi, le jeu de mots devient une manière de « survivre » au silence et à l'absurde. Là où la logique échoue, le mot tordu, déplacé, répété, ouvre un espace de résistance. Comme le note Ruby Cohn: «Dans les mots disloqués de Beckett, il y a

[35] Alain Badiou: *Beckett: L'Incrévable désir*, Paris, Hachette, 1995, p. 89.

[36] Anne Beer: *Beckett at the Limits of Language*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 211.

[37] Jacques Derrida: *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 412.

toujours un éclat d'humanité : c'est l'homme qui trébuche en parlant, et qui, ce faisant, montre qu'il est encore vivant»³⁸. Le rire que suscitent ces jeux n'est jamais innocent : il naît d'un déséquilibre fondamental, d'une vérité douloureuse sur l'existence humaine. Mais il est aussi un rire partagé, qui relie spectateur et personnage dans la reconnaissance commune de cette fragilité. En ce sens, le théâtre beckettien s'inscrit pleinement dans la logique postmoderne : il refuse le grand récit, la cohérence stable, la résolution dramatique. Il propose à la place une expérience — celle d'un langage qui se défait et se refait sous nos yeux, dans le jeu. Le jeu de mots devient alors le symbole même de cette entreprise : un signe qui échappe, qui glisse, mais qui, par ce glissement, révèle une vérité essentielle sur la condition humaine.

Comme l'écrit Hans-Thies Lehmann, en élargissant la réflexion à la scène contemporaine : «Le théâtre postdramatique hérite de Beckett cette manière de transformer la langue en matière scénique : elle ne raconte plus, elle se joue»³⁹. On peut donc conclure que, dans le théâtre postmoderne beckettien, le jeu de mots est à la fois un instrument esthétique, une expérience philosophique et un geste éthique. Il traduit l'impossibilité de dire le monde, mais il affirme en même temps la nécessité de continuer à le dire, même dans l'absurde, même dans le silence qui guette.

Conclusion partielle

Dans le théâtre de Samuel Beckett, les jeux de mots occupent une place centrale, non comme simples effets comiques, mais comme instruments essentiels de sa poétique. Chaque calembour, chaque glissement de sens ou répétition crée une tension dans le langage, oscillant entre signification et vide, et montre combien la parole est fragile et instable. Cette instabilité met en évidence les limites de la communication et plonge le spectateur dans l'expérience directe de l'absurde, où le langage devient matière sonore et rythme plutôt que simple vecteur de sens.

Les personnages de Beckett — Vladimir et Estragon, Hamm et Clov, Krapp — utilisent le langage pour remplir le silence et retarder le néant. Les jeux de mots deviennent un moyen de résister à l'effondrement du monde et de maintenir un lien fragile entre eux. Même l'humour verbal, léger ou absurde, révèle la solitude et l'angoisse des personnages, tout en offrant au spectateur une lucidité tragique sur la condition humaine.

Cette dimension verbale possède également un caractère musical et dramatique : les sons, les répétitions et les déformations des mots créent un rythme propre à la scène beckettienne. Le langage devient un matériau scénique, transformant la parole en expérience sensorielle, où le spectateur ressent l'absurde, l'angoisse et l'isolement.

[38] Ruby Cohn : *Back to Beckett*, Princeton, Princeton University Press, 1973, p. 276.

[39] Hans-Thies Lehmann : *Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 119.

Philosophiquement, les jeux de mots illustrent l'impuissance du langage à saisir pleinement la réalité, tout en affirmant la nécessité de continuer à parler. Ils incarnent la persévérance humaine : même lorsque le mot échoue à transmettre un sens stable, il reste un outil pour affronter le monde et affirmer la présence des personnages dans l'espace.

Enfin, ces jeux de mots reflètent la logique postmoderne du théâtre beckettien, où le sens n'est jamais donné mais toujours interrogé. La scène devient un lieu d'expérimentation, où l'absurde et la solitude se manifestent et où le spectateur devient participant.

Ainsi, le jeu de mots chez Beckett remplit une triple fonction : esthétique et musicale, existentielle et philosophique. Il n'est pas un simple ornement, mais le cœur de son théâtre, transformant le non-sens en vecteur de sens et révélant la fragilité et la richesse de la condition humaine.

Conclusion générale

Le théâtre de Samuel Beckett bouleverse les conventions classiques en transformant la scène en un espace où le langage cesse d'être un simple outil de communication pour devenir un médium d'exploration de la condition humaine. Par l'illogique, le non-sens et les jeux de mots, il dévoile la fragilité de l'existence et interroge le sens, la temporalité et l'expérience humaine. Les personnages évoluent dans des univers où la pensée rationnelle est déjouée, où les actions se répètent et les dialogues sont paradoxaux. Ces mondes illogiques traduisent l'incertitude, la solitude et l'angoisse existentielle, et invitent le spectateur à ressentir l'existence dans toute sa complexité.

Le non-sens ne se limite pas à un effet comique : il devient un instrument philosophique et esthétique. Les dialogues absurdes révèlent les limites du langage et de la raison, confrontant le spectateur à l'échec de la communication tout en ouvrant une réflexion sur la vulnérabilité humaine. Les jeux de mots, quant à eux, fissurent le langage, mettent en évidence son arbitraire et créent une musicalité oscillant entre comique et tragique. Même en faillite, la parole reste un vecteur d'expérience, un signe de vie et une manifestation de la persistance humaine.

La dimension musicale et rythmique du langage, perceptible dans des œuvres comme *La Dernière Bande*, transforme chaque mot en matière scénique, où le spectateur écoute, ressent et expérimente plutôt que de comprendre rationnellement. En combinant illogique, non-sens et jeux de mots, Beckett propose une esthétique postmoderne où le sens est toujours différé. La scène devient un lieu d'expérience, un miroir de la fragilité et de la richesse de l'existence humaine.

Ainsi, le théâtre de Beckett ne se contente pas de raconter des histoires : il invite à vivre le langage et l'existence, à percevoir l'absurde et la solitude, tout en reconnaissant la capacité de l'homme à persister et à créer du sens malgré

l'incertitude et le vide. À travers l'absurde, le non-sens et le jeu verbal, Beckett révèle un monde fragile mais infiniment vivant, offrant au spectateur un théâtre à la fois exigeant, poétique et profondément humain.

*

Bibliographie:

- Abel, Lionel: *The Drama of the Absurd*, New York, Doubleday, 1963.
- Adorno, Theodor W.: Beckett: *Eine Ästhetik der Regression*, in *Revue de Métaphysique et de Morale*, Paris, 1966.
- Albaret, Hélène: *Le Théâtre de l'absurde et la musique du langage*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998.
- Badiou, Alain: *Beckett : L'Incrévable désir*, Paris, Hachette, 1995.
- Beer, Anne: *Beckett at the Limits of Language*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Blanchot, Maurice: *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- Blanchot, Maurice: *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- Blondell, Ruby: *Beckett's Absurd Worlds*, Londres, Routledge, 1988.
- Coe, Richard: *Beckett: Plays, Performance, and Critical Interpretations*, Londres, Faber, 1983.
- Cohn, Ruby: *Back to Beckett*, Princeton, Princeton University Press, 1973.
- Cohn, Ruby: *Just Play: Beckett's Theater*, Princeton, Princeton University Press, 1980.
- Cronin, Anthony: *Samuel Beckett: The Last Modernist*, New York, Harper & Row, 1996.
- Derrida, Jacques: *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- Esslin, Martin: *The Theatre of the Absurd*, New York, Anchor Books, 2004.
- Federman, Raymond: *Journey to Chaos: Samuel Beckett's Early Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1965.
- Federman, Raymond: *The Poetics of Beckett*, New Haven, Yale University Press, 1990.
- Gontarski, Stanley: *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, Bloomington, Indiana University Press, 1985.
- Hagelin, Rebecca: *Beckett and the Limits of Language*, Toronto, University of Toronto Press, 1995.
- Kenner, Hugh: *Samuel Beckett: A Critical Study*, Berkeley, University of California Press, 1961.
- Lehmann, Hans-Thies: *Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.
- Lemaître, Henri: *En Attendant Godot*, Paris, Haitier, 1984.

- Marowitz, Charles: *The Theater of Beckett*, New York, Grove Press, 1971.
- McMullan, Martin: *Beckett and the Limits of Expression*, Oxford, Blackwell, 2001.
- Oppenheim, Lois: *Beckett and the Art of the Absurd*, London, Methuen, 1983.
- Oppenheim, Lois: *Stages of Silence: Beckett's Theatre*, New York, University Press, 1993.
- Pattie, David: *Samuel Beckett and the Philosophical Mind*, Londres, Routledge, 1991.
- Perloff, Marjorie: *The Poetics of Indeterminacy*, Evanston, Northwestern University Press, 1981.
- Pilling, John: *Samuel Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Robinson, Michael: *Beckett and Postwar Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Sarrazac, Jean-Pierre: *L'Avenir du drame*, Paris, Circé, 1999.
- Stanford Friedman, Susan: *Postmodern Parables: Beckett and the Ethics of Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.
- Steiner, Georges: *The Death of Tragedy*, Londres, Faber & Faber, 1961.
- Ubersfeld, Anne: *Lire le théâtre II : L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996.
- Uhlmann, Anthony: *Samuel Beckett and the Philosophical Image*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- Worton, Michael: *Beckett and Language*, Londres, Routledge, 1987.