

Högskolan i Halmstad  
Sektionen för Humaniora  
Franska 61-90  
Ht 2011

# *En attendant Godot*

une étude sur les conditions humaines dans le théâtre de l'absurde

*Je ne sais pas plus sur cette pièce que celui qui arrive à la lire avec attention.*

Samuel Beckett

Paula Arvidson

Mémoire de 15 crédits  
Sous la direction de  
Zahia Bouaissi

# Table des matières

1 Introduction.....	1
1.1 Le but et la problématique .....	1
1.2 La méthode et le matériau .....	1
2 Présentation générale .....	3
2.1 Samuel Beckett.....	3
2.2 Le théâtre de l'absurde .....	4
2.3 Présentation de l'œuvre: <i>En attendant Godot</i> .....	5
3 Partie principale .....	7
3.1 Analyse .....	7
3.1.1 La scène, ou l'anti-scène, d'exposition.....	7
3.1.2 Les deux couples et Godot .....	8
3.1.3 L'absurdité .....	11
3.1.4 Le temps et l'attente .....	14
3.2 Résultats et discussion .....	16
3.2.1 Une image de la condition humaine .....	16
4 Conclusion .....	21
Bibliographie et références .....	23

# 1 Introduction

Samuel Beckett (1906-1989), irlandais d'expression française et anglaise, peut être considéré comme un des écrivains modernistes du XX<sup>e</sup> siècle les plus influents. Son nom est surtout associé au théâtre de l'absurde, un style de théâtre des années 50 inspiré des surréalistes et des dadaïstes, dont l'origine était le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale. Parmi les pièces absurdes les plus importantes se trouve *En attendant Godot* de Beckett, une pièce connue et jouée dans le monde entier.

## 1.1 Le but et la problématique

Ce que Samuel Beckett nous montre dans *En attendant Godot* est évidemment l'absurdité de la vie, et l'absurdité de ce qui n'est pas encore venu ou déterminé. Le point central dans cette pièce est – malgré l'absence d'histoire, de sens et de but – sa représentation de la condition humaine : les relations, la communication, l'inquiétude et, bien sûr, l'attente. Le but de ce mémoire sera d'examiner de quelle manière Beckett révèle son image de la condition humaine à travers d'une pièce rompant avec toute convention théâtrale classique.

Le choix de sujet se base sur un intérêt vaste pour la littérature européenne de l'après-guerre, surtout grâce à un professeur français extrêmement doué qui a parfaitement su comment susciter un intérêt pour une pièce si abstraite mais si influente et considérable.

## 1.2 La méthode et le matériau

Beaucoup fut écrit sur Beckett et sa pièce célèbre, dans laquelle se trouvent de nombreux éléments à analyser. Nous ne focaliserons pas sur sa forme, sa dramaturgie, ou l'interaction entre le dialogue et le monologue, mais nous analyserons la pièce à partir d'un point de vue philosophique pour voir comment la pièce donne une image de son époque.

Dans ce mémoire, nous présenterons d'abord l'auteur de l'œuvre traitée, Samuel Beckett, aussi bien que le théâtre de l'absurde, suivis par une présentation de *En attendant Godot*. La première partie de l'analyse examinera la scène d'exposition, ce que nous appelons aussi « l'anti-scène », à cause de l'incertitude sur le temps, le lieu et la situation. La deuxième partie présentera et analysera les personnages et leurs relations, et la troisième partie traitera l'absurdité, le temps et l'attente.

Ensuite nous rendons compte des résultats pour les discuter à partir de la problématique : Comment Beckett révèle-t-il son image de la condition humaine à travers d'une pièce rompant avec toute convention théâtrale classique ?

À côté de *En attendant Godot* et d'autres ouvrages du même auteur, le matériau consulté fut des présentations générales sur Beckett et son œuvre, par exemple *Beckett* (1964) de Richard N. Coe et *Samuel Beckett* (1991) de Torsten Ekbohm, aussi bien que l'œuvre principale sur le théâtre de l'absurde : *The theatre of the Absurd* (2001) de Martin Esslin, et une étude très claire sur la pièce, *Waiting for Godot* (1987) de Jennifer Birkett.

Même s'il s'agit d'une pièce de théâtre créée pour être vue, nous utiliserons « le lecteur » et non pas « le spectateur » dans ce mémoire, comme c'est le manuscrit qui fut analysé et non pas la mise en scène.

Nous utiliserons beaucoup de citations tirées de la pièce pour éclairer l'analyse. Quand la référence n'est que la page entre parenthèses il s'agit chaque fois de *En attendant Godot* (Les Éditions de Minuit, 1952) de Samuel Beckett.

## 2 Présentation générale

### 2.1 Samuel Beckett

Samuel Beckett naquit en 1906 à Foxrock au sud de Dublin des parents Irlandais protestants. En 1923 il s'inscrivit à Trinity College à Dublin pour faire des études de français et d'italien, et il eut son diplôme quatre ans plus tard. L'année suivante il partit à Paris et il enseigna à l'École Normale Supérieure comme lecteur d'anglais, un poste très convoité, pendant deux ans (Coe, 1964, p. 17).

Sa carrière d'écrivain commença à Paris. Dans les années 30 la ville logeait de jeunes Français influents, des Irlandais exilés (se réunissant autour de James Joyce, dont Beckett fit la proche connaissance) et des écrivains américains. Beckett publia en 1929 une étude sur Joyce, *Dante... Bruno. Vico... Joyce*, aussi bien qu'une étude sur Proust en 1931. Il écrivit le poème *Whoroscope*, qui gagna le premier prix dans un concours de poésie, et d'autres petits poèmes, et il traduisit des poèmes français à l'anglais (Birkett, 1987, p. 2-3).

En 1930, Beckett retourna en Irlande pour prendre le poste d'assistant d'un professeur de langues romanes à Trinity College, mais il ne resta que quatre semestres. Ensuite suivirent ses « années de vagabond » à Londres, en Allemagne et en France. Il écrivait des poèmes et des nouvelles, en faisant différents travaux. Ce n'est pas une coïncidence qu'un grand nombre de ses caractères littéraires sont des clochards et des randonneurs, et qu'ils sont tous seuls. Chaque fois que Beckett passait à Paris il allait voir Joyce. Richard Ellmann écrit dans sa biographie sur James Joyce (cité dans Esslin) : « Beckett was addicted to silences, and so was Joyce ; they engaged in conversations which consisted often in silences directed towards each other, both suffused with sadness, Beckett mostly for the world, Joyce mostly for himself. » (Esslin, 2001, p. 32-34)

En 1937 Beckett s'installa définitivement à Paris et son appartement à Montparnasse devint sa base permanente pendant les années de guerre et les années qui la suivirent. Il put rester à Paris pendant l'occupation allemande. Il rejoignit un groupe de résistance mais quand il, en août 1942, sut que des membres furent arrêtés, il quitta Paris et partit à la zone libre, où il trouva du travail dans l'agriculture près d'Avignon, à Vaucluse (un lieu mentionné dans *En attendant Godot*.) Après la libération en 1945 Beckett retourna à Paris, ce qui fut le début de la période la plus productive de sa vie. Pendant les cinq années suivantes, il écrit ses ouvrages

les plus importants : les pièces de théâtre *En attendant Godot* et *Fin de Partie* ; les romans *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable* et *Mercier et Camier*. Tous ces ouvrages furent écrits en français (*Ibid*, p. 36-37).

## 2.2 Le théâtre de l'absurde

Les années 50 sont marquées d'une activité de théâtre très intensive dans le monde entier. Un des mouvements les plus importants était l'absurdisme, qui cherchait à faire ressortir l'absurdité, souvent équivalente à l'indifférence, de la vie. Les dramaturges absurdistes les plus influents vivaient et travaillaient en France, surtout à Paris, et ils écrivaient en français, même si la plupart entre eux étaient d'origine étrangère. Cependant, le théâtre de l'absurde n'était pas typiquement français, mais un mouvement international qui avait choisi Paris, la ville de théâtre, comme point central (Pettersson & Lagerlöf Smids, 2004, p. 230).

Albert Camus était parmi les premiers à parler de « l'absurdité » dans son essai *Le Mythe de Sisyphe* de 1942. Sa discussion donna le nom au mouvement absurdiste. Dans son essai il veut dire que l'humanité est absurde à cause de la distance entre l'espoir de l'homme et le monde irrationnel dans lequel il naît (Brockett & Hildy, 1999, p. 505). Il écrit:

Un monde qu'on peut expliquer même avec de mauvaises raisons est un monde familier. Mais au contraire, dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. Cet exil est sans recours puisqu'il est privé des souvenirs d'une partie perdue ou de l'espoir d'une terre promise. Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité. (Camus, 1942, p. 18)

Cependant, Albert Camus et Jean-Paul Sartre décrivaient l'absurdité humaine de manière claire et logique, en exprimant ce phénomène à travers des conventions classiques. Les écrivains absurdistes, de l'autre côté, abandonnèrent ces modèles rationnels et discursifs. Ils voulaient plutôt unir la pensée de l'absurdité humaine avec la manière dont elle était décrite (Esslin, 2001, p. 24).

Le sens donné par Camus, qui est le même en parlant du théâtre de l'absurde, est aussi exprimé par Eugène Ionesco (1957, cité dans Esslin) dans son étude sur Kafka : « Absurd is that which is devoid of purpose... Cut off from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless. » (*Ibid*, p. 23)

Les absurdistes les plus importants étaient Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov et Jean Genet. Beckett fut le premier à atteindre une renommée internationale grâce à son œuvre *En attendant Godot*. Beckett est à bien des égards l'écrivain le plus typique des années 50, une décennie marquée par l'angoisse et la peur après la Seconde Guerre Mondiale.

Beckett n'était pas très concerné par l'homme en tant qu'être social et politique, mais par ses conditions métaphysiques, c'est-à-dire l'être en tant qu'être. Beckett exprimait, mieux que n'importe quel écrivain, les doutes sur la capacité humaine de comprendre et gérer le monde changé par les terreurs de la guerre (Brockett & Hildy, 1999, p. 505-506).

Martin Esslin affirme (2001, p. 22-23) que le théâtre de l'absurde peut être considéré comme la représentation de notre époque la plus véritable. Le trait caractéristique de cette représentation est que les vérités et les suppositions des époques précédentes furent rejetées, qu'elles furent testées pour ensuite être considérées comme des illusions infantiles.

### **2.3 Présentation de l'œuvre: *En attendant Godot***

*En attendant Godot*, écrit entre octobre 1948 et janvier 1949 (Birkett, 1987, p. 5) fut publiée en 1952 (Beckett, 1952, p. 125). La première mise en scène fut réalisée en janvier 1953 par Roger Blin au Théâtre de Babylone à Paris (Birkett, 1987, p. 10).

À cette époque, les pièces absurdes ne furent ni comprises, ni définies car elles faisaient partie d'une forme de théâtre en train de développer de nouvelles conventions. Les pièces écrites selon ces nouvelles conventions furent considérées insolentes aussi bien que comme des impostures. Quand une bonne pièce de théâtre devait avoir une histoire bien construite, un thème clair, un dialogue juste et être une bonne représentation de notre époque, les pièces absurdes ne répondaient à aucun de ces critères (Esslin, 2001, p. 21-22).

Cependant, contre toute attente, *En attendant Godot* fut un des plus grands succès du théâtre d'après-guerre, avec cent mises en scène au Théâtre de Babylone. Elle fut traduite à vingt langues et jouée dans le monde entier. Pendant les cinq ans qui suivirent la première mise en scène, la pièce eut un million de spectateurs à Paris, un nombre immense pour une pièce rompant complètement avec toute convention théâtrale classique (*Ibid*, p. 39).

Le dramaturge français Armand Salacrou (1899-1989) écrit après les premières mises en scène (cité dans Ekbohm) :

Nous avons attendu cette pièce, une pièce de son époque avec un nouveau ton et une langue simple et naturelle. *En attendant Godot* n'est pas un coup de chance temporaire. Un écrivain a apparu, et il a pris notre main pour nous diriger vers son monde. (Ekbohm, 1991, p. 167. Notre traduction.)

La pièce est constituée de deux actes presque symétriques. Les personnages principaux sont deux vagabonds, Vladimir et Estragon, qui se retrouvent sur une route de campagne pour rencontrer Godot, un homme qu'ils ne connaissent pas, et dont ils ne savent rien. Le lieu est aussi insignifiant que Godot. *Route à la campagne, avec arbre. Soir.* (p. 9), et dans le deuxième acte : *Lendemain. Même heure. Même endroit.* (p. 73), sont les seules indications du lieu où on se trouve. Vladimir et Estragon passent leur temps à parler de choses et d'autres et en espérant que le fameux Godot viendra. Au milieu du premier acte, un deuxième couple entre en scène, Pozzo et Lucky. Pozzo est un homme peu agréable traitant Lucky comme son esclave, et les inquiétudes et les malentendus s'intensifient. Cependant, Vladimir et Estragon restent dans le même lieu pour attendre, ne sachant rien de ce que Godot va leur apporter (sauf un peu d'espoir, sans doute.) À la fin du premier acte, un garçon vient pour les informer que Godot ne viendra pas ce soir, mais sûrement le jour suivant.

Le deuxième acte se déroule de la même manière : le lendemain, les deux vagabonds se retrouvent sur la même route de campagne. Pozzo et Lucky réapparaissent, mais Pozzo est devenu aveugle, et Lucky est devenu muet. Et Godot ne viendra pas ce soir non plus, déclare le garçon qui revient vers la fin.



## 3 Partie principale

### 3.1 Analyse

#### 3.1.1 La scène, ou l'anti-scène, d'exposition

La scène d'exposition est, le plus souvent, la première scène de la pièce, où se met en place le cadre de l'action (l'époque, le lieu et les circonstances), pour présenter les personnages et annoncer l'intrigue. C'est la partie de la pièce dans laquelle on donne au spectateur les éléments nécessaires à la compréhension de l'intrigue avant d'entrer dans l'histoire.

La scène d'exposition de *En attendant Godot* ne correspond à aucun de ces critères. On peut alors parler d'une « anti-scène » d'exposition, comme la scène n'existe pas. Cette anti-scène d'exposition commence à la fin de la page 15 quand Estragon dit « Endroit délicieux » et dure jusqu'au milieu de la page 19 quand Estragon, froidement, se demande « si on ne ferait pas mieux de se quitter » (Beckett, 1952). Après avoir donné son avis sur l'endroit, Estragon dit qu'ils devraient s'en aller, et l'intrigue s'annonce.

ESTRAGON. – [...] Allons-nous-en.

VLADIMIR. – On ne peut pas.

ESTRAGON. – Pourquoi ?

VLADIMIR. – On attend Godot.

ESTRAGON. – C'est vrai. (*Un temps.*) Tu es sûr que c'est ici ?

(Beckett, 1952, p. 16)

Voici le premier signe d'une incertitude qui va imprégner la pièce entière. Cette incertitude se renforce quelques phrases plus tard quand le lecteur se rend compte que les vagabonds sont ignorants non seulement de l'endroit du rendez-vous, mais aussi du jour du rendez-vous et de ce qu'ils ont fait la veille.

ESTRAGON. – Nous sommes déjà venus hier.

VLADIMIR. – Ah non, là tu te goures.

ESTRAGON. – Qu'est-ce que nous avons fait hier ?

[...]

ESTRAGON. – Tu es sûr que c'était ce soir ?

VLADIMIR. – Quoi ?

ESTRAGON. – Qu'il fallait attendre ?

VLADIMIR. – Il a dit samedi. (*Un temps.*) Il me semble.

[...]

ESTRAGON. – Mais quel samedi ? Et sommes-nous samedi ? Ne serait-on plutôt dimanche ? Ou lundi ? Ou vendredi ?

(Beckett, 1952, p. 17)

Toutes les questions restent sans réponse.

Les deux personnages ne sont pas caractérisés dans l'anti-scène d'exposition. Le lecteur sait que Vladimir est plus agité, puisque c'est lui qui souhaite rester et attendre, et qu'Estragon est beaucoup plus passif. « Gogo » et « Didi », les surnoms des vagabonds, sont les seules marques d'identité. Ils n'ont pas de passé, et leur avenir semble lointain, voire inexistant.

Pourquoi attendent-ils Godot ? Qui est-il ? Qu'est-ce qu'il leur apportera ? La seule chose que le lecteur peut savoir dans cette « anti-scène », c'est que Godot est une sorte de pouvoir supérieur qui mérite qu'on l'attende, une attente qui est la seule action à côté de la parole, qui seul fait avancer l'histoire. Nous voyons alors une dramaturgie centrée exclusivement sur la parole, le mouvement et les silences, et une intrigue basée sur l'incertitude complète.

### **3.1.2 Les deux couples et Godot**

Birkett (1987, p. 5) mentionne une tradition héroïque de la culture occidentale. Selon cette tradition, l'homme doit se connaître et savoir ce qu'il désire, il doit s'exprimer librement, avoir un esprit unique mais ouvert, et faire des choix libres. Ce genre d'individus n'existent pas dans l'œuvre de Beckett, mais il y a plusieurs de ses caractères qui se croient vivre selon cette tradition, comme Vladimir et Estragon. Pour Beckett, l'homme est désuni, et les conceptions de Beckett de ce que l'on est et de ce que l'on peut faire, contredisent tout ce que la tradition occidentale nous apprend.

Le partage des rôles entre les deux vagabonds est très clair. Ils ont des personnalités complémentaires : Vladimir est pratique, Estragon un ancien poète, un rêveur, alors que Vladimir refuse de l'écouter raconter ses rêves. Vladimir se souvient des événements passés, Estragon les oublie tout de suite. Vladimir n'arrête pas d'espérer que Godot va venir, Estragon oublie le nom de Godot et souhaite s'en aller. Estragon est faible, il se fait battre chaque nuit, et Vladimir essaye de le protéger, en lui chantant des berceuses et en le couvrant avec sa veste. Leurs natures différentes mènent aux querelles et aux suggestions d'une

séparation, mais c'est aussi grâce à ces différences qu'ils se complètent mutuellement et qu'ils doivent rester ensemble.

Ils représentent la nature double de l'homme, vu par Beckett. Chez Estragon nous trouvons le désir de rompre avec les exigences de la société et de retourner au silence, tandis que chez Vladimir se manifeste l'envie d'avancer et de continuer sa vie (ce qui, dans *En attendant Godot*, veut dire continuer à parler perpétuellement) (Birkett, 1987, p. 16). Nous en voyons un exemple déjà dans les premières phrases dites de la pièce :

ESTRAGON (*renonçant à nouveau*). – Rien à faire.<sup>1</sup>

VLADIMIR (*s'approchant à petits pas raides, les jambes écartées*). – Je commence à le croire. (*Il s'immobilise.*) J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir, sois raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé. Et je reprenais le combat. (Beckett, 1952, p. 9)

Coe (1970, p. 19) affirme que le thème principal de l'œuvre de Beckett est l'impuissance, celle de l'âme aussi bien que celle du corps. Quant à Vladimir et Estragon, ces deux vagabonds sont incapables de changer eux-mêmes leur situation, et pour cela ils sont fixés dans de vieux modèles. Pourtant, à la différence de Winnie dans *Happy Days* de 1963, qui est « enterrée jusqu'au-dessus de la taille » (Beckett, 1963, p. 9), et de Nagg et Nell dans *Fin de Partie* (1957), qui vivent dans des poubelles, Vladimir et Estragon restent mobiles, ayant alors une meilleure possibilité de se développer. Néanmoins, c'est à Godot qu'ils se fient, et en l'attendant ils sont assurés d'un renouvellement, ce qui est la raison pour laquelle ils peuvent rester dans ces modèles et dans leurs vieilles habitudes.

Ekbohm (1991, p. 154-155) veut dire qu'au centre de *En attendant Godot* se trouve un fond très naturaliste qui supprime tout ton langoureux. Vladimir et Estragon sont de vrais êtres humains : ils sont complètement ordinaires, ils sont vieux et ils souffrent des maux humains. En dehors de ce fond naturaliste, la pièce s'élargit en créant de plus en plus une sensation d'irréalité. Le deuxième couple, Pozzo et Lucky, est plutôt une allégorie du pouvoir et de l'oppression. Et à côté d'eux se trouve Godot, un pouvoir encore plus supérieur qui réussit à garder son statut même dans une absence totale.

En s'approchant la moitié du premier acte, « *un cri terrible retentit* » (p. 26) et « *Entrent Pozzo et Lucky* » (p. 27). Pozzo dirige Lucky avec une corde passée autour du cou. Lucky

---

<sup>1</sup> Sens ambigu, mais dans la traduction anglaise (faite par Beckett lui-même) « Rien à faire. » se traduit par « Nothing to be done. » (Beckett, 1965, p. 9)

porte une valise, un siège pliant, un panier et un manteau, et dans la main de Pozzo – un fouet. Au début, Estragon croit que c'est Godot qui est venu, mais il apprend vite que ce n'est pas le cas quand Pozzo « *d'une voix terrible* » déclare que « Je suis Pozzo ! » (p. 28)

Les natures de Pozzo et Lucky sont aussi complémentaires que celles de Vladimir et Estragon. Cependant, la relation entre Pozzo et Lucky est beaucoup plus primitive : Pozzo est un maître brutal et Lucky est son esclave inférieur. Dans le premier acte, Pozzo est riche, puissant et plein d'assurance (« De la même espèce que moi. [...] D'origine divine ! » (p. 28)) et il vit dans l'illusion d'un pouvoir permanent. Cependant, à la question de Pozzo aux deux vagabonds « Savez-vous qui m'a appris toutes ces belles choses ? » (p. 42), la réponse, c'est Lucky, puisque « Sans lui je n'aurais jamais pensé, jamais senti, que des choses basses, ayant trait à mon métier de – peu importe. La beauté, la grâce, la vérité de première classe, je m'en savais incapable. » (*Ibid.*) Pozzo et Lucky représentent une relation oppressive, mais basée sur l'interdépendance. Cette interdépendance se manifeste plus clairement dans le deuxième acte, quand Pozzo est devenu aveugle et la corde entre les deux est devenue plus courte, comme la distance psychologique entre eux, vu que Lucky est maintenant le seul secours de Pozzo.

À la question de qui est, ou qu'est-ce qu'est, Godot, Beckett répondit que s'il l'avait su, il l'aurait dit dans la pièce. Cela veut dire que, même si ce genre de pièce suscite chez le spectateur et le lecteur le désir de chercher une explication claire et une interprétation certaine, il serait inutile d'essayer d'en trouver en déterminant l'identité de Godot. Ce sont, contrairement, l'incertitude, l'espoir et le désespoir qui donnent l'essence à la pièce (Esslin, 2001, p. 44-45).

On a toutefois essayé d'établir une étymologie du nom « Godot ». La plus commune est que c'est un diminutif de « God », aussi bien que celle de « Charles – Charlot », qui est associé au caractère de Charlie Chaplin « The Tramp », connu en France comme « Charlot » (dont le même chapeau de melon est porté par tous les personnages de *En attendant Godot*.) Le titre *En attendant Godot* pourrait être une allusion du livre *Attente de Dieu* de la philosophe française Simone Weil (1909-1943), ce qui est encore une indication que « Godot » serait le diminutif de Dieu. Une autre allusion littéraire pourrait être celle de la pièce de théâtre *Le Faiseur* (aussi connue sous le titre *Mercadet*) d'Honoré de Balzac, dans laquelle on rencontre le caractère Godeau, l'associé du financier Mercadet. Godeau a fait une fugue avec leur capitaux et pendant toute la pièce, Mercadet attend le retour de Godeau, et comme dans *En*

*attendant Godot*, l'arrivé de cet homme porte un espoir d'un changement miraculeux (Esslin, 2001, p. 49-50).

### 3.1.3 L'absurdité

Pour parler de l'absurdité dans *En attendant Godot*, reprenons d'abord les définitions données par Camus et Ionesco. Selon Camus, « le sentiment de l'absurdité » est dû à un « divorce entre l'homme et sa vie » tandis qu'Ionesco disait que « Absurd is that which is devoid of purpose... Cut off from his [...] roots, man is lost » (cf. 2.2). Un divorce entre l'homme et sa vie, ou une rupture entre l'homme et son origine, se manifestent dans *En attendant Godot* de plusieurs manières. En premier lieu, sans passé et sans futur, les deux vagabonds sont dans une situation impossible à définir (pour les lecteurs et pour eux-mêmes.) Ils, comme les lecteurs, savent peu sur l'endroit, ils sont ignorants de leur mission et ils ne connaissent guère le but de l'attente. L'incertitude autour du passé et du futur mène donc à une incertitude équivalente sur le présent, qui ensuite devient un divorce clair entre eux et leurs vies.

L'élément le plus important pour donner cette incertitude totale sur le présent est la perte de mémoire des personnages. Sans mémoire il est impossible de trouver de cohérence et de sens, et l'homme va finir par être perdu. L'oubli d'Estragon concernant la veille se manifeste, comme nous l'avons vu, dans l'anti-scène d'exposition, et revient au début du deuxième acte :

ESTRAGON. – [L'arbre] n'était pas là hier?

VLADIMIR. – Mais si. [...] Tu ne te rappelles pas?

ESTRAGON. – Tu l'as rêvé.

VLADIMIR. – Est-ce possible que tu aies oublié déjà?

ESTRAGON. – Je suis comme ça. [...]

VLADIMIR. – Et Pozzo et Lucky, tu as oublié aussi?

ESTRAGON. – Pozzo et Lucky?

VLADIMIR. – Il a tout oublié!

ESTRAGON. – Je me rappelle un énergumène qui m'a foutu des coups de pieds. [...]

VLADIMIR. – C'était Lucky!

[...]

ESTRAGON. – Et tu dis que c'était hier, tout ça?

VLADIMIR. – Mais oui, voyons.

ESTRAGON. – Et à cet endroit?

VLADIMIR. – Mais bien sûr! [...]

(Beckett, 1952, p. 78-79)

Estragon n'est pas le seul à oublier. Quand Pozzo revient dans le deuxième acte, aveugle et vulnérable, il ne se « rappelle avoir rencontré personne hier » et demain il ne se « rappellerai[t] avoir rencontré personne aujourd'hui » (p. 115). Le jeune messager de Godot qui revient vers la fin de la pièce a lui aussi oublié d'avoir rencontré les deux vagabonds la veille. Et quand il s'en va, Vladimir est sûr que le lendemain, le garçon ne s'en souviendra pas de cette deuxième rencontre non plus.

À la fin de la pièce, après deux jours d'attente sans résultat, Estragon demande à Vladimir « [Godot] n'est pas venu ? » (p. 121) Beckett donne ici au lecteur la preuve la plus forte de l'inconscience totale d'Estragon, en montrant son état complètement distant du présent.

À cause de la perte de mémoire d'Estragon les répliques tendent à être pareilles au début de la pièce aussi bien qu'à la fin. Six fois dans la pièce (p. 16, 62, 88, 92, 101, 109), Estragon propose à Vladimir de s'en aller, car il n'arrive pas à rappeler la raison pour laquelle ils restent là (pour attendre Godot.) La répétition des répliques renforce le manque de sens, aussi bien que le sentiment d'irréalité, car tout ce qu'ils disent et qu'ils font n'a pas de valeur quand le jour suivant sera marqué d'un oubli complet. Leurs actions et leurs paroles sont donc « devoid of purpose ».

Selon Le Petit Robert (1973, p. 8), « absurde » est « Contraire à la raison, au sens commun. Déraisonnable, extravagant, stupide, ridicule ». Dans *En attendant Godot* nous en voyons plusieurs exemples. D'abord, le bavardage incessant des vagabonds, où la plupart des questions restent sans réponse, ne semble d'aucune manière raisonnable, et le changement soudain des sujets de conversation n'est rien que stupide.

ESTRAGON. – J'ai toujours voulu me balader dans l'Ariège.

VLADIMIR. – Tu t'y baladeras.

ESTRAGON. – Qui a pété ?

VLADIMIR. – C'est Pozzo.

POZZO. – C'est moi ! C'est moi ! Pitié !

(Beckett, 1952, p. 106)

Ensuite, la rencontre avec Pozzo et Lucky, et surtout le fameux discours incohérent du dernier, sont indéniablement extravagants. Le couple sort de nulle part. Pozzo, riche et puissant, est un tyran qui ne cesse de tourmenter Lucky, son sujet. Les vagabonds n'apprennent rien sur eux, et eux non plus n'apprennent rien sur les vagabonds. Quand Pozzo

demande à Lucky à « penser » pour divertir les vagabonds, Lucky lance, d'un « *débit monotone* », un discours incompréhensible et irréel qui dure trois pages (p. 55-57) ! Pour conclure cette rencontre extravagante, les adieux qu'ils doivent faire à l'un et l'autre donnent lieu à une scène bizarre :

ESTRAGON. – Alors, adieu.

POZZO. – Adieu.

VLADIMIR. – Adieu.

ESTRAGON. – Adieu.

*Silence. Personne ne bouge.*

VLADIMIR. – Adieu.

POZZO. – Adieu.

ESTRAGON. – Adieu.

*Silence.*

POZZO. – Et merci.

VLADIMIR. – Merci à vous.

POZZO. – De rien.

ESTRAGON. – Mais si.

POZZO. – Mais non.

VLADIMIR. – Mais si.

ESTRAGON. – Mais non.

*Silence.*

POZZO. – Je n'arrive pas... (*il hésite*) ...à partir.

ESTRAGON. – C'est la vie.

(Beckett, 1952, p. 60-61)

Un autre exemple très clair sur les actions ridicules des vagabonds est un certain échange des chapeaux, qui dure une page entière :

*Estragon prend le chapeau de Vladimir. Vladimir ajuste des deux mains le chapeau de Lucky. Estragon met le chapeau de Vladimir à la place du sien qu'il tend à Vladimir. Vladimir prend le chapeau d'Estragon. Estragon ajuste des deux mains le chapeau de Vladimir. Vladimir met le chapeau d'Estragon à la place de celui de Lucky qu'il tend à Estragon. [...] (Beckett, 1952, p. 93)*

L'incertitude sur laquelle l'histoire se base est alors due au manque de sens et de cohérence, qui mène au divorce entre les vagabonds, leurs origines et leurs présent. L'absurdité devient donc un fort point central, et elle est renforcée par les éléments déraisonnables et ridicules qui

donnent au lecteur un fort sentiment d'irréalité. Ces nombreuses caractéristiques forment la base indéniablement absurde de *En attendant Godot*.

### 3.1.4 Le temps et l'attente

Il y a dans *En attendant Godot* une sorte d'obsession sur la veille, due à la perte de mémoire des personnages. Chaque nouveau jour, ils se demandent ce qui s'est passé la veille, dont ils restent ignorants. Beckett retourne à cette obsession dans sa pièce *Fin de Partie* de 1957 où les personnages principaux, Clov et Hamm, en donnent leur avis :

HAMM. – Yesterday! What does that mean? Yesterday!

CLOV (*violently*). – That means that bloody awful day, long ago, before this bloody awful day. (Beckett, 1957, p. 51)

La veille est selon Clov quelque chose de très éloigné, ce qui est le même cas dans *En attendant Godot* : il y a une forte impression que beaucoup plus que seulement une nuit soit passée entre les deux actes. Pozzo est devenu aveugle (et « Les aveugles n'ont pas la notion du temps » (p. 113)), Lucky est muet, les chaussures d'Estragon qui étaient trop petites la veille lui vont parfaitement. Avec tant de changements (dans une pièce où presque rien ne se passe) il semble impossible que le temps entre les deux actes (les deux jours) soit moins que vingt-quatre heures.

Une autre possibilité est celle d'un temps qui passe très lentement. Vladimir et Estragon se sont embrouillés dans le temps, qui s'est presque arrêté, mais non pas entièrement. Vladimir dit même à un moment que le temps s'est arrêté, mais Pozzo lui répond « Ne croyez pas ça, monsieur, ne croyez pas ça. » (p. 47) Le flux du temps est devenu tellement lent qu'Estragon ne peut rappeler quelque chose de si loin que le début du soir, et dans la version anglaise de la pièce, la montre de Pozzo montre des années au lieu des heures (Beckett, 1965, p. 33). En contraste avec cela, nous avons l'arbre qui se développe d'un rythme normal, mais qui semble horriblement rapide pour Vladimir et Estragon :

VLADIMIR. – Regarde-le.

*Estragon regarde l'arbre.*

ESTRAGON. – Je ne vois rien.

VLADIMIR. – Mais hier soir il était tout noir et squelettique ! Aujourd'hui il est couvert de feuilles.

[...]

VLADIMIR. – Dans une seule nuit !



(Beckett, 1952, p. 85)

Coe affirme (1970, p. 112-113) que dans une version antérieure, la pièce avait pour titre seulement *En attendant*. Prêsumons donc que le point central de la pièce, c'est l'attente (et non pas Godot.) Le but de l'attente doit toujours être sa fin, c'est à dire la fin du temps. La fin seule, où se trouve Godot, pourra donner un sens aux vagabonds, et ensuite Godot désignera, en tant que pouvoir supérieur, le sens de tout le reste. Pour chaque jour passé, Vladimir et Estragon s'approchent de la fin du temps (ou de l'éternité), aussi bien qu'ils s'approchent de Godot. Mais chaque nouveau jour est toutefois plus futile que son précédent et à la tombée de nuit, *la fin* reste hors de portée. L'angoisse de Beckett concernant les conditions de « l'homme et le temps » se manifeste clairement dans une réponse de Pozzo :

POZZO (*soudain furieux*). – Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps ? C'est insensé ! Quand ! Quand ! Un jour, ça ne vous suffit pas, un jour pareil aux autres il est devenu muet, un jour je suis devenu aveugle, un jour nous deviendrons sourds, un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons, le même jour, le même instant, ça ne vous suffit pas ? (*Plus posément.*) Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau.

(Beckett, 1952, p. 116-117)

D'une manière ou d'une autre, nous sommes toujours en train d'attendre. Mais l'action d'attendre en général n'a pas de propre but : elle lance dans ce qui la suit. Cependant, ceci n'est pas le cas de Vladimir et Estragon : ils ont attendu pour tant de temps que l'action d'attendre elle-même est devenue l'essentiel. Cela se manifeste quand le petit garçon, le messager de Godot, apparaît. Vladimir est plus intéressé par comment celui-ci est traité par Godot que par le fait de poser des questions sur Godot lui-même. En plus, Vladimir n'est pas triste quand le garçon dit que monsieur Godot « ne viendra pas ce soir mais sûrement demain » (p. 66) : l'important, c'est l'attente et non pas son but, puisque :

VLADIMIR. – [...] Nous sommes au rendez-vous, un point c'est tout. Nous ne sommes pas des saints, mais nous sommes au rendez-vous. Combien de gens peuvent en dire autant ?

(Beckett, 1952, p. 104)

Vladimir attend Godot et Estragon attend Vladimir. Vladimir a peur que Godot ne viendra jamais et Estragon a peur de ne jamais partir. Il a aussi peur de Godot, en criant « Je suis damné ! » (en même temps que Vladimir crie « Nous sommes sauvés ! ») quand les deux vagabonds croient à un moment que Godot est finalement venu (p. 96).

Vladimir ne perd jamais patience avec Godot. Celui-ci a promis de venir, et il envoie au moins un messager pour transmettre son retard. Pour Vladimir, l'attente a beaucoup de valeur, mais si elle l'a d'un point de vue objectif est plus incertain. Supposons que l'action d'attendre n'est jamais sans valeur quand un but utile y est compris. Mais pour Vladimir, le but ne semble pas plus important que l'attente, et l'action devient alors inutile. L'attente manque de sens : elle est absurde.

L'attente dans *En attendant Godot* ne verra jamais sa fin. Ni le font d'autres éléments dans la pièce, par exemple l'histoire du Sauveur et des deux voleurs (p. 14) et l'histoire de l'Anglais au bordel (p. 19). Même dans les calembours de Beckett nous pressentons l'infinité : quand Estragon un jour a essayé de se noyer, il s'est jeté « dans la Durance » (p. 69). La chanson de Vladimir qui introduit l'acte II (p. 74) est un autre exemple clair de cette infinité, dont Vladimir semble être conscient. Sa chanson n'a pas de fin, comme l'attente et la pièce, et même les surnoms des vagabonds, Didi et Gogo, forment un cercle en commençant où ils terminent !

À la fin de la pièce, les deux vagabonds quittent l'endroit ayant décidé d'y retourner le lendemain. Bien que Vladimir n'ait jamais cessé d'encourager Estragon pour lui donner de nouvel espoir, le lecteur peut être sûr que les vagabonds vont répéter les mêmes dialogues, les mêmes questions et les mêmes comportements. Pozzo et Lucky vont réapparaître sans se souvenir de la veille, et Godot ne va pas venir ce soir non plus. Un troisième acte va se suivre par un quatrième et un cinquième, l'incertitude va continuer et la fin du temps va rester hors de portée.

## **3.2 Résultats et discussion**

### **3.2.1 Une image de la condition humaine**

*En attendant Godot* ne raconte pas une histoire, elle explore une situation fixe. « Rien ne se passe, personne ne vient, personne ne s'en va, c'est terrible. » (p. 54) La scène est vide sauf pour un arbre, et au lieu d'histoire, de développement et de fin, nous avons de la monotonie, de l'immuabilité, de la peine et du vide.

Après la première mise en scène au théâtre de Babylone à Paris en 1953, la critique irlandaise Vivian Mercier dit que dans *En attendant Godot*, rien ne se passe, deux fois (Ekbohm, 1991, p.

151). Cela est une interprétation non tout à fait fausse, comme les deux actes se composent du même état fixe et de la même attente horrible. Pourtant, quelque chose *doit* se passer dans la pièce, quelque chose de très important, comment a-t-elle si non vu un tel succès ? Ce que Beckett nous révèle dans cette pièce qui rompt avec toute convention théâtrale classique, est parfaitement une image de la condition humaine causée par la Seconde Guerre mondiale. Tous les morts, le sentiment de futilité et le doute sur un Dieu qui a tout permis donnent une vue très pessimiste sur la civilisation, dans laquelle les deux vagabonds ne cessent de se défendre contre le désespoir.

Malgré tout ce qui paraît touffu et difficile dans la pièce, il ne faut pas oublier la simplicité, (ce que nous avons clairement vu dans l'anti-scène d'exposition) : *Route à la campagne, avec arbre. Soir.* (p. 9), le fait de ne pas caractériser les personnages, le manque de réelle intrigue destinée à capter et garder l'intérêt du public. Ekblom (1991, p. 15) parle des « tons fondamentaux » de Beckett, que celui-ci cherche à éclairer le plus que possible, en insistant sur « la simplicité extrême concernant la situation et les problèmes de l'art dramatique » (cité dans Ekblom, p. 15. Notre traduction). Les tons fondamentaux, les questions éternelles : la naissance, la vie, l'amour, la souffrance, la mort, le néant. Dans *Fin de Partie* (1957), Hamm en donne son avis, et en toute probabilité celui de Beckett :

HAMM. – I love the old questions. [*With fervour.*] Ah the old questions, the old answers, there's nothing like them! (Beckett, 1957, p. 46)

C'est grâce à la scène simple et au manque d'intrigue que Beckett peut susciter ces questions et montrer une simplicité au niveau élémentaire et humain.

Une autre forme de simplicité est celle de s'éloigner de ses problèmes. Les vagabonds le font en choisissant de ne pas penser à leur situation (leur horrible attente) et à leurs conditions humaines (la solitude, l'espoir de changement, le Dieu non-existant.) Pour ne pas penser, il faut trouver des passe-temps, et Esslin affirme (2001, p. 60) que le seul but des passe-temps de Vladimir et Estragon est de ne pas penser. Le passe-temps le plus important est leur bavardage, et nous avons tôt vu que la parole est essentielle. Elle ne l'est que pour faire avancer l'histoire : Vladimir et Estragon parlent pour ne pas penser, pour meubler le vide de leur attente. Beckett aborde cette question de nouveau dans son roman *L'Innommable* de 1953 :

J'ai à parler, n'ayant rien à dire, rien que les paroles des autres. Ne sachant pas parler, ne voulant pas parler, j'ai à parler. Personne ne m'y oblige, il n'y a personne, c'est un accident, c'est un fait. (Beckett, 1953, p. 55)

Le fait que la plupart des questions dans *En attendant Godot* restent sans réponse prouve que la parole est un instrument non pas pour converser, mais pour éviter de penser, comme chaque personnage suit le fil de sa pensée et de sa parole sans écouter l'autre. La parole devient un passe-temps quand le reste a perdu son sens, quand il n'y a rien d'autre à faire que d'attendre le mystérieux Godot qui, peut-être, va améliorer la vie. Les futilités qu'ils disent cherchent à couvrir la futilité de la société faite de sens et d'origine.

Dans cette société il est impossible de ne pas *attendre*, attendre un changement. Cette attente devient le sujet de la pièce : Beckett veut montrer que l'attente est un aspect caractéristique de la condition humaine. Au cours de nos vies, nous attendons toujours quelque chose (une personne, un événement, la mort) et Godot est le symbole de cette attente, dans laquelle nous éprouvons le flux du temps dans sa forme la plus pure. L'espérance de rédemption, qui sera la fin de l'attente et du temps, n'est qu'une fuite de la souffrance et l'angoisse dues au fait de confronter la réalité de la situation des hommes (Esslin, 2001, p. 50, 61).

Ekbom écrit (1991, p. 159) que les vagabonds habillés en loques représentent l'homme tombé et perdu. Ils se trouvent en dehors de la société, qui est devenue absurde après la guerre, et une certaine question posée au début de la pièce montre leur conscience de cet état :

ESTRAGON. – On n'a plus de droits ?

[...]

ESTRAGON. – Nous les avons perdus ?

VLADIMIR (*avec netteté*). – Nous les avons bazarclés.

(Beckett, 1952, p. 23)

Les vagabonds n'ont rien: ils n'ont plus de droits, pas de vêtements propres, pas de nourriture, pas d'histoire. C'est pour cela que l'attente devient essentielle, parce qu'elle correspond à un espoir et une recherche d'une meilleure situation humaine. Le passage suivant dévoile le plus clairement les conventions entre Godot et les deux vagabonds :

ESTRAGON. – Qu'est-ce qu'on lui a demandé au juste ?

[...]

VLADIMIR. – Eh bien... Rien de bien précis.

ESTRAGON. – Une sorte de prière.

VLADIMIR. – Voilà.  
 ESTRAGON. – Une vague supplique.  
 VLADIMIR. – Si tu veux.  
 ESTRAGON. – Et qu'a-t-il répondu ?  
 VLADIMIR. – Qu'il verrait.  
 ESTRAGON. – Qu'il ne pouvait rien promettre.  
 VLADIMIR. – Qu'il lui fallait réfléchir.  
 ESTRAGON. – A tête reposée.  
 VLADIMIR. – Consulter sa famille.  
 ESTRAGON. – Ses amis.  
 VLADIMIR. – Ses agents.  
 ESTRAGON. – Ses correspondants.  
 VLADIMIR. – Ses registres.  
 ESTRAGON. – Son compte en banque.  
 [...]  
 ESTRAGON. – Quel est notre rôle là-dedans ?  
 [...]  
 VLADIMIR. – Notre rôle ? Celui du suppliant.  
 (Beckett, 1952, p. 22-23)

La « sorte de prière » et la « vague supplique » sont justement des espérances non précisées qui vont mener à des vies moins absurdes. Il est aussi clair que Godot est un pouvoir supérieur, avec ses amis, sa famille et son compte en banque, et le rôle de Vladimir et Estragon est forcément celui du suppliant. Ce suppliant met toute sa confiance en Godot, à qui il est impossible de ne pas rester lié, même si cela paraît déraisonnable pour Vladimir.

ESTRAGON. – Je me demande si on est liés.  
 VLADIMIR. – Liés ?  
 ESTRAGON. – Li-és ?  
 VLADIMIR. – Comment liés ?  
 ESTRAGON. – Pieds et poings.  
 VLADIMIR. – Mais à qui ? Par qui ?  
 ESTRAGON. – A ton bonhomme.  
 VLADIMIR. – A Godot ? Liés à Godot ? Quelle idée ! Jamais de la vie ! [...]  
 (Beckett, 1952, p. 25-26)

L'autre relation de « supérieur et suppliant » est celle de Pozzo et Lucky. La corde et le fouet de Pozzo appartiennent au domaine du dressage, Pozzo traite Lucky comme un simple instrument et il l'exclut de l'espèce humaine. Il dit, avec Lucky à son côté, que Vladimir et

Estragon sont de « la même espèce que *moi* » (p. 28), et que « la route est longue quand on chemine *tout seul* » (p. 30). Nous voyons ici l'image éternelle du tyran et du dominateur, et les vagabonds adoptent une attitude de soumission, puisque n'importe qui face à la violence peut se soumettre. C'est une image de la faiblesse humaine : il est plus facile de se soumettre à la force que d'y résister.

Vladimir et Estragon jouent le rôle du suppliant et du soumis. Quel est alors le rôle de Godot ? Godot, *God...* Dieu a disparu pendant la guerre, et les hommes doivent mettre leur confiance en quelqu'un quand ce sont la désespérance et l'absurdité qui règnent. Est-ce que Dieu fut remplacé par Godot ? Vladimir raconte à Estragon l'histoire des deux voleurs crucifiés en même temps que le Sauveur : « On dit que l'un fut sauvé et l'autre... (*Il cherche le contraire de sauvé*) ...damné. » (p. 14) Ekbohm nous apprend (1991, p. 157) que dans l'Évangile de Nicodème<sup>2</sup> se trouvent les noms des deux voleurs : le pénitent qui fut sauvé s'appelle Dimas et l'impénitent qui fut damné s'appelle Gestas. Dimas, Gestas ; Didi, Gogo... Est-ce que nos vagabonds sont les deux larrons sans leur Sauveur, Godot, mais avec un seul arbre qui pourrait signifier la croix ? Pour Beckett, les deux larrons crucifiés, atteints de soit condamnation soit rédemption, ont dû être un symbole clair de l'homme vulnérable et souffrant.

La scène simple et la portée générale des personnages donnent au spectateur l'impression que Vladimir et Estragon sont seuls sur terre, les derniers hommes, l'humanité tombée. À travers d'eux, Beckett peut révéler comment les hommes se défendent contre le désespoir dans la société absurde, et Godot devient le symbole de la recherche d'un pouvoir supérieur, divin ou non, qui sauvera l'humanité.

---

<sup>2</sup> Évangile apocryphe composé en grec au IV<sup>e</sup> siècle, racontant la souffrance et la mort de Jésus (Nationalencyklopedin, 14<sup>e</sup> tome, 1994, p. 168).

## 4 Conclusion

Même si les pièces de théâtre de Beckett manquent de sens et d'histoire encore plus que d'autres pièces absurdes, cet auteur réussit à présenter ses idées sur la civilisation traumatisée par la Seconde Guerre mondiale, sur la nature de l'homme et sur ses conditions de vie. *En attendant Godot* n'est pas une exception. Cette pièce est un exemple clair du désespoir humain et de la recherche d'une meilleure vie, quand l'homme met sa confiance en un pouvoir supérieur qui réussit à garder son statut dans une absence totale.

Ce mémoire nous a permis d'examiner quelques repères de la pièce pour éclairer l'image de Beckett des conditions humaines, ce qui était la problématique formulée.

L'anti-scène d'exposition a montré comment Beckett dès le début rompt avec les règles classiques du théâtre. Au lieu de donner au spectateur les éléments nécessaires à la compréhension de l'intrigue avant d'entrer dans l'histoire, Beckett introduit l'incertitude qui imprégnera la pièce entière. L'étude sur les personnages et leurs relations a montré un partage des rôles très clair, aussi bien que des personnalités très complémentaires. Les vagabonds représentent l'homme désuni avec sa nature double, vu par Beckett. L'autre couple, Pozzo et Lucky, a une relation beaucoup plus primitive et violente. Cette relation est cependant basée sur l'interdépendance, comme sans Lucky, Pozzo « n'aurai[t] jamais pensé, jamais senti, que des choses basses » (p. 42), et comme c'est Lucky qui est le seul aide de Pozzo quand celui-ci est devenu aveugle dans le deuxième acte.

Ensuite, en nous appuyant sur les éléments absurdes de la pièce, à partir des définitions de Camus et Ionesco, nous avons vu le divorce clair entre les vagabonds et leurs vies, dû à l'incertitude autour du passé et du futur qui mène à une incertitude équivalente sur le présent. Cette incertitude se renforce à cause de la perte de mémoire des personnages, qui enlève tout sens et donne un fort sentiment d'irréalité.

En analysant le temps et l'attente nous avons pu constater que la notion du temps et le flux du temps sont déformés. Le temps passe selon un rythme anormal, comme la veille semble horriblement lointaine. Godot se trouvera à la fin, et ce que les vagabonds attendent, c'est donc la fin du temps. Or, l'infinité est omniprésente, puisqu'aucun élément dans la pièce ne voit, et ne verra jamais, de fin.

Dans la discussion nous avons constaté que la pièce explore une situation fixe marquée par la monotonie et l'immuabilité, aussi bien que par une vue très pessimiste sur la civilisation. Les vagabonds y représentent les derniers hommes, l'humanité tombée, cachant la futilité de la vie avec des futilités parlées. C'est ce bavardage qui est le passe-temps le plus important, aussi bien que ce qui fait avancer l'histoire. La parole est aussi un instrument de Vladimir et Estragon pour ne pas penser : un comportement humain pour fuir les problèmes.

Beckett a montré que l'attente est un aspect caractéristique de la condition humaine, en désignant Godot comme le symbole de cette attente, de l'espoir de changement. Ce que les vagabonds lui ont demandé sont une « sorte de prière » et une « vague supplique », autrement dit des espérances non précisées, en réalité n'importe quoi pour rendre leurs vies moins absurdes.

Ensuite, nous avons vu que les relations entre les personnages sont celles de « supérieur et suppliant ». Pozzo exclut Lucky de l'espèce humaine, et Vladimir et Estragon adoptent une attitude de soumission envers Pozzo. Cela est une image de la faiblesse humaine, puisque n'importe qui face à la violence peut se soumettre.

Finalement, nous avons présenté une théorie de la relation entre Godot et les vagabonds. Si Godot a pris le rôle de Dieu, qui a disparu pendant la guerre, Vladimir et Estragon pourraient être les deux larrons crucifiés à côté de Jésus, dont l'un fut sauvé et l'autre fut damné. Ces deux larrons devaient être un symbole clair de Beckett de la souffrance de l'homme, qui finira soit par la condamnation, soit par la rédemption.

Pour conclure, l'actrice française Madeleine Renaud a une fois dit qu'il faut lire l'œuvre de Beckett sans chercher d'autre philosophie qu'une grande compassion humaine (Ekbohm, 1991, p. 16) : voici quelques mots sages à garder en mémoire en entrant dans son monde.



## Bibliographie et références

Beckett, S. 1952. *En attendant Godot*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Beckett, S. 1953. *L'Innommable*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Beckett, S. 1957. *Endgame & Act without words I*. New York : Grove Press.

Beckett, S. 1963. *Oh les beaux jours*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Beckett, S. 1965 (1956). *Waiting for Godot*. London : Faber and Faber Limited.

Birkett, J. 1987. *Macmillian Master Guides: Waiting for Godot by Samuel Beckett*. London : Macmillian Education Ltd.

Brockett, O. G. & Hildy, F. J. 1999 (1968). *History of the theatre*. Needham Heights : Allyn & Bacon.

Camus, A. 1942. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard.

Coe, R. N. 1970 (1964). *Beckett*. Stockholm : Almqvist & Wiksell Förlag AB.

Ekbom, T. 1991. *Samuel Beckett*. Borås/Stockholm : Natur och kultur.

Esslin, M. 2001 (1961). *The Theatre of the Absurd*. New York : Vintage Books.

Pettersson, C.-G. & Lagerlöf Smids, T. 2004 (1971). *Teaterhistoria*. Stockholm : Natur & Kultur.

Le Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, 1973. Paris : Le Robert.

Nationalencyklopedin, fjortonde bandet, 1994. Höganäs : Bokförlaget Bra Böcker AB.