

# **EN ATTENDANT GODOT : DE L'ABSURDE À L'HISTOIRE**

**Dialogue et débat**

## **D'OU VIENNENT TOUS CES CADAVRES ? UNE LECTURE HISTORIQUE DE *EN ATTENDANT GODOT***

Un dialogue entre Pierre et Valentin Temkine

suivi de

*Sur les traces de Godot : Une enquête littéraire* (Pierre Temkine)

*En attendant Valentin Temkine* (François Rastier)

*Ce que ça fait de ne rien en dire* (Pierre Temkine)

(Textes inédits)

Le festival *Paris Beckett* vient de s'achever, et rarement commémoration aura suscité autant de manifestations : 350 rien qu'à Paris et dans sa région ; l'intégrale de l'œuvre dramatique a été jouée ; on a semble-t-il tout décortiqué ; on s'est penché avec le plus grand sérieux sur la forme, la couleur et la dimension des poubelles de *Fin de Partie* ; mais qu'a-t-on appris de neuf sur la pièce la plus célèbre ? Un critique dramatique remarque finement que dans « godillot » il y a « Godot », et à part ça les personnages continuent à être interprétés comme les clowns ou les ombres d'un pays d'Absurdie... Déjà trop commentée peut-être pour qu'on espère en dire du neuf ? Un homme pourtant, que cette pièce touche de près, a encore quelque chose à dire. Je l'ai interrogé, c'est mon grand-père.

### ***L'ombre de la tour Eiffel***

**Pierre Temkine** : Combien de fois as-tu vu *En Attendant Godot* ?

**Valentin Temkine** : Je l'ai vu d'abord en 1953, à la création : c'était la pièce à voir, tout le monde en parlait. Depuis, 4 ou 5 fois, peut-être. A l'époque et encore maintenant, on en faisait une pièce absurde, LA pièce de l'Absurde. Dumur, Lemarchand, tout le monde admirait, mais voyait Vladimir et Estragon comme des clowns ou des clochards « métaphysiques ». Pronko écrivait : « Godot, dans un passé indéfini, lors de circonstances quelque peu incertaines, leur a donné un rendez-vous plutôt imprécis dans un lieu mal défini à une heure indéterminée »... On ne peut pas se tromper plus systématiquement !

**Pierre Temkine** : C'est-à-dire ?

**Valentin Temkine** : Eh bien, je m'en aperçois lors d'une représentation donnée par la

Comédie de Touraine<sup>1</sup> il y a 5 ou 6 ans (Vladimir et Estragon y sont assimilés à Laurel et Hardy ou quelque chose comme ça) : les explications traditionnelles, ça ne marche pas ! C'est une réplique bien précise qui m'a réveillé : Vladimir regrette de ne pas s'être jeté du haut de la tour Eiffel : « Maintenant il est trop tard. On ne nous laisserait même pas monter ». J'ai une sorte d'illumination : une seule fois, dans l'histoire de cette vénérable dame, on y a interdit l'accès à une catégorie de la population, comme à tout monument d'ailleurs : entre 1940 et 1945, c'était interdit aux Juifs<sup>2</sup> ! La confirmation vient très vite : « E : On n'a plus de droits ? V : Tu me ferais rire, si cela m'était permis. E : Nous les avons perdus ? V : Nous les avons bazarés. » [p. 24]<sup>3</sup> Dès ce moment, toutes les répliques ont pris un nouveau sens ; Ce n'est plus du tout une histoire qui se passe au pays de l'Absurde, mais en France, à un moment très précis ! Il faut remarquer en effet que de toutes les pièces de Beckett, *En Attendant Godot* est la seule qui soit située quelque part, les repères géographiques abondent : la tour Eiffel et le quartier de la Roquette à Paris, Roussillon, la Durance, le Vaucluse... Eh bien, avec un peu d'attention, on découvre que les indications historiques y sont au moins aussi nombreuses, et que tous ces indices convergent ! L'action se situe sur un plateau calcaire des Préalpes, au printemps 1943. Ni avant : c'est improbable, il n'y a pas de raison, ni après, c'est impossible, ils seraient morts.

Revenons tout d'abord rapidement sur quelques éléments biographiques : Beckett naît en 1906, et en 1932 il séjourne en Allemagne. Il fait un deuxième séjour en 1936, ce qui lui donne l'occasion de voir ce qu'est le régime nazi : il est horrifié par les mesures raciales du gouvernement allemand. Au moment où la guerre éclate il est en Irlande, et il revient en France pour s'engager dans la Résistance : « J'étais si révolté par les nazis et d'abord par la façon dont ils traitaient les Juifs que je ne pouvais rester inactif. Je combattais contre les Allemands qui faisaient de la vie de mes amis un enfer, et pas pour la nation française » (*Le Monde*, 2 juin 2006). Son réseau ayant été noyauté, il échappe de justesse à la Gestapo, et quitte Paris pour se réfugier en zone libre, à Roussillon précisément ! C'est drôle que personne n'ait eu l'idée de rapprocher ce détail biographique d'une réplique de la pièce ! On aurait peut-être vu alors que la pièce la plus jouée et la plus commentée du XX<sup>e</sup> siècle parle aussi comme par hasard de l'épisode le plus marquant de son histoire... mais passons. À Roussillon, il n'est pas riche, il fait des travaux agricoles ; là, il rencontre d'autres réfugiés, des pauvres diables qui fuyaient les persécutions. On peut penser que c'est ainsi, à partir de conversations de cafés, qu'il a fait la substance de son livre ...

**Pierre Temkine** : Je voudrais maintenant qu'on reparte du texte ; je vais te lire certaines répliques et te demander ton commentaire. Tu veux bien ?

**Valentin Temkine** : Allons-y !

**Pierre Temkine** : page 10, on lit : « V : Peut-on savoir où Monsieur a passé la nuit ? E : Dans un fossé (... ) V : Et on ne t'a pas battu ? E : Si... Pas trop » .

**Valentin Temkine** : Oui, cet épisode est souvent oublié dans les commentaires, on ne sait pas trop qu'en faire. Dans mon interprétation, Estragon est la victime d'une bande de petits

---

<sup>1</sup> Il s'agit de la mise en scène de Gilles Bouillon, donnée à Paris en mars-avril 2001 à l'Artistic Athévains.

<sup>2</sup> Plus précisément, c'est l'ordonnance allemande du 8 juillet 1942 qui promulgue « l'interdiction de fréquenter des établissements de spectacles et autres établissements ouverts au public ». Mais la vérité historique nous oblige à dire, vérifications faites, que la tour Eiffel a été interdite, certes dès 1940, mais à toute la population civile, pour des raisons stratégiques. La réplique qui sert de détonateur à l'intuition de Valentin Temkine n'est donc pas la meilleure preuve de sa thèse, il en reste bien d'autres.

<sup>3</sup> Toutes les citations sont prises dans Samuel Beckett (1952), *En attendant Godot*, Éditions de Minuit.

voyous, qui savent qu'ils ne risquent rien à le malmener, car c'est un fugitif et il ne peut porter plainte.

**Pierre Temkine** : Tout de suite après : « ... ce que tu serais devenu... sans moi. Tu ne serais plus qu'un petit tas d'ossements à l'heure qu'il est, pas d'erreur. »

**Valentin Temkine** : Vladimir ne cesse de sauver Estragon ; à la fin du premier acte est fait allusion à un repêchage dans la Durance, mais ces ossements n'évoquent guère la noyade. Bien plutôt le sort qui les attendait si Vladimir n'avait pas senti le vent venir et entraîné son ami dans un coin tranquille !

**Pierre Temkine** : « Il fallait y penser il y a une éternité, vers 1900. »

**Valentin Temkine** : On a là un repère très précis. Si on en croit Pozzo [p. 37] et les problèmes manifestes de prostate qui perturbent Vladimir, les deux compères ont entre 60 et 70 ans. On est en 1943, ils avaient donc environ vingt ans en 1900, époque où l'antisémitisme était très virulent : Dreyfus venait d'être libéré mais la duchesse d'Uzès, par exemple, déclarait toujours que l'antisémitisme était sa profession. Beaucoup de Juifs parlent alors de se retirer en Palestine : *L'Etat Juif*, de Herzl, date de 1896, en 1901 est créé le Fonds National juif pour le rachat des terres en Palestine : ils regrettent de ne pas être partis. Mais tout ça, c'est il y a une éternité : les temps ont tellement changé !

**Pierre Temkine** : Page 11 : V : « La main dans la main on se serait jeté en bas de la tour Eiffel, parmi les premiers. On portait beau alors. Maintenant il est trop tard. On ne nous laisserait même pas monter. »

**Valentin Temkine** : Oui, ils étaient comme on dirait aujourd'hui « bien sapés », Estragon faisait le poète, c'était avant 1940 et l'un des premiers décrets du Maréchal interdisant aux Juifs l'accès aux musées, aux monuments historiques. Qui d'autre que les Juifs sous l'Occupation se sont vus interdits de tour Eiffel ? Pas les clowns, pas les clochards, sauf peut-être s'ils sentaient trop mauvais ! Quelle autre interprétation proposer ?

**Pierre Temkine** : p. 13 : « V : Si on se repentait ? E : De quoi ? V : Eh bien... On n'aurait pas besoin d'entrer dans les détails. E : D'être nés ? *Vladimir part d'un bon rire qu'il réprime aussitôt, en portant sa main au pubis, le visage crispé.* »

**Valentin Temkine** : On a fait toutes sortes de spéculations métaphysiques à propos de cette réplique, sur le malheur d'être né, mais je crois bien que c'est une plaisanterie juive des plus classiques : nous, les Juifs, nous sommes coupables d'exister ; et en somme, c'est tout ce que l'antisémite a à reprocher au Juif, qu'il soit né... Et la main portée au pubis, on pourrait y voir une allusion à la circoncision...

**Pierre Temkine** : p. 13 et 14 : « V : Tu as lu la Bible ? E : La Bible... (*il réfléchit*) J'ai dû y jeter un coup d'œil. V (*étonné*) : A l'école sans Dieu ? E : Sais pas si elle était sans ou avec. V : Tu dois confondre avec la Roquette. E : Possible. Je me rappelle les cartes de la Terre sainte. En couleur. Très jolies. La mer Morte était bleu pâle. J'avais soif rien qu'en la regardant. Je me disais, c'est là que nous irons passer notre lune de miel. Nous nagerons. Nous serons heureux. »

**Valentin Temkine** : Ce ne sont donc pas des Juifs bien religieux, mais ils ont tout de même grandi dans l'imagerie de la Terre sainte, ça me paraît clair. Rappelons aussi que la rue de la Roquette, où se trouve toujours la synagogue, traverse en biais le XI<sup>e</sup> arrondissement, où résidait avant-guerre le tiers de la population juive de Paris. On peut penser que cette

« Roquette », qui peut être confondue avec une école, est tout bonnement le *Talmud Torah* du quartier, où enfants ils allaient suivre leur catéchisme. Le profil de nos personnages se précise ! et la façon dont ils traitent différemment les livres de la Bible est aussi des plus parlantes : au deuxième acte nous verrons apparaître Abel et Caïn, résumant « toute l'humanité » — c'est aussi le premier génocide. Par contre, quand il est question du Nouveau Testament, c'est avec beaucoup de circonspection : l'anecdote des deux larrons contée différemment dans les quatre évangiles prend une place assez importante.

**Pierre Temkine** : En effet, pages 15 et 16 : « Un sur quatre. Des trois autres, deux n'en parlent pas du tout et le troisième dit qu'ils l'ont engueulé tous les deux. » Et puis « V : On ne connaît que cette version-là. E : les gens sont des cons. »

**Valentin Temkine** : Autrement dit, des goys. Bref, bien que non pratiquants, ils sont imprégnés de la Bible mais sceptiques à l'égard des Evangiles ; que faut-il en déduire ? Ce n'est pas bien fortiche comme devinette !

**Pierre Temkine** : Je saute un peu plus loin. Page 23, il est question de Godot : « E : Et qu'a-t-il répondu ? V : Qu'il verrait. E : Qu'il ne pouvait rien promettre. V : Qu'il lui fallait réfléchir. E : A tête reposée. V : Consulter sa famille. E : Ses amis. V : Ses agents. E : Ses correspondants. V : Ses registres. E : Son compte en banque. V : Avant de se prononcer. »

**Valentin Temkine** : Pour le nom de Godot : disons, sans plus, qu'il est banalement français. Quant au rôle qu'il joue... Ce n'est pas Dieu même si c'est le sauveur ! Tout ce vocabulaire, c'est quand même quelque chose qu'on connaît bien ! S'il est de la Résistance, il n'y a aucun doute sur ce que cela signifie, mais si on exclut cette hypothèse, alors ça ne veut plus rien dire, c'est de l'« absurde ». Certes, c'est absurde, mais c'est très cohérent ! Si on enlève cette trame, alors, c'est l'absurdité même.

**Pierre Temkine** : p. 25 : « V : Ce soir on couchera peut-être chez lui, au chaud, au sec, le ventre plein, sur la paille. Ça vaut la peine qu'on attende. Non ? »

**Valentin Temkine** : Godot est donc un « passeur professionnel », pour reprendre l'expression de notre Président de la République dans son récent hommage aux Justes. Il doit offrir un refuge aux fugitifs et leur faire traverser la frontière. Il doit bien sûr s'entourer de précautions car lui aussi risque sa vie ! D'où le lieu écarté, les enfants messagers, les airs de mystère, l'incertitude constante.

**Pierre Temkine** : Nous en sommes maintenant à l'arrivée de Pozzo et Lucky, p. 30 : « E : Nous ne sommes pas d'ici, monsieur. P : Vous êtes bien des êtres humains cependant. A ce que je vois. De la même espèce que moi. (*Il éclate d'un rire énorme.*) De la même espèce que Pozzo ! D'origine divine ! » Le même humour deux pages plus loin : « Voyez-vous, mes amis, je ne peux me passer de la société de mes semblables (*il regarde les deux semblables*) même quand ils ne me ressemblent qu'imparfaitement. »

**Valentin Temkine** : Pozzo, propriétaire terrien pétainiste, goinfre et ouvertement raciste, qui se désole que la route soit à tout le monde. Et parce qu'il est d'ici, lui, il pourra faire la leçon aux autres : [p. 50] « Mais je vois ce que c'est, vous n'êtes pas d'ici, vous ne savez pas encore ce que c'est que le crépuscule chez nous. » Je reconnais là toute cette rhétorique d'avant-guerre que j'ai tant de fois entendue : seul un « bon français » peut apprécier Chateaubriand ou « la profonde houle et l'océan des blés » des plaines de la Beauce... Et puis il enquête, mine de rien, sur ce Godot... Godin, et les deux fugitifs se gardent bien, après leur bourde du départ [confusion entre Pozzo et Godot], de rectifier le tir. Pourquoi tant de précautions ?

**Pierre Temkine** : p. 31, 32 : « la route est longue quand on chemine tout seul pendant... pendant... six heures, oui, c'est bien ça, six heures à la file, sans rencontrer âme qui vive. »

**Valentin Temkine** : Ce qui a gêné Pozzo est ce qui intéressait Godot et Vladimir, un endroit désert où l'on ne risque pas de les débusquer. On pourrait peut-être retrouver la route sur une carte de l'époque. En réunissant toutes les indications géographiques données par Beckett on peut savoir : - qu'ils étaient des parisiens du XI<sup>e</sup> arrondissement, - qu'ils ont été dans le Vaucluse, où ils ont fait les vendanges, précisément à Roussillon [p. 86], - qu'ils ont traversé la Durance [p. 74], - qu'ils se trouvent désormais dans un endroit plutôt désertique, près d'une pente, et il y aura même un jeu de mots fameux de Vladimir : « En effet, nous sommes sur un plateau. Aucun doute, nous sommes servis sur un plateau. » On trouve encore une allusion à un lieu-dit « La Planche » et à une bourgade nommée Saint-Sauveur : vu leurs connotations, ces deux noms sont probablement inventés, mais l'itinéraire de nos héros, en tous cas, ne doit rien au hasard ! Selon toute vraisemblance, cette route déserte sillonnait un plateau aride et donc calcaire des Alpes du Sud, comme le plateau de Valensole.

**Pierre Temkine** : C'est passionnant, mais revenons à l'ordre du texte. Page 39, Pozzo demande : « en ce cas, que devient votre rendez-vous avec ce Godot... Godot... Godin... (*silence*)... enfin vous voyez qui je veux dire, dont votre avenir dépend (*silence*)... enfin votre avenir immédiat. »

**Valentin Temkine** : Oui, ces silences sont vraiment lourds ; on est dans le jeu du chat et de la souris : tu crois pouvoir nous échapper, mais nous te rattraperons, patience ! Le sadisme grossier de Pozzo prend une nouvelle dimension quand on lui retrouve son contexte !

**Pierre Temkine** : Passons maintenant à Lucky : « Savez-vous qui m'a appris toutes ces belles choses ? Lui ! », puis : « 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. Alors j'ai pris un *knouk*. »

**Valentin Temkine** : Eh oui, le métier de « coach » existait déjà ! Lucky est l'intellectuel au service du pouvoir ; le genre à écrire dans *Je suis partout* ou dans *Gringoire*, qui apporte ses lettres et son prestige à la bourgeoisie inculte nouvellement enrichie, ça n'a pas beaucoup changé... .

**Pierre Temkine** : A la fin du premier acte, apparition du garçon : « G : Monsieur Albert ? V : C'est moi. »

**Valentin Temkine** : On a déjà parlé des réseaux et des précautions nécessaires. Mais voilà encore un détail frappant, que personne, à ma connaissance, n'a relevé : comment se fait-il que Vladimir (et pas Estragon) change ici de nom ? N'est-ce pas que Vladimir ferait un peu trop exotique ? Personne n'explique en quoi c'est absurde de s'appeler Albert ; beaucoup de Juifs en cette période ont bien senti l'utilité d'avoir un patronyme bien français.

### **Beckett : le témoin engagé**

**Pierre Temkine** : Deuxième Acte. « L'arbre porte quelques feuilles ». Et p. 92 : « V :

Texto ! Textes et cultures [<http://www.revue-texto.net>], XII, 2, Avril 2007, 1-24.

Valentin Temkine, Pierre Temkine, François Rastier

*En attendant Godot : de l'Absurde à l'Histoire*, dialogue et débat.

Mais hier soir il était tout noir et squelettique ! Aujourd'hui il est couvert de feuilles. E : De feuilles ! V : Dans une seule nuit ! E : On doit être au printemps. »

**Valentin Temkine** : On peut faire une interprétation de type existentialiste : la nature est indifférente à la détresse humaine, et fleurit encore lorsque nous nous effondrons. D'accord. Mais on peut aussi tout simplement en déduire comme Estragon que nous sommes au printemps. Printemps 1943 précisément. Pourquoi ? Hitler, qui savait choisir ses dates, fait franchir à ses troupes la zone libre le 11 novembre 1942. Le petit refuge qu'était alors Roussillon devient subitement une souricière : il faut partir. Où aller ? À l'époque, une partie de la France était sous occupation italienne : Nice et la Savoie ; le sort des Juifs y était réputé meilleur, l'idéologie fasciste reposant sur la grandeur historique de l'Empire romain et pas sur une théorie des races. Vladimir et Estragon ne peuvent pas vraiment savoir que c'est l'époque où Mussolini se met lui aussi à traquer les Juifs, tant il a besoin du soutien des Allemands. C'est donc là qu'ils se rendent. Mais on ne traverse pas les Alpes en plein hiver, il faut attendre la fonte des neiges. Donc : printemps 1943 ! Il y a aussi la dimension symbolique : l'arbre qui reflorissait, c'est l'arbre de la liberté. C'est en effet l'époque de la guerre où, comme dit Victor Hugo : « L'espoir changea de camp, le combat changea d'âme » - bataille de Stalingrad, Rommel défait en Afrique, les Américains reprenant une à une toutes les îles du Pacifique : même si le sort de nos amis n'est pas prêt de s'améliorer, ça commence à sentir le roussi pour les petits collabos !

**Pierre Temkine** : On va le voir très vite. Mais arrivons à l'un des passages les plus étranges de la pièce : p. 90 : « V : Ce qui est terrible, c'est d'avoir pensé. E : Mais cela nous est-il jamais arrivé ? V : D'où viennent tous ces cadavres ? E : Ces ossements. V : Voilà. E : Evidemment. V : On a dû penser un peu. V : Tout à fait au commencement. V : Un charnier, un charnier. E : Il n'y a qu'à ne pas regarder. V : Ça tire l'œil. E : C'est vrai. V : Malgré qu'on en ait. »

**Valentin Temkine** : Alors là, il semble vraiment qu'on ait appliqué à la lettre le conseil d'Estragon, ne pas regarder, ne pas écouter ! Rappelons-nous que Beckett a écrit la pièce en 1948, au moment où se font voix les premiers témoignages sur les camps de la mort - *Si c'est un Homme*, par exemple, est publié en 1947. C'est lui, c'est l'auteur qui parle ici avec toute sa compassion, prêtant à ses personnages, dans une sorte de rêve éveillé, des dons de prémonition tout à fait invraisemblables, mais pas plus au fond que le songe d'Athalie ou qu'Agrippine s'écriant dans *Britannicus* : « Et ton nom paraîtra dans les races futures / Aux plus cruels tyrans une cruelle injure ! »

**Pierre Temkine** : C'est, je crois, ce qu'on appelle une prolepse ... et en même temps une hypotypose ...

**Valentin Temkine** : Peut-être, en tous cas, c'est une chose tellement fréquente au théâtre, l'auteur sait, les spectateurs ou les lecteurs savent, il n'y a que les personnages qui sont censés ne pas savoir. Ce qu'il y a de formidable ici, c'est que nous non plus nous n'avons pas voulu savoir ! Et ce n'est pas Beckett qui serait venu nous éclairer.

**Pierre Temkine** : Comme si nous étions encore dans la pièce, qu'elle n'était pas finie... Et puis nous retrouvons Pozzo et Lucky (p. 108). Le premier aveugle, le second, muet. En piteux état.

**Valentin Temkine** : Dire qu'on n'a cessé de répéter que c'est une pièce où il ne se passe rien ! Cinquante pour cent des personnages deviennent infirmes ! Pozzo, le pauvre, n'a rien vu venir ; Lucky, brusquement, n'a plus rien à dire. C'est l'époque où, à cause du S.T.O. les français deviennent subitement anti-allemands et où ceux qui étaient trop compromis tâchent

comme ils le peuvent de se faire oublier.

**Pierre Temkine** : ( p. 111, 112) V : « L'appel que nous venons d'entendre, c'est plutôt à l'humanité tout entière qu'il s'adresse. Mais à cet endroit, en ce moment, l'humanité c'est nous, que ça nous plaise ou non. »

**Valentin Temkine** : Eh oui, les bourreaux d'autrefois gémissent, c'est tellement humain ... Et en même temps Beckett insiste, il me semble, pour qu'on puisse voir là autre chose qu'une anecdote concernant deux clochards. « C'est toute l'humanité » [p. 118], cette réplique est le leitmotiv de la fin de la pièce : bien sûr que Beckett donne à ses personnages une dimension universelle, bien sûr que sa pièce excède le côté anecdotique de savoir qui sont vraiment Vladimir et Estragon, mais l'Absurde dont on nous rebat les oreilles est un absurde d'autant plus absurde qu'il s'est bel et bien incarné dans l'Histoire !

**Pierre Temkine** : Oui, le temps cyclique de l'éternel recommencement, avec l'allusion à Abel et Caïn, le destin (« Un beau jour je me suis réveillé, aveugle comme le destin » (p. 122)), le temps proprement historique, avec ses trous de mémoire opportuns : « Je ne me rappelle avoir rencontré personne hier. Mais demain je ne me rappellerai avoir rencontré personne aujourd'hui. Ne comptez donc pas sur moi pour vous renseigner. Et puis assez là-dessus. Debout ! » (p. 125) : trois formes de temporalités qui s'invitent à la fin de la pièce... Mais que dire du final ? (p. 134) « V : Alors, on y va ? E : Allons-y. Ils ne bougent pas. »

**Valentin Temkine** : Que va-t-il se passer ? Qui va arriver ? Godot ? ou la milice ? Même si les personnages patinent, il se passe REELLEMENT quelque chose, car on est dans l'Histoire. A Saint-Sauveur le mal-nommé Pozzo a pu donner l'alerte. L'incertitude où sont laissés les personnages a certes une dimension métaphysique, mais c'est aussi, mais c'est d'abord, l'expression d'une inquiétude très concrète et très compréhensible. Beckett a écrit là une pièce engagée. Pas comme Sartre, pas comme Brecht. Il traite l'Histoire différemment, sans donner dans la propagande ou la leçon, il efface quelque peu les traces - mais tout de même, il y a de beaux restes ! - et il fait une œuvre avant tout compassionnelle envers ses anciens compagnons de vendanges, qui ne sont pas des héros, surtout pas des résistants, mais des victimes toutes désignées. On est ému de la détresse de ces deux hommes, et cela suffit.

**Pierre Temkine** : Ta lecture de *Godot* me paraît si forte qu'à mon sens on ne peut pas à son propos parler seulement d'une nouvelle interprétation. Tu as livré une véritable démonstration de son caractère historique ! En tous cas, si l'on veut continuer à prétendre que la pièce ne se passe nulle part, la charge de la preuve revient désormais aux tenants de l'Absurde. Pour moi en tous cas, c'est comme si Estragon venait réellement de changer de chaussure, et, devant ta lecture, je m'écrie comme lui : « Elle me va » !

Mais comment se fait-il que Beckett n'ait jamais fait allusions à cet aspect-là de sa pièce ?

**Valentin Temkine** : C'est même plus drôle que ça : Brecht, à la fin de sa vie, a dit à Strehler qu'il aurait bien aimé demander à Beckett où étaient Vladimir et Estragon pendant la Deuxième Guerre Mondiale, et quand Strehler lui pose la question, Beckett répond : dans la Résistance !<sup>4</sup> C'est se fichier du monde ! Des Juifs résistants, il y en a eu quand même d'un peu plus coriaces que ces deux-là. A moins qu'il faille comprendre « entre les mains de la résistance », et alors c'est le « happy end ». Mais je crois surtout que Beckett était comme ça, il fuyait la télévision, et quand quelqu'un était sur une piste, il se défaussait. Et Brecht mis à part, personne n'a rien vu.

---

<sup>4</sup> Cf. *Le Monde* du 10 juillet 1995.

**Pierre Temkine** : Et toi, pourquoi ne l'as-tu pas vu tout de suite ?

**Valentin Temkine** : Je lisais la *Nouvelle Revue Française*, je lisais *Les Lettres Nouvelles*, tout ce qu'on lisait quand on était intellectuel et à gauche, et on disait *Absurde*, *Absurdie*, bon, très bien... jusqu'à ce qu'un jour une réplique m'agresse : la tour Eiffel, qu'est-ce que c'est que cette histoire de tour Eiffel ?



# SUR LES TRACES DE GODOT : UNE ENQUÊTE LITTÉRAIRE

Pierre TEMKINE

Un texte de littérature, contrairement aux écrits philosophiques, scientifiques, ou aux témoignages historiques, ne saurait donner lieu à une véritable démonstration : sa signification, par essence ouverte, serait le lieu de la multiplicité des regards portés sur elle, et tant mieux si ceux-ci sont divers ou même inconciliables, cela ne ferait que prouver sa puissance, sa richesse, sa profondeur. Ainsi, lorsqu'un chercheur établit que nos commentaires d'un philosophe ancien reposaient jusque-là sur un contresens, nous avouons notre erreur et la corrigeons, même si la lecture antérieure garde sa place et son importance dans l'histoire de la philosophie ; mais la sacro-sainte polysémie du texte littéraire permettrait de faire cohabiter les « lectures » les plus contradictoires. Peut-être. Mais il se pourrait aussi que ce principe se heurte parfois à ses limites.

Je voudrais développer ici un cas remarquable, où une interprétation neuve d'un texte archi-connu et mille fois commenté fait non seulement rupture, mais a les moyens de revendiquer à son actif des preuves démonstratives, révélant du même coup l'insuffisance des grilles de lecture préalablement proposées. Ce texte de théâtre contemporain, publié et joué sous le contrôle de l'auteur, ne comporte aucune des difficultés qui émaillent souvent la réception d'une œuvre et donnent du jeu à l'interprétation. L'auteur a assisté à des représentations, travaillé de près, même, avec les metteurs en scène, lu les critiques et les commentaires qu'on n'a pas manqué de faire de sa pièce, reconnue sur le champ comme une œuvre majeure, et il n'a pas démenti formellement les lectures proposées. Pourtant elles manquaient toutes assez considérablement leur cible, comme l'a récemment montré Valentin Temkine<sup>5</sup>. Il est vrai que sa personnalité a probablement joué un rôle dans la solidification progressive du malentendu, puisqu'il s'agit de Samuel Beckett.

On sait que dès sa création, *En Attendant Godot* s'est trouvée associée au « nouveau théâtre » de Ionesco et à une mouvance existentialiste dénonçant l'absurdité de la condition humaine. L'absurde existentiel devait devenir, par le biais des artistes, un principe littéraire, si bien que les phrases n'auraient plus forcément de sens, les situations plus forcément de cohérence, les référents plus forcément de pertinence. Il va sans dire que cet angle de lecture est loin d'être infondé, qui sera résumé bientôt par Martin Esslin sous l'appellation « théâtre de l'Absurde »<sup>6</sup>. Néanmoins, il présente un danger, celui de décourager à l'avance une lecture faite selon des canons plus classiques : où et quand se situe l'action ? qui sont au juste les personnages ? bref, les fameuses circonstances de Quintilien. « Ah ! Ah ! riront les avertis, questions stupides puisque Godot ne vient pas ! » Autrement dit, chercher un sens à la pièce, ce serait se mettre dans la position dérisoire de Didi et Gogo, courant sur place après les vieilles idoles ... et perdre son pantalon.

Au préalable, je voudrais montrer qu'il n'est pas absurde de supposer une cohérence dans les répliques et les didascalies de *Godot*, ce qui ne serait pas le cas sans doute pour des pièces ultérieures de Beckett. Certes la situation de la pièce est cocasse, improbable même. Outrée, certainement, avec l'apparition de Pozzo et Lucky. Mais si l'on excepte le monologue délirant de ce dernier, toutes les actions, toutes les répliques ont un sens en situation, l'aspect parfois très décousu des dialogues reflétant même assez exactement celui de personnes réellement à bout de force. Un bon exemple de cette cohérence nous est donné par la concordance entre un jeu de scène et une réplique : à plusieurs reprises, les

---

<sup>5</sup> « D'où viennent tous ces cadavres ? » [http://www.revue-texto.net/Dialogues/Temkine\\_Godot.pdf](http://www.revue-texto.net/Dialogues/Temkine_Godot.pdf) . Cf. aussi la revue « Europe », mai 2007, p. 325.

<sup>6</sup> Martin Esslin, *Le Théâtre de l'Absurde*, Buchet/Chastel, 1963.

didascalies évoquent les problèmes de miction de Vladimir (ce qui donnera lieu au passage à une réplique désabusée d'Estragon au début de l'Acte II : « Tu vois, tu pisses mieux quand je ne suis pas là ») (p.82)<sup>7</sup>. Or lors de la première journée, Pozzo demande à son compère l'âge de Vladimir : « (A Vladimir). Quel âge avez-vous sans indiscretion ? (Silence.) Soixante ?...Soixante-dix ?...(A Estragon.) Quel âge peut-il bien avoir ? » (p.37). Ces deux détails, qui ne sont pas spécialement reliés entre eux, convergent cependant vers une explication simple : Vladimir connaît des ennuis de prostate, qui deviennent en effet assez courants chez les hommes de la soixantaine. Ce qui signifie qu'on peut en effet lui attribuer un âge, celui-là même que lui suppose Pozzo.

Admettons donc comme principe de lecture que les indications concrètes fournies par la pièce renvoient à un référent (hors-texte) de la manière la plus classique et non pas sous la forme décourageante d'un « effet de réel » ou d'un trompe-l'œil. Pouvons-nous, alors, situer la scène dans le temps ? C'est possible sans grand risque d'erreur grâce à une des premières répliques : « V : Il fallait y penser il y a une éternité, vers 1900 »(p.10). Penser à quoi ? Le contexte indique qu'il s'agit d'un de ces grands coups de dés qui décident d'une vie, ou de la mort, bref, de ceux qu'on se reproche de ne pas avoir pris à l'entrée dans la vie adulte. En gros, vers vingt ans. Si donc on a l'audace de considérer que 1900 dans la pièce signifie l'année 1900, si l'on admet que Vladimir avait alors vingt ans, si l'on suppose qu'il en a maintenant entre 60 et 70 et que le « temps de la fiction » se déroule selon les mêmes règles que le temps historique, alors on peut affirmer que l'« action » se passe dans les années 1940-1950. Ah. Mais où cela ?

Sans hésitation, en France. D'abord, les protagonistes parlent français, ce qui dans le cas de Beckett n'est pas tout à fait un acquis. Mais surtout, tous les noms de lieux sont français : la tour Eiffel, La Roquette, La Durance, La Planche, Saint-Sauveur, le Vaucluse et même les vignes d'un dénommé Bonnelly, viticulteur à Roussillon. Où est le pays d'Absurdie ? sous nos pieds, peut-être ...

Bien. Alors nous sommes en France entre 1940 et 1950. C'est encore assez vague. « *Route à la campagne, avec arbre.* » dit la pièce. Peut-on aller plus loin tout en gardant la même démarche interprétative, interpréter l'écriture par l'écriture elle-même ?

Concentrons-nous maintenant sur les deux personnages principaux. Vladimir a 60 ans passés, Estragon probablement le même âge, puisqu'ils sont compagnons au moins depuis 1900 : « V : La main dans la main on se serait jeté en bas de la tour Eiffel, parmi les premiers. On portait beau alors. » (p.11). Le plus probable, s'il s'agit de se suicider, c'est qu'à vingt ans ils étaient parisiens : à quoi bon faire des kilomètres pour mettre fin à ses jours ? Mais on peut être encore plus précis, ils habitaient La Roquette, quartier du XI<sup>e</sup> arrondissement : « V : A l'école sans Dieu ? E : Sais pas si elle était sans ou avec. V : Tu dois confondre avec la Roquette. E : Possible. Je me rappelle les cartes de la Terre sainte. En couleur. Très jolies. La mer Morte était bleu pâle. J'avais soif rien qu'en la regardant. Je me disais, c'est là que nous irons passer notre lune de miel. Nous nagerons. Nous serons heureux. » (p.13 et 14).

Soyons très attentifs à ce passage, il contient tout ce dont nous avons besoin. Il suffit de résoudre un petit problème sémantique : que peut signifier l'éventualité d'une confusion entre une école (laïque ou religieuse) et « la Roquette » ? On ne prend pas une école pour une rue, donc cette dernière désigne un établissement situé rue de la Roquette ou dans le quartier ainsi nommé. Vient alors l'idée de la fameuse prison, souvent mentionnée pour expliquer le passage. Estragon confondrait l'école où il était un cancre à la prison où forcément il aurait séjourné, étant l'éternel vagabond. Mais cette interprétation se heurte à deux objections : la première, c'est qu'elle contredit une déclaration précédente : « Nous portions beau alors ». Vladimir et Estragon ont connu la déchéance ; à Paris c'était donc une

---

<sup>7</sup> La pagination de *Godot* renvoie aux Éditions de Minuit.

autre vie, loin des menaces et de la précarité. La seconde, c'est que La Roquette était une prison ... pour femmes.

Admettons cependant que c'est bien la prison puisque, mineurs, ils auraient pu s'y retrouver. Reste la question : y avait-il des images de la « Terre sainte » affichées sur les murs de la prison ? Certes non. Mais l'Irlandais Beckett connaissait-il suffisamment la France pour s'arrêter à ces détails ? Certainement. L'Irlandais Beckett connaissait suffisamment Paris pour savoir que la Roquette était avant-guerre le grand quartier des Juifs venus d'Europe de l'est, qu'il y avait rue Charles Dallery, à deux pas de la rue de la Roquette, un *Talmud Torah*, c'est-à-dire que les jeunes du quartier, religieux ou pas, venaient y suivre l'enseignement biblique dans une salle décorée d'une belle carte de la Palestine où la mer Morte était bleu pâle, et il connaissait suffisamment les Juifs de Paris pour savoir qu'entre eux ils appelaient leurs lieux de rassemblement du nom de la rue ou du quartier. Ces dernières supputations m'ont été confirmées le 19 février 2007 par M. le Rabbin de l'actuelle synagogue de la rue de la Roquette, édiée, elle, en 1960 – de sorte qu' à l' époque, pour se retrouver à la synagogue, ils se donnaient rendez-vous « à Popincourt ».

Ce passage est donc on ne peut plus explicite. Il fallait vraiment supposer à toute force que les paroles des protagonistes étaient nécessairement vagues pour ne pas comprendre ce que Beckett écrivait là : Vladimir et Estragon sont des Juifs du XI<sup>e</sup> arrondissement, c'est aussi clair que s'il leur avait mis une étoile jaune.

Car nous sommes entre 1940 et 1950, ne l'oublions pas. Peut-on désormais se montrer plus précis ? Peut-on, sans extrapolation excessive, induire quelque chose du fait que Vladimir et Estragon sont des Juifs de Paris qui, à une certaine période entre 1940 et 1950, se sont retrouvés à errer sur une route de campagne, échoués au pied d'un arbre ? C'est le moment de présenter plus en détail la thèse de Valentin Temkine à laquelle je faisais référence tout à l'heure : nous sommes en fait au printemps 1943, sur un plateau quasi désertique des Alpes du sud, peut-être le plateau de Valensole. Je renvoie à la consultation de cet article pour les nombreux indices textuels qui la fondent. Je me permets seulement de rappeler certains faits : à l'instauration du régime de Vichy, beaucoup de Juifs de Paris durent leur survie au fait qu'ils se réfugièrent à temps en zone libre. Ce fut le cas aussi de résistants de la première heure, dénoncés et pourchassés, dont Samuel Beckett. Nous savons par ailleurs que ce dernier s'installa justement à Roussillon, dans le Vaucluse, où l'on vient d'ailleurs d'ouvrir une « Maison Samuel Beckett ». Il faut rendre hommage au biographe anglais James Knowlson d'avoir déjà attiré l'attention sur cette étrange coïncidence<sup>8</sup>. En novembre 1942, les troupes allemandes envahissent la zone libre, ce qui signifie bien évidemment la traque de tous les Juifs réfugiés. Nombreux sont alors ceux qui s'efforcent de passer en Italie ou dans la zone française dévolue à l'administration italienne : la Savoie et le comté de Nice, les Hautes Alpes, les Basses-Alpes, le Var, l'Isère et une partie de la Drôme. Ceux qui n'ont pas les moyens doivent faire le voyage à pied, c'est à dire traverser les Alpes, entreprise fort périlleuse en hiver, mais tout à fait envisageable à la fonte des neiges. Encore faut-il échapper à la surveillance qui s'organise à la frontière, c'est pourquoi les réseaux de résistants désignent des passeurs. Godot sera l'un d'eux.

Que conclure ? Non seulement que la pièce renvoie effectivement à un contexte historique, mais que celui-ci est tellement précis, puisque Beckett va même jusqu'à nommer

---

<sup>8</sup> James Knowlson, *Beckett*, Solin-Actes Sud, 1999. L'auteur y révèle que, durant son exil à Roussillon, Samuel Beckett travaille souvent pour deux fermiers : Aude et Bonnelly (p. 431) ; il note aussi (p. 487) les allusions qui sont faites à ce lieu dans *Godot*, parle du contexte général de la guerre et de ses résonances dans la pièce, rappelle que l'un des deux protagonistes se nommait tout d'abord Lévy (p. 488), mais n'en tire pas de conclusion précise sur le lieu et la date ni sur la condition des personnages. Faisant un pas de plus dans la même direction, Jean-François Louette montre, dans son *En Attendant Godot ou l'Amitié Cruelle* (Belin, 2002), combien la pièce ressortit à la « littérature lazaréenne ». Pourtant, lui non plus ne va pas jusqu'à identifier les deux Juifs en fuite sous les masques de Didi et Gogo. Il faut croire qu'ils étaient bien cachés.

un viticulteur authentique, qu'il faut quasiment s'attendre à pouvoir retrouver la route (et, avec un peu de chance, l'arbre) où Vladimir et Estragon ont attendu Godot - du moins sur les cartes de l'époque, étant donné le récent succès résidentiel de la région. En tous cas, une enquête sur les lieux mériterait d'être menée.

Pour achever la démonstration, il faut tout de même se demander si, selon le principe de cohérence, certains éléments de la pièce ne viennent pas contredire cette hypothèse. Personnellement je n'en ai trouvé aucun, mais la question reste ouverte.

Il faudrait aussi évaluer le nombre d'indices ou de fragments que cette hypothèse permet d'éclairer sous un jour nouveau. La moisson s'annonce prometteuse : outre tous ceux mentionnés dans l'interview de Valentin Temkine, prenons un exemple, celui des chapeaux : article clownesque par excellence, mais aussi vestige des temps fastes pieusement conservé et remis sur la tête à chaque fois qu'il faut fuir.

En résumé, si l'on accepte de changer de présupposé interprétatif, si, au lieu de considérer que la pièce est absurde, on suppose qu'elle est aussi cohérente et circonstanciée qu'un autre texte, alors on est obligé de comprendre que les protagonistes sont des Juifs fuyant l'ancienne zone libre au printemps 1943. C'est aussi certain que si Beckett avait écrit : « La pièce se déroule au printemps 1943 ». Seulement l'aurait-il écrit, qu'il n'aurait pas été Beckett. La question pertinente à se poser n'est donc pas : la lecture historique de *Godot* est-elle meilleure que les autres ? mais : étant donné que Beckett écrivait une pièce de guerre, qu'a-t-il produit, sur le plan littéraire, en se refusant à y employer les mots de « juif », de « mitraillette » ou de tous autres qui auraient fait basculer l'implicite dans l'explicite ?

Pour obtenir une confirmation de la thèse historique, on peut désormais s'essayer à relire dans cette perspective toutes les déclarations que Beckett a faites à propos de sa pièce. Prenons par exemple pour échantillon quelques extraits de la lettre de Beckett à Michel Polac de janvier 1952 qui sert désormais de texte de présentation pour les Editions de Minuit :

« Je ne sais pas plus sur cette pièce que celui qui arrive à la lire avec attention » : Samuel Beckett nous a prévenus d'emblée qu'il fallait s'intéresser aux détails, mais Valentin Temkine a peut-être été le premier à le faire.

« Je ne sais pas qui est Godot, je ne sais même pas, surtout pas, s'il existe. » : Contrairement à Bonnelly, le nom Godot est un nom inventé. Et puis après tout, même la mémoire de Vladimir est défaillante, en tous cas confuse. Les personnages sont très affamés, ils peuvent être victimes d'hallucinations. Mais ce que Beckett doit forcément savoir, c'est que Vladimir et Estragon sont deux Juifs traqués, et que leur sort dépend de la venue d'un passeur, qu'ils espèrent comme le Messie. Assimiler Godot à la figure du Messie serait d'ailleurs à plus d'un titre une piste bien plus riche que la filière Godot - Dieu le Père. Ce qui nous donne ici : « je ne sais pas, surtout pas, si le Messie est déjà apparu, bref, s'il faut être chrétien ou juif ».

« Estragon, Vladimir, Pozzo, Lucky, leur temps et leur espace, je n'ai pu les connaître un peu que très loin du besoin de comprendre. Ils vous doivent des comptes peut-être. Qu'ils se débrouillent. Sans moi. Eux et moi sommes quittes. » : Dès le départ, Beckett signe l'attitude qui restera la sienne : une fois le processus de création achevé, l'œuvre est rendue à sa totale autonomie, car l'auteur n'a pas à être le commentateur : *nescit vox missa reverti*. Ce qui ne veut pas dire pour autant que les personnages puissent se prêter sans dommage à toutes nos projections : c'est à nous, désormais, d'être interpellés par eux. Par ailleurs, Beckett ne joue pas à produire un texte à clef, ce n'est pas par goût des énigmes, mais parce que ça s'est imposé à lui, de façon émotionnelle ou physique, que les circonstances de l'action sont restées voilées.

« Quant à vouloir trouver à tout cela un sens plus large et plus élevé, à emporter le spectacle, avec le programme et les esquimaux, je suis incapable d'en voir l'intérêt. Mais ce doit être possible. » : Le « sens plus large » sera donc donné malgré lui, en distendant le

tissu sémantique, ce qui revenait à décontextualiser totalement la pièce pour en faire une sorte d'ode métaphysique à l'Absurde. Cela reste bien sûr une possibilité de lecture, mais pas forcément celle qui lui rend le mieux justice. Trouvons au contraire le sens le plus restreint et le plus *terre-à-terre* et voyons si notre enquête nous mène quelque part, et si vraiment la portée de la pièce s'en trouve amoindrie. Mais c'est peut-être maintenant aux metteurs en scène et aux comédiens de prendre le relais pour laisser se développer les surprises et les nuances que la révélation de ce pan occulté de l'œuvre pourrait apporter.

Une démonstration a ainsi été conduite, qui a volontairement tiré tous ses arguments de l'état définitif du texte, qu'on s'est simplement efforcé de lire avec précision et logique. Cela dit, la première écriture de la pièce donne une confirmation éclatante à ce que nous avons montré, puisqu'on sait que dans la version originelle l'un des protagonistes se nommait Lévy<sup>9</sup>. Ce simple fait est la preuve non seulement que l'imagination de Beckett a bien engendré deux personnages juifs, mais aussi que, en tant qu'auteur, Beckett a tenu à effacer les traces trop voyantes de leur origine. Ce qui, on en conviendra, n'équivaut en aucun cas à renoncer à celle-ci ou à rendre les personnages plus indéterminés, comme si la dimension d'universalité recherchée pouvait s'obtenir par simple abstraction des caractères typiques. L'aurait-il pensé que Beckett ne se serait pas contenté de changer un patronyme, tant il lui était facile de brouiller la piste historique et de la rendre impraticable. Ainsi, il ne me semble pas possible de prétendre que la lecture proposée par Valentin Temkine n'est qu'une lecture de plus et parmi d'autres. Car l'état de la question a désormais changé, engageant notre réflexion sur la manière si particulière dont Beckett a, dans une œuvre de fiction, rendu compte de son implication dans l'Histoire.

Pour ma part, je crois avoir montré sur cet exemple que les textes littéraires sont parfois tout autant susceptibles que les autres de recevoir un traitement démonstratif, cela dépend en réalité des questions qu'on leur pose : On peut ainsi découvrir qu'un aspect de l'œuvre, resté implicite, est pourtant parfaitement déterminé, voire déterminant, pour sa compréhension globale. Bien sûr, les lectures antérieures ou ultérieures divergentes restent plus légitimes dans le champ de la littérature que dans celui d'autres types de textes, elles n'en résultent pas moins de l'*ignorance*, délibérée ou pas, d'un élément intrinsèque du texte qu'on prétend lire.

---

<sup>9</sup> L'exposition SAMUEL BECKETT du Centre Pompidou (14mars-25juin) présente opportunément le cahier sur lequel Beckett écrit sa pièce, à une page où l'on peut déchiffrer un dialogue entre « Vlad » et « Lévy ».

## EN ATTENDANT VALENTIN TEMKINE

François RASTIER  
CNRS/Paris

*Ce n'est pas l'addition, c'est la soustraction...  
Il faut enlever le plus possible, enlever, épurer...  
et ne laisser que l'essentiel.*

Henri Hayden.

Le dialogue de Valentin et Pierre Temkine vient de rouvrir d'une façon imprévue le débat sur *En attendant Godot*. Ce dialogue appartient désormais à l'histoire interprétative de la pièce et sa portée dépasse à mon avis cette pièce pour intéresser l'ensemble de l'œuvre.

Organisée autour du programme des concours, l'Université a créé un canon dont Beckett fait désormais partie ; elle ne rend pas pour autant justice aux classiques, qui deviennent tels parce qu'ils ne peuvent être jamais complètement compris. Beckett savait que son succès témoignait d'une méprise croissante et il a considéré son prix Nobel comme une « catastrophe ».

*Les absurdités de l'Absurde*. — L'histoire littéraire projette pour les y admirer ses catégories sur les oeuvres, et, depuis le livre de Esslin<sup>10</sup>, l'affaire Godot paraît jugée<sup>11</sup>. Mieux encore, un dictionnaire usuel donne : « ABSURDE *n. m.* : 1. Ce qui est contraire au bon sens. 2. L'absurde, genre théâtral (Jarry, Beckett, Ionesco, Millot). 3. Philosophie de l'absurde ... »

La catégorisation sommaire par l'Absurde devient ainsi un passage obligé de toute lecture de Beckett. Adorno déjà commençait en 1961 sa lecture de *Fin de Partie* par cette phrase : « L'œuvre de Beckett a certains points communs avec l'existentialisme parisien. Il s'y mêle des réminiscences des catégories de l'absurdité, de la situation, du choix ou de son contraire [...] »<sup>12</sup>.

Or l'absurde est une notion heideggerienne transposée par Sartre : c'est un caractère fondamentalement angoissant de l'Être-là (*Dasein*). Mais on néglige trop souvent que cette angoisse, chez Heidegger, fut d'abord une propédeutique à l'exaltation du *Volk*, du *Führer* et du *Reich*, en vue de restaurer le destin collectif<sup>13</sup>. Heidegger l'a adroitement reformulée après la guerre pour éluder toute compréhension historique de ce qui venait de se passer.

Dans sa théorie de l'absurde, Sartre mêle en fait l'angoisse de Kierkegaard devant la découverte de la liberté et l'angoisse heideggerienne comme disposition fondamentale de l'existence : il combine donc tout à la fois l'angoisse devant la liberté et devant la mort. Mais c'est évidemment l'angoisse métaphysique qui l'a emporté dans la théologisation rampante dont témoignent lectures acquises d' *En attendant Godot*.

<sup>10</sup> *Le Théâtre de l'Absurde*, Buchet-Chastel, 1963 ; le chapitre sur Beckett se trouve au début, p. 27 à 81.

<sup>11</sup> Cf. Huguette Delye, *Samuel Beckett, ou La philosophie de l'absurde*, Aix-en-Provence, La Pensée universitaire, 1960.

<sup>12</sup> Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion (trad. Sabine Muller), 1984, p. 201.

<sup>13</sup> Cf. Emmanuel Faye, *Heidegger, l'introduction du nazisme dans la philosophie*, Paris, Albin Michel, 2005.

Cependant, Beckett n'a pas grand-chose de commun avec Sartre, pas plus qu'avec Eugène Ionesco ou Juliette Gréco. Non seulement le cliché de l'absurde engage à des lectures nonchalantes de Beckett, mais ces lectures elles-mêmes participent innocemment de la déresponsabilisation historique de la France. Il a fallu attendre le milieu des années 1990 pour que l'Etat français reconnaisse sa responsabilité dans la persécution des Juifs, et Maurice Papon a été enterré avec ses insignes de la Légion d'honneur le jour même où paraissait le dialogue entre Valentin et Pierre Temkine.

La lecture existentialiste de Beckett a de fait empêché toute lecture historique : sans que l'on puisse affirmer que ce fut, somme toute, sa fonction, elle témoigne de la force du préjugé dès lors qu'il entre dans l'histoire littéraire.

*Maître, esclave, hommes libres.* — L'entrée en scène de Pozzo et de Lucky, l'un tenant l'autre en laisse, évoque irrésistiblement la dialectique du Maître et de l'Esclave au début de *La phénoménologie de l'esprit*.<sup>14</sup> Or, le Maître, après avoir dit des « hommes de peine » : « Pour bien faire il faudrait les tuer » (p. 40)<sup>15</sup>, et avoir ordonné à l'Esclave : « Veux-tu regarder le ciel, porc ! » tient un discours lyrique sur le soleil qui se couche : « (ton à nouveau lyrique) après nous avoir versé [...] sans faiblir des torrents de lumière rouge et blanche, il s'est mis à perdre de son éclat, à pâlir, toujours un peu plus [...] » (p. 40).

Cette parodie de lyrisme renvoie aux idéologues du déclin et pourrait par exemple être rapprochée de ces propos pompeux de Jean Beaufret : « Le soir est l'éclosion du matin à sa vérité jusqu'ici voilée. Si le monde grec est le matin de la pensée, peut-être ce matin n'est-il profond que médité de notre soir où il décline, entrant dans l'aube plus matinale d'un jour encore inadvenu »<sup>16</sup>. Pozzo et Beaufret reprennent chacun à leur manière le thème du crépuscule de l'Occident, un poncif depuis Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* (1918-1922 ; le coucher de soleil se dit *Sonneuntergang*)<sup>17</sup>. Au second acte, Pozzo, devenu aveugle, demandera encore : « C'est le soir ? » (p. 111) et Estragon, qui reprend courage, dira : « Si c'était l'aurore ? ».

Quant au discours de l'Esclave, que Pierre Temkine donne non sans raison pour un « monologue délirant », cette parodie macaronique de discours scientifique contient des éléments qui n'ont rien d'absurde : pourquoi « l'Acacacadémie d'anthropométrie » (p. 55) quand les expositions pétainistes montraient par l'anthropométrie comment reconnaître un juif ? Pourquoi l'étrange conclusion « que l'homme en bref malgré les progrès de l'alimentation et de l'élimination des déchets est en train de maigrir » (p. 56) ? La maigreur cadavérique n'est pas loin de la menaçante élimination des déchets.

Le discours du Maître et celui de l'Esclave donnent ainsi l'exemple des deux discours qui ont cohabité sous le troisième Reich, celui de l'exaltation lyrique et celui de la science positiviste, soutien de l'hygiène raciale. Cette dualité complice entre mysticisme politique et positivisme n'a d'ailleurs pas cessé de nos jours.

Vladimir et Estragon ne sont évidemment pas dupes de ce sérieux mortel. Les allusions au cirque, le melon clownesque, comme les chaussures éculées, renvoient notamment à Charlot, version américaine du comique de *shtetl*. Les gestes du Maître dans son discours,

---

<sup>14</sup> Je suis le dernier à faire ce rapprochement, déjà proposé par Günther Anders au troisième chapitre de *Die Antiquiertheit des Menschen. Band I. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. Beck, Munich, 1956.

<sup>15</sup> À quoi répond, p. 80 : « Estragon : Pour bien faire, il faudrait me tuer, comme l'autre. Vladimir : Quel autre ? (*Un temps*) Quel autre ? Estragon : Comme des milliards d'autres ».

<sup>16</sup> Préface à Martin Heidegger, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 13.

<sup>17</sup> Ce thème a si bien exalté les nazis que Karl Kraus raillait en 1933 ces *Untergangsters*. Il inspire ici le philosophe qui introduisit Heidegger en France, se compromit avec le négationnisme par son soutien discret à Faurisson, et prit soin de traduire *abendländisch* par *vespéral* et non par *occidental*, voilant encore un peu plus les références spengliériennes de son Maître. Le substrat mythique de Spengler est la légende germanique du crépuscule des dieux ; voir aussi Pozzo : « Je leur ai appris le crépuscule » (p. 50).

jusqu'à la « main admonitrice » rappellent encore ceux de Hynkel dans *Le Dictateur*, de même que sa volonté histrionique de s'assurer les suffrages de Vladimir et d'Estragon (p. 41).

Les chaussures éculées sur lesquelles s'ouvre la pièce sont aussi celle du vagabond et, au-delà, de l'Errant. Estragon : « Je me rappelle les cartes de la Terre sainte. En couleur. Très jolies. La mer Morte était bleu pâle. J'avais soif rien qu'en la regardant. Je me disais, c'est là que nous irons passer notre lune de miel. Nous nagerons. Nous serons heureux. » (p. 13 et 14). C'est évidemment une *aliyah* pour écoliers.

Le nom de *Godot* reste un leurre qui teinte d'un messianisme burlesque la lecture de la pièce ; mais il reconduit aussi à la lecture historique, car ceux qui attendent encore ne peuvent être que juifs.

À cent lieues de la dialectique du Maître et de l'Esclave, Vladimir et Estragon se chamaillent et s'entraident, entretiennent le lien social entre camarades menacés, enfin seuls sous un arbre auquel ils renoncent à se pendre, d'ailleurs plus attirés par la perspective d'une érection que par la mort. Bref, ils opposent au nihilisme d'allègres démentis.

La lecture métaphysique peut conduire à voir dans *En attendant Godot* une mise en scène des *Pensées* de Pascal (selon Didier Anzieu par exemple) ; en revanche, la lecture burlesque, attestée par de nombreuses mises en scène, fait de Vladimir et Estragon des compères à la Laurel et Hardy. Ces deux lectures semblent se contredire, mais il n'en est rien : les clowns métaphysiques clochards célestes et autres pitres châtiés peuplent l'imaginaire du romantisme tardif où nous sommes encore. Il importe donc de se déprendre de ces lectures faciles, qui sont sans doute des leures conformistes : ainsi, c'est une herméneutique du leurre que Beckett nous suggère.

*L'allégorèse inversée.* — Quand bien même on trouverait des éléments contradictoires avec la lecture engagée par les Temkine, elle ne se prétend pas définitive. L'interprétation telle que nous l'entendons n'a pas pour fin de trouver des clés, mais de démonter les serrures ; bref de relancer les lectures, en problématisant de manière critique leurs conditions.

La lecture métaphysique et post-métaphysique (absurdiste) inhibe la lecture historique : le sens métaphysique, littéral et envahissant, dissimule le sens historique depuis cinquante ans, mais les indices de la lecture historique restent cependant cachés en évidence : la Tour Eiffel se voit de loin. On a toujours donné de *En attendant Godot* une lecture allégorique qui va d'emblée au sens (post-)métaphysique sans trop se douter qu'un sens historique reste caché, car traditionnellement, dans l'exégèse chrétienne, le sens historique est littéral et le sens métaphysique demeure celé. Laïque et résistant, Beckett a joyeusement *inversé* l'allégorèse : on va ainsi du sens métaphysique apparent au sens historique caché. En outre, alors que l'exégèse chrétienne dépassait, sans pour autant le renier, le sens historique dans le sens métaphysique, ici l'allégorèse devient polémique et récuse le sens métaphysique.

Nous n'avons pas affaire à deux lectures entre lesquelles nous pourrions indifféremment choisir en fonction de notre « sensibilité » ; nous ne sommes pas non plus devant un simple conflit d'interprétations : il faut donc interroger la fonction esthétique de ce rapport ironique entre le transcendant et l'empirique. Même si la lecture métaphysique reste un leurre, elle n'en a pas moins une fonction artistique – puisque l'art lui-même est un jeu avec les leures. Si la lecture métaphysique et la lecture historique paraissent s'inhiber réciproquement, elles ne sont pas antinomiques ; toutefois, la relation de dominance qui les relie traditionnellement se trouve inversée, car l'empirique se cache dans le transcendant, l'historique dans le métaphysique qu'il récuse, et ce parcours profondément démystificateur va à l'encontre de toute théologie politique.

*Le défi.* — Beckett adresse ainsi au public et à la critique un double défi, qui n'a guère été relevé. Dans une lettre à Michel Polac, il écrivait : « Quand à vouloir trouver à tout cela un sens plus large plus large et plus élevé [...], j'en suis incapable. Mais ce doit être



possible »<sup>18</sup>. Cette invitation paradoxale prend la forme d'une mise en garde adressée à la critique, et doit être lue par antiphrase : un sens historique reste à élaborer, moins large et moins élevé que les ordinaires billevesées destinales.

Certains lecteurs ont certes conçu des doutes, comme en témoigne la question de Brecht sur ce que faisaient Vladimir et Estragon pendant la guerre, ou encore cette phrase quelque peu ronflante d'Adorno sur *Fin de partie* : « Les poubelles de Beckett sont les emblèmes de la culture reconstruite après Auschwitz »<sup>19</sup>. Il faudrait aussi citer des incidentes de Ludovic Janvier, James Knowlson, Jean-François Louette.

Mais la relecture historique n'a pas suivi, elle a été refoulée pendant plus de cinquante ans. Il ne suffit pas en effet de constater que l'ombre d'Auschwitz plane sur l'Absurde, il faut encore faire une lecture historique de l'extermination elle-même. Or la doxa sur l'extermination reste dominée par une théologie de la catastrophe, qui reprend les thèmes de la mort de dieu, de l'après-culture et de la post-humanité. En témoignent par exemple les essais de George Steiner, qui fait d'Auschwitz la réalisation terrestre de l'Enfer de Dante et des prophéties chrétiennes, ou de Giorgio Agamben, qui, dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, place le Musulman (déporté moribond) au centre de la Rose du Paradis<sup>20</sup>. La théologisation d'Auschwitz participe inévitablement de la théologie politique et entrave donc la compréhension historique. La lecture de *En attendant Godot* a été tributaire de ce conformisme.

*Deux amis*. — Beckett, à la publication des lois antijuives du 3 octobre 1940, déclare qu'il est impossible de « rester les bras croisés »<sup>21</sup>. Quelques jours après l'arrestation de son ami juif Paul Léon, mort sous la torture fin août 1941, il entre dans le groupe de résistance Étoile. Dénoncé par l'abbé Aletsch, il se replie avec sa compagne à Roussillon d'Apt en Vaucluse, parmi d'autres réfugiés que les gens du lieu appellent collectivement *les Juifs*, car les juifs sont nombreux parmi eux.

Quand peu après la *Wehrmacht* déclenche l'opération Attila et envahit la zone libre, elle multiplie les ratissages. Beckett et son ami le peintre Henri Hayden doivent se cacher à plusieurs reprises dans la forêt voisine de Roussillon. C'est là, selon John Calder, ami et éditeur de Beckett, que naît le projet d'une pièce intitulée *En attendant* (Godot viendra plus tard...) <sup>22</sup>. Hayden, d'abord désigné dans les brouillons sous le nom de Lévy, devient selon Calder le « modèle d'Estragon » (1988, p. 12), alors que Vladimir « renvoie de façon très évidente au caractère de Beckett lui-même, sa personnalité et ses opinions ». Sans l'expliquer, ce substrat biographique vraisemblable renvoie au sens historique de la pièce.

Le nom même de Bonelly, le viticulteur chez lequel Beckett avait fait les vendanges, est prononcé par Vladimir (p. 80). Peu importe que Hayden n'ait pas fait de vendanges, ou que corrélativement Estragon ne s'en souvienne pas, mais en convienne : « C'est possible » (ibid.). La mention de Bonelly à Roussillon suffit à imposer une lecture historique ancrée dans la biographie de... Vladimir.

En littérature contemporaine, avec des auteurs comme Celan ou Perec, l'allusion biographique est devenue un puissant moyen d'énigmatisme. Personne dans le public

---

<sup>18</sup> La lettre à Michel Polac figure désormais en quatrième de couverture et se destine ainsi à tous les lecteurs.

<sup>19</sup> Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 229.

<sup>20</sup> Ces points sont développés dans *Ulysse à Auschwitz*, Paris, Editions du Cerf, 2005, ch. XII.

<sup>21</sup> Pattie, David (2001) *Beckett. A source book*, Londres, Routledge.

<sup>22</sup> Cf. *Theater Heute*, 12, 1988. En 1952, l'année où paraît *En attendant Godot*, Beckett publie aussi un texte intitulé "Henri Hayden, homme-peintre" (le mot homme a ici une grande importance ; texte recueilli dans Philippe Chabert et Christophe Zagrodzki (2005). *Hayden*. Paris, Fragments éditions). Sur la longue amitié de Beckett et Hayden, voir Christian de Bartillat (2000) *Deux amis. Beckett et Hayden*. Étrepilly, Les Presses du village. Les deux amis habitaient dans deux villages voisins de la Marne et poursuivirent leurs tournois d'échecs, commencés à Roussillon, jusqu'à la mort de Hayden en 1970.

ordinaire ne sait que Beckett a effectivement fait ces vendanges<sup>23</sup>. Le rapport entre le très précis (Bonnelly) et l'indéterminé (qui sont Vladimir et Estragon, *a fortiori* Godot ?) favorise l'oscillation entre lecture historique et lecture métaphysique. Toutefois l'indétermination (relative) n'est pas nécessairement métaphysique, elle peut simplement favoriser la réflexion critique et suggérer l'exemplarité. Les fameuses circonstances de la rhétorique classique avaient été critiquées par le roman picaresque et ses parodies philosophiques (depuis *Jacques le Fataliste* : « Est-ce que l'on sait où l'on va ? » § 1) ; mais la persécution leur a rendu un sens.

Chemin faisant, en se stylisant dans le personnage de Vladimir, Beckett devient juif. Par une sorte d'hypallage, les deux amis troquent ainsi des qualités : Hayden, né en Pologne dans une famille juive, se voit désigné par le nom d'une herbe de Provence, Estragon, alors que Beckett, du moins son avatar, prend le nom slave de Vladimir – avec peut-être une allusion à petite ville juive de l'ancienne Pologne.

Ainsi, les deux amis de la biographie, le juif et le résistant, sont-ils stylisés en juifs improbables. On sait que la révolte contre la persécution des juifs a joué un rôle important dans l'engagement de Beckett. Estragon est d'ailleurs victime d'un tabassage au début de chacun des deux actes (« On ne t'a pas battu ? » p. 10 ; « On t'a battu ? », p. 75). Mais si Vladimir devient juif, est-ce à dire que Estragon peut devenir résistant ? La lecture historique ne se limite pas à déceler les thèmes de la persécution des juifs, il faut aussi poser la question de la résistance.

*Que signifie le pronom nous ?* — L'art du peu dont fait preuve Beckett engage à prêter l'attention à d'humbles détails. En épargnant au lecteur des dépouillements lexicométriques, il suffira de noter qu'au second acte les emplois de *nous* et de *notre* se multiplient. En bref, *nous* revêt-il une acception simplement inclusive, en désignant les protagonistes, ou s'étend-il à l'humanité ? La phrase de Vladimir « À cet endroit, à ce moment, l'humanité c'est nous, que ça nous plaise ou non » (p. 103) justifie cette question.

(i) La lecture clownesque fait de *nous* la désignation du duo des protagonistes ; c'est l'acception privilégiée par Estragon, qui emploie le *nous* simplement inclusif (je+tu).

(ii) En revanche, Pozzo à un moment décisif, emploie un *nous* des plus généraux, parfaitement destinal : « 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 ? Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau » (p. 117). Il promeut ainsi, en bon démiurge tyrannique, la lecture métaphysique qui fait d'*En attendant Godot* l'allégorie de la condition humaine. Ce personnage interprète la pièce pour en banaliser le sens, comme dans un corrigé de bac<sup>24</sup> : l'herméneutique de Pozzo, l'*Untergangster* obsédé par le déclin, l'emporte ainsi à la scène comme à la ville.

(iii) Enfin, Vladimir construit des *nous* intermédiaires, apparemment énigmatiques : dans le contexte, « l'humanité c'est nous », l'humanité affrontée à sa liberté morale et politique : faut-il secourir, tabasser, faire chanter ou laisser gémir Pozzo ?

À la question d'Estragon : « On n'a plus de droits ? » Vladimir répond (*avec netteté*) : « Nous les avons bazardés. » (p. 23) et nos protagonistes reconnaissent la responsabilité politique des Français, sans s'en exclure. À ce moment, le seul dans la pièce, *nous* pourrait inclure les protagonistes et le public dans une responsabilité collective ou du moins partagée.

---

<sup>23</sup> Techniquement, la lecture historique se trouve tout à la fois voilée et dominante ; dans une analyse sémantique, ce dispositif pourrait se décrire comme un hiérarchie d'isotopies.

<sup>24</sup> « Beckett aborde dans cet extrait le rapport des hommes à la mort. Cette mort est parfois désirée et parfois redoutée. Beckett met ainsi en scène, tragiquement et comiquement, la prise de conscience de l'essence de la condition humaine ».

[http://www.bacdefrancais.net/godot\\_2.php](http://www.bacdefrancais.net/godot_2.php) (consulté le 13.04.07).

Un autre emploi de *nous* introduit ensuite le thème de la résistance : « 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 ? » (p. 104). S'il s'agissait de destin, *nous* aurait le sens que lui donne Pozzo et tout un chacun pourrait en dire autant.

Mais même si cela reste allusif, *nous* désigne ici ceux qui refusent de se soumettre, juifs en fuite et résistants. Quand Pozzo demande : « Qui êtes-vous ? », Vladimir répond : « Nous sommes des hommes » (p. 107). Selon la mise en scène, on peut entendre là un truisme comique ou une sorte d'affirmation oblique de courage. Mais on sait aussi que la réaffirmation de l'humanité menacée est un thème crucial dans la littérature de l'extermination (voir *Se questo è un uomo*) comme dans celle de la Résistance.

Le rendez-vous pourrait avoir lieu avec un passeur, mais pourquoi pas avec un responsable de la résistance, par exemple le capitaine Alexandre (*alias* René Char) qui dirigeait alors la résistance dans le Vaucluse – Beckett travailla d'ailleurs pour son organisation : le Garçon qui à la fin vient de sa part pourrait être un de ses messagers (des adolescents remplissaient souvent de telles missions). Comme toujours dans les périodes de clandestinité, le rendez-vous est un moment crucial pendant la résistance : qui vient s'expose au danger, qui ne vient pas met en danger les autres. On prend rendez-vous avec l'histoire, pas avec Dieu<sup>25</sup>.

Que Vladimir et Estragon représentent bon gré mal gré l'humanité, dans ses valeurs de résistance, cela se confirme à la fin de la pièce quand Vladimir ordonne à Estragon de remonter son pantalon (p. 123). On pourrait penser qu'il s'agit d'une clownerie anodine. L'acteur Pierre Latour qui jouait Estragon à la création refusait de laisser tomber son pantalon, pour éviter le ridicule — alors que la pièce faisait déjà scandale. Beckett écrivit au metteur en scène, Roger Blin, que la chute du pantalon était un des moments les plus importants de la pièce. Latour finit par s'exécuter, et ce fut un des rares moments où le public ne rit pas.

Ne pas pouvoir empêcher son pantalon de tomber reste une humiliation éprouvée, un gage symbolique de soumission. On enlevait la ceinture des déportés pour qu'ils ne se suicident pas. On continue à le faire pendant les gardes à vue. « Baisser son pantalon » reste dans le discours pamphlétaire une expression toujours en usage<sup>26</sup>. La résistance, consiste, à l'inverse, à *remonter* son pantalon, à refuser ainsi la soumission. En relevant son pantalon, Estragon, devient ainsi, à sa manière, un résistant par extension, comme Vladimir un juif par amitié. Bien entendu, cela reste ténu, mais Beckett a toujours minimisé les actions de résistance qui lui ont pourtant valu d'importantes distinctions, et l'indétermination pleine de sens qui donne à Vladimir et Estragon leur liberté paradoxale nous permet aussi cette hypothèse, sans postuler pour autant une héroïsation intempestive.

*Juifs par extension.* — Depuis l'extermination, la « condition humaine » a changé : victimes possibles, tous les hommes sont juifs, accomplissement paradoxal de Saint Paul déclarant qu'il n'y a plus de Juifs ni de Gentils. « L'homme est un survivant » écrivait récemment Michel Deguy en réponse à Benny Lévy, alors que jadis Franz Rosenzweig, premier auteur de cette phrase, précisait : « dans le judaïsme ». En somme, depuis l'extermination tous les hommes sont des victimes en puissance : Vladimir et Estragon, fugitifs, en témoignent, parfois explicitement (cf. « l'humanité c'est nous », p. 103).

Le 10 juin 1946, Beckett lut à la radio irlandaise un texte marqué par son expérience harassante de volontaire à la Croix-Rouge de Saint-Lô ; il y évoqua « l'éventualité que parmi ceux qui furent à Saint-Lô quelques-uns reviennent au pays en se rendant compte

---

<sup>25</sup> L'expression même *rendez-vous avec l'histoire* est devenue un cliché du langage politique. En revanche, ne pas venir au rendez-vous est un attribut hiératique des dieux et des divas. Dans la pièce, le rendez-vous improbable induit un doute.

<sup>26</sup> Un site villiériste titre : « Victoire de la Résistance : Mouloud Aounit et Kamel Kabtane baissent le pantalon face à Villiers ».

qu'ils ont reçu au moins autant qu'ils ont donné, qu'ils ont en réalité reçu ce qu'ils n'étaient pas en mesure de donner, la vision, le sens immémorial d'une conception de l'humanité en ruines, et peut-être même auront-ils pu entrevoir les termes dans lesquels ils convient de repenser notre condition humaine »<sup>27</sup>. Beckett décrit ici sa propre mission d'artiste telle que son expérience historique l'impose : repenser la condition d'une humanité en ruines.

L'exemplarité de la pièce vient universaliser la lecture historique sans pour autant la spiritualiser, comme si ce n'était plus la mort, trivialité sempiternelle, mais la persécution même qui fondait la condition humaine d'à présent. Elle démystifie ainsi les théologies politiques qui interdisent de comprendre les responsabilités historiques et conduisent aux exterminations. La lecture métaphysique, celle de Pozzo, est dénoncée par la tyrannie grotesque qu'il exerce ; corrélativement, la lecture historique, allusive quoique impossible à dénier, n'est plus liée aux circonstances biographiques qui l'exigent, mais, généralisée par la stylisation, elle revêt toute sa portée d'admonition.

Nous avons assisté depuis soixante ans à l'extension de ce que Primo Levi appelait la *zone grise* : tous les hommes sont des victimes possibles. La condition humaine quitte alors la métaphysique pour devenir une condition historique, menacée, non par le destin, mais par la violence nazie et ses multiples émules actuels. L'absurde, dans sa dimension de vague dégoût, se mue aujourd'hui en une culpabilité qui reste diffuse tant que les criminels ne sont pas jugés. Si donc *En attendant Godot* garde toute sa force, ce n'est pas parce que cette pièce évoque une éternelle « condition humaine », mais parce qu'elle tourne en dérision, avec une énergie subtile, les théologies politiques qui nous menacent.

*Présence des absents, absence des présents.* — Les textes réunis dans ce dossier sont présentés dans l'ordre de leur rédaction. Je souhaiterais cependant, pour présager *a posteriori* la belle conclusion provisoire de Pierre Temkine qui va suivre, souligner après lui l'importance de la pratique dramaturgique de Beckett. *En attendant Godot* n'est certes pas un simple dialogue.

Dans son *Beckett et le psychanalyste*, Didier Anzieu a décelé dans les entretiens entre Beckett et Wilhelm R. Bion, son psychanalyste, la matrice du dialogue beckettien<sup>28</sup>, au moins depuis ces Dioscures que sont Mercier et Camier. L'un comprend ce qu'on ne dit pas, l'autre ne dit pas ce que l'on comprend ou ne comprend pas ce qui se dit, dans une conversation indéfinie, entre deux hommes qui éprouvent une affection bizarre et chamaillieuse - comme toujours en cas de transfert et de contre-transfert.

La communauté de parole fondée sur ce qu'on ne dit pas impose une pratique ironique de l'interprétation. L'histoire devient symptôme dont il reste des traces que l'on ne veut pas voir. Ce mode si particulier de la prétendue communication littéraire sous-tend la dramaturgie propre à *En attendant Godot*, par l'absence déclarée du public et la présence repoussée des disparus.

Vladimir décrit ainsi le lieu du rendez-vous avec Godot : « Tout de même... cet arbre... (se tournant vers le public)... cette tourbière » (p. 18). Le public ainsi frappé d'irréalité, la salle devient un marais vaguement hostile. Ordinairement, le public sait en rire. Les tourbières ne sont pas légion sur les plateaux du Vaucluse, réputés pour leur sécheresse. En revanche, la tourbière de la salle, c'est la *turba*, la foule qui indifférente ou hostile assiste aux mises à mort - ce personnage collectif joue dans les Passions<sup>29</sup>. Vladimir récidive au second acte,

---

<sup>27</sup> Cf. Wagner, Guy (2006) Beckett trahi par un abbé d'origine luxembourgeoise, *Kulturissimo*, Luxembourg, 47, p. 8-13 ; ici p. 11.

<sup>28</sup> Anzieu, Didier (1992) *Beckett et le psychanalyste*, Mentha-Archimbauld [*Beckett*, dans les rééditions ultérieures : Folio Essais, Gallimard 1999 ; Le Seuil-Archimbauld, 2004].

<sup>29</sup> C'est le terme de la Vulgate (cf. Jn, 12, Lc 8, etc.). La pièce commence d'ailleurs par une évocation de la Passion (les protagonistes se comparent aux larrons, p. 12) et Vladimir vers la fin emploie la formule *memoria praeritorum bonorum*, que l'on trouve par exemple dans la *Somme théologique* de Thomas d'Aquin, II, qu. 36, a. 2.

par un *geste vers l'auditoire* : « Là, il n'y a personne » (p. 96). Ainsi nos protagonistes sont-ils sans public, ce pourquoi ils sont bien des hommes, au-delà de simples personnages de théâtre.

S'ils ne voient pas le public présent, ils entendent cependant une autre foule, celle des absents. Après qu'Estragon ait dit « Il faudrait me tuer, comme l'autre » (p. 80, allusion à Lucky et à des « billions d'autres »), les deux amis critiquent leur propre conversation : « V : C'est vrai, nous sommes intarissables. E : c'est pour ne pas penser. V : Nous avons des excuses. E : C'est pour ne pas entendre. V : Nous avons nos raisons. E : Toutes les voix mortes. V : Ça fait un bruit d'ailes. E : De feuilles ». Ces voix innombrables témoignent sur le mode de la hantise : « V : Il ne leur suffit pas d'avoir vécu. E : Il faut qu'elles en parlent. V : Il ne leur suffit pas d'être mortes. E : Ce n'est pas assez. » (p. 81).

Ces voix ne peuvent être que celles des victimes de l'extermination<sup>30</sup>. Or, dans la littérature de l'extermination, la prétendue communication se dédouble, elle s'adresse aux vivants mais se destine aussi aux disparus, assumant non seulement une fonction de témoignage et d'éducation, mais encore une valeur mémorielle d'hommage et de deuil<sup>31</sup>.

Ce dispositif est ici subverti : rien de lazaréen chez Vladimir et Estragon, tout occupés à survivre. Ici, à l'inverse, ils n'écoutent pas la voix des disparus, bien qu'ils la perçoivent (alors que le public n'entend rien), ils bavardent pour la couvrir, mais ils ne s'adressent pas non plus aux vivants. Avec toute l'obstination d'une dénégation, Vladimir et Estragon, excellents dramaturges, mettent ainsi en scène, comme en abyme, le refus d'entendre et de comprendre qui est celui de leur public. Tous ceux qui ont étudié la littérature de l'extermination savent qu'après la guerre, on faisait la sourde oreille, les témoignages dérangeaient. Même *Se questo è un uomo*, chef-d'œuvre de Primo Levi, ne se vendait pas. Vladimir dit : « L'air est plein de nos cris (*Il écoute*). Mais l'habitude est une grande sourdine » (p. 118). *Nos* renvoie ici à l'ensemble des victimes et notamment aux juifs. Les bruissements de feuilles mortes, tout à l'heure, évoquaient les cris de mourants oubliés.

Du moins dans sa lecture historique, *En attendant Godot* ne répondait ainsi à aucun horizon d'attente. D'ailleurs, la notion d'horizon d'attente, issue là encore de l'herméneutique de Heidegger, reprise par Gadamer et popularisée par Jauss, légitime le préjugé, en fait la condition de toute réception et sert ainsi à ne pas voir ce que l'on n'attend pas. Pozzo, vrai-faux aveugle qui se dit d'origine divine, déclare : « Les aveugles n'ont pas la notion du temps. (*Un temps*). Les choses du temps, ils ne les voient pas non plus » (p. 113). Ces gens qui *ne voient pas* ne sont-ils pas aussi les spectateurs qui ne saisissent pas les choses de leur temps, le sens historique de la pièce dont ils assurent pourtant le succès ? En somme, les acteurs parlent pour ne pas entendre les disparus, comme ils ne voient pas les spectateurs qui les regardent. Le public ne voit pas non plus les « choses du temps », le sens historique de la pièce.

L'impossibilité du témoignage, notre irresponsabilité même devant notre histoire à laquelle nous assistons sans avoir assez de lucidité ou de courage pour en devenir les acteurs, voilà

---

<sup>30</sup> Ce thème est prégnant ; voir par exemple le début du poème de Primo Levi, *Voci* : « Voix muettes de toujours, ou d'hier, ou à peine éteintes : / Si tu tends l'oreille, tu en cueilles encore l'écho./ Voix rauques de ceux qui ne savent plus parler./ Voix qui parlent et ne savent plus dire, / Voix qui croient dire, / Voix qui disent et ne se font pas comprendre, / Chœurs et cymbales pour passer en fraude / Un sens dans un message qui n'a pas de sens / Pure rumeur pour laisser croire / Que le silence n'est pas silence » (*Ad ora incerta*, Turin, Garzanti, 1984, p. 50).

<sup>31</sup> La littérature de l'extermination se destine aux morts, mais les vivants sont en tiers ; ou bien aux vivants, mais alors les morts sont en tiers. La séparation des destinataires apparents et des destinataires réels demeure irrémédiable. Le survivant s'adresse aux morts, le témoin aux vivants. Les vivants peuvent entendre, mais non comprendre ; les défunts pourraient comprendre, mais n'entendront jamais. Même ou surtout quand l'auteur s'adresse à lui, le lecteur se trouve toujours en tiers. Il peut choisir d'occuper la place des vivants ou celle des morts, mais aucune ne lui est assignée.

ce que met en scène cette pièce réputée incompréhensible qui propose d'inévitables interprétations faciles, exhibant des sens pour voiler son sens.

*L'art du peu.* — La phrase de Henri Hayden mise en épigraphe du texte qu'on vient de lire portait sur l'art du peintre, mais s'applique tout autant à la littérature, du moins quand elle excelle comme ici à ce qu'Érasme appelait le « style maigre ».

La stylisation culmine dans le décor. La forêt où se réfugiaient Beckett et Hayden se stylisé en un seul arbre, saule pleureur, mort et rabougri (p. 15). Cet arbre solitaire redit et parodie la topique élégiaque, celle des *Bucoliques* de Virgile (I, 1), comme le plateau sans nom le *dilettevolo piano* de l'*Arcadie* de Sannazar (I, §1), bref le *locus amoenus*, qu'Estragon nomme littéralement : « Endroit délicieux » (p. 15). L'expérience historique inverse ainsi la topique littéraire, et, dans ce lieu désolé, quand Estragon ajoute, tourné vers le public : « Aspects riants », le public rit.

Le dépouillement rend les moindres détails inoubliables et fait de ce plateau imprécis un lieu aussi obsédant que ce village dont le narrateur du *Quichotte* préférait oublier le nom. Ainsi, Beckett refuse tout pathos dans son style, comme il écarte tout spectaculaire dans sa dramaturgie : dans sa prodigieuse économie de moyens se reflètent une gravité ironique, un irrédentisme sans faille, un esprit de résistance politique, mais aussi esthétique, à tout conformisme grandiloquent, à toute nouvelle théologisation de l'histoire.

## CE QUE ÇA FAIT DE NE RIEN EN DIRE

Pierre TEMKINE

Beckett, donc, écrit en 1948 une pièce sur deux juifs en fuite, deux de ses compagnons de vendange côtoyés chez Bonnelly, et d'abord en appelle un Lévy. Quand il corrige son texte, ils deviennent Vladimir et Estragon. Plus rien désormais n'indique directement leur appartenance culturelle, rien de précis non plus sur la situation ; un espace-temps nouveau apparaît, qui va révolutionner l'écriture théâtrale : entre la piste de cirque et l'intériorité de la représentation mentale, monde trop loufoque pour être réel mais trop présent en nos esprits pour être taxé d'imaginaire.

Pourtant, une lecture attentive de la pièce le montre, *En Attendant Godot* est une pièce historique, au sens le plus commun du terme. Le lieu, l'époque exacte comme le profil sociologique de tous les personnages, y compris celui autour duquel tout tourne et qui ne vient jamais, peuvent être reconstitués sans risque, car les repères sont nombreux et tous parfaitement concordants. Beckett s'est seulement interdit les allusions trop directes à la situation, comme l'auraient été un patronyme bien typé, une réplique explicite ou même un seul mot aux connotations trop marquées. Cas assez unique dans la littérature dramatique, cette œuvre met en scène une situation historique à la fois parfaitement déterminée et totalement implicite. On peut sans doute voir cela comme une sorte de cas hybride, un état transitoire entre le drame encore classique et le no man's land proprement beckettien qui sera trouvé dans *Fin de Partie*. Sans doute, et ça aurait une pertinence dans une perspective globale sur l'œuvre, mais ce n'est pas ce genre de considérations qui peut rendre compte de la tension obtenue dans cette pièce, que cette configuration rend vraiment unique.

Encore faut-il avertir : cette tension dont je parle est tellement spécifique que, plus de 50 ans après sa création, elle n'a pas encore été véritablement évaluée. Perçue si, très probablement, l'impact immédiat et mondial de la pièce le montre assez. Mais, comme anticipant sur la production ultérieure de Beckett, le public et la critique virent *Godot* dans le pays d'Absurdie et non dans la France de 1943, tellement fraîche pourtant dans les mémoires. Si le travail d'élucidation peut avoir un impact sur la réception d'une œuvre, c'est à une nouvelle génération de lectures et de mises en scène que la découverte de Valentin Temkine devrait donner lieu : la tension est telle qu'elle produira ses effets par vagues.

Essayons donc de comprendre ce que Beckett a fait le jour où il a biffé le nom de Lévy, l'a remplacé par celui d'Estragon, et a gommé toute trace trop voyante. Je pense que ce geste fut d'abord l'expression d'un refus, à l'encontre de conventions théâtrales, mais aussi sociales. Il fallait :

- Ne pas donner à voir le juif comme juif. Car il n'est ni la menace rampante fantasmée par les uns, ni la figure de la victime érigée par les autres. Beckett va directement à la chair et à l'os : ces gens-là, ce sont des hommes. Ils inspireront la compassion, le dégoût ou l'ennui, mais pas à cause de leur origine.

- Ne pas faire de clin d'œil . Refus des conventions classiques, qui permettent aux spectateurs d'être renseignés par-dessus la tête des personnages (cette réplique que tu crois t'être destinée, mon pauvre ami, elle a juste pour but d'expliquer à qui te scrute qui on est, où on est, où on en est). Ici, cela n'aura pas lieu. Lorsque Beckett exploite les possibilités de la double énonciation, c'est pour envoyer une gifle au public : « V : Tout de même... cet arbre...(se tournant vers le public) ...cette tourbière » (p.18). Beckett, et ce choix esthétique est un choix éthique, refuse de faire de ses personnages des marionnettes, de leurs paroles, des panneaux signalétiques : respect absolu de leur humanité. Encore une fois, ils ont une chair.

- Rester au plus près du réel : deux juifs qui savent parfaitement qu'ils sont juifs l'un et l'autre ne passent pas forcément leur temps à se traiter de juifs. Encore moins lorsqu'ils sont en présence de personnes inconnues potentiellement dangereuses et probablement antisémites (Pozzo et Lucky, en l'occurrence). Par contre, lorsqu'ils discutent tranquillement, leur conversation peut laisser percer des indices : par les souvenirs (la Roquette avec ses cartes de la Terre sainte), les références (Abel et Caïn, le Sauveur et les larrons), les allusions (et si on se repentait d'être nés ? nous n'avons plus de droits, nous les avons bazarés, etc.) ... Beckett entend et fait entendre quelque chose comme « ce qu'auraient bien pu se dire » deux juifs épuisés, traqués et condamnés à tuer le temps, mais jamais il ne brode sur un thème appelé à devenir à la mode, la persécution. Même s'ils connaissent parfaitement les risques qu'ils encourent (« un tout petit tas d'ossements à l'heure qu'il est »), nos personnages n'ont pas spécialement peur, parce qu'on ne peut pas être terrorisé tout le temps, et que l'ennui, finalement, vient à bout de toute angoisse. De façon plus large, en temps de guerre il n'est pas constamment question de la guerre, et tout ce qu'on peut faire pour parler d'autre chose est une tentative bienvenue. Si la nécessité de renseigner un tiers, lecteur ou spectateur, pas « au courant » parce que bien installé dans son fauteuil, disparaît, alors il y a toutes les chances qu'on ne l'évoque pas.

Ces trois raisons convergent : devenir explicite, c'était tomber dans le cercle vicieux de l'ignominie et de l'indignation facile, dans le cliché, dans le faux débat et la convention. Alors restait la discrétion, comme une marque de respect.

Le respect. Voilà je crois le mot qui traduit le mieux les raisons positives de cette réserve de l'auteur à l'endroit de ses personnages. Une attitude simple, mais qui rayonne dans plusieurs directions :

- Respect d'abord pour ceux qu'on appelle les Juifs, puisqu'ils ne sont rien autre chose que des hommes. « La meilleure façon de rencontrer autrui, dit Lévinas, c'est de ne pas même remarquer la couleur de ses yeux »<sup>32</sup>. Ainsi, pour pouvoir rencontrer vraiment autrui, il faut renoncer à le connaître, c'est à dire à le fixer dans des déterminations. Or il est clair que la qualité de « juif », plus encore que toute autre, et combien plus en ce temps d'immédiate après-guerre, eût été un empêchement majeur au fait de la *rencontre*. Il devenait donc nécessaire d'effacer tout ce qui pouvait conduire à une stigmatisation ou simplement à une explication : « ah, si ce sont des Juifs, on comprend ! ». Non, on ne comprend pas, et on ne doit pas comprendre. Et on ne doit pas non plus comprendre qu'il est normal qu'on ne comprenne pas, puisqu'ils sont juifs : Le moindre soupçon d'explication suffit à créer la séparation, alors, pour une fois qu'on pouvait créer un espace où des juifs pouvaient ne pas être perçus, ne pas être reçus comme juifs, il ne fallait surtout pas s'en priver : c'était la seule chance de les *rencontrer* ! Je suppose que le procédé fonctionna au-delà des espérances de son inventeur, Samuel Beckett, qui avait tout de même laissé traîner pas mal d'indices, et qu'il devait s'en amuser.

- Respect aussi pour ses personnages. Je pense que nous touchons là à une singularité de l'esthétique de Beckett. Bien sûr, Didi et Gogo ont été enfantés dans son imagination, mais cela ne les empêche pas d'avoir toute leur autonomie : Beckett n'est pas leur père ou leur créateur, plutôt un hôte parasité par des personnages très encombrants et ce sont eux qui règnent dans l'espace qu'il dégage pour eux un peu comme il ferait pour eux le ménage ; il les laisse parler, se parler, et son rôle d'auteur se borne à leur donner accès au monde extérieur, à les présenter au jour plutôt qu'à faire les présentations : simplement les rendre présents à ceux qui, par leur attention, seront présents. Bref, plus que des

---

<sup>32</sup> E. Lévinas, *Ethique et Infini*, Livre de Poche, p. 79.



personnages, les protagonistes sont devenus des personnes, et à cet égard, il n'est moralement plus permis de les utiliser. Non seulement pour avancer une thèse, mais même pour renseigner un tiers sur leur propre compte. Beckett ne les a-t-il pas lui-même rencontrés « très loin du besoin de comprendre » ? Pourquoi alimenterait-il en nous cette pernicieuse manie ?

- Ce respect pour les personnages passe par un respect du détail, car une personne est toujours une personne *en situation*, aux prises avec la réalité concrète. Ainsi, de même que Mercier et Camier (couple à peine antérieur, conçu en 1946) errent dans une île jamais nommée mais qui est pourtant l'Irlande, Vladimir et Estragon exécutent leur surplace dans une France jamais nommée mais qui est celle du printemps 1943 et de la route des juifs fuyant vers la zone italienne les persécutions raciales en train de s'étendre à ce qui fut la France libre. A une différence près cependant : dans *Mercier et Camier*, le narrateur navigue encore entre les personnages, qui lui échappent bien par moments, mais quand-même : « Le voyage de Mercier et Camier, je peux le raconter si je veux, car j'étais avec eux tout le temps » (incipit). Dans *Godot*, l'indépendance est devenue totale : l'auteur s'efface devant sa vision, qui le tyrannise. Aussi, après l'avoir décrite avec la minutie d'un géomètre, il s'en débarrasse, et aux autres de se débrouiller avec. Il me semble en tous cas qu'un grand souci du concret, peut-être hérité de son maître Joyce, anime encore Beckett au moment où il écrit *Godot*, ce n'est qu'ensuite qu'il évoluera vers toujours plus d'abstraction. Pourtant, déjà, la substitution du nom d'Estragon à Lévy pourrait s'interpréter comme une démarcation d'avec son mentor, dont l'Ulysse, sans équivoque, s'appelle Bloom. Beckett, émule de Joyce dérivant peu à peu vers l'abstraction... L'enthousiasme sur fond de malentendu qui a accueilli la pièce y aura-t-il été pour quelque-chose ?

- Respect enfin, par-delà les personnages, pour le processus créateur en train de s'accomplir. Car autour de Vladimir et Estragon, une chose nouvelle se cristallise. Libérés de la contrainte d'avoir à donner des signes de leur existence, reconnus par leur géniteur comme personnes à part entière, autonomes, dotés d'une chair et, à défaut de pouvoir eux-même rencontrer le public, capables d'être rencontrés, ils produisent autour d'eux leur propre univers : l'espace-temps qu'ils créent afin de tuer le temps devient somme toute plus réel que le temps historique dont ils sont prisonniers, plus réel encore que le soi-disant « temps du réel » où nous les recevons, car il en dit la Vérité. « Depuis l'extermination, la "condition humaine" a changé, écrit François Rastier (*En Attendant Valentin Temkine*, p. 19) : victimes possibles, tous les hommes sont juifs... comme si ce n'était plus la mort, trivialité sempiternelle, mais la persécution même qui fondait la condition humaine d'à présent. » Or cette nouvelle condition, cette judéité, cette persécution, elles restent diffuses, aux bordures du conscient. Comment comprendre ce qui nous échappe ? cela nous engloutit, nous travaille et nous digère à notre insu. Insaisissables, échappant à toutes les réductions, Vladimir et Estragon vont alors nous aspirer dans une intériorité inconnue, aux contours indécidables, mais dont notre inconscient ressentira la marque collective. Ainsi, cette vision intérieure qui fut celle de Beckett, ces deux hommes au pied d'un arbre, est devenue une chose autonome et elle est allée se loger dans les profondeurs de la conscience des spectateurs car rien ne leur a permis de la saisir et de la tenir à distance : pas de formes académiques, pas de pose d'auteur, pas de discours, pas de volonté de distanciation. « Il n'y a qu'à ne pas regarder » : ce conseil d'Estragon a joué ici comme une sorte d'injonction hypnotique, et nous avons continué à ne pas voir l'évidence de l'allusion historique tant que celle-ci aurait pu nous empêcher d'écouter pleinement ce qui était dit. Et parce que nous avons ignoré la judéité de Vladimir et Estragon nous sommes devenus ces juifs qui tuent ce temps qui les tue, dans l'horreur, l'incertitude et l'ennui. Parce que c'était du vivant pur, quoique bien mal en point, qui nous arrivait en pleine face. Et qu'on l'ait bien voulu ou refusé, qu'on l'ait aimé ou détesté, ça s'est mis à s'agiter dans nos esprits, à aspirer notre imaginaire, contaminer nos représentations, c'est devenu incontournable. On raconte

que dès 1953-54, tandis que les intellectuels dissertaient sur l'Absurde, « t'attends Godot ? » était déjà devenu une expression populaire. Ainsi, durant plus de cinquante ans, ceux qui avaient reçu la pièce de bon ou de mauvais gré pétrirent et travaillèrent sans le savoir cette matière toute imbibée d'Histoire et de l'histoire de leurs propres préjugés, se faisaient transformer par elle, acceptant de se familiariser avec la violence et la folie de l'inhumanité parce qu'ils n'avaient pas le moyen commode de les mettre à distance, obligés de voir pour un moment au moins le monde à travers les yeux de deux victimes assez ordinaires du crime le plus extraordinaire, enfoncés dans l'ennui sur une route de campagne, loin de toute posture héroïque et du bruit des mitraillettes, comme pour s'imprimer du caractère habituellement non spectaculaire, banal jusqu'à la nausée, de l'abomination.

Mais il y a plus : au moment où, mis en face de ce petit tas d'ossements, de ces voix mortes à qui il ne suffit pas d'être mortes, de ces cendres et des « billions d'autres », nous résistions pour ne pas entendre, c'est nous qui étions *joués*. Proprement et sans jeu de mots. Nous devenions les figurants de cette farce tragique, accroupis dans la tourbière indistincte des cocus de l'Histoire, devant Didi et Gogo, ce couple certes peu héroïque mais au moins plus conscient que nous. Plus avertis que nous, les spectateurs, d'être dans un temps de cauchemar et d'horreur, nous autres qui stupidement croyions la guerre finie. Nous avons pensé pouvoir fermer la parenthèse et revenir avec la paix à notre chère métaphysique, et le plus drôle, c'est que nous avons même cru l'avoir fait. Pendant ce temps, Beckett avait mis au point l'œuvre sans histoire et dont l'auteur se supprime lui-même, premier moment d'un processus inexorable, voulu par son idiosyncrasie autant que par le siècle d'Auschwitz, et qui conduisit, via la destruction méthodique de toutes les instances répertoriées du texte dramatique, jusqu'à « l'imminimisable minime minimum », au « trou d'épingle. Dans l'obscurissime pénombre. A des vastitudes de distance. Aux limites du vide illimité. » (*Cap au Pire*). Processus de destruction de l'Art depuis l'intérieur de lui-même, mais processus historique avant tout, qui porte la vérité d'une époque où le pire fut bien la chose la plus sûre.

Quelques remarques pour finir.

L'ampleur des conséquences de la relecture historique de *Godot* donne quelque peu le vertige, et il faudra longtemps je crois pour en sonder la portée. Il est vrai que ces dernières années, des critiques avaient commencé à attirer l'attention sur l'inscription de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale dans la pièce ; Jean-François Louette<sup>33</sup> en a même parlé comme d'une pièce lazaréenne, en hommage à Jean Cayrol, qui, dans un texte de 1949, *De la mort à la vie*, expliquait qu'un art nouveau naîtrait de l'expérience concentrationnaire. Mais il a fallu que Valentin Temkine retrouve les traces d'Estragon, de Vladimir et reconnaisse en *Godot* un « passeur professionnel » pour que l'on comprenne qu'*En Attendant Godot* ne se contente pas de porter quelques stigmates des camps d'extermination : elle est un exemple unique de la *résistance* de l'esprit devant l'atrocité. Tout d'abord, en cachant ses juifs dans la pièce au lieu de les montrer, Beckett a choisi de jeter aux orties la figure pompeuse de l'auteur pour revêtir, lui aussi, la tenue du passeur, tellement plus discrète et tellement plus efficace. Mais encore, ce faisant, il inventait un dispositif où ses personnages devenaient des quasi-personnes et ses lecteurs de simples personnages. Où le « temps de la fiction » prenait en otage le soi-disant « temps du réel », présent atteint d'amnésie, absurdement fier de son incapacité à se reconnaître dans la glace. Et là où l'Histoire aurait pu n'être qu'un décor à concerner le bourgeois pour une pièce qui n'a pas d'histoire, elle a été coulée vive dans Vladimir et dans Estragon ; inapparente, elle leur a donné sa vie. Alors ces deux-là, ils en ont retiré une telle présence qu'ils n'ont plus rien eu à faire pour *être*, ils nous l'ont bien fait sentir. Quel besoin d'héroïsme ? Si la milice avait pu capturer tous les juifs de France, eux seraient encore là, sous leur arbre, massifs, inaccessibles et vaguement narquois. Dominant par leur immobilité l'activisme délirant des hommes. Et phagocytant dans la glue

---

<sup>33</sup> J.F. Louette : *En Attendant Godot ou l'Amitié cruelle*. Belin, p. 29.

de leur verbe tous nos efforts pour dire qu'on les a compris. Non, ce n'est pas simplement l'Histoire, c'est nous qui sommes dans la pièce : masse bourdonnante et marécageuse faisant un bruit d'ailes, de sable, de feuilles, de cendre, de plumes -de claviers maintenant, voix mortes murmurant toutes en même temps au fond de leurs vieux crânes, spectateurs relégués dans la tourbière bien que plombés par un même ennui, lecteurs cherchant à les repêcher vers le sens mais gagnés par une même impossible inertie.