

**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)

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

*En attendant Valentin Temkine* (François Rastier)

Textes inédits

[à paraître en traduction allemande, in Pierre Temkine, éd. *Warten auf Godot. Das Absurde und die Geschichte*, Matthes&Seitz, Berlin, 2008 ; trad. Tim Trzaskalik]

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, et 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 temporelles 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 –on verra tout à l'heure pourquoi.

Revenons tout d'abord rapidement sur quelques éléments biographiques : Beckett naît en 1906, et en 1932 il séjourne en Allemagne. Il y 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 !

---

<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 – cependant, il en reste bien d'autres.

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

**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 tellement quoi en faire. Dans mon interprétation, Estragon est la victime d'une bande de petits voyous, qui savent qu'ils ne risquent rien à le malmenier, 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, il est fait une allusion à un repêchage dans la Durance, mais ces ossements n'évoquent pas 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 gracié mais la duchesse d'Uzès, par exemple, déclarait toujours que sa profession était l'antisémitisme. 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...

**Pierre Temkine** : ... Et la main portée au pubis, on pourrait y voir une allusion à la circoncision !

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, dans laquelle se trouve une synagogue, traverse en biais le XI<sup>e</sup> arrondissement, où résidait avant-guerre le tiers de la population juive de Paris. 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 quand même pas bien calé 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 ex-Président de la République dans son récent hommage aux Justes (discours de Jacques Chirac au Panthéon, 18 janvier 2007). 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 Godet... 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 reprenons le texte dans l'ordre. Page 39, Pozzo demande : « en ce cas, que devient votre rendez-vous avec ce Godet... 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 rattrapons, patience !

**Pierre Temkine** : Le sadisme grossier de Pozzo prend une tout autre dimension quand on le remet dans son contexte ! 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 : 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, les départements frontaliers étaient sous occupation italienne ; or 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 se prolongeait en nous qui ne voulons pas voir ... 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 ! La moitié des personnages deviennent infirmes ! Des handicaps qui ne doivent rien au hasard : 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 vagabonds. « 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 de la réplique finale ? (p. 134) « V : Alors, on y va ? E : Allons-y. Ils ne bougent pas. »

**Valentin Temkine** : Les commentateurs ont tous tiré la conclusion : ils sont figés dans une attente absurde puisque Godot, c'est certain, ne viendra jamais. Mais de quel droit ? sur quels indices s'appuient-ils ? Aucun. Je me demande au contraire : Que va-t-il se passer le lendemain ? Qui va arriver ? Godot ? ou la milice ? Même si les personnages patinent, il se passe réellement quelque chose, car on est dans l'Histoire. A Saint-Sauveur le mal-nommé Pozzo a pu alerter les autorités, ou bien le passeur se sera enfin décidé... 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 sa chaussure, et quand j'essaye 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, plus tard, 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.

**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 ?

---

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

## 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 rencontre certaines limites.

Je voudrais développer ici un cas remarquable. Une interprétation neuve d'un texte archiconnu et cent fois commenté, et qui non seulement fait rupture, mais a les moyens de revendiquer à son actif des preuves démonstratives, révélant du même coup une erreur de perspective dans les lectures préalablement proposées. Ce texte contemporain, pièce publiée et jouée sous le contrôle de l'auteur, ne comporte pourtant aucune des difficultés qui émaillent souvent la réception d'une œuvre, donnant du jeu à sa compréhension. L'auteur a assisté à des représentations, travaillé de près, même, avec les metteurs en scène, mis lui-même une fois en scène, a 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 commentateurs, sauf sur un point. Pourtant ils manquaient tous assez considérablement leur cible, comme l'a récemment montré Valentin Temkine<sup>5</sup>. S'agissant de Samuel Beckett, on peut penser toutefois que la personnalité de l'auteur a joué son rôle dans la solidification progressive du malentendu.

Tout le monde 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 ? « Ah ! Ah ! riront les avertis, questions stupides puisque Godot ne vient pas ! » Autrement dit, chercher un sens concret à la pièce en lui appliquant quelque chose comme les antiques « circonstances » d'un Quintilien, ce serait se mettre dans la position dérisoire de Didi et Gogo, courant sur place après les vieilles idoles, et ainsi, montrer qu'on y a *rien compris*. Mais *Godot* a-t-il vraiment besoin du flou ? Que deviendrait la pièce si au contraire on la lisait avec précision ?

Au préalable, je voudrais montrer qu'il n'est pas absurde de supposer une cohérence réaliste 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

<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.

exactement celui de personnes réellement à bout de force. Un bon exemple de cette cohérence nous est donné par la concordance entre jeux de scène et répliques : A plusieurs reprises, les 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 l'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 quand même 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 passage 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 Beckett était suffisamment attentif au langage pour savoir qu'entre eux les juifs de Paris appellent leurs lieux de rassemblement du nom de la rue ou du quartier, contrairement aux catholiques qui nomment l' église par son nom (« Saint-Ambroise », par exemple) ou disent : « rendez-vous au caté » (pour « catéchisme »). Ces dernières supputations m'ont été confirmées le 19 février 2007 par M. le Rabbine de l'actuelle synagogue de la rue de la Roquette, édifiée, 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 univoque. Il fallait vraiment supposer que les paroles des protagonistes étaient bien 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.

---

<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 traits de Didi et Gogo. Il faut croire, tant mieux pour eux, qu'ils s' étaient bien cachés.

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 un viticulteur authentique, qu'il faudrait presque s'attendre à pouvoir retrouver la route (irons-nous jusqu'à dire l'arbre ?) où Vladimir et Estragon ont attendu Godot - du moins sur les cartes de l'époque, étant donné le colossal succès résidentiel que connaît désormais la région, plus du tout aussi désertique. 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 texte classique, 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 « mitrailleuse », de « milice » 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 optique 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 la seule intervention de Beckett contre ses commentateurs a été pour refuser qu'on l'assimile à Dieu. 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 Sauveur. 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, carrément récusée par Beckett. Par exemple, si l'on voulait vraiment donner à la pièce une dimension théologique, cela nous donnerait : « je ne sais même 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 » aura donc été 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* puisqu'il y est question de terroir, 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.

Notre enquête paraît donc bien mener à une conclusion démonstrative, elle 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, comme auteur, il 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 l'Histoire.

Pour ma part, je crois avoir montré sur cet exemple que les interprétations littéraires sont parfois tout autant susceptibles que les autres de recourir à la démonstration, et qu'il peut toujours être utile de commencer par supposer la plus grande cohérence dans le texte qu'on interroge : 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 écrivit sa pièce, à une page où l'on peut déchiffrer un dialogue entre « Vlad » et « Lévy ».

## 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 collant trop à notre monde 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 d'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 qui habite la pièce 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 est 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 clins 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 t'observe 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 giflette 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.

- Ne pas donner dans le théâtral mais 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>10</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, il est plutôt un hôte parasité par des personnages très encombrants, et ce sont eux qui règnent dans l'espace qu'il se voit contraint de dégager 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. A les présenter à la lumière du jour plutôt qu'à faire les présentations : simplement les rendre présents à ceux qui, par leur attention, leur seront présents. Bref, plus que des 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

---

<sup>10</sup> E. Lévinas, *Ethique et Infini*, Livre de Poche, p. 79.

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. 17) : 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 devenue universelle, cette persécution, elles restent diffuses, aux bordures du conscient. Comment donner forme à 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 d'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'imprégner 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 absente, 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 un 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 y retrouver des traces de la Seconde Guerre mondiale ; Jean-François Louette<sup>11</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. Grâce à Valentin Temkine, on sait maintenant qu'*En Attendant Godot* fait plus que de lancer quelques allusions aux camps d'extermination : elle est une vraie oeuvre de *résistance*, et d'un genre bien singulier : on pourrait dire de résistance à *long terme*. Car lorsque Beckett écrit, l'atrocité a eu lieu, ce n'est plus vraiment le moment de la dénoncer. Que faire, en tirer une fable abstraite, valant avertissement contre toutes les formes de barbarie à venir ? Pourquoi pas, mais le souci, avec ce genre de propos tellement universels, c'est qu'ils n'ont pas d'impact. Ce qu'il fallait atteindre à ce moment-là, ce n'était plus la fabrique déjà bien désavouée de nos grands idéaux et de nos grandes idées mais la machinerie toujours intacte de la Mémoire, qui déjà s'appropriait à produire l'oubli ou, pire encore peut-être, des kilomètres sans fin de commisération mécanique. Or c'est bien cela que Beckett a su toucher, en fabriquant, plus ou moins sciemment, une sorte de missile à retardement : D'abord, en masquant la judéité de ses juifs, il jetait aux orties la figure de l'auteur, cet intermédiaire aussi voyant que douteux, pour revêtir lui-même la cape du passeur, tellement plus discrète et tellement plus efficace -et tandis que nous spéculions sur *God* et *Godot*, sur le sens et le non-sens, deux fugitifs traversaient incognito nos barrières mentales. Les ayant ainsi fait passer, il créait un dispositif où ses personnages devenaient des quasi-personnes et ses lecteurs, abusés, de simples personnages. C'est ainsi la forme même du Temps qui s'en est trouvé minée, le « temps de la fiction » prenant en otage le soi-disant « temps du réel », ce présent atteint d'amnésie, si absurdement fier de son incapacité à se reconnaître dans un miroir. Alors, 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 coulé vive dans Vladimir et dans Estragon ; inapparente, elle leur a donné sa vie. Et ces deux-là, ils en ont retiré une telle présence qu'ils n'ont plus rien eu à faire pour

<sup>11</sup> J.F. Louette : *En Attendant Godot ou l'Amitié cruelle*. Belin, p. 29.

*être*, et nous l'ont bien fait sentir. Quel besoin d'héroïsme ? Quand, cinquante ans plus tard, un homme découvre enfin leur identité et fait exploser la mine, le monde a vieilli, la pièce apparemment aussi, qu'on honore comme un « classique ». Mais eux, ils sont toujours là. Inchangés sous leur arbre, massifs, inaccessibles et vaguement narquois. Dominant par leur immobilité l'activisme délirant des hommes. Phagocytant dans la glu 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.

## 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

*Fail again. Fail better.*

Samuel Beckett

L'Université a créé un canon dont fait désormais partie *En attendant Godot*. Toutefois les classiques deviennent tels parce qu'ils ne peuvent être jamais complètement compris et le mystère s'est épaissi autour de cette pièce. Beckett savait que son succès témoignait d'une méprise croissante et il a considéré son prix Nobel comme une « catastrophe ».

Avec une liberté et une allégresse de pensée qui tranche insolemment sur le discours académique vingtiémiste, une absence de préjugés qui rappelle fort celle des protagonistes eux-mêmes, le dialogue de Valentin et Pierre Temkine rouvre d'une façon imprévue le débat sur *En attendant Godot*. Il appartient désormais à la tradition interprétative de la pièce : jamais elle n'avait été aussi clairement rapportée à l'histoire — d'une manière qui dépasse à mon avis *Godot* pour intéresser l'ensemble de l'œuvre et du projet esthétique de Beckett.

### I. Indices et fausses pistes

*Clowneries*. — Si dans les années cinquante la lecture métaphysique de *Godot* dominait, le grotesque l'emporte aujourd'hui. Lors du festival commémorant le centenaire de la naissance de Beckett, René Chéneaux invite des clowns dans la distribution (Théâtre Jean Vilar, 2006). D'autres résumant ainsi la pièce : « Dans un coin de campagne, par un soir lent, deux clochards attendent un certain Godot [...] Que ressassent Vladimir et Estragon, ce tandem de gugusses paumés ? » (Compagnie Kick Théâtre, Centre théâtral de Guyancourt, 2007).

La tradition scénographique insiste sur les chapeaux melons et les chaussures éculées. La pièce au demeurant multiplie les jeux de scène burlesques, comme les coups de pied, le vol du chapeau, etc. Mais *clochards*, *gugusses*, *clowns*, tous ces noms de tradition renvoient au divertissement farcesque. Concrétisant une interprétation nonchalante, ils récuse *a priori* toute lecture historique : Vladimir et Estragon ne peuvent aucunement représenter des gens en fuite. Même si Knowlson les appelle *vagabonds*<sup>12</sup>, pourquoi ne pas les écouter quand ils répondent à Pozzo, qui fait la même méprise et leur propose l'aumône : « Nous ne sommes pas des mendiants » ?

À considérer Vladimir et Estragon comme des clochards, on prend toutefois le risque d'en faire des silhouettes, des marionnettes, bref de les déshumaniser. Certes, ils n'ont plus pignon sur rue (« On portait beau », p. 11), ils ont perdu de leur identité civile, mais non leurs souvenirs et leur personnalité. Ils résistent à la déshumanisation. Les coups qu'ils ont reçus,

---

<sup>12</sup> Knowlson, James (1999) *Beckett : biographie*, Arles, Actes Sud, p. 486.

ceux qu'ils finissent par rendre au centuple ne sont-ils que horions clownesques ou illustrent-ils une réflexion sur la violence, voire précisément la violence politique ?

Dans les deux mises en scènes qu'il a dirigées, Beckett soulignait le contraste physique entre les protagonistes : en 1975, à Berlin, le grand maigre Stefan Wigger jouait Vladimir et le petit gros Horst Bollman, Estragon ; sur FR3, en 1987, c'est Rufus qui tenait le rôle de Vladimir et J.-F. Balmer celui d'Estragon. Comme le contraste physique est un ressort du grotesque, il autorise par exemple Kenneth Burke à évoquer Laurel et Hardy. La dualité du petit gros et du grand maigre hante la littérature moderne depuis *Don Quichotte*, ainsi que leur errance sur un plateau (la *Mancha*) en des lieux indéfinis « dont je préfère ne pas me rappeler le nom » dit le narrateur, affichant dès la première ligne une feinte stratégie d'effacement. Même si les errants restent ici sur place, ce souvenir diffus, l'indécision qui les entoure rappelle la fonction critique de la littérature à l'égard de toute héroïsation et de tout réalisme référentiel.

*Signes de croix.* — Depuis la première phrase de *Murphy*, « Le soleil brillait, n'ayant pas d'alternative, sur le rien de neuf. » qui réécrit à sa manière l'*Ecclésiaste*, 1,9 (« Rien de nouveau sous le soleil »), on sait bien que les œuvres de Beckett sont criblées d'allusions scripturaires. De fait, les références à la passion du Christ pullulent dans *Godot* : dès le début, les deux protagonistes se comparent aux deux larrons (p. 13-15) et une discussion qui s'ensuit sur la discordance des synoptiques. On pourrait évoquer l'arbre qui reverdit, comme dans la légende de la Vraie Croix selon Jacques de Voragine. On peut citer aussi le *RE-lève* final (p. 124) qui reprend le verbe par lequel le texte grec de l'Évangile évoque la résurrection de Lazare (*egeirô*, Jn, 12, 9), puis celle de Jésus. Une didascalie orale de Beckett veut aussi que les quatre personnages principaux tombent ensemble au second acte en formant une croix. Ces références ont parfois déclenché de bénins accès d'herméneutique religieuse, tels que : « La semence de Godot est le témoignage de la crucifixion par Saint Luc, tel qu'il est résumé par Saint Augustin : "Ne désespérez pas : un des larrons fut sauvé. Ne présumez pas qu'un des larrons fut damné". Les deux larrons sont Didi et Gogo ; les deux larrons sont Pozzo et Lucky ; les deux larrons sont le berger de Godot et son frère hors scène »<sup>13</sup>. Quant à l'attente, elle a permis de multiplier les mentions des *Lamentations*, 3, 26 ; du *Psaume* 40, de *Romains*, 8, 24-25.

La lecture théologique positive reste cependant peu pratiquée et sans doute intenable, comme l'attestait la réaction indignée d'un spectateur qui allait au théâtre « pour trouver l'art et la spiritualité » (*Arts*, 27, 2-5.3.53). En 1956, Gabriel Marcel, philosophe des plus catholiques, ressent « un malaise intolérable »<sup>14</sup>. Il était justifié. *In cauda venenum*, le texte allemand de *Godot*, tel qu'il fut modifié par Beckett en 1975, introduit une peu charitable allusion qui lie Godot et l'Anglais au bordel, objet d'une plaisanterie scabreuse de Vladimir (p. 19) — et atteste encore s'il le fallait du *God* dans *Godot*.

Les leurres théologiques ont fonctionné à merveille : « En avons-nous entendu des exégèses — "Godot", mais c'est "God" voyons ! Les conversations allaient bon train. Sam s'amusait beaucoup quand on lui rapportait ça » (Jean Martin, « En créant Godot », *Magazine littéraire*, janvier 1999).

Si l'imagerie évangélique est prégnante, ce n'est pas pour autant qu'elle permet de comprendre le texte et encore moins sa portée historique. Peu importe qu'Estragon soit le bon larron, celui qui sait apprendre et sera sauvé. Il a compris en tout cas que les temps évangéliques étaient préférables aux nôtres : « On crucifiait vite » (p. 68), cela veut dire aussi qu'on tuait déjà des juifs.

<sup>13</sup> Ruby Cohn, *Beckett German Godot* <http://www.english.fsu.edu/jobs/num01/Num1Cohn.htm> (cf. aussi 1975, 'Godot par Beckett à Berlin,' *Travail théâtral*, pp. 124-8). Cf. aussi Wallace Fowlie : « The fundamental imagery of the play is Christian. Even the tree recalls the Tree of Knowledge and the Cross. The life of the tramps at many points in the text seems synonymous with the fallen state of man. », *Dionysus in Paris*, New York, Meridian Books, 1960, p. 214.

<sup>14</sup> Cf. Félie Pastorello Boidi (1982), La réception d'*En attendant Godot* de Beckett dans la mise en scène d'Otomar Krejca, *Les voies de la création théâtrale*, X.

*Les absurdités de l'Absurde.* — Comme l'interprétation théologique positive restait insoutenable, on s'est rabattu de bon gré sur la théologie négative et l'explication par l'Absurde a largement dominé la réception de *Godot*, compris comme une allégorie de la dérélition humaine.

L'histoire littéraire projette posément ses catégories sur les œuvres, et, depuis le livre de Esslin<sup>15</sup>, l'affaire *Godot* paraît jugée<sup>16</sup>. Mieux ou pire 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 une figure imposée 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 reminiscences des catégories de l'absurdité, de la situation, du choix ou de son contraire [...] »<sup>17</sup>.

Or, l'Absurde est une notion heideggérienne transposée par Sartre : c'est un caractère fondamentalement angoissant de l'Être-là (*Dasein*), qui reprend le vieux thème gnostique de la dérélition absolue. On néglige d'ailleurs 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>18</sup>. Heidegger l'a adroitement reformulée après la chute du *Reich* 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 heideggérienne comme disposition fondamentale de l'existence : il combine donc l'angoisse devant la liberté et la crainte devant la mort ; mais c'est évidemment l'angoisse métaphysique qui l'a emporté dans la théologisation rampante dont témoignent les lectures acquises d'*En attendant Godot*.

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'État 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 absurdiste 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 ». Au cours des années cinquante, alors que faisait rage le débat déclenché par Sartre sur la littérature engagée, Beckett était déjà utilisé pour s'en abstraire. Blanchot, dès 1953, l'année où fut créé *En attendant Godot*, dans un article « Où maintenant, qui maintenant ? », titre calqué sur la première phrase de *l'Innommable*, donna sa lecture de Beckett, essayant « de descendre dans cette région neutre où s'enfonce, désormais livré aux mots, celui qui, pour écrire, est tombé dans l'absence de temps, là où il lui faut mourir d'une mort sans fin »<sup>19</sup>. L'*absence du temps* ouvre un espace de limbes constitué par la dénégation de l'histoire. Beckett ainsi enrôlé de force aurait fait une littérature abstraite comme d'autres de la peinture abstraite<sup>20</sup>. La notion de « métaphysique du neutre » sert tout à la fois à le neutraliser et à en faire un saint de la

<sup>15</sup> *Le Théâtre de l'Absurde*, Paris, Buchet-Chastel, 1963 ; le chapitre sur Beckett se trouve au début, p. 27 à 81.

<sup>16</sup> Cf. Huguette Delye, *Samuel Beckett, ou La philosophie de l'absurde*, Aix-en-Provence, La Pensée universitaire, 1960.

<sup>17</sup> Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion (trad. Sabine Muller), 1984, p. 201.

<sup>18</sup> Cf. Emmanuel Faye, *Heidegger, l'introduction du nazisme dans la philosophie*, Paris, Albin Michel, 2005.

<sup>19</sup> Ce texte est repris dans *Le livre à venir* entre les chapitres « La recherche du point zéro » et « Mort du dernier écrivain ».

<sup>20</sup> On trouve un ample développement de cette idée dans le livre de Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur* (Seuil, 1997). L'article de synthèse d'Alain Nicolas, *Beckett, l'emmuré de mots* (*L'Humanité*, 13 avril 2006) va encore dans ce sens.

théologie négative qui sert de *koiné* aux études littéraires vingtiémistes dans leur vulgate blanchotienne<sup>21</sup>. Peu exposés à cette orthodoxie, les auteurs de ce livre ne sont pas des « littéraires » professionnels, mais pour lire une œuvre aussi rebelle aux catégories académiques, cela pourrait bien ne pas les avoir desservis.

Même contestées de l'intérieur, les catégories heideggériennes permettent toujours de méconnaître voire d'inverser la portée historique de *Godot*. Dans le troisième chapitre de *L'Obsolescence de l'homme*, intitulé « Être sans temps », Günther Anders, en s'appuyant sur *En attendant Godot*, critique vivement la preuve de l'existence de Dieu *ex absentia*, lui compare et lui oppose l'événement (*Ereignis*) de Heidegger<sup>22</sup>. Faisant de Vladimir et Estragon des clowns fatigués, il en déduit que l'action est devenue une variante de la passivité (p. 218) ; ils reproduiraient des attitudes religieuses sans même connaître l'objet de leur culte (p. 223). Dans ces clowns ritualisés, l'homme n'existe plus, car leurs divers rôles se sont totalement autonomisés, à l'image du bon père de famille gardien à Auschwitz (p. 272). Ainsi, pour notre philosophe post-heideggérien, nos deux fugitifs sont-ils subrepticement devenus comparables à des bourreaux.

La lecture métaphysique a pu conduire à voir dans *En attendant Godot* la mise en scène d'un monde abandonné de Dieu ; en revanche, la lecture grotesque, attestée par de nombreuses mises en scène, fait de Vladimir et Estragon des compères clownesques. 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. Dès la création d' *En attendant Godot*, Jean Anouilh saluait : « Les pensées de Pascal chez les Fratellini », et la tradition scénographique témoigne de la dualité entre clowneries et métaphysique : jusqu'à nos jours, on a alterné voire combiné ces deux lectures. Le « Théâtre de l'absurde » exprimait la déréliction de l'homme dans l'après-Auschwitz, puis le « Nouveau théâtre » a proposé des jeux comiques sans finalité ; enfin, le néo-boulevard a combiné les deux avec les compères Pierre Arditi et Robert Hirsch.

Si l'on évoque si facilement Pascal, c'est que la misère de l'homme, le pessimisme augustinien, peuvent faire bon ménage avec l'image des vagabonds en attente. On associe au besoin ces deux lectures évidentes et complices, qui se situent sur l'axe de la déchéance et d'un improbable salut, car elles sont toutes deux anhistoriques.

Ces lectures sont sans doute des leurres conformistes : c'est ainsi à une herméneutique du leurre que Beckett nous invite. Déjà, dans les plus humbles détails de son écriture, elle se trouve requise de la manière la plus élémentaire par des équivoques fréquentes, des syllepses diverses, sans compter les indécisions sur la portée des pronoms (cf. *infra*, sur *nous*) : à chaque phrase, les ambiguïtés pullulent.

*Maîtres et esclaves.* — Si Vladimir et Estragon paraissent des clowns intemporels, Pozzo et Lucky tiennent des discours tissés d'allusions politiques voilées sous la grandiloquence. L'entrée en scène de Pozzo et de Lucky, l'un tenant l'autre en laisse, évoque irrésistiblement

<sup>21</sup> Beckett est ainsi invoqué dans *L'écriture du désastre* (1983) : « Samuel Beckett en disparaissant en a-t-il fini ? Nous a-t-il laissé la douleur de prendre en charge ce qui ne pouvait s'achever en lui ? Ou, par une ruse qui ne nous étonnerait pas, veille-t-il encore pour savoir ce que nous allons faire de son silence [...] ? » ; puis Blanchot se cite lui-même en évoquant : « "cette parole égale [...] vivante parmi les morts, morte entre les vivants, appelant à mourir, à ressusciter pour mourir, appelant sans appel" (extrait de *L'Attente l'oubli* que je cite pour finir parce que Beckett accepta de s'y reconnaître) » (p. 181-182). Par cette parenthèse, adroit détournement d'auréole, Blanchot fait de Beckett sa caution et son commentateur.

Comme chez Heidegger, que Blanchot porte aux nues dès 1928, la logomachie sur la mort sert à sortir de l'historicité par un « non-rapport avec un passé ». On sait cependant son passé ultramaréchaliste et sa collaboration à la presse antisémite ; le nihilisme de sa jeunesse devint fascination de la négativité, pendant que son engagement politique passait de l'extrême droite à l'extrême gauche et de l'antisémitisme au sionisme.

<sup>22</sup> Günther Anders (2001) *L'obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, Paris, Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, 2001 [*Die Antiquiertheit des Menschen. Band I. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. Beck, Munich, 1956].

la dialectique du Maître et de l'Esclave au début de *La phénoménologie de l'esprit*<sup>23</sup>. Or, le Maître, après avoir dit des « hommes de peine » : « Pour bien faire, il faudrait les tuer » (p. 40)<sup>24</sup>, et avoir ordonné à l'Esclave : « Veux-tu regarder le ciel, porc ! », tient un grand discours exalté 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>25</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>26</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 ? ».

Les gestes du Maître dans son discours, 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).

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'Acacadémie d'anthropométrie » (p. 55), quand les expositions pétainistes démontraient 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. La dualité complice entre mysticisme politique et positivisme n'a d'ailleurs pas cessé de nos jours.

*Les hommes libres et le crime d'être né.* — Vladimir et Estragon ne sont évidemment pas dupes du sérieux mortel de Pozzo et Lucky. 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.

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.

Les allusions au cirque, le melon clownesque, comme les chaussures éculées, renvoient trop facilement à Charlot, version américaine du comique de *shtetl*. Même l'odeur d'ail de Vladimir (« Tu pues l'ail ! », p. 20) renvoie aux stéréotypes antisémites<sup>27</sup>. Enfin les godasses

<sup>23</sup> Je suis le dernier à faire ce rapprochement.

<sup>24</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 billions d'autres ».

<sup>25</sup> Préface à Martin Heidegger, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 13.

<sup>26</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 à Faurisson, et prit soin de traduire *abendländisch* par *vespéral* et non par *occidental*, voilant encore un peu plus les références spengleriennes 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).

<sup>27</sup> Cf. « Il était juif, il sentait l'ail » (Apollinaire, *Marizibill*, v. 8) ; et surtout les mémoires de Henri Gourarier : « Un jour de l'été 1933, un gaillard vêtu de l'uniforme brun des S.A. entra dans notre

sur lesquelles s'ouvre la pièce évoquent aussi celles du vagabond et, au-delà, de l'errant diasporique ; encore faut-il ne pas faire de Didi et Gogo des allégories du Juif éternel, stéréotype qui irait une fois encore à l'encontre d'une lecture historique<sup>28</sup>.

Loin des symboles, Estragon évoque des souvenirs communs d'école : « Je me rappelle les cartes de la Terre sainte. [...] Je me disais, c'est là que nous irons passer notre lune de miel. Nous nagerons. Nous serons heureux. » (p. 13 et 14)<sup>29</sup>. C'est évidemment une *aliyah* pour écoliers, appuyée par la découverte de l'école qu'ils mentionnent, une Talmud Torah, en plein Paris, au coin de la rue de la Roquette (cf. V. Temkine, *supra*).

D'autres passages ne sont pas moins précis : « V : Si on se repentait ? E : De quoi ? [...] D'être nés ? » *Vladimir part d'un bon rire qu'il réprime aussitôt, en portant sa main au pubis, le visage crispé.* » (p.13). Rappelons que la circoncision à l'époque où se passe la pièce valait condamnation à mort<sup>30</sup> : par exemple, tel historien de l'Université de Lyon, contrôlé par hasard, dévêtu en pleine rue par des sbires de Barbie, fut assassiné sur le champ. L'ordre final de relever son pantalon, intimé par Vladimir, peut également s'entendre ainsi (p. 123).

La mise en scène par Beckett à Berlin au *Schiller Theater* évoquait aussi cette époque : comme dans beaucoup de productions, les protagonistes y portent des vêtements qui rappellent le music-hall ; mais au premier acte Vladimir porte une veste noire et un pantalon rayé, Estragon une veste rayée et un pantalon noir ; au second acte, en bons *alter ego*, ils permutent ces vêtements. Ne nous attardons pas sur les disparités de taille qui font sourire, car ces rayures verticales, larges et régulières, évoquent irrésistiblement la tenue des camps de concentration – ce qui semble pourtant échappé aux critiques que nous avons pu lire.

Sentant le piège se refermer sur eux, des dizaines de milliers de juifs, non autrement comptabilisés, se sont suicidés ; Walter Benjamin est un des plus célèbres. La Tour Eiffel (évoquée p. 10) avait été fermée au public à cause de la recrudescence des suicides<sup>31</sup>. Ici, Estragon, battu à plusieurs reprises hors scène, n'a qu'un désir récurrent, se pendre, et plusieurs péripéties, dont la fin même de la pièce, se concluent par un sursis temporaire : « On se pendra demain » (p. 123).

Bien entendu, Beckett multiplie les ambiguïtés : on pourrait commenter la tentation du suicide comme la conclusion d'un dialogue nihiliste ; la faute d'être né et la main sur le pubis comme un rappel du péché originel ; le « Toute ma vie, je me suis comparé à lui [Jésus] » d'Estragon, comme une imitation de Jésus-Christ, etc. Mais si Beckett continue à agiter ces leurres herméneutiques dérisoires, c'est précisément pour critiquer par le grotesque les grandiloquences sur le tragique.

*L'allégorèse inversée.* — Quand bien même on trouverait des éléments contradictoires avec la lecture engagée par les Temkine et que nous poursuivons ici, 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, bizarrement 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 d'*En attendant Godot* une lecture allégorique qui va d'emblée au sens (post)métaphysique sans trop se douter qu'un

magasin. J'y étais seul avec mon père, il n'y avait pas d'autres clients. « Hum » renifle le nazi, « Juif, ça sent l'ail ici » (*Les premières marches vers l'Enfer, Après Auschwitz* n° 268 (octobre 1998).

Rééd. : <http://www.anti-rev.org/temoignages/Gourarier98a/body.html>

<sup>28</sup> Voir le ch. VII « *Waiting for Godot and the Jewish Art of Waiting* » de Shimon Shokek (2001) *Kabbalah and the Art of Being — The Smithsonian Lectures*, Londres-New York, Routledge. Dans une étude ultérieure (1990), Mordecai Shalev fait aussi des protagonistes des figures du Juif Errant.

<sup>29</sup> Cf. aussi Vladimir, p. 68 : « Là-bas il faisait chaud ! Là-bas il faisait bon ».

<sup>30</sup> En 1943, selon la conjecture convaincante des Temkine.

<sup>31</sup> La Tour fut ensuite réquisitionnée pour le service de transmissions de la *Wehrmacht* et la radio d'occupation, Radio-Paris.

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.

Il s'agit toutefois d'un faux empirique (le trivial et le matériel) et d'un faux transcendant (le religieux catéchétique). 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 des 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.

Détaillons encore. Théologie négative et positive se récusent l'une l'autre ; cependant, le grotesque les détruit toutes deux. Enfin, la lecture historique les révoque toutes, sans pourtant effacer leurs traces, qui fonctionnent toujours comme des leures. Bien connue de Beckett, ne serait-ce que par ses études sur Dante, la théorie médiévale des quatre sens de l'écriture se trouve ainsi minutieusement détruite : les trois premiers sens se détruisent les uns les autres, puis le quatrième, le sens historique, détruit les trois premiers ou du moins ce qu'il en reste. Alors que dans la tradition allégorique, le sens littéral, le plus évident, est aussi le *sens historique*, ici, tout au contraire, le sens historique reste si bien caché, qu'il *inverse* précisément le sens anagogique, le sens ultime de jadis, celui qui a rapport aux fins dernières et que postulaient à leur manière les lectures absurdistes.

Bien entendu, ces lectures ne sont pas superposées l'une après l'autre comme chez Thomas d'Aquin au premier livre de la *Somme théologique*. Elles ne cessent de se parasiter les unes les autres pour créer une insécurité herméneutique — redoublant d'ailleurs la menace non spécifiée qui pèse sur les protagonistes.

Dans sa lettre à Roger Blin, Beckett écrivait : « L'esprit de la pièce, dans la mesure où elle en a, c'est que rien n'est plus grotesque que le tragique, et il faut l'exprimer jusqu'à la fin, surtout à la fin » (9/1/53). Le tragique n'est pas pris pour but, mais bien pour cible : il s'épanouit d'ailleurs dans le discours de Pozzo, purement destinal : « aveugle comme le destin » (p. 112), il adore le tragique (« Elles accouchent à cheval sur une tombe », p. 117).

Or, à sa première réplique, Vladimir est près d'accepter le fatalisme (E : Rien à faire. V : J'ai longtemps résisté à cette pensée). À la fin, les protagonistes ont tous deux renoncé au suicide (V : Alors, on y va. E : Allons-y). Le fait qu'ils ne bougent pas déclenche les derniers rires, mais ils n'ont pas renoncé, ils continuent à attendre leur passeur, et donc à espérer survivre. Le grotesque est ici un opérateur mille fois plus miraculeux que la religiosité herméneutique : cassant la transcendance destinale de la Mort, il ouvre la possibilité d'une lecture historique, qui n'attend plus de salut ni de Messie, mais la survie et le passeur.

Par ce dispositif subtil, la destruction du tragique revêt enfin une fonction éthique : il ne s'agit pas de se limiter à dire que l'histoire est une tragédie, ni que c'est une farce, il s'agit de casser le tragique par le grotesque et réciproquement, de façon à ne pas laisser s'installer des émotions convenues. Même quand il s'agit de l'extermination, la rhétorique du pathos servait déjà et sert encore de langage pour brouiller toute compréhension historique<sup>32</sup>.

L'Absurde n'est que la forme existentielle du tragique qu'il s'agit de détruire. Le tragique, c'est la résignation, alors que le suicide remis à demain, c'est paradoxalement l'affirmation de la liberté, la résistance à l'oppression, le dramatique à l'état pur. Tard venue, mais

<sup>32</sup> Cf. l'auteur, sous presse, *Croc de boucher et Rose mystique* — Enjeux présents du pathos sur l'extermination, in Rinn, M. éd., *Le pathos en action*, Rennes, PUR. En ligne : [www.revue-texto.net](http://www.revue-texto.net)

d'autant plus nécessaire, la lecture historique exprime ainsi le caractère dramatique, ni purement tragique, ni purement comique de la pièce — et rend en outre compte d'aspects décisifs de la dramaturgie beckettienne.

*Le défi.* — Récusant les guises ordinaires de l'interprétation, les grands textes finissent par imposer leur régime herméneutique propre, mais ils ne l'enseignent pas d'emblée ; il faut encore le temps qu'ils éduquent leur lecteurs, que l'insatisfaction persistante des interprètes leur permette de rompre des explications fascinantes et convenues.

Beckett adresse au public et à la critique un double défi qui n'a guère été relevé. Dans une lettre à Michel Polac, il écrivait : « Quant à vouloir trouver à tout cela un sens plus large et plus élevé, à emporter après le spectacle, avec le programme et les esquimaux, j'en suis incapable. Mais ce doit être possible »<sup>33</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<sup>34</sup>, 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>35</sup>. Il faudrait aussi citer des incidentes de Ludovic Janvier, James Knowlson, Jean-François Louette<sup>36</sup>.

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'Absurdie, 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>37</sup>. La théologisation d'Auschwitz participe inévitablement de la théologie politique et entrave donc la compréhension historique. La lecture d'*En attendant Godot* a été tributaire de ce conformisme.

Il n'est pas encore perçu comme tel et les dénégations demeurent — tant dans le recueil intitulé *Beckett dans l'histoire*<sup>38</sup> que dans *Les Temps Modernes* où Hedi Khaddour écrit : « Beckett me paraît avoir vis-à-vis de l'Histoire une position assez constante. Les quelques variantes que nous connaissons à ses pièces vont toutes dans le même sens : un effacement de la référence historique. Un nom propre, Lévy, disparaît de *Godot* ; de même que disparaît un échange sur des « *comiques staliniens* » au premier acte du même

<sup>33</sup> La lettre à Michel Polac figure désormais en quatrième de couverture de l'édition française et se destine ainsi à tous les lecteurs.

<sup>34</sup> Quand on lui rapporta cette question, Beckett aurait répondu qu'ils étaient dans la Résistance.

<sup>35</sup> Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 229.

<sup>36</sup> Dans son article « Beckett et Sartre : vers un théâtre lazaréen » (in *Lire Beckett*, sous la direction de Didier Alexandre et Jean-Yves Debreuille, Presses Universitaires de Lyon, 1998) Jean-François Louette a développé l'hypothèse d'une « convergence » entre certains textes de Cayrol, de Sartre et ceux de Beckett, convergence « dictée par la figure de l'époque », naissance d'un art « né de la catastrophe », d'un « théâtre concentrationnaire ». Cette position est intéressante, mais la notion de romanesque lazaréen que Cayrol élabore dans *De la mort à la vie (Esprit, 1949)* reste séparée par un abîme, celui de la foi et de l'espérance chrétienne, tant de Sartre que de Beckett : ce serait une trahison, certes charitable, de les enrôler dans ces paradoxales béatitudes.

<sup>37</sup> Ces points sont développés dans *Ulysse à Auschwitz*, Paris, Editions du Cerf, 2005, ch. XII.

<sup>38</sup> L'appel à colloque était d'ailleurs ambigu : « The volume will trace Beckett's continuing engagement with historical issues paying special attention to problems of history-memory as evinced by his work » (je souligne). Historicizing Beckett, *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 15, 2005, De fait, on retrouve dans l'ouvrage la topique bizarrement anhistorique des *cultural studies* (cf. l'article de Julie Campbell : The Entrapment of the Female Body in Beckett's Plays in Relation to Jung's Third Tavistock Lecture).

Godot »<sup>39</sup>. Toutefois, comme la littérature est faite de ce qu'elle ne dit pas<sup>40</sup>, nous allons tenter de rendre à l'histoire ce qui lui appartient.

## II. Sur un plateau

*Deux amis*. — À la publication des lois antijuives du 3 octobre 1940, Beckett déclare qu'il est impossible de « rester les bras croisés »<sup>41</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 nouvel 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>42</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 » ; grand et maigre, il en garde en outre la morphologie. 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 ordinaire ne sait que Beckett a effectivement fait ces vendanges<sup>43</sup>. Le rapport entre le très précis (Bonelly) 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 (au moins depuis *Jacques le Fataliste*, § 1 : « Est-ce que l'on sait où l'on va ? ») ; mais la persécution leur a rendu un sens.

<sup>39</sup> Cf. manuscrit, p. 11, en date du 29 janvier 1949 : « (encore plus fort) LÉVY ! », et Hédi Kaddour (1999), *Un théâtre mauvais genre : En attendant Godot et Fin de partie, Les Temps Modernes*, n° 604. Hédi Kaddour poursuit : « Cela me paraît s'être fixé dès les années trente, dans ce que Jean-François Sirinelli a – pour le jeune Sartre – appelé « *la non-tentation de l'Histoire* ». À ceci près que Sartre sortira de ce cadre alors que Beckett le systématisera jusqu'à l'extinction de toute mimésis. Beckett n'a jamais laissé passer les événements en indifférent, il est sorti de la Résistance avec les honneurs, mais il n'a jamais eu le goût de l'Histoire. [...] Chez lui, l'ontologie a très tôt désenchanté l'Histoire et, de façon très emblématique, la notion de combat se trouve dès les premières paroles de *Godot* tournée en dérision sous la pression du « rien à faire » ».

<sup>40</sup> Cf. plus bas, même page du manuscrit (p. 11), en date du 29 janvier 1949 : NE LE RACONTE PAS. Repris p. 17.

<sup>41</sup> Pattie, David (2001) *Beckett. A source book*, Londres, Routledge.

<sup>42</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*. Etrepilly, 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.

<sup>43</sup> Techniquement, la lecture historique se trouve tout à la fois voilée et dominante ; dans une analyse sémantique, ce dispositif pourrait se décrire comme une hiérarchie conflictuelle d'isotopies.

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, cependant que Beckett, ou du moins son avatar, prend le nom slave de Vladimir – avec peut-être une allusion à la 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 qu'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. Elle est présente dès l'ouverture de la pièce : Quand Estragon prononce les premiers mots « Rien à faire », Vladimir répond : « J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir, sois raisonnable, tu n'as pas tout essayé. Et je reprenais le combat. » (*Il se recueille, songeant au combat*). Cette question va ainsi dominer toute la pièce.

*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, à un moment décisif, Pozzo 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). En bon démiurge tyrannique, il promeut ainsi 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>44</sup> : l'herméneutique de Pozzo, l'*Untergangster* obsédé par le déclin, l'emporte ainsi à la scène comme à la ville.

(iii) À la question d'Estragon : « On n'a plus de droits ? » Vladimir répond (*avec netteté*) : « Nous les avons bazarés. » (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.

(iv) 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/ou 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 résistant, par exemple un envoyé du capitaine Alexandre (*alias* René Char) qui dirigeait alors la

<sup>44</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).

Résistance dans le Vaucluse ; ou tout simplement Aimé Bonhomme chef de la Résistance à Roussillon, à qui Beckett avait proposé son aide (cf. Knowlson, p. 434) ? Le Garçon qui vient de sa part pourrait être un de ses messagers (des adolescents remplissaient souvent de telles missions). Il appelle d'ailleurs Vladimir par un autre nom, *Albert*, et Vladimir répond : « C'est moi », assumant ainsi un pseudonyme bien nécessaire pour des raisons de sécurité<sup>45</sup>. 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>46</sup>.

(v) Le *nous* des résistants a introduit ainsi le *nous* de l'humanité. Dans un contexte comme « l'humanité, c'est nous », l'humanité se trouve affrontée à sa liberté morale et politique : faut-il secourir, tabasser, faire chanter ou laisser gémir Pozzo ?

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>47</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.

(vi) Les deux amis sont des *alter ego*. Un dernier *nous* se profile alors qui n'appartient à aucune grammaire, celui des deux moitiés hétéronymes d'une même subjectivité, *je+je*. Avouons par exactitude que sa signification est aussi exprimée, le plus souvent, par un *on* inclusif.

Pour révélatrice et utile qu'elle soit à nos yeux, l'assimilation d'Estragon à Hayden n'est plus que temporaire, quand s'ouvre ici une autre scène, celle du dialogue intérieur entre les parties du Moi, qui à l'époque où Beckett écrit la pièce se connaissent en effet depuis des décennies.

Estragon en effet garde certains traits du Beckett des années trente. Il porte des chaussures trop étroites, or Beckett faisait alors de même par admiration pour Joyce, qui mettait ainsi en valeur ses petits pieds. Il se terre en position fœtale (p. 91), et Beckett restait ainsi de longues journées, tourné vers le mur<sup>48</sup>.

L'autre Beckett de la même époque faisait scandale dans une soirée mémorable de 1929 en imitant Mussolini avec un chapeau qu'il avait pris sur la tête d'un archevêque. Or,

<sup>45</sup> De manière comparable, en réponse à Pozzo, Estragon prétend se nommer Catulle ! (p. 48).

<sup>46</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>47</sup> Un site villiériste titre : « Victoire de la Résistance : Mouloud Aounit et Kamel Kabtane baissent le pantalon face à Villiers ».

<sup>48</sup> « 1931 : Ce dernier hiver passé à Dublin le plonge dans un cafard noir. Il reste couché en permanence, en position fœtale, face au mur, rideaux baissés, couvertures tirées » (biographie de FR3, *Un siècle d'écrivains*).

Vladimir, après un jeu de scène complexe, finit par jeter son chapeau et prendre le chapeau de Lucky (p. 94) qu'il porte désormais (p. 123).

Cette lecture de *nous* éclaire l'intimité des protagonistes et dépasse les lectures homosexuelles de la pièce (ils s'embrassent, se racontent l'histoire de l'anglais au bordel, qui préfère apparemment les hommes, etc.). Elle explique aussi des répliques comme : « E : Si on se quittait ? Ça irait peut-être mieux ? V : On se pendra demain » (p. 123). Comme se quitter, c'est ici se suicider<sup>49</sup>, la dualité entre Vladimir et Estragon stylise ainsi la dualité entre résignation et courage, instinct de mort et instinct de vie. On retrouve ici les dialogues classiques du corps et de l'âme<sup>50</sup> ; les multiples échanges où les protagonistes se font écho pourraient être relus dans ce sens.

Cette dualité reprend ironiquement la dualité du haut et du bas du corps, de la tête et des jambes : le haut du corps, la tête, c'est Vladimir qui trouve enfin chapeau à sa tête ; Estragon, mangeur de carottes, c'est le bas du corps, les jambes, qui trouve enfin des chaussures pour ses pieds souffrants.

Dioscures paradoxaux, Didi et Gogo sont ainsi liés : « Li-és) (p. 27) ; ce lien est certes susceptible d'une lecture transitive (« liés à ton bonhomme » sc. Godot, *ibid.*). mais aussi réciproque (cf. « À qui ? Par qui ? », *ibid.*). Ils se connaissent depuis les années 1900 – or, Beckett est né en 1906. Ils sont « pieds et poings liés » (p. 25) ; et s'ils évoquent un suicide, c'est « main dans la main » (p. 10).

### III. Il ne se passe rien ?

*L'art du peu.* — La phrase d'Henri Hayden mise en épigraphe de ce chapitre 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 devient un seul arbre, saule pleureur rabougri (p. 15). Elle simplifie drastiquement la forêt qui marche dans *Macbeth*, forêt d'ailleurs éminemment politique. Les allusions à cette pièce sont soulignées dans la traduction anglaise procurée par Beckett, notamment par l'orthographe archaïsante de *to-morrow* (dans la traduction de « on se pendra demain »), ainsi que par le tour shakespearien du dernier discours de Pozzo.

L'arbre solitaire redit et parodie la topique élégiaque, celle des *Bucoliques* de Virgile (I, 1), comme le plateau évoque le *dilettevolo piano* de l'*Arcadia* de Sannazar (I, §1) ; bref, le *locus amoenus* qu'Estragon nomme d'ailleurs 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.

Apparemment simplifié, cet espace reste complexe, comme le souligne la triple syllepse sur *plateau*, évoquant le plateau géographique, bien entendu, mais aussi la menace (nous sommes *servis sur un plateau* – sans défense, sans possibilité de fuir), enfin la réflexion sur la dramaturgie. Le dépouillement rend les moindres détails inoubliables et fait de ce plateau imprécis un lieu aussi obsédant que ce village anonyme et sans qualités où commence le *Quichotte*.

*Présence des absents, absence des présents.* — Pour présager *a posteriori* la belle conclusion de Pierre Temkine qui va suivre, je souhaiterais souligner après lui l'importance de la pratique dramaturgique de Beckett. *En attendant Godot* n'est certes pas un simple dialogue.

<sup>49</sup> Cf. aussi : « La main dans la main, on se serait jetés de la Tour Eiffel » (p. 10).

<sup>50</sup> Vladimir chante une berceuse ; p. 91 ; La Mettrie écrivait : « L'âme et le corps s'endorment ensemble » (*L'homme Machine*, I, 1).

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>51</sup>, au moins depuis ces Dioscures *in nuce* que sont Mercier et Camier, l'un petit gros, l'autre grand maigre. 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 chamoilleuse - 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 un 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*, notamment 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>52</sup>. Vladimir récidive au second acte, 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).

Les ailes et les feuilles viennent tout droit du *Paradis* de Dante<sup>53</sup>, dont un tercet marque la mémoire de tous les écrivains, car c'est le point où le narrateur s'arrête, où le langage humain défaille : « E cede la memoria a tanto oltraggio » (XXXIII, v. 57)<sup>54</sup>. Dante poursuit : « Così la neve al sol si disigilla / così al vento nelle foglie lievi / si perdea la sentenza di Sibilla » (XXXIII, 64-66)<sup>55</sup>. C'est là pour Dante le dépassement de l'oracle antique dans la rédemption chrétienne.

Rien de tel ici bien entendu, une importante indication de Vladimir vient juste avant l'évocation des feuilles : « Essayons de converser sans nous exalter » (p. 80) : c'est en même temps un programme esthétique, qui va à l'encontre du pathos auschwitzien ordinaire. En effet, les voix qu'ils perçoivent, les cadavres qu'ils voient, ne peuvent être que ceux des victimes de l'extermination<sup>56</sup>. Or, dans la littérature de l'extermination, la prétendue

<sup>51</sup> Anzieu, Didier (1992) *Beckett et le psychanalyste*, Mentha-Archimbauld [*Beckett*, dans les rééditions ultérieures : Folio Essais, Gallimard 1999 ; Le Seuil-Archimbauld, 2004].

<sup>52</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 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.

<sup>53</sup> Beckett avait écrit un livre sur Dante dans les années trente et ne se séparait guère de son édition italienne. Cf. le *Dante et Beckett* de Jean-Pierre Ferrini (Paris, Hermann 2003).

<sup>54</sup> Ce vers fait débat dans la littérature de l'extermination : la mémoire n'y est plus la mère des Muses, et *oltraggio* est parfois lu comme *outrage* (comme fait Steiner) plutôt qu'*outrance*.

<sup>55</sup> Les oracles antiques rendaient leurs prophéties inscrites sur de légères feuilles d'or ou d'argent.

<sup>56</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

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>57</sup>.

Ce dispositif semble ici subverti : à l'inverse, Vladimir et Estragon semblent ne pas vouloir écouter la voix des disparus, qu'ils entendent alors que le public n'entend rien) ; ils bavardent pour la couvrir (V : « C'est vrai, nous sommes intarissables ». — E : « C'est pour ne pas penser [...] C'est pour ne pas entendre » (p. 80-81). Excellents dramaturges, ils paraissent mettre ainsi en scène, comme en abyme, le refus d'entendre et de comprendre qui est celui du public voire de la critique. 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.

*Il se passe quelque chose.* — Un *topos* invétéré veut qu'il ne se passe rien dans *Godot*. Les personnages le répètent, et les critiques après eux<sup>58</sup> ; mais faut-il les croire ? La répétition semble inscrite dans la structure même de la pièce, puisque le second acte conserve la même structure que le premier, les mêmes personnages entrant dans le même ordre. Mais ce n'est pas pour autant qu'elle se répètera indéfiniment, car contrairement au sentiment de Roger Blin, qui créa la pièce<sup>59</sup>, les marques de l'inversion narrative conduisent à l'effet canonique de clôture : Estragon assis et découragé au début, se trouve debout et décidé à « y aller » à la fin. Vladimir, qui au début avait « résisté » au découragement mais baissait les bras et envisageait aussi le suicide, se trouve tout aussi décidé à la fin. Ils résistent tous deux.

Il est donc faux que les personnages « s'enfoncent au second acte » comme l'écrit Roger Blin ; bien au contraire : Estragon y gagne de nouvelles chaussures qui ne le font plus souffrir, Vladimir un nouveau chapeau qui ne le gratte pas et qu'il trouve seyant. Vladimir se venge de Pozzo et Estragon de Lucky. Ils ne désespèrent plus, puisqu'ils remettent à plus tard leur suicide.

Que s'est-il donc passé ? Pour évoquer la complexité narrative de *Godot*, les métamorphoses de la corde, celle du pendu et celle de la domination, peuvent nous servir, c'est bien le moins, de fil directeur<sup>60</sup>. Estragon propose : « Si on se pendait ? » (p. 20). Puis vient la corde qui sert de laisse à Lucky (p. 27) et que Pozzo tire (p. 29-30) ; à la fin de l'acte, Estragon la regrette : « Dommage qu'on n'ait pas un bout de corde » (p. 69). Au deuxième acte, une ficelle trouvée dans la poche de Vladimir pourrait bien lacer la nouvelle

---

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 ; ma traduction).

<sup>57</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.

<sup>58</sup> Estragon se plaint que « Rien ne se passe » (il reflète le public). La presse enchaîne : « By all the known criteria, *Waiting for Godot* is a dramatic vacuum. It has no plot, no climax, no denouement, no beginning, no middle, no end, it frankly jettisons everything by which we recognize theater, it arrives as it were with no luggage, no passport, nothing to declare, yet it gets through, as might a pilgrim from Mars » (*The Observer*). « Pour la première fois, une pièce n'a pas de contenu apparent et semble reposer sur rien, pour rien » (Muriel Steinmetz, *L'humanité*, 19 septembre 2006).

<sup>59</sup> Il observait : « L'ensemble de l'œuvre me donnait l'impression de l'infini, en ce sens que la pièce aurait pu se prolonger durant quatre ou cinq actes. Seul élément de progression : les personnages s'enfoncent toujours un peu plus à chaque acte » (FR3).

<sup>60</sup> Je m'appuie ici sur Roger C. Schonfeld (1995-6) *Tie Me Up, Tie Me Down: Ropes, Belts, and Cords* in *Waiting for Godot*. From <http://pantheon.cis.yale.edu/~rschon/acad/godot.html>

chaussure et la corde absente se transformer en ficelle salvatrice. Vladimir fait alors l'éloge de la détermination : « V : Ne nous laissons pas détourner de ce que nous avons résolu » (p. 90) ; mais Estragon refuse ce lacet. Quand Pozzo revient, la didascalie précise : « Corde comme au premier acte, mais beaucoup plus courte » (p. 100) ; il tire sur la corde (117) ; puis Estragon, toujours suicidaire, revient enfin à son obsession : « Tu n'as pas un bout de corde ? » (p. 122, ce qui répond à p. 20 et reprend p. 69). Mais voici que, par un opportun *double bind*, sa ceinture sert non plus à se pendre mais à maintenir son pantalon : il retrouve sa dignité. La corde néfaste et absente, la ficelle magique, la ceinture résistante, par tous ces liens le suicide est écarté. Ainsi les deux actes ne se répètent qu'en apparence, car de fait ils s'opposent, même dans des détails mineurs (par exemple aux carottes (p. 24) se substituent navets et radis (p. 88)<sup>61</sup>.

Surtout, événement majeur, le rapport entre le duo Vladimir-Estragon et le duo Pozzo-Lucky se trouve subverti. Au premier acte, Vladimir acquiesçait au discours de Pozzo (p. 49, en prenant un accent anglais parodique) et Estragon encaissait un violent coup de pied de Lucky (p. 41). Mais à l'acte II, Estragon se venge en lui donnant des coups de pied au bas-ventre et au visage<sup>62</sup>, pendant que Vladimir sert à Pozzo devenu aveugle une dégélée de horions.

À l'amitié des *alter ego* s'opposait la violence de Pozzo et Lucky, violence de Pozzo sur Lucky – et de Lucky sur Estragon. Cette violence se retourne contre eux. Si Pozzo, châtelain fouettard, et Lucky, son chien de garde et intellectuel organique, stylisent bien la tyrannie, comment cette tyrannie a-t-elle pu être renversée et littéralement jetée à terre ?

*L'honneur du théâtre.* — Que s'est-il passé entre les deux actes ? Une didascalie l'indique (p. 73) : l'arbre a reverdi, et les chaussures d'Estragon ont été remplacées par d'autres plus grandes (ce qui était son vœu : un autre viendra p. 68). Les personnages vont s'en rendre compte plus tard, mais déjà une magie a opéré, celle de l'auteur. Nous voici alors dans l'univers du conte ou de la fable et d'ailleurs le récit n'a pas de téléologie — ce qui concorde avec le refus critique de tout tragique. Suivons cependant les étapes de sa transformation.

Au premier acte, une didascalie indiquait : « la chaussure d'Estragon, le chapeau de Vladimir, leur tombent des mains » (au bruit du fouet de Pozzo). Ces deux objets sont donc les adjouvants dans lesquels réside leur puissance et dont ils sont privés. Le chapeau est même le siège de la pensée (Pozzo écrase celui de Lucky en criant : « Comme ça il ne pensera plus ! ». À l'acte II, les nouvelles chaussures, pour Estragon, et plus tard pour Vladimir le nouveau chapeau – pris à Lucky, restaurent leur puissance.

À cette épreuve qualifiante va succéder l'épreuve principale. Tout d'abord les bruissements de feuilles et les voix mortes qu'ils entendent (p. 81) constituent un mandement, au sens technique de mise en narratologie : les protagonistes reçoivent une mission des feuilles et des voix (V : « Il ne leur suffit pas d'être mortes »), mission redoublée et confirmée ensuite par la vision des cadavres et du charnier (p. 83) qui fait d'eux des témoins directs. Or ils sont aussi des survivants : Estragon notamment l'a échappé de justesse (p. 10, comme son « modèle » Hayden) et « ne serait qu'un petit tas d'ossements » (p. 10) sans Vladimir. Or le même mot *ossements*, unique récurrence, revient ici : « V : ces cadavres — E : Ces ossements ». La dualité entre témoins et survivants est caractéristique de la littérature de l'extermination<sup>63</sup>.

Témoins et survivants, ils ont transmis sans le savoir, par leurs paroles évocatrices en écho, la vérité historique au public qu'ils ne regardent pas et auquel ils ne s'adressent pas directement : mais leur malaise peut atteindre la salle. La mission de témoignage a été accomplie, sans qu'ils le sachent, par la magie du théâtre. Peu après, ils s'aperçoivent que

<sup>61</sup> Les racines mangées crues jouent un grand rôle dans la littérature concentrationnaire (cf. par exemple chez Levi, *Il Canto d'Ulisse* ( *Se questo è un uomo*, ch. 9) finit par le mot *Rüben*.

<sup>62</sup> Les nouvelles chaussures lui permettent de rendre de bon coups de pied et de repartir d'un bon pied.

<sup>63</sup> Cf. l'auteur, *op. cit.*, 2005, ch. 3.

l'arbre « tout noir et squelettique » a reverdi (p. 85) et à la page suivante ils associent par assonance le tyran et les ossements (« E : Et Pozzo ? — V : Les os »).

Même indirect et involontaire, le témoignage est sans doute ce qui les lie à l'existence et leur donne la force de vouloir survivre : « E : On trouve toujours quelque chose, hein, Didi, pour se donner l'impression d'exister — V : « Oui, oui, on est des magiciens » (p. 90).

Leur pouvoir magique va s'exercer peu après dans le théâtre sur le théâtre, quand Vladimir, maintenant coiffé du chapeau de Lucky et Estragon, chaussé à son pied, deviennent dramaturges : « — V : Tu ne veux pas jouer ? — E : Jouer à quoi ? V : On pourrait jouer à Pozzo et Lucky.— E : Connais pas. — V : Moi je ferais Lucky, toi tu feras Pozzo. E : Qu'est-ce que je dois faire ? V : Engueule-moi ! » (p. 95) et qu'ils miment le Maître et l'Esclave. Ils sont bien alors « sur un plateau », celui du théâtre (p. 96). Leur création dramaturgique discrédite la tyrannie et permet ensuite de la jeter à bas : Pozzo parodié (p. 95) entre en tombant lamentablement (p. 101) et se voit roué de coups (p. 107). Voilà ce qu'accomplit le théâtre de résistance : l'art de Vladimir, qui rappelle fort Beckett à la ville, a réussi ce tour de magie.

Mais il ne peut opérer qu'en réaffirmant l'égalité des *alter ego*. Alors que Vladimir domine dans le duo avec Estragon (et lui fait sentir p. 10 qu'il lui doit la vie, quitte à le « piquer au vif »), il assume ici le rôle de Lucky, l'esclave, et demande à Estragon, maître improvisé, de l'engueuler, comme si le pouvoir ne se légitimait, ne devenait autorité, qu'en ordonnant l'irrespect à son égard.

Beckett voulait qu'à la fin du deuxième acte, les quatre personnages forment une croix. Oublions un instant la crucifixion (les carnets scénographiques sont pleins de telles figures géométriques), et considérons les deux axes Vladimir-Estragon et Pozzo-Lucky, le premier irénique, le second polémique. En inversant la relation de domination, le jeu parodique change tout à la fois d'axe et de polarité le quaterne ainsi formé : si Pozzo et Lucky incarnent les deux discours de la doxa (pathos philosophique et déterminisme scientifique), leur parodie sur le mode élémentaire est le paradoxe : « V : On pourrait jouer à Pozzo et Lucky.— E : Connais pas », ce nouveau paradoxe du comédien permet de l'emporter physiquement sur Pozzo-Lucky. C'est encore Vladimir qui dirige le jeu, mais pour renverser toute relation de domination. De fait, ce jeu présage le moment de détresse où Vladimir, ayant perdu toute superbe, supplie Estragon : « Ne m'abandonne pas ! Ils me tueront ! » (p. 105) et confirme ainsi le sentiment d'obligation réciproque qui les lie dans l'égalité des fugitifs. Cette égalité réaffirmée leur permettra de l'emporter sur le duo tyrannique Pozzo-Lucky.

La métamorphose théâtrale se parachève quand Estragon, pris au jeu, propose d'appeler Lucky et Pozzo par d'autres noms : *Abel* pour Pozzo (qui répond : « À moi ! ») et *Cain* pour Lucky (p. 109) : là encore, la relation de domination est inversée. Par cette mystification amusante, les quatre protagonistes ont ainsi reçu des noms de théâtre — et l'aliénation suicidaire du premier acte s'inverse en liberté de se sauver au second. Il ne s'agit pas de condition humaine, mais de la condition théâtrale des personnages : le jeu parodique exorcise l'emprise morale de la tyrannie. Ces conditions remplies, les exercices de gymnastique des *alter ego* (p. 99) apparaissent ensuite comme une préparation gymnique au pugilat qui s'ensuit.

Procédant par répétitions sans but apparent, ce récit par juxtaposition revêt une valeur gnomique ; comme une fable, sans didactisme, il demande un effort pour comprendre que l'on a rompu décisivement avec le récit héroïque, dont dépendent nos routines de compréhension narrative. En outre, l'incertitude des protagonistes renforce l'indécision, voire la désorientation des spectateurs. Les détails historiques et la sous-détermination de bien des passages participent d'une mimésis équivoque qui mêle des traits du réalisme empirique (qui convient à l'histoire) et du réalisme transcendant (dont relève l'Absurde)<sup>64</sup> : à l'indécision

<sup>64</sup> Le réalisme empirique définit des conditions de représentation : les objets et les personnages représentés sont situés et identiques à eux-mêmes ; le langage de représentation semble transparent ; le narrateur maintient l'unicité d'un point de vue. Pour remplir ces conditions, on use par

apparente du moment et de la situation s'opposent les noms propres de personnes (Bonelly) mais aussi de lieux (le marché de Saint-Sauveur, le lieu-dit La Planche, l'Ariège<sup>65</sup>). Or tous ces détails sont trop précis pour pouvoir se dissoudre dans quelque allégorie, fût-elle négative comme la lecture absurdiste.

Pour aller plus loin dans l'analyse du récit, il nous faudrait détailler les symétries entre les actes, les annonces voilées : par exemple Vladimir, dès le début, semble entendre des cris (« J'aurais juré des cris », p. 24) et présage ainsi ceux des victimes (cf. « voix mortes », p. 81, puis « nos cris », p. 118). Il nous faudrait montrer comment les méprises qu'induit la suite apparemment contingente des événements prennent sens : puisqu'à deux reprises, les protagonistes prennent Pozzo pour Godot (p. 28 et p. 118), certains critiques ont identifié Godot et Pozzo, qui serait une figure du Dieu mauvais. Mais la méprise des personnages renforce la méprise du public, tout prêt à conclure de Godot à Dieu, alors que Didi et Gogo savent bien que Godot est leur passeur. D'un même mouvement, par cette équivoque, la théologie politique qui fait du Maître un Sauveur se trouve ridiculisée dans la grandiloquence de Pozzo lui-même.

Ainsi la construction trompeuse du récit reflète-t-elle l'incertitude du régime mimétique général. Cependant, dans sa progression, le récit conduit vers un optimisme en suspens. Les protagonistes ont surmonté victorieusement les premières épreuves. Si après avoir dit « Allons-y » les protagonistes ne bougent pas, c'est qu'ils ont décidé d'attendre, car Godot peut encore venir.

Si nous étions en veine d'allégorie, nous dirions que le pugilat final symbolise le Comique (Vladimir-Estragon) détruisant le Tragique (Pozzo-Lucky), ou la Liberté (V-E) victorieuse du Destin (P-L ; P : « Un beau jour, je me suis réveillé, aveugle comme le destin », p. 112). Mais qu'en serait-il alors du grotesque ?

Le pantalon d'Estragon tombe quand *in fine* il enlève sa ceinture pour se pendre, et Beckett, nous l'avons vu, écrivait à ce propos : « rien n'est plus grotesque que le tragique ». Cette indication, donnée en privé au premier metteur en scène reste cruciale pour nous. En relevant son pantalon, Estragon, sur l'ordre de Vladimir, renonce tout à la fois au tragique du suicide et au grotesque du déculottage.

Le duo Pozzo-Lucky unit parfaitement le tragique et le grotesque. Si le duo Vladimir-Estragon balance souvent entre les deux, à mesure que la pièce avance, il trouve sa voie dans le comique (l'empathie ne fait que s'accroître) et le dramatique (une issue demeure possible). Tout peut encore advenir, au sens où vivre, continuer à vivre dans une dignité menacée engage à se garder du tragique comme du grotesque. Par la résistance aux beaux discours et autres menaces, par leur irrédentisme devant la fatalité, Vladimir et Estragon ouvrent ainsi, un espace de liberté maintenue dont leur jeu parodique, miroir de l'art du théâtre, est tout à la fois la condition et l'effet.

#### IV. Derrière le rideau

*Juifs par extension.* — Beckett et Hayden, le juif et le résistant, partageaient le même sort ; tout comme Vladimir et Estragon, qu'ils soient juifs et/ou résistants.

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

---

exemple de noms propres, de dates, de degrés maximaux de détermination, d'aspects accomplis ; on met en scène des personnages individualisés et socialement situés ; on met en corrélation du temps cosmologique et du temps phénoménologique dans un temps linguistique linéaire ; on précise la situation des foyers énonciatifs, la conformité des domaines sémantiques. On utilise avec prédilection des figures comme la description et l'hypotypose. Par contraste, le réalisme transcendant se signale notamment par l'usage de noms génériques, de degrés minimaux de détermination, d'aspects non accomplis ; la mise en scène de personnages types non situés, la disparité des domaines sémantiques qui permet les effets anagogiques de leur mise en relation.

<sup>65</sup> Estragon : « Nous irons dans l'Ariège » (p. 110) ; de nombreux réfugiés fuyant la France passaient par l'Ariège pour gagner l'Espagne ; le Vaucluse étant une voie de passage vers l'Italie.

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 écrivit pour 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 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>66</sup>. Dans un style qui n'a absolument rien de beckettien, sans doute parce qu'il vient du dehors de son œuvre, dans ses conditions historiques, Beckett décrit ici sa propre mission d'artiste telle que son expérience l'imposait : repenser la condition d'une humanité en ruines. Cette condition que l'on croyait invariable et universelle ne l'est plus<sup>67</sup>, toutes les morts ne se valent pas, tous ne sont pas égaux devant la mort, les victimes n'y retrouvent pas les meurtriers.

*Le double témoignage.* — Vladimir et Estragon en savent plus long qu'ils n'en disent, ils ont connaissance de l'extermination à laquelle ils essayent d'échapper (« L'air est plein de nos cris »), même si le public et la critique s'efforcent de ne pas comprendre leur témoignage.

Le Deutéronome énonçait l'impératif juridique des deux témoins<sup>68</sup>. L'Apocalypse même a deux témoins (*Apocalypse*, 11), mais ils sont aussitôt menacés et la Bête sortie de l'Abîme — j'allais dire l'Absurde — les met à mort au grand soulagement des habitants de Babylone, tourmentés par leurs propos. Un hasard malicieux voulut que *Godot* fut créé au Théâtre de Babylone, haut lieu de l'Absurde. Qui sait si dans la critique « babylonienne » le discours sur la mort destinale des protagonistes qui attendent absurdement Godot ne recèle pas le vœu de les mettre à mort ? Ce n'est pas là une hypothèse biblique, mais simplement anthropologique : ceux qui connaissent plusieurs mondes – ici le monde visible de la scène, que nous voyons comme eux, et le monde invisible hors-scène, où gisent les cadavres qu'ils sont les seuls à voir – demeurent tout à la fois les victimes désignées et les opérateurs du sacrifice.

Ils connaissent deux mondes, ils voient et entendent ce que le public ne voit ni n'entend. Devant cette évocation terrifiante de sobriété, le comique prend une valeur de conjuration, version anthropologique de la sublimation. Souvent d'ailleurs, qu'il s'agisse des chamanes ou des personnages intercesseurs des mythes, comme les *tricksters* amérindiens, ils font rire en même temps qu'ils sont craints pour leurs pouvoirs.

L'extermination a peuplé le monde de morts sans sépulture ; les mémoriaux, les annuaires ont sans doute une valeur de conjuration ; mais les témoins et même ceux qui les écoutent sont toujours menacés<sup>69</sup>.

*Nous n'avons rien vu.* — 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,

<sup>66</sup> Cf. La capitale des ruines, *Europe*, 770-771, pp. 10-12.

<sup>67</sup> Cf. Horace : « Pallida mors aequo pulsata pede pauperum tabernas regumque turres », *Odes*, I, 4, v. 13.

<sup>68</sup> Chez Luc, deux anges accueillent les Marie au tombeau du Christ et témoignent. Comme l'a noté François Hartog, Flavius Josèphe, officier juif de l'armée romaine, racontant comme témoin et acteur la victoire de Titus sur l'insurrection juive, observe la règle à propos de deux suicides collectifs (celui de la grotte de Yotapata et celui de Massada), en redoublant pour l'un son témoignage par celui d'un de ses compagnons, et pour le second en interrogeant deux femmes survivantes (*La Guerre des Juifs*, 3, 8 ; 7, 8-9).

<sup>69</sup> Bien que ni juif ni témoin, j'ai été diversement menacé depuis la parution de *Ulysse à Auschwitz*.

légitime le préjugé devenu horizon indépassable, en fait la condition de toute réception, et sert ainsi à ne pas voir ce que l'on n'attend pas. *Godot* ne répondait à aucun horizon d'attente, et c'est pourquoi il a fait événement et continue à fasciner, sans que l'on puisse dire pour autant qu'il a été compris.

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. Lucky, pour sa part est devenu muet (p. 116). L'aveugle et le muet ne jouent-ils pas la comédie devant un public où nous nous trouvons, et qui ne veut rien voir ni entendre ?

Quand Ludovic Janvier lui demanda pourquoi il a quitté le roman pour le théâtre, Beckett, citant un vers de Lucrèce : « *Suave mari magno turbantibus aequora ventis* » (*De natura rerum*, II, 1), le traduisit créativement ainsi : « *On est à l'aise dans le fauteuil, pendant que l'orage se déchaîne là-bas sur la scène...* ». Le confort physique et intellectuel empêche de voir.

Pourquoi cependant commençons-nous à comprendre, plus d'un demi-siècle après la création de la pièce ? Ce n'est pas seulement parce que Valentin Temkine, plus que nonagénaire, a eu cette intuition et l'a développée dans la discussion avec son petit-fils. L'inconfort, le leur comme le nôtre, s'est accru, la situation a changé : succédant au négationnisme des années 80, dans la décennie suivante l'essor international de l'ultra-nationalisme et du néo-nazisme, les programmes de purification ethnique dans les Balkans, le génocide du Rwanda ont fait de l'extermination nazie une sorte de paradigme de la culture contemporaine, et c'est à son propos que se combattent les partisans du pathos et de l'esthétisation (comme Steiner, Agamben, Littell) et les partisans de la lucidité historique (comme Hilberg, Vidal-Naquet, Thanassekos).

En mettant en scène des protagonistes à cent lieues de tout intellectualisme, en ridiculisant les discours philosophico-scientifiques de leurs antagonistes (Pozzo-Lucky), Beckett semblait décourager d'avance toute interprétation.

Dans quelle mesure l'interprétation « historique » de la pièce peut-elle être étendue à son œuvre ? Cette question, qui nous a été maintes fois posée, doit être questionnée à son tour. Beckett ne mérite pas d'être essentialisé comme Saint John Perse : pourquoi n'aurait-il pas essayé plusieurs voies, comme l'atteste la diversité des langues et des genres – de la poésie au cinéma — qu'il a pratiqués ? *Godot* fonde son théâtre mais ne donne pas de clé pour l'ensemble d'une œuvre qui appelle une herméneutique critique.

S'il n'y a pas de « clé » historique, qu'apporte cependant la lecture historique ? Une lecture ne se recommande pas par sa vérité, mais par deux critères qui peuvent emporter une certitude toujours révisable : sa capacité à rassembler des passages qui sans elle paraîtraient incohérents et sa capacité à déstabiliser voire détruire les lectures précédentes. Rompant avec les herméneutiques convaincues de la théologie négative, la lecture historique récuse toute allégorèse, rétablissant un sens « littéral » voilé par l'Absurde, forme théorisée du refus de comprendre.

Si le sens de la pièce est sous-déterminé, il n'est pas pour autant équivoque, il reste ouvert. L'interprétation, telle que nous la concevons, n'a pas à déterminer le sous-déterminé, mais doit le cerner de manière critique. À vouloir lever la sous-détermination, on devient toujours trop précis. Comme une traduction ne doit pas être plus précise que l'original, une interprétation n'a pas pour but de fermer l'interprétation, mais de mesurer l'empan de son ouverture. Elle doit rapporter l'œuvre à son projet éthique et esthétique, ne pas proposer une lecture univoque, permettre de lire les lectures précédentes et de les hiérarchiser<sup>70</sup>.

L'interprétation historique a le mérite de forcer à relire toutes les autres et à ne se satisfaire d'aucune, y compris d'elle-même. Selon le principe beckettien *Fail better* nous ne

<sup>70</sup> Cf. l'auteur, 2001, *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF, ch. IV « L'herméneutique matérielle ».

renonçons pas à interpréter *Godot*, mais nous procédons avec un optimisme critique qui se fonde sur un pessimisme fondamental mais non absolu. À vrai dire, la résistance herméneutique de *Godot* n'est sans doute pas sans rapport avec la conception beckettienne de la Résistance<sup>71</sup>, qui rejette toute interprétation convenue. Pussions-nous imiter Vladimir et Estragon dans leur éthique de l'effort infructueux et inlassable ! La force de *Godot* est précisément d'articuler une histoire personnelle, voilée mais trop précise, avec une réflexion sur le théâtre et une fable politique qui lui donne toute sa portée.

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

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 potentielles. 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.

Ainsi, Beckett refuse-t-il 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. Donnant ainsi un exemple de résistance à *long terme*, comme l'écrit justement Pierre Temkine, Beckett nous résiste, il s'attaque au confort des lecteurs que nous sommes, à leurs sentiments les meilleurs, à leur volonté scolaire voire universitaire de comprendre et d'en avoir le cœur net. Il leur montre cependant que ceux qui résistent, qui persistent, même de la manière la moins héroïque en apparence, comme Vladimir et Estragon, représentent l'humanité, « que ça leur plaise ou non ».

Il s'attaque en même temps à la figure de l'auteur en tant qu'autorité bien- ou mal-pensante, régente de ses personnages, qui restent peu ou prou ses porte-parole, alors qu'ici Didi et Gogo restent jusqu'au bout imprévisibles, sans doute parce qu'ils sont d'emblée incontrôlables, comme la vie — et comme Beckett lui-même.

---

<sup>71</sup> Il ne s'agit pas de résistancialisme ; d'ailleurs Beckett a toujours été très discret sur ses activités dans la Résistance ; et l'on sait que les récits officiels de la Résistance ont longtemps voilé la spécificité de l'extermination.