

# Résumé analytique

Solange Fricaud

Nos choix de travail, en vue de ce résumé analytique, dans la mesure où nous voulions rester au seuil d'une interprétation du texte, sont allés vers la mise en valeur des **symétries, échos, parallélismes, effets de doubles et de répétitions**, qui, à notre avis, structurent la pièce. Cette structure de la répétition est tout à fait évidente : il y a deux actes, d'abord deux personnages, puis un autre couple de personnages, qui vient se placer face à l'autre, deux jours, deux objets jouant en miroir — la chaussure, le chapeau —, deux projets de suicide... Dualité, binarité enfermantes, suggestives d'un temps cyclique, où les choses se répètent de manière désespérante. Cependant, la répétition est une forme propice à faire ressortir les légères parfois, mais justement précieuses, variations. Car, en fait, le deuxième acte ne répète pas exactement le premier, comme l'arbre de l'acte II n'est pas une copie de celui de l'acte I puisqu'il a des feuilles ; les personnages ne sont pas exactement opposés deux à deux, puisqu'il y a le Garçon (lequel a néanmoins un frère...), et finalement la progression d'ensemble des deux actes paraît être celle de la **répétition avec variation**, progression en spirale.

## Acte I : « Je demande si on est liés<sup>1</sup>. »

L'acte s'ouvre sur une situation conventionnelle de la littérature, celle de la route, et de tout ce qui y est rattaché, depuis la nuit à la belle étoile, jusqu'aux aventures heureuses et malheureuses offertes par le voyage. L'aventure que vivront Vladimir et Estragon démentira ce lieu commun de la vie comme route, car les deux personnages semblent au bout du voyage, dans une sorte de lieu minimal qu'ils ne parviennent pas à quitter (ils évoquent plusieurs fois des souvenirs d'autres lieux, dans des voyages passés : Paris, la Provence). Les seules échappatoires imaginées sont le suicide, ou la venue de Godot, auquel est associé un vrai repas, et la chaleur d'une bonne nuit dans la paille<sup>2</sup>.

Le fil directeur de notre lecture est certainement celui des **relations riches, complexes, et fluctuantes entre Vladimir et Estragon**, relations qui se prêtent à de multiples interprétations, la plus englobante étant celle des relations inter-humaines, imaginées en dehors de toute inscription sociale restrictive. Le spectateur, ou lecteur, s'accroche naturellement à ce fil d'un

---

1. Estragon, *En attendant Godot*, p. 27.

2. *Op. cit.*, p. 25.

lien entre les deux personnages, qu'il construit et caractérise probablement à peu près ainsi : Vladimir et Estragon forment une sorte de vieux couple se chamaillant et tombant sans cesse dans les bras l'un de l'autre, Vladimir paraissant plus maternel, et plus mûr, Estragon plus impulsif, et plus fruste. D'autre part, autant ce travail de différenciation des deux personnages, de construction de leur lien semble difficile (mais à nouveau théâtre, nouveaux personnages, et nouveaux liens), autant la progression du dialogue nous entraîne avec beaucoup de vivacité et de naturel, dans son étrangeté même : Vladimir et Estragon sautent du coq-à-l'âne, répondent le plus souvent à une question antérieure, et finissent tant bien que mal à se parler.

Avant l'arrivée de Pozzo et Lucky, on distingue deux moments. Dans le premier, jusqu'à l'endormissement d'Estragon, le dialogue évoque la nuit d'Estragon dans un fossé, et s'expriment pour la première fois des idées qui réapparaîtront comme des thèmes ou des motifs : l'extrême dénuement d'une vie de clochard, les sévices corporels, le suicide, le retour nostalgique sur un beau passé, le jeu avec la chaussure et le chapeau, l'interprétation de la Bible. Dans un second moment, on voit un jeu de rapprochement et d'éloignement (Estragon revendique une sorte de liberté, Vladimir nourrit Estragon) des deux protagonistes, qui sont en désaccord sur la question de l'ordre de passage dans l'acte du suicide ! Ils prennent bien alors leur consistance de personnages grotesques, ratiocinant dans le délire, arguant dans la folie, et tout comme Bouvard et Pécuchet renonçant eux aussi à se suicider, ils s'en remettent à une vague transcendance, Godot. Les dernières didascalies avant l'entrée en scène de Pozzo et Lucky, les notes **agrippés l'un à l'autre jusqu'à en tomber, tassés l'un contre l'autre, enlacés.**

« **Voyez-vous, mes amis, je ne peux me passer longtemps de la société de mes semblables [...]** » (p. 32) : cette phrase de Pozzo donne le ton de la comédie burlesque, la caricature de société, le cirque bouffon donné par les deux couples de personnages. Chacun tient un rôle, dans une satire grotesque de hiérarchie sociale : Pozzo en féodal (ses terres, son château, et plus incongrus, fouet, pliant, panier à provisions, valise et manteau) paternaliste jubilant dans la maîtrise, Vladimir introduisant la péripétie de la révolte après l'épisode des os demandés par Estragon, Estragon plus proche de Lucky puisqu'il lui prend ses os, et qu'il se bat avec lui, et Lucky enfin, en bas de l'échelle, mi-chien, mi-bête de cirque. La longue scène à quatre personnages, si elle propose de façon claire la satire de **l'aliénation sociale**, a également d'autres cibles. En premier lieu **l'humanité**, ce lien supposé entre les hommes, fondement de la pitié, de la convivialité, de l'affabilité, de la politesse, dont Beckett se moque, en particulier à travers Pozzo féroce et mondain, et Vladimir gêné et poli, tandis que Lucky et Estragon forment un camp moins civilisé, et moins hypocrite. À la fin de la scène la satire de **la pensée**, et plus particulièrement du style de la publication scientifique est

fantastiquement drôle<sup>1</sup>. La scène contient également une auto-dérision avec Lucky danseur, mime pitoyable de **l'artiste** lui-même.

L'acte se termine sur des tonalités plus feutrées dans le dialogue avec le Garçon (dialogue qui reprend en partie la situation précédente, dans le sens où le Garçon raconte comment Godot bat son frère) et l'on voit revenir des éléments du début de l'acte, dans une **composition circulaire** : la méditation sur la Bible avec Estragon se comparant à Jésus, le projet de suicide, et le désir de séparation à travers la métaphore de la vie comme route<sup>2</sup>.

### **Acte II : « Tu me manquais — et en même temps j'étais content. N'est-ce pas curieux ? »**

Le début de l'acte II propose une répétition du même, et du coup, les changements sont davantage sensibles : une nuit et la journée qui suit ont été mises en ellipse, du temps a passé, laissant d'un côté de l'identique — route, chaussures, chapeau, arbre, un seul personnage —, de l'autre du neuf — les feuilles de l'arbre, le personnage présent est Vladimir chantant, et non plus Estragon tentant d'ôter sa chaussure. On peut considérer l'acte II, plus court, comme une reprise de l'acte I ; **tout revient**, le récit de la nuit où Estragon a été battu, Vladimir maternel, le jeu sur les chaussures, l'endormissement d'Estragon, le jeu avec le chapeau, le passage de Pozzo et Lucky, les allusions bibliques, le passage du Garçon messenger de Godot, le projet de suicide remis, le projet de séparation différé. Mais tout ne revient pas exactement : « Il y a du nouveau ici [...] » (p. 84). D'abord, il y a ces feuilles sur le saule, Vladimir est plus joyeux, Estragon plus abattu, Pozzo est devenu aveugle, Lucky a un nouveau chapeau, et il est devenu muet, autrement dit **sont renvoyés dans une sorte d'égalité** les grands et les petits événements de la vie. Et puis autre chose semble avoir changé, qui est sensible dans les paroles remplissant plus difficilement le temps, le ton plus lyrique, comme si Vladimir et Estragon s'ennuyaient davantage, comme si l'angoisse était plus dense. L'écriture s'approfondit, les traits sont plus accusés : les premiers moments de l'acte sont plus tendus parce que **les émotions sont plus vives** (hypersensibilité de Vladimir et Estragon qui tremblent, et s'étreignent, p. 81). Mais en même temps, comme si l'un n'allait pas sans l'autre, **la dérision et l'ironie elles aussi sont plus fortes**, mettant à distance les émotions : on le voit à travers les nombreuses ruptures, chutes comiques, relances qui soulignent et accusent l'impression de vide profond<sup>3</sup>. La critique de l'humanité est reprise, avec plus d'acuité, lorsque Vladimir se lance dans un discours qui est un monument de drôlerie alors

1. Elle a peut-être servi de point de départ au très drôle aussi *Cantatrix Sopranica L. et autres récits scientifiques*, de G. Perec (Seuil, 1991).

2. « On n'était pas fait pour le même chemin. », dit Estragon, p. 75 ; tandis que p. 20 : « Estragon (froidement) – Il y a des moments où je me demande si on ne ferait pas mieux de se quitter. Vladimir – Tu n'irais pas loin. Estragon – [...] N'est-ce pas, Didi, que ce serait un grave inconvénient ? (Un temps) À cause de la beauté du chemin. »

3. « On n'a qu'à recommencer. », « C'est ça, contredisons-nous. » (p. 89) ; « On trouve toujours quelque chose, hein, Didi, pour nous donner l'impression d'exister ? [...] Mais oui, mais oui, on est des magiciens. » (p. 97).

qu'il faudrait secourir Pozzo<sup>1</sup>. Il est clair que la comédie tourne à **la farce** dans ces scènes où les dialogues sont des malentendus, les idées des clichés, des jeux de mots, et des truismes, et où les personnages ne tiennent pas plus debout que leurs raisonnements. Finalement Beckett compte bien associer la raison (penser le temps et l'existence), et les bons sentiments (aider son prochain) pour s'en moquer dans une farce bouffonne. La farce tourne en **tragi-comédie** où Beckett semble vouloir mesurer **les limites de ce que l'on entend par humanité** : le lien qui nous unit aux autres (Vladimir, puis Estragon battent Pozzo, et Lucky ; sont-ils des amis ou des brigands ?), le langage (les noms ne sont même plus sûrs), et le sentiment du temps (travaillé depuis le début de la pièce à partir de la mémoire, de l'attente, de l'ennui). Rien n'interdit d'imaginer des actes ultérieurs, les spirales suivantes, dans une progression vers des actes de plus en plus courts, émotionnellement plus tendus, parcourus de plus de ruptures, et approfondissant toujours plus loin la question du sens, jusqu'à la mort.

La pièce se termine bien sûr — on finit à la fin du second acte par s'habituer à l'univers proposé par Beckett —, d'une manière chaotique, avec les gestes affolés et les paroles incohérentes d'Estragon, et une longue réplique tout aussi agitée de Vladimir. Les dernières actions — intervention du Garçon, échec grotesque du suicide avec la corde qui sert de pantalon à Estragon — accentuent l'effet de répétition, d'immobilité, d'absence de progression malgré tous les changements observés : Vladimir et Estragon reviendront demain avec une bonne corde, sauf si Godot vient.

Les dernières impressions convergent ainsi pour former une **question sceptique**. C'est en effet l'absence de différenciation, de distinction, qui domine : répétition ou changement de l'acte I à l'acte II ? Sont-ils liés ou libres ? S'aiment-ils ou se haïssent-ils ? L'humanité, est-ce être amis, ou être brigands ?

---

1. « Ne perdons pas notre temps en vains discours. [...] Représentons dignement pour une fois l'engeance où le malheur nous a fourrés. Qu'en dis-tu ? (Estragon n'en dit rien.) » pp. 111-112.

# À la recherche de l'amitié dans le théâtre de la dégradation

Jacques Casari

« Tu crois que Dieu me voit ? » (*En attendant Godot*)

« Le salaud ! Il n'existe pas. » (*Fin de partie*)

L'amitié ? Beckett ? L'amitié dans le théâtre de Beckett ? Perplexité. Quelle curieuse association... Les souvenirs de lecture se bousculent : l'enquête peut commencer. Se pourrait-il qu'il existât une place pour l'amitié dans ce théâtre-là ? Une place pour un « sentiment réciproque d'affection ou de sympathie qui ne se fonde ni sur les liens du sang, ni sur l'attrait sexuel » (définition du *Petit Robert*) ? Si oui, sous quelle(s) forme(s) se présente cette amitié ? Mais le mot même « amitié » s'avère-t-il bien adapté quand il s'agit d'explorer le théâtre beckettien « calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur<sup>1</sup> » ?

« Je n'ai pas d'idées sur le théâtre. Je n'y connais rien. Je n'y vais pas<sup>2</sup>. » (Beckett). Plus que pour tout autre écrivain moderne, la création littéraire fut associée pour Beckett à l'exil, à l'isolement, à la résistance. Ce voyageur qui passa sa vie à fuir la sécurité se voulut l'homme de nulle part. Un solitaire. Réputée pessimiste, voire sinistre, son œuvre — qu'il s'est toujours refusé à commenter, répondant « peut-être » à toutes les questions qu'on lui posait — se révèle le lieu de bien des paradoxes : n'a-t-elle pas provoqué des hoquets de rire chez plus d'un spectateur et d'un lecteur alors même qu'elle met en scène et en images une humanité souffrante ? À propos de *En attendant Godot*, Beckett ne lâchait-il pas (rare confidence) que la signification de la pièce — si du moins elle en avait une — était que « Rien n'est plus drôle que le malheur<sup>3</sup> » ? Paradoxe ? Humour noir à la Joyce ?

Au début des années 50 le spectateur des pièces de Beckett voit apparaître sur la scène des personnages insignifiants, supports de dialogues insignifiants qui piétinent, se répètent et ne débouchent sur rien. Le vide du dialogue mime le vide et l'insignifiance de l'attente et ne sert qu'à révéler l'écoulement du temps. Ce théâtre apparaît dès lors comme un théâtre de l'appauvrissement et de la régression, un théâtre de la dégradation. Une entreprise littéraire des lendemains de la Seconde guerre mondiale, de l'après Hiroshima, de l'après Holocauste. « Quid » de l'amitié dans un tel désert ?

---

1. Vers extrait d'un sonnet de Mallarmé, « Le Tombeau d'Edgar Poe », in *Poésies*, (1870-1898).

2. Communiqué de Beckett lu par Roger Blin (ORTF, 1953).

3. Cf. note précédente.

Et rien de ce qui constitue les fondements du genre dramatique n'est vraiment épargné par Beckett. La scène française assiste à la destitution du personnage dramatique, à l'abolition de l'action ramenée à une vaine attente sans début ni fin, à la dérive du dialogue dont l'unique fonction semble être de combler le vide et de meubler l'attente. Inéluctablement... De pièce en pièce... De plus en plus... Beckett va même jusqu'à dépouiller tous ses textes (que son talent protéiforme les nomme « roman », « nouvelle », « récit », « esquisse » ou « dramacule ») de toute tendance anecdotique ou descriptive, narrative même, au profit du seul soliloque. Quel instrument mieux que la « cage de scène » pouvait donner toute sa résonance à ce dialogue à l'intérieur d'une seule tête ? La cage de scène comme une chambre étroite pour soumettre l'homme à la question, comme un Enfer ou un Purgatoire à la Dante. Dès *En attendant Godot*, le premier opus du dramaturge, et de plus en plus radicalement à chaque nouvelle pièce, Beckett affirme son ambition de donner à voir l'invisible en inventant un théâtre de « l'être-là », un théâtre de la seule et de la pure « présence », ainsi que l'a si bien décrit Robbe-Grillet<sup>1</sup>.

Partons sans plus tarder « À la recherche de l'amitié... perdue » pour pasticher Proust que Beckett admirait au point de lui consacrer un essai en anglais dès 1931<sup>2</sup>. Un tour d'horizon des œuvres les plus significatives nous permettra de mener plus avant notre enquête, notre quête d'amitié.

## Chronologie de la dégradation

*Je souffre, donc peut-être je suis.* (Beckett)

### ***En attendant Godot* (1952)**

Deux protagonistes : Estragon (dit Gogo) et Vladimir (surnommé Didi). Des amis ? Peut-être. Peut-être pas. « Une chance sur deux ou presque » dirait Estragon. Le lieu ? Une route désolée de campagne. Un arbre. Ils attendent un certain Godot. Viendra ? Viendra pas ? Ils ne savent même pas exactement qui « il » est ni ce qu'ils souhaitent obtenir de « lui ». Attente. Conversation à bâtons rompus : plaintes, vagues souvenirs, chamailleries, réconciliations, interrogations... Vladimir s'étonne subitement qu'un seul des quatre évangélistes ait évoqué le salut de l'un des deux larrons crucifiés en même temps que le « Sauveur » ! Bizarre. Et ce temps qui ne passe toujours pas. L'ennui. Un étrange couple arrive à point : l'un (Pozzo) tient l'autre (Lucky) attaché par une longue corde. Maître cruel. Serviteur soumis. Des amis ? Non, trop de cruauté. Estragon et Vladimir s'offusquent : ce n'est pas une façon de traiter un être humain ! Mais pourquoi le « knouk » ne pose-t-il jamais ses bagages ? C'est parce qu'« il cherche à m'apitoyer », répond le maître, « pour que je renonce à me séparer de lui ». Pozzo propose alors aux deux compères de faire danser et penser Lucky. Celui-ci obéit et se lance dans une longue tirade philo-

1. Robbe-Grillet, « Samuel Beckett, auteur dramatique », *Pour un nouveau roman*, Gallimard, coll. « Idées », 1963.

2. Beckett, *Proust*, Minuit, 1975.

sophique, une pénible tirade philosophique, tâtonnante et hermétique. Après le départ de Pozzo et Lucky, un jeune garçon vient annoncer à Gogo et Didi que Godot ne viendra pas ce soir mais « sûrement demain ». Fin de l'acte I.

Le lendemain. Acte II. Les deux mêmes, au même endroit. Estragon a tout oublié ou presque. Ils reprennent leur conversation. Gogo a trouvé une paire de chaussures : Didi l'incite à les essayer en guise de distraction. Et ce temps qui ne passe toujours pas... Mais les « renforts » arrivent : Pozzo et Lucky. Le premier est devenu aveugle, le second muet. Après une chute, Pozzo implore qu'on lui apporte de l'aide pour se remettre debout. Didi veut lui porter secours mais tombe à son tour sans parvenir à se redresser. Estragon connaît aussi le même sort... Bref, la chute puissance trois. Image saisissante. Tout le monde rampe mais tout le monde parvient à se relever, tant bien que mal. Didi interroge Pozzo pour savoir de quand datent sa cécité et le mutisme de Lucky. Mais l'autre, irrité de ces questions concernant le temps, quitte la scène précédé de son esclave. Alors le même jeune garçon revient porter à Vladimir et Estragon le même message qu'à l'acte I concernant le même Godot. Ils prennent la décision de partir et de revenir le lendemain... mais « ils ne bougent pas ».

### ***Fin de partie (1957)***

Ici un seul acte. Un décor très rudimentaire : « Intérieur sans meubles, deux fenêtres haut perchées aux murs de droite et de gauche, une porte à l'avant-scène à droite » et « accroché au mur près de la porte un tableau retourné ». Deux personnages. Des amis cette fois ? Peut-être. Peut-être pas. L'un, Clov sert de valet à l'autre, Hamm, aveugle et immobile dans un fauteuil. À l'avant-scène, à gauche, deux poubelles. Dans ces poubelles, les parents de Hamm : Nagg et Nell. Et alors ? Alors rien. La pièce consiste en une longue conversation entre Clov et Hamm avec quelques interventions de Nagg et Nell qui sortent de temps en temps la tête de leur poubelle. Courtes répliques. Propos désespérés. Propos désespérants. Ennui insupportable. Puis la pénurie : plus de biscuits, plus de bouillie, plus de roues de bicyclette, plus de calmant. Que reste-t-il ? Une haine résignée. Quelques déplacements de Clov qui répond avec plus ou moins de bonne volonté aux sollicitations de Hamm et lui apporte les objets qu'il réclame : chien en peluche, gaffe... Le monde extérieur, observé à la lunette par Clov, ressemble à un désert : tout y paraît mort. Hamm se raconte une histoire : celle d'un homme et d'un enfant qu'il pourrait recueillir. Fraternité ? Non. Clov s'en va. Hamm reste seul, figé, un mouchoir à la main.

### ***Oh les beaux jours (1963)***

Premier jour. Sur scène deux personnages. Encore ! Enfin des amis ? Peut-être pas. Un couple. Winnie, « la cinquantaine, de beaux restes, blonde de préférence, grassouillette ». Le lieu ? Une petite éminence de terre, couverte d'herbe brûlée : Winnie est plantée là « jusqu'au-dessus de la taille », femme tronc. Autour d'elle, divers objets : un grand sac, une ombrelle... Derrière ce

« mamelon » se trouve son mari, Willie, invisible du public la plupart du temps. La plupart du temps, c'est Winnie qui parle, s'adressant à Willie (qui ne lui répond que très rarement), ou monologuant le plus souvent, tout en manipulant les quelques accessoires qu'elle retire de son sac. Il lui suffit de le savoir là, tout simplement, « à portée de voix ». Babillage badin. Elle évoque le passé, elle commente tous ses gestes au fur et à mesure qu'ils s'accomplissent, elle reste très attentive à ne pas en précipiter le déroulement : la journée ne doit surtout pas comporter de temps mort. Alors le temps passe.

Second acte. Même endroit. Cette fois Winnie est « enterrée jusqu'au cou » et ne peut plus bouger que les yeux. Son discours se fait moins résolument optimiste qu'au premier acte et Willie ne répond plus. Elle attend le moment propice pour pouvoir chanter « heure exquise qui nous grise... », la valse de *La veuve joyeuse* : elle ne le fera qu'à la fin de la pièce, alors qu'entre-temps Willie se sera montré et aura tenté — mais en vain — de gravir à quatre pattes le mamelon pour la rejoindre. Oh happy days !

### **Comédie (1964)**

Des jarres. Un homme « H » et deux femmes « F1 » et « F2 » enfoncés dans ces jarres jusqu'au cou. Qui sont-ils ? Ils l'ignorent eux-mêmes. Des amis ? Aucun des trois n'est conscient de la présence des deux autres. Le faisceau lumineux d'un projecteur passe d'une jarre à l'autre au rythme des paroles émises. Boîtes de Pandore ? Jeu de voix monocordes, théâtre minimal. Banalité écoeurante du sujet : une histoire d'adultère que Beckett s'est ingénié à déstructurer. « H » se défend comme il peut, « F1 » l'épouse crie, « F2 » la maîtresse minaude. Ces trois voix viennent d'outre-tombe, elles ressassent le passé. Une « sonate des spectres ».

### **Le dépeupleur (1970)**

Du théâtre ? Non, un récit. Le lieu ? Un immense cylindre « cinquante mètres de pourtour et seize de haut » soumis à d'incessantes variations de lumière et de température. Bruit continu, bourdonnement, grésillement, frémissement, vibration... Un peuple de deux cents personnes vit là. Sauf quelques-uns, ceux qui ont renoncé, les « vaincus », tous ces corps circulent, « cherchant chacun son dépeupleur ». Bref, une société en réduction mais de laquelle toute fraternité semble exclue. Toujours pas d'amis. Trois zones au fond du cylindre : l'arène où les « chercheurs » proprement dits se livrent à leur quête, la ceinture extérieure réservée aux « grimpeurs », où chacun s'efforce de prendre place dans une file d'attente pour gravir une échelle qui donne accès à l'une des niches creusées en hauteur dans la paroi, et enfin la ceinture intérieure où défilent ceux qui veulent passer de l'arène à la périphérie. Pourquoi ? Le bruit court qu'il existe une issue vers l'extérieur du cylindre ; mais la fraternité qui serait nécessaire pour l'atteindre fait définitivement défaut à ce peuple.