

Beckett, *En attendant Godot*, 1952

La scène d'exposition »

Parcours: Spectacle et comédie- une anti-exposition pour exposer l'absurde de la condition humaine à travers la fusion comique-dérision et tragique

Samuel Beckett (1906-Dublin, 1989-Paris) est un écrivain, poète et dramaturge irlandais, d'expression française et anglaise. Il est surtout connu pour ses œuvres ! théâtrales: *En attendant Godot* (1952), la plus connue, mais aussi *Fin de partie* (1957) ou *Oh les beaux jours* (1960).

On voit en lui une figure emblématique du « Théâtre de l'Absurde » (formule consacrée par Martin Esslin dans les années 1960). Son théâtre s'inscrit dans une tension entre comique et tragique. Le centre de sa dramaturgie est le reflet d'une époque traumatisée par les conflits mondiaux, qui ont changé la façon de penser le monde, l'autre, Dieu ou le progrès. S'il se défend de donner un sens à ses pièces, la tentation est grande de voir en ses personnages le symbole de la déréliction (sentiment d'abandon et de solitude morale) de l'homme, de la faillite du sens, du langage et de la raison.

En attendant Godot est une pièce de théâtre en deux actes, dont la structure interne est caractérisée par la répétition scène par scène de l'action dramatique. Les événements se succèdent dans une circularité temporelle, qui affecte les deux soirées qui en font le spectacle. L'absence de parcours-exposition, nœud, dénouement-confère sa singularité à la pièce. Deux vagabonds, Vladimir et Estragon, se retrouvent, à la nuit tombée, pour attendre un certain « Godot ». S'agit-il de Dieu (« God ») dans ce personnage attendu vainement ou, selon la pirouette de Beckett, d'un « godillot » ou d'une « godasse », plus proches du terme « Godot » en français ? Le sens reste donc ouvert. A chacun de se faire son interprétation.

Nous étudierons donc cette « exposition » qui n'en est pas une à proprement parler, en montrant la singularité.

« Route à la campagne, avec arbre » (1.1). Chez Beckett, on se trouve face à des espaces vides, dépeuplés, des lieux d'errance et d'attente, qui emprisonnent le ou les personnages. Dans cette pièce, l'arbre est le seul élément de décor. On ne peut parler de géographie précise devant l'indétermination « Route à la campagne, avec arbre ». Il y a une économie volontaire de la description. Seule certitude, il s'agit d'extérieur. L'espace reste « innommable », empêchant tout effet de réel, et installant l'étrange. « Le soir » (1.2) renforce cette incertitude et étrangeté de l'espace.

Dans ce cadre, deux personnages échangent : « Estragon » et « Vladimir ». « Estragon », tout d'abord, se voit affublé d'un nom commun, l'estragon désignant une herbe aromatique en français. Il soutient une charge comique évidente car, on ne peut s'empêcher de penser à la chose que le mot est censé désigner. Il sera dès lors difficile de le considérer comme personne à part entière. « Vladimir » porte, quant à lui, un nom référencé, renvoyant à une connotation

géographique russe. Tous les personnages de l'histoire auront cette particularité d'incarner un horizon différent (français, russe, italien et anglais). Mais les prénoms bien vite se transformeront en diminutif dans l'histoire : « Gogo » pour Estragon et « Didi » pour Vladimir, Estragon étant celui qui veut toujours s'en aller (« to go ») et Vladimir, celui qu'on sollicite pour savoir ce qui s'est passé (« Dis, didi »).

La première action d'Estragon justement (didascalie 3 à 6) est d'essayer d'enlever sa chaussure ». La question de la marche est au centre de la pièce car Estragon a constamment mal aux pieds. On peut en relever le champ lexical : « s'y acharne », « en ahanant », « à bout de forces », * en haletant ». Estragon respire bruyamment, comme un animal, à quoi il fait penser ahanant ». Son calvaire semble ne pas avoir de fin, ce que suggère la didascalie recommence. Même jeu ». On est sur un temps cyclique, ce qui sera récurrent dans l'oeuvre. Le personnage n'arrive pas à mener son action à son terme, cf. ligne 8 (renonçant à nouveau »).

Les premiers mots de la pièce « Rien à faire » (1.8-9) ont une valeur d'« antiprogramme dramatique ». C'est l'aveu d'impuissance d'Estragon, qui ne parvient pas à enlever sa chaussure, mais au-delà, cela pourrait signifier l'impossibilité de toute action humaine. D'ailleurs, Vladimir semble confirmer ce sens existentiel : (1.11 à 15) « Je commence à le croire », J'ai longtemps résisté à cette pensée ». On voit Vladimir perdu dans ses réflexions, se livrant un dialogue interne absurde : * en me disant, Viadimir ». Il essaie de dépasser son fatalisme, de rationaliser « sois raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé. » Cet échange est paradoxal car on glisse de la chaussure d'Estragon au tragique de la condition humaine. Les termes connotés de spiritualité : « Il se recueille » (1.14), corroborent cette hypothèse. Le thème du « combat » fait son entrée, appuyé par la posture de Vladimir (didascalie « les jambes écartées »). Vladimir interrompt ses pensées, avisant Estragon : « Alors, te revoilà, toi » (1.15). La réponse d'Estragon est énigmatique : « Tu crois ? ». Estragon doute-t-il de son identité ? Ne se reconnaît-il plus ? Vladimir semble heureux de le retrouver content de te revoir », mais la suite glisse de nouveau vers un second sens plus profond : « Je te croyais parti pour toujours » (1.17-18), euphémisme qui tend à désigner la mort. Estragon partage cet avis : « Moi aussi » (1.19). Est-il passé près de la mort ? Sa vie est-elle menacée ou s'agit-il seulement de quitter les lieux de manière définitive ?

Vladimir manifeste plus d'entrain. C'est lui qui monopolise la parole. Ses répliques sont plus longues. Il tente de relancer l'action : « Que faire pour fêter cette réunion ? » (1.20). Il veut l'embrasser mais a besoin de réflexion pour cela (didascalie « Il réfléchit »). On n'est pas dans la spontanéité et la chaleur. Estragon lui est agacé (didascalie (avec irritation)). Cela se ressent à l'anaphore « Tout à l'heure, tout à l'heure » (1.24-25). L'échange retombe : « Silence ».

Vladimir s'est vexé. Il parle avec plus de sarcasme et d'ironie : « Peut-on savoir où monsieur a passé la nuit ? » (1.27-28). Estragon évoque un « fossé » réactivant l'image de corps à l'abandon. Chez Beckett, les corps sont malmenés, synonymes de souffrance. Ce fossé » tout aussi imprécis que le reste du décor : « Dans un fossé » (1.28), « Par-là » (1.30), sans le

spécifier, ce que signale la didascalie « (sans geste) », relance l'idée de souffrance et de mort. Estragon a dormi dans un fossé. Ce n'est pas un lieu anodin. Et il y a un lien de cause à effet avec le fait qu'il ait été précédemment battu: Vladimir « Et on ne t'a pas battu? » / Estragon « Si..., Pas trop » (1.31-32). Estragon, en plus de souffrir au niveau des pieds, subit des maltraitances. Il a été « battu », ce qui n'est apparemment pas la première fois, puisque Vladimir s'enquiert de savoir s'il s'agit « Toujours (des) mêmes » (1.33), ce à quoi Estragon ne sait répondre. De nouveau « Silence » (1.34). C'est toujours Vladimir qui relance la conversation et semble redouter le silence. C'est dans ces moments-là qu'il pense à la mort, se plaçant d'autorité comme le sauveur d'Estragon, ce que montre la concessive : « sans moi... Tu ne serais plus qu'un petit tas d'ossements à l'heure qu'il est » (1.37-38). Il parle avec assurance: « (Avec décision) », « pas d'erreur » (1.37 à 40). Ainsi, privé de Vladimir, Estragon serait mort. Quel rôle joue-t-il donc dans sa vie ? Estragon, déjà irrité, nous est montré « piqué à vif » (1.40). Il ne sait où Vladimir veut en venir : « Et après ? » (1.40). C'est un dialogue de sourd, où l'on se parle sans communiquer car Vladimir ne tient pas compte des réponses d'Estragon, il persiste dans ses idées. Ses sautes d'humeur sont déroutantes, tantôt vif, tantôt « froissé » (1.27), puis « épaté » (1.29) ou « accablé » (1.41), et de nouveau « avec vivacité » (1.42), fermant la boucle. Il passe en un temps très court par une large palette d'émotions, n'en ressentant peut-être aucune au final, comme s'il s'agissait de masques clownesques Estragon est tout aussi caricatural, tout entier préoccupé par la chaussure qu'il ne peut enlever. L'extrait s'ouvre et se referme sur cette symbolique de l'empêchement : « Aide-moi à enlever cette saloperie » (1.46-47). C'est la seule aide qu'il réclame au final à Vladimir dont il ne veut ni la tendresse, ni le réconfort. Vladimir, une fois de plus, semble le céder au découragement : « C'est trop pour un seul homme (1.41-42). Evoque-t-il le poids de l'existence humaine ? Très vite, comme à son habitude, il se parle à lui-même et se reprend avec un impératif: « Il fallait y penser il y a une éternité, vers 1900. (1.44-45). Cette remarque plonge un peu plus le spectateur-lecteur dans la confusion. Quand sommes-nous si l'orée du XXème siècle paraît une « éternité » ? Beckett semble se référer à ce qui précède les deux guerres mondiales où tout change, comme à un point d'ancrage dans l'histoire où tout était encore possible, une sorte d'âge d'or de l'humanité.

En conclusion, il s'agit bien d'une scène d'exposition déroutante. Sa fonction informative n'est pas réellement remplie car les rares indications de lieu ou de temps déploient davantage un espace onirique que réel. Les personnages semblent en attente. Ils sont dessaisis de l'action. Leurs échanges n'en apprennent pas plus sur l'intrigue et tendent à souligner leur nature artificielle. La mort est au cœur du discours dans les propos comme dans les silences pesants qui s'installent. Le « Rien à faire » inaugural pourrait bien être le mot d'ordre de cette « anti-pièce » qui fait avorter d'emblée toute action dramatique.