

Anne Line Dalseth Knudsen

Silence, immobilité et vide dans *En attendant Godot.*

Masteroppgave i Fransk

Veileder: Marius Warholm Haugen

Mai 2021

Anne Line Dalseth Knudsen

Silence, immobilité et vide dans
En attendant Godot.

Masteroppgave i Fransk
Veileder: Marius Warholm Haugen
Mai 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur



Kunnskap for en bedre verden

I. Résumé

Dans ce mémoire, j'explore comment le silence, l'immobilité et le vide fonctionnent à la fois comme motif, thème et technique littéraire dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett. J'affirme que c'est à travers ces trois éléments que les sentiments d'angoisse des protagonistes sont transmis vers le lecteur et le spectateur et que c'est en utilisant ces paramètres que Beckett traite des questions existentielles et l'absurdité de la condition humaine. Nous verrons en particulier comment des sujets tels que l'angoisse, la mort, la solitude et le salut sont mis en relief à travers le silence, l'immobilité et le vide.

Le silence est difficile à déchiffrer et à analyser, mais il est très puissant comme technique littéraire. Le silence met en relief d'autres thèmes, il transmet un sentiment d'incertitude de la part des personnages et il crée un espace de réflexion qui n'est pas souhaité par le personnage, mais qui donne au lecteur et au spectateur le temps de contempler et de sentir les propos présentés dans le texte. L'immobilité, quoique plus facile à déchiffrer que le silence, n'en est pas moins puissante comme technique littéraire. Sa particularité est qu'elle est plus forte sur scène que dans le texte parce que le spectateur la partage avec les personnages. Comme le silence, l'immobilité met en relief d'autres thèmes dans la pièce, et la répétition que l'attente de Godot oblige, empêche l'évolution du personnage et amène donc à une immobilité omniprésente. Le vide, un concept difficile à comprendre, constitue une technique littéraire et scénique puissante. À travers la platitude de parole et l'absence d'intrigue, l'absurde dans la vie est mis en relief.

II. Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier mon directeur de mémoire, Marius Warholm Haugen. C'est grâce à ses commentaires détaillés et pertinents que j'ai pu avancer dans mon travail et arriver à une fin. Soigneusement, sans hâte et avec un bon œil pour les subtilités de la langue et du contenu, ses commentaires ont toujours été utiles et très précis.

Deuxièmement, je dois remercier mon allié le plus strict et le plus ardent, Sindre, pour avoir généreusement facilité ce travail. Sans ses encouragements et sa discipline contagieuse, la tâche n'aurait pas été si plaisante. Dans les moments difficiles, il m'a donné les paroles de sagesse suivantes : « pour pouvoir finir un travail, tu n'es pas obligée d'aimer ce que tu fais, seulement le faire. »

Enfin, je tiens à remercier Alicja sans qui, je n'aurais pas pu rendre ce mémoire en français avec une telle confiance en ce qui concerne la langue. Sa connaissance approfondie de la langue française me rend à la fois envieuse et stupéfaite d'admiration.

III. Avertissement

Cette année d'écriture a pris une direction étrange, avant même de commencer. Je me suis sentie enfermée et parfois entravée par la pandémie, qui m'a empêché d'emprunter des livres à la bibliothèque et d'aller voir une mise en scène de *En attendant Godot*. Par conséquent, j'ai dû, parfois, lire certains livres français en anglais et inclure dans mon corpus une adaptation télévisée au lieu d'une représentation théâtrale. Cependant, la pandémie n'a pas apporté du malheur uniquement : elle m'a aussi donné une expérience unique de confinement qui m'a approché des sentiments de silence, d'immobilité et de vide ressentis par les protagonistes Vladimir et Estragon.

Dans ce mémoire, j'ai utilisé la version des Éditions de Minuit de 1952 de *En attendant Godot*. Toutes les références renvoient à cette édition. L'adaptation télévisée est en norvégien et dans les cas où j'ai eu besoin d'en citer des répliques en français, c'est encore une fois en me servant de l'édition de 1952.

Table de matières

1. Introduction.....	1
1. 1 Pourquoi Samuel Beckett et pourquoi <i>En attendant Godot</i> ?.....	1
1. 2 Samuel Beckett dans un contexte historique.....	2
1. 3 Le théâtre de l'absurde et <i>En attendant Godot</i>	3
1. 4 Le silence, l'immobilité et le vide dans <i>En attendant Godot</i>	5
1. 5 « Le théâtre de l'absurde » : une question de terminologie.....	8
1. 6 Théorie et méthode.....	9
2. Le silence	11
2. 1 Introduction.....	11
2. 2 Le silence dans la solitude	12
2. 3 Le silence et la mort	14
2. 4 Le silence de Godot	16
2. 5 Le silence et l'incertitude	17
2. 6 Le silence et la mémoire.....	19
2. 7 L'angoisse dans le silence	20
2. 8 Le non-sens pour supprimer le silence.....	21
2. 9 Dire et vouloir le silence	23
2. 10 Le silence dans la mise en scène	25
2. 11 Bilan	28
3. L'immobilité.....	30
3. 1 Introduction.....	30
3. 2 L'immobilité et la répétition.....	31
3. 3 L'immobilité dans l'attente	33
3. 4 L'immobilité temporelle	35
3. 5 L'immobilité spatiale	38
3. 6 L'immobilité et la souffrance du corps.....	40
3. 7 Décalage entre les paroles et les mouvements.....	42
3. 8 Godot est-il immobile ?	43
3. 9 L'immobilité et la mise en scène	45
3. 10 Bilan	48
4. Le vide.....	49
4. 1 introduction.....	49
4. 2 Le vide dans le décor	50
4. 3 Le vide et le rien	53
4. 4 Le vide de la mémoire	54

4. 5 Le vide et l'adverbe de lieu.....	55
4. 6 L'attente et le vide de Godot.....	57
4. 7 Le vide de l'existence.....	59
4. 8 Le vide de l'intrigue	62
4. 9 Le vide dans la mise en scène.....	64
4. 10 Bilan	66
5. Conclusion	68
6. Bibliographie.....	71
6. 1 Œuvres de Samuel Beckett.....	71
6. 2 D'autres sources citées et consultées	71

1. Introduction

1. 1 Pourquoi Samuel Beckett et pourquoi *En attendant Godot* ?

J'ai vu, pour la première fois, une version télévisée de *En attendant Godot* à l'Université de Caen Normandie en 2007, et elle m'a fait beaucoup rire. Quand j'ai revu la pièce une dizaine d'années après, j'ai remarqué qu'elle avait une profondeur que j'avais négligée au premier regard. L'angoisse profonde des protagonistes m'a frappé et les questions existentielles m'ont sauté aux yeux.

Le théâtre comme genre m'intéresse beaucoup. Ce médium donne une opportunité extraordinaire pour un écrivain de montrer sur scène ce qu'il a en tête. Pour le spectateur, le théâtre donne d'autres perspectives que le seul texte, grâce aux gestes et aux sons des répliques des personnages. Ensuite, à la lumière de mon travail comme professeur de langue, des religions et de philosophie, les questions métaphysiques m'intéressent aussi, y compris les questions qui tournent autour du temps, de l'existence et du sens de la vie humaine.

Les œuvres de Samuel Beckett font l'objet d'une vaste littérature critique, ce qui constitue à la fois un avantage et un inconvénient pour le travail de ce mémoire. D'un côté, il est facile de trouver de la littérature sur l'auteur et ses œuvres. De l'autre, il est difficile d'apporter quelque chose de nouveau à tout ce qui a déjà été écrit là-dessus. Dans ce mémoire, j'espère tout de même ajouter quelques perspectives nouvelles à la recherche beckettienne. Je ne réinventerai pas la roue, certainement, mais peut-être mon analyse peut-elle apporter une touche de nouveauté dans le domaine, notamment en considérant dans leur ensemble les thèmes du silence, de l'immobilité et du vide.

Mon objet de recherche est de trouver le silence, l'immobilité et le vide comme thèmes et motifs dans *En attendant Godot* et d'examiner comment Beckett les utilise comme technique littéraire. Je proposerai une relecture du silence, de l'immobilité et du vide dans cette pièce, en dialogue avec la recherche déjà établie sur ce domaine.

1. 2 Samuel Beckett dans un contexte historique

James Barclay Beckett est né le 13 avril 1906 à Cooldrinagh. Il grandit dans une maison protestante, stricte, où il récite ses prières avant de se coucher. D'un caractère rebelle, Beckett subit souvent des punitions de sa mère, ce qui ne l'empêche pas d'avoir une enfance heureuse, pleine de sport, de musique et de jeu aux échecs, au sein de sa famille.

Au Trinity College, un de ses professeurs, Rudmose Brown, s'intéresse à lui grâce à son don littéraire. Celui-ci a ouvert l'esprit de Beckett et l'a beaucoup marqué dans le domaine de la poésie et de la langue français. Bianca Esposito lui donne des cours d'italien et c'est pendant ces cours qu'il fait connaissance avec Dante : « La passion qu'il porte à l'*Enfer* et au *Purgatoire* (...), il la doit à Bianca Esposito (...) » (Knowlson, 1999, p. 91). Dans la préface du livre *Dante et Beckett* de Jean-Pierre Ferrini (2003), Jacqueline Risset parle même d'une « amitié stellaire » entre Dante et Beckett. Beckett affirme à James Knowlson, ami et fondateur de la Beckett International Foundation, que celui qui a été la principale source de son inspiration artistique est John Millington Synge qui excellait à marier « l'humour au désespoir », comme l'a fait ensuite Beckett (Knowlson, 1999, p. 96). Beckett voit des films de Buster Keaton et Charlie Chaplin et il apprécie des spectacles inspirés par les music-halls. La vie durant, il lit beaucoup et ses connaissances de la littérature classique sont profondes.

En 1926 il commence à avoir des troubles physiques et à souffrir d'insomnie (Knowlson, 1999, p. 105). Il subit alors une dépression où il se rend compte que la pauvreté existe au monde ; il ne peut alors comprendre pourquoi Dieu puisse permettre la souffrance des innocents. Il arrête de croire en Dieu pendant ses études. Quant à sa personnalité, il est décrit comme rêveur, réservé, lunatique, agréable. Selon Knowlson, « Beckett apprécie énormément le silence et la solitude » (idem, p. 471). Il aime d'ailleurs être en silence avec ses amis. Il est presque introverti et il s'occupe de l'observation des gestes et des manières des autres, et c'est peut-être grâce à cela qu'il réussit si bien à décrire ses personnages.

Toute sa vie, Beckett s'intéresse énormément à la littérature, à la musique, à la peinture et au théâtre. Pendant son séjour en Allemagne dans les années 1936-1937, il voit *Deux hommes contemplant la lune* de Caspar David Friedrich dans l'Alte Pinakothek. Selon James Knowlson, la toile peut être l'inspiration de l'arbre dans *En attendant Godot* ou même l'inspiration de la pièce (1999, p. 340, 485). Il est d'ailleurs aussi très difficile d'imaginer un écrivain des années d'après-guerre qui ne serait pas marqué par les monstruosité qui venaient de bouleverser la Terre. Le pouvoir et la technologie avaient été utilisés pour créer des malédictions, plutôt

qu'améliorer le monde. Les bombardements atomiques et les deux guerres mondiales ont créé chez l'homme un choc catastrophique et un vide qui ne ressemblaient à rien de connu auparavant. Dans les années d'après-guerre, la littérature sera évidemment influencée par tous ces événements tragiques.

1. 3 Le théâtre de l'absurde et *En attendant Godot*

Le théâtre de l'absurde reflète le monde qui émerge d'après les deux guerres, en essayant de montrer sur scène ce que le texte ne peut pas décrire. Il s'agit surtout d'une existence sans signification où la langue ne suffit plus pour exprimer les angoisses de l'homme dans le monde. L'expression du *théâtre de l'absurde* renvoie à un mouvement théâtral, qui s'est développé dans les années 50 et 60, en particulier en France. Selon Martin Esslin, le théâtre de l'absurde surgit dans le monde d'après-guerre où l'homme est réduit à un simple « atome dans une société d'atomes » (1977, p. 378).

Sur scène, l'écrivain veut montrer l'absurdité de la condition humaine. Toujours d'après Esslin, « [I]es images concrètes illustrent sur scène l'absurdité de l'existence » (1977, p. 21). L'absurdité n'est pas liée à ce qui se passe sur scène, mais plutôt au monde que le théâtre reflète (https://snl.no/absurd_teater). Ce qui est absurde dans le monde, c'est la condition de l'homme. L'homme est jeté sur terre, s'il le veut ou non, et sur cette terre, dépourvu des illusions, il est condamné à vivre, sachant le fait inévitable qu'il va mourir. Selon Albert Camus, c'est la confrontation entre l'homme et sa condition qui crée le sentiment d'angoisse par le fait qu'elle l'amène à se rendre compte que le monde n'a pas de sens (Camus, 1942). Eugene Ionesco et Arthur Adamov sont les premiers dramaturges à monter des pièces de théâtre de l'absurde en 1950 ; cependant, c'est en 1953 avec *En attendant Godot* que le théâtre d'absurde voit sa première réussite.

En Attendant Godot a été la première pièce de théâtre de Beckett à obtenir un grand succès, même si ce succès n'était pas immédiat. C'est pendant une « frénésie d'écriture » entre 1948 et 1949 qu'il composa la pièce (Knowlson, 1999, p. 484). Elle est inspirée, selon James Knowlson, par d'autres œuvres d'art et d'autres artistes, par la guerre, ainsi que par la situation de pauvreté dans laquelle Beckett se trouvait alors. Le théâtre a donné une opportunité de mettre sur scène à la fois le proverbe de Démocrite selon lequel « rien n'est plus réel que le rien » (Esslin, 1977, p. 70), le silence tant apprécié par Beckett, la traduction d'un sentiment d'attente que le

dramaturge irlandais a pu ressentir pendant la guerre, ainsi que l'expérience de la menace d'être envoyé aux camps de concentration (Knowlson, 1999, p. 487).

Publiée en 1952, la pièce, en deux actes, apparaît pour la première fois sur scène au théâtre de Babylon dans le 7^e arrondissement à Paris en 1953. Elle est mise en scène par Roger Blin, après des efforts immenses de la part de tous les impliqués, et les répétitions sont souvent suivies par Beckett lui-même. Après un accueil tiède, la pièce finira par avoir du succès.¹ La pièce marque le début de réussite de ce que Martin Esslin a baptisé « le théâtre de l'absurde » (1977, p. 20).

Dans la pièce, nous trouvons deux vagabonds, Vladimir et Estragon, ensemble depuis toujours, vraisemblablement. Ensuite, le lecteur et le spectateur sont présentés aux Lucky et Pozzo, se trouvant dans une relation maître/esclave, et à un garçon messager, à la fin des deux actes. Vladimir et Estragon passent leur temps à bavarder et à inventer des jeux banals, toujours en train d'attendre le mystérieux Godot. La monotonie de leur vie n'est interrompue que par l'entrée de Lucky et Pozzo, puis par le garçon qui apporte le message suivant : « Monsieur Godot m'a dit de vous dire qu'il ne viendra pas ce soir mais sûrement demain » (p. 66). Tout cela se répète dans le deuxième acte.

À mon avis, *En attendant Godot* est une pièce de théâtre qui montre l'absurdité de la condition de l'homme et l'angoisse que cela provoque. Dans cette pièce où la tristesse n'est jamais loin de la comédie, le silence, l'immobilité et le vide fonctionnent à la fois comme des motifs et des thèmes. J'affirmerais que c'est surtout à travers ces éléments que Beckett arrive à montrer, aussi bien dans le texte que sur scène, les autres thèmes de la pièce, notamment l'angoisse, le désespoir, la solitude, l'attente et l'absurde condition de l'homme.

¹ « (...) une vingtaine de spectateurs, bien habillés mais hors d'eux, interrompent le monologue de Lucky par des lazzis et des huées si tapageuses qu'il faut baisser le rideau (...). Ce chahut est en réalité tout à fait spontané (...), mais maintenant qu'on parle de *Godot* dans les cafés et les salons parisiens son audience s'élargit si bien que la pièce devient le clou de la saison théâtrale» (James Knowlson, 1999, p. 495-496).

1. 4 Le silence, l'immobilité et le vide dans *En attendant Godot*

Les trois éléments que j'analyserai dans le chef-d'œuvre de Beckett – silence, immobilité et vide – ont déjà fait l'objet d'un certain intérêt dans la littérature critique, bien qu'ils soient rarement examinés dans leur rapport entre eux. Le critique qui est allé plus loin dans ce sens est Les Essif qui, dans son livre *Empty figures on an empty stage* de 2001, affirme que le silence, l'immobilité et le vide constituent des stratégies dans ce qu'il nomme « hypersubjective theatre » (p. 191) et dans lequel il inclut le théâtre de Beckett. Pour Essif, le caractère du vide se montre plus significatif dans l'immobilité. Il considère que tous les gestes du personnage beckettien viennent de, et vont vers l'immobilité. Selon Essif, « [i]mmobility joins silence to complete the *mise en abyme* of empty space » (idem, p. 192). À en croire Essif, donc, le silence, l'immobilité et le vide fonctionneraient ensemble dans le même but, celui de mettre en avant la mise en abîme dans *En attendant Godot*. Également, c'est à travers ces trois éléments que le lecteur et le spectateur sont invités à prendre en compte les autres propos de la pièce, notamment la condition de l'homme et l'angoisse existentielle, ainsi que les sentiments du personnage.

Emmanuel Jacquart commente aussi le silence dans le théâtre de l'absurde en général. Selon lui, les didascalies qui indiquent « pauses » et « silences » sont devenues « un élément rhétorique qui marque tout le théâtre de dérision » (1998, p. 162). La langue, explique-t-il, est imparfaite dans sa nature. Les mots changent de sens selon les cultures et le temps, les valeurs du locuteur et selon le contexte (idem, p. 189-190). Le dialogue n'est pas toujours réussi dans le monde beckettien. Souvent, le silence interrompt le dialogue et devient systématique chez Beckett (idem, p. 218). Il serait alors un instrument important pour exprimer l'angoisse qui réside chez les personnages beckettien et pour exprimer ce que les mots ne peuvent exprimer. Le silence a souvent pour fonction de faire passer un sentiment vers le spectateur : « Au lieu de dire, on ferait *sentir* » (idem, p. 187).

Comme Martin Esslin l'affirme, l'un des problèmes fondamentaux dans le monde des années d'après-guerre est que la langue ne suffit plus pour exprimer l'absurdité du monde. On y voit donc, chez les écrivains du théâtre de l'absurde, un changement de langage et une « dévalorisation » de celui-ci (1977, p. 386). Il n'est plus l'élément le plus important sur scène et on parle donc d'un théâtre « anti-littéraire (...) » (idem, p. 385). Dans *La littérature du silence* de 2003, Alain Chestier souligne le besoin que Beckett avait pour le silence (p. 110). Dans le monde d'aujourd'hui, l'absence de silence est devenue un problème, selon Chestier. D'après lui, le bruit de notre monde « nous invite à ne plus réfléchir. » *Bruit* pour Chestier dénote des

« monstres » comme la radio, la télévision, des satellites dans l'espace, des câbles souterrains et ainsi de suite (idem, p. 11).

Dans un premier temps de mon analyse, je regarderai comment le silence se manifeste à travers le texte et comment il se montre sur scène, quelle en est la fonction pour le lecteur et le spectateur et quelles sont les significations du silence pour les thèmes dans la pièce.

L'immobilité du personnage, de l'histoire, de la temporalité et de l'espace est le deuxième objet d'étude dans mon analyse. Nous savons que Beckett souffrait souvent de crises d'apathie et d'insomnie (Knowlson, 1999), ce qui pourrait, en partie, expliquer pourquoi son monde littéraire est rempli de motifs traduisant le phénomène de l'immobilité.

La structure de beaucoup de pièces du théâtre de l'absurde est circulaire, dans le sens où elles finissent de la même façon qu'elles commencent (Esslin 1977, p. 395). Il s'agit donc d'une exploration d'une situation statique, plutôt que d'une intrigue au sens traditionnel, l'action étant composée d'épisodes détachés et sans fin apparente (idem, p. 42). En raison de cette structure cyclique, le théâtre de l'absurde apporte un élément d'immobilité ; on va, en effet, « nulle part » (Jacquart, 1998, p. 142). Ces éléments structurels s'appliquent à *En attendant Godot* et servent, à mon avis, à créer un sentiment d'immobilité.

La souffrance corporelle qui est souvent présente dans les pièces de Beckett, contribue aussi à mettre en évidence l'immobilité, en évoquant la notion d'une mort imminente ou bien l'incapacité du personnage à se sortir de la misère (Jacquart, 1998, p. 117- 118). C'est alors à cause de l'immobilité que les personnages beckettien doivent continuer à souffrir.

Jean-Pierre Sarrazac montre, dans son article « Strindberg et Beckett : Vagabondages immobiles » de 2014, comment Beckett a été influencé par August Strindberg qui avait inventé ce qu'il appelait un « jeu de rêve » dans la dramaturgie (p. 249). Il s'agit d'un théâtre où l'écrivain présente sur scène des épisodes symboliques et immobiles. Cette immobilisation dramaturgique met en évidence une temporalité étrange et ramène à un « pur instant [où] la présence tend à s'éterniser » (idem, p. 251). Le rapport entre temporalité et immobilité constituera un élément important de mon analyse, où je montrerai que la temporalité est liée à l'immobilité parce que c'est à travers celle-ci qu'on peut sentir le temps s'écouler. Cela vaut aussi pour l'attente, un autre élément omniprésent dans la pièce, qui aura également des conséquences pour la perception du temps.

Selon Anne Ubersfeld, ce n'est que sur la scène que l'immobilité est pertinente. Dans le texte en revanche, on ne pourrait pas en parler de la même façon, vu que l'immobilité n'est pas montrée, seulement imaginée (2014, p. 11). Elle remarque que, au théâtre, le spectateur se focalise sur les personnages immobiles, immobilité mettant alors les personnages en relief (idem, p. 13). Alors que je suis tout à fait d'accord avec Ubersfeld en ce qui concerne l'importance de l'immobilité dans les mises en scène de la pièce, je montrerai qu'elle n'est pas moins importante dans le texte, mais qu'elle s'y manifeste différemment. Dans le texte, il s'agit souvent d'une immobilité repérée dans les répliques et les didascalies, et qui met en relief le thème de l'immobilité du personnage, tandis que sur scène, il s'agit d'une immobilité corporelle qui est donc plus tangible.

D'après Alain Chestier, nous trouvons chez Beckett une réduction dans tous les éléments dramaturgiques : personnages, répliques, gestes et décors (2003, p. 150). Les Essif, de son côté, avoue que « *Godot goes a long way toward showing the power of the empty stage* » (2001, p. 3). Le dernier chapitre de mon analyse concernera le vide dans *En attendant Godot*. Beckett excelle à vider les symboles et les éléments scéniques. Comme il vide les éléments scéniques de leurs fonctions habituelles, il détourne aussi les mots de leur sens usuel (Jacquart, 1998, p. 226). Quand Beckett vide ainsi les éléments, il donne au spectateur ou au lecteur la possibilité de chercher le sens. Ainsi, son public reste-t-il curieux et ses pièces demeurent ouvertes. Le vide scénique aide aussi à interpréter le personnage comme un « *Everyman* » (idem, p. 250). Cela pourrait donner l'impression qu'il s'agit de l'homme en général et que Beckett commente ainsi l'humanité.

Le vide, pour Les Essif, est une technique littéraire et un élément scénique très puissants dans le théâtre (2001, p. 1). Il devient l'expression de quelque chose qui est impossible à exprimer à travers les mots (idem, p. 20). Le vide est souvent une métaphore de l'insignifiance de nos vies (idem, p. 9). Peter Szondi, cité chez Essif, note que les personnages dans *En attendant Godot* vont vers l'abîme du silence dans un espace vide. Cet espace, initialement vide, donne une importance accentuée à chaque élément qu'on y insère (idem, p. 53). Ce propos met en évidence deux choses : premièrement, que le silence devient encore plus important dans le vide, et deuxièmement, que le peu d'accessoires qui se trouvent sur scène ont une grande importance.

1. 5 « Le théâtre de l'absurde » : une question de terminologie

Le terme « théâtre de l'absurde », inventé par Martin Esslin, n'est pas juste et il est trop abusé, explique Emmanuel Jacquart dans son livre *Le théâtre de dérision* de 1998. D'après lui, Roger Blin, Samuel Beckett, Arthur Adamov et Eugène Ionesco n'aiment pas cette expression (p. 29). D'abord, ils rejettent le lien que le théâtre de l'absurde aurait avec le passé, et notamment avec certaines idées et textes de Jean-Paul Sartre et Albert Camus. Ionesco et Adamov tiennent à créer quelque chose de nouveau. Quant à Beckett, il n'aime pas ce terme « car il y a là un jugement de valeur » (idem).

Jacquart propose alors le terme « théâtre de la dérision », car celui-ci convient aux attitudes des écrivains ; l'ironie, le sarcasme et la moquerie. De plus, la formule est acceptée par Ionesco (1998, p. 33). Pour Jacquart, la dérision est présente chez Beckett, elle se montre dans l'atmosphère de ses pièces. Le mot *dérision* traduirait l'expérience d'une condition humaine qui n'a plus de sens, en signalant aussi que l'écrivain ne croit plus en Dieu, ni en l'homme (idem, p. 35).

D'autres termes encore ont été proposés pour décrire ce théâtre dans les années 50 et 60. En ce qui concerne l'*avant-garde*, ce terme est pour Jacquart abusé, mais sert tout de même à décrire le sentiment d'une révolution dans le théâtre et sa rupture avec le théâtre bourgeois. Eugène Ionesco affirme à son tour que cette forme de théâtre est libre parce qu'elle ne dépend plus de l'acceptation de la bourgeoisie et ne cherche pas à élargir son public (1966, p. 91).

La dénomination « anti-pièce » d'Ionesco (1966, p. 61), ou « *anti-théâtre* » de Luc Estang, critique de théâtre en 1953, est due au fait que ce théâtre créerait une rupture avec le théâtre de la tradition (Jacquart, 1998, p. 27). Parmi les autres appellations nous trouvons la « *tragi-comédie* » (idem, p. 30), « *The Metaphysical Farce* » (idem, p. 27) et le « *métathéâtre* » où le monde est un théâtre, la vie un rêve (idem, p. 31). Selon Les Essif, ces termes généraux ont été critiqués, les œuvres étant trop différentes pour être mises dans le même cadre de définition. Ensuite, avec un peu plus de recul temporel par rapport aux œuvres, les critiques acceptent souvent que les pièces soient des formes déviant de réalisme parce que l'absurdité est acceptée comme une partie réelle de la vie (Essif, 2001, p. 99-100).

Emmanuel Jacquart admet que le terme *théâtre de l'absurde* « constitue une étiquette commode » (1998, p. 29), raisonnement avec lequel je suis d'accord. Dans le suivant, je retiendrai le terme *théâtre de l'absurde* car je trouve que c'est plutôt l'absurdité de la vie qui

est l'important dans *En attendant Godot*. Comme base d'analyse, j'utiliserai les caractérisations du théâtre de l'absurde, mises en évidence par Emmanuel Jacquart et Martin Esslin.

1. 6 Théorie et méthode

En prenant en considération la vaste culture de Beckett, mais aussi par inclination pragmatique de l'interprétation, ma lecture de la pièce sera éclairée par une littérature secondaire et théorique variée, allant des théories philosophiques à la science neurologique dans le domaine de la mémoire. En outre, mon analyse est basée sur un cadre d'interprétation existentiel et philosophique. Comme base méthodique dans mon analyse du texte dramatique et de la mise en scène, je m'appuie sur le livre *L'analyse du texte de théâtre* de Michel Pruner (2017).

Les constituants du théâtre sont, selon Pruner, le dialogue et les didascalies (p. 15). Ainsi, j'explorerai comment le silence, le vide et l'immobilité s'expriment dans *En attendant Godot* à travers le dialogue et les didascalies justement, mais aussi à l'aide d'autres éléments plus abstraits, comme le contexte, ou encore ce qui peut se trouver entre les lignes. Sur scène c'est aussi à travers les gestes du personnage et le décor que j'explorerai les éléments d'analyse. Je prendrai en compte « l'espace dramatique » repéré dans le texte à travers les didascalies et les répliques (idem, p. 49). « Le temps dramatique » sera aussi important (idem, p. 59), à savoir que le temps dramatique dans les pièces absurdes est souvent incohérent (idem, p. 63). Comme pour l'espace, c'est dans les didascalies et à travers les paroles du personnage qu'on va trouver des indications temporelles.

Le personnage de théâtre est un élément très complexe. On l'imagine dans le texte et on le voit sur scène où il est interprété par un acteur. Dans le cadre de mon mémoire, il est suffisant de prendre en compte, dans un premier temps, son caractère dans le texte, et dans un deuxième temps, son apparence sur scène. Le rôle de Godot dans la pièce sera examiné, même s'il ne fait pas partie de la liste des personnages (idem, p. 81) et qu'il n'a pas une seule réplique (idem, p. 82). Même si l'on ne saura jamais qui est Godot, la question sera discutée parce qu'elle affecte aussi bien l'intrigue que les thèmes de la pièce. Dans l'analyse, j'ai consacré le plus d'attention aux personnages de Vladimir et Estragon. À mon avis, ils tiennent le rôle des protagonistes de la pièce, tandis que Lucky, Pozzo et le garçon messager ont des rôles secondaires.

Mon corpus d'analyse sera principalement le texte, puis une mise en scène de 1965 de Arne Thomas Olsen, télévisée sur NRK et donc facilement accessible. Dans la mise en scène, le silence, l'immobilité et le vide se manifestent d'une autre façon que dans le texte, ce qui souligne la nécessité d'ajouter cette version comme cadre d'analyse.

Le but de ce mémoire est donc d'examiner comment le silence, l'immobilité et le vide se manifestent dans *En attendant Godot*, aussi bien dans le texte que sur scène. Je regarderai comment ces trois éléments, ensemble et chacun de son côté, mettent en relief les thèmes. À mon sens, ces éléments sont essentiels à la pièce et invitent le spectateur et le lecteur à entrer dans l'univers beckettien. Le silence, l'immobilité et le vide ont ainsi une double fonction dans cette analyse : ce sont des objets de recherche qu'il s'agit de repérer et d'examiner ; mais ils fonctionnent aussi comme une grille de lecture herméneutique permettant de mettre en relief les thèmes de la pièce. Dans la pièce, on repère donc ces trois éléments comme thèmes et motifs, au même temps que Beckett les utilise comme technique littéraire.

2. Le silence

2.1 Introduction

Le mot *silence* est un mot avec beaucoup de connotations. Il fait à la fois penser au vide, au néant, à la mort, mais aussi au monde d'après une catastrophe, voire avant une catastrophe. Le mot peut renvoyer à la paix, au silence du calme, ou bien il peut référer à l'angoisse, au silence de la mort. Dans le monde d'aujourd'hui, on parle d'une pollution sonore, qui se retrouverait jusque dans les océans et dans l'espace. Le bruit est permanent dans la vie de tous et il nous entoure partout et toujours. On cherche le silence, on souhaite le trouver, mais en même temps on le craint, comme quelque chose d'inconnu. Le mot silence peut aussi faire penser à la liberté et à la sérénité. Sans silence, il n'y aurait pas de réflexion. C'est un mot très complexe et même s'il indique l'absence de son, il est rempli de sens. Sans le silence, la musique est impossible et la parole devient incompréhensible. Le silence est un thème aussi bien qu'un outil utilisé dans toutes les formes de l'art, dans la littérature, dans les films, dans la musique et dans le théâtre.

Alors que signifie ce mot, silence ? « Absence de bruit » ? « Absence de mouvement » ? Dans *Le Petit Robert*, les définitions du mot sont nombreuses, indiquant ainsi la richesse de ses significations. Il est intéressant de voir que *silence* est défini comme quelque chose qui indique une « immobilité » et une « absence de réaction ». Cela montre que le mot signifie beaucoup plus que l'absence de bruit. *Le Petit Robert* juxtapose « un silence de mort » avec un silence « total », ce qui me fait penser au fait que le silence est total dans la mort (<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/silence>).

Selon Emmanuel Jacquart, c'est le silence qui est le trait caractéristique littéraire le plus frappant du théâtre de l'absurde. Quand il parle du silence, il inclut les termes et la ponctuation dans les didascalies : silence, pause et trois points de suspension. Ensuite, il remarque que chez Beckett le silence est « systématique » (Jacquart, 1998, p. 218). Ce silence porte de la valeur en soulignant d'autres éléments, en mettant en relief ce qui vient d'être dit. Pourtant, le silence est plus difficile à déchiffrer et à analyser que les autres figures et thèmes littéraires. Le silence dans le théâtre, ou dans la littérature en général, ne peut exister tout seul, il est nécessairement entouré de paroles ou de gestes. Pour Beckett, le silence est ce qui donne valeur au monde et à la parole (Knowlson, 1999).

L'auteur dramaturgique dispose, à mon sens, de trois instruments pour transmettre le silence : les didascalies, les répliques et les gestes des personnages. Comme chez Jacquart, j'explorerai donc les didascalies, en analysant aussi comment le silence est transmis par les répliques et les gestes des personnages. Dans le théâtre vu sur scène, le silence se fait découvrir comme absence de son dans les pauses entre les répliques. Dans le texte lu, en revanche, nous trouvons le silence surtout dans les didascalies, où il peut être imaginé et invite à l'interprétation. À cela, il faut ajouter encore un type de silence, lequel se contextualise dans les thèmes de l'œuvre. Ce dernier type de silence est plutôt abstrait et son identification repose donc sur un travail d'interprétation.

Dans ce qui suit, je proposerai d'explorer le silence comme thème, motif et technique littéraire dans *En attendant Godot*. J'analyserai la fonction et les significations des différents types de silence et l'effet que cela peut donner au lecteur ou au spectateur.

2. 2 Le silence dans la solitude

Le couple contradictoire est typique dans le monde littéraire de Beckett. Dans *Fin de Partie* on trouve Hamm et Clo, couple incapable de se quitter, même s'ils expriment l'envie de le faire (Beckett, 1957). Dans *Oh les beaux jours* on trouve Winnie et Willie, un couple qui ne se quitte pas non plus (Beckett, 2019). Peut-être le couple beckettien représente-t-il les deux sphères éternelles, le Paradis et l'Enfer : l'un impossible sans l'autre. En tout cas, selon Esslin, la nature complémentaire de ces couples les oblige à rester ensemble (1977, p. 45). Emmanuel Jacquart de son côté affirme que les deux personnages sont un symbole du cœur et du cerveau et des contraintes que ces deux peuvent avoir (Jacquart, 1998, p. 129). On se demande pourquoi Vladimir et Estragon, le couple protagoniste, restent ensemble, même s'ils s'en sortiraient vraisemblablement mieux seuls : « ESTRAGON. – Tu vois, tu vas moins bien quand je suis là. Moi aussi, je me sens mieux seul » (p. 76). Alors pourquoi donc sont-ils ensemble ? Ou, plus loin encore, pourquoi se sentent-ils obligés de revenir ensemble ? Pour Alain Chestier, le silence est la même chose que la solitude et le vide, et c'est peut-être ici que l'on trouve la raison pour laquelle Vladimir et Estragon ne se quittent pas (Chestier, 2003, p. 9). Ils ne pourraient pas se quitter parce que dans ce cas-là, ils ne peuvent plus se parler.

Peu importe la raison, ce couple beckettien reste ensemble. Un couple efface la solitude et le silence, au premier abord, et c'est à cela qu'aspirent Vladimir et Estragon. Pour eux, le silence est la pire chose qui puisse leur arriver. Ils utilisent une parole dépourvue de sens pour

supprimer le silence et avec lui, l'angoisse qu'amène toute forme de pensée profonde. Plus ils parlent, plus ils se sentent heureux et vivants, tandis que, quand le discours semble difficile à effectuer, ils deviennent désespérés et perdus. La pire chose qu'ils peuvent infliger l'un à l'autre, c'est de couper la parole. Le silence doit être supprimé à tout prix, la teneur du discours n'ayant apparemment pas d'importance : « VLADIMIR. – Dis quelque chose ! (...) Dis n'importe quoi ! » (p. 82) La seule fonction de la parole est donc ici de remplir le silence. Or, on peut se demander si, par son absence de sens, cette parole ne se situe pas en parallèle avec cette absence de son qu'est le silence ? Ou encore, si le silence ne se trouve pas, paradoxalement, plus significatif, riche de sens, que la parole ?

Selon Alain Chestier, un personnage qui ne parle plus, n'existe plus. Le plus muet semble vivre moins, ou est le plus proche de la fin (2003, p. 116). Pour moi, le personnage de Lucky est ambigu à cet égard. Certes, Vladimir et Estragon font des remarques qui concernent son corps qui semble être faible, blessé et fatigué, et Pozzo acclame que Lucky était auparavant un penseur et un danseur impressionnant. Mais tout de même, le fait de ne pas se sentir obligé de parler sans cesse et de devenir incapable de parler du tout en acte II, cela peut transmettre une tranquillité à l'égard de l'inévitable de toute vie, la mort. Se peut-il que Lucky soit le seul qui ait accepté l'absurdité de la condition de vie, vu qu'il ne lutte plus ? Les autres personnages sont en train de se battre contre le silence dès le début de la pièce ; lui, en revanche, ne parle que quand il y est forcé. Vladimir et Estragon, eux, semblent forcés de parler pour exister et se sentir vivants. Après avoir réussi à tuer le silence avec le bavardage, Estragon s'exclame : « On trouve toujours quelque chose, hein, Didi, pour nous donner l'impression d'exister ? » (p. 89-90)

Les didascalies dans une pièce de théâtre doivent toujours être interprétées par les acteurs, ou bien lues et donc interprétées par le lecteur. Le mot *silence* apparaît 117 fois dans les didascalies de la pièce, ce qui affirme que le silence est très important et omniprésent. Le *silence* à la page 18 montre que Vladimir se sent désespéré devant la solitude. Estragon s'endort et Vladimir essaye de le réveiller : « Gogo... (*Silence.*) Gogo... (*Silence.*) GOGO ! » Il n'est pas capable d'être seul, le silence l'angoisse : il a besoin de quelqu'un avec qui il peut parler. Les silences qui expriment les sentiments des personnages et mettent leur sentiment en avant sont très efficaces. Cela est d'autant plus vrai que le silence aide le lecteur à entrer dans le même univers que le personnage. Présenté au silence, le lecteur doit se concentrer sur ce qui est dit dans les paroles et les contempler avant de continuer.

Certes, d'autres instructions de silence viennent aussi s'ajouter au silence sonore sur scène. Le plus souvent, les trois points de suspension indiquent des ellipses dans le texte et des pauses dans les répliques du personnage sur scène. Ils sont suivis d'un verbe qui montre une sorte de réflexion ou une didascalie qui signale le silence sonore : « VLADIMIR. – Eh bien... (*Il cherche.*) » (p. 12), « Enfin... (*Un temps.*) » (p. 13). Cela renforce le sentiment que le silence est une figure très importante dans la pièce et qu'il est souvent diversifié. La ponctuation sous forme d'ellipses est utilisée comme une pause pour laisser au lecteur le temps de réfléchir avec le personnage : « VLADIMIR. – Quand j'y pense... depuis le temps... je me demande... ce que tu serais devenu... sans moi... (...) » (p. 10). Vladimir est en train de contempler la vie sans Estragon, dans la solitude. Grâce aux pauses, nous sommes invités à faire la même chose.

À mon avis, Beckett utilise le couple de Vladimir et Estragon pour explorer comment l'angoisse se montre dans le silence. Le but du couple est de tuer le silence avec des paroles et ainsi diminuer l'angoisse que ressentent les deux devant le silence. Dans le silence, leurs pensées deviennent insupportables et la mort trop présente.

2. 3 Le silence et la mort

Pour Beckett, la parole n'est pas toujours suffisante pour exprimer l'innommable et c'est pour cette raison que les propos sur la mort sont suivis de silences. Dans l'exemple suivant, le personnage devient silencieux après avoir mentionné la mort : « Oui, et on crucifiait vite. *Silence* » (p. 68). Cela est aussi vrai à plusieurs autres passages où la mort est mentionnée. De plus, le thème de la mort introduit aussi un sentiment de désespoir : « VLADIMIR. – Nous n'avons plus rien à faire ici. ESTRAGON. – Ni ailleurs » (idem). Le silence dans les didascalies et les répliques à la page 68 nous font d'abord penser à ce qui vient d'être dit ; après, il nous prépare à ce qui viendra. Ont-ils envie d'être crucifiés vu qu'ils n'ont plus rien à faire nulle part ? Les deux propos demandent une réflexion concentrée de la part du lecteur, vu que le thème de la mort est lourd et difficile. Ainsi, le silence chez Beckett aurait pour moi une fonction de création d'un espace de réflexion et de méditation sur la mort.

Le silence continue de souligner la mort comme thème dans la pièce. Le silence sonore est parfois indiqué dans les didascalies par le terme *un temps*. Vladimir raconte l'histoire du Sauveur sur la croix : « Un des larrons fut sauvé. (*Un temps.*) C'est un pourcentage honnête. (*Un temps.*) » (p. 12) Cette pause de sonorité donne la possibilité au lecteur de se poser des

questions : Vladimir et Estragon sont-ils les deux larrons et l'un d'eux sera-t-il sauvé ? Ont-ils besoin d'être sauvés ? Ont-ils peur d'être condamnés ? En se posant de telles questions, le lecteur devient plus qu'un lecteur, il devient participant et il pourrait s'identifier avec ce qui se passe sur scène ; mais plus important encore, il comprend mieux les sentiments des personnages qui sont, à mon avis, l'angoisse et l'ambivalence envers la mort.

L'ellipse, signalée par les trois points de suspension, montre que Vladimir pense au dernier moment avec espoir et hâte. Cela donne l'impression qu'il attend la mort avec joie : « VLADIMIR (*rêveusement*). – Le dernier moment... (*Il médite.*) C'est long, mais ce sera bon » (p. 11). Les trois points de suspension et le silence qu'ils signalent sont renforcés par l'adjectif *rêveusement* et le verbe *méditer*. Les trois ensemble, l'ellipse, le silence et le verbe, renforcent le thème de la mort de la pièce et mettent en relief le fait que c'est avec ravissement que Vladimir attend le dernier moment. Plus loin dans le même flux de pensée, Vladimir montre qu'il est peut-être ambivalent envers l'avenir : « Ça devient inquiétant » (p. 12). Beckett utilise le pronom démonstratif *ça* sans référent précis, ce qui crée une confusion. Le silence fait que le lecteur a envie de continuer à lire, vu qu'il souhaite savoir en quoi consiste ce *ça* et pourquoi *ça* devient inquiétant. La mort est alors soulignée par le silence et le *ça* souligne la connexion entre le silence et la mort. Dans un dernier temps, le silence et le mot *ça* montrent ensemble l'inquiétude et l'ambivalence que Vladimir ressent envers la mort.

S'il est vrai que Vladimir et Estragon sont en train de mourir, leurs sentiments par rapport à la mort sont alors ambigus. D'un côté, ils craignent de mourir, de l'autre côté, ils ont envie d'avoir une fin quelconque ou en tout cas quelque chose qui rompt avec la monotonie qu'amène l'attente répétitive de ce Godot. Quand Estragon demande s'ils sont liés à Godot, Vladimir répond : « (...) Liés à Godot ? Quelle idée ? Jamais de la vie ! (...) Pas encore. (*Il ne fait pas la liaison.*) » (p. 26) Même s'ils ne sont pas alors liés à Godot, ils se rendent en permanence à l'endroit du rendez-vous. Si l'on peut, pour le moment, voir Godot comme celui qui amène la mort, la réplique *pas encore* de Vladimir souligne le fait qu'ils ne sont pas encore liés, mais que la liaison sera inévitable dans l'avenir. À mon sens, la petite pause entre les deux mots, marquée dans les didascalies par Beckett « (*Il ne fait pas la liaison.*) » (idem), n'est pas là par accident, mais sert à souligner, pour le lecteur du texte, le fait que le lien entre Godot et le couple Vladimir et Estragon n'est pas encore accompli.

2. 4 Le silence de Godot

À mon avis, le silence exprime une incertitude sur l'arrivée de Godot et une ambivalence vers son caractère et sa puissance. Beckett a marqué que, s'il savait qui était Godot, il l'aurait dit dans la pièce (Esslin, 1977, p. 40). Cette énigme conduit à des interprétations diverses. Ce personnage, qu'on ne voit jamais, a souvent été interprété comme Dieu. Cette interprétation est soutenue par le fait que le mot pour Dieu en anglais, *God*, est contenu dans le nom Godot. Dans le cadre historique en question, le fait d'attendre un Dieu qui ne vient pas aurait une certaine pertinence, vu que cela correspondait au sentiment de beaucoup de gens en Europe après la guerre. Ensuite, comme le remarque Emmanuel Jacquart, le suffixe *-ot* signifie une intimité ou une profanité qui amène à croire que si Dieu existe, il n'est plus un être divin, il a perdu ses pouvoirs et il est réduit à un simple ami, chose familière, un Godot (1998, p. 115, 233). Cela est renforcé par l'incertitude que montre Pozzo à l'égard du personnage qu'attendent Vladimir et Estragon : « Godet...Godot...Godin... » (p. 36), et : « Godin...Godet... Godot... » (p. 46) L'incertitude est entourée par des ellipses sous forme de trois points de suspension, ce qui souligne le sentiment de doute. Le lecteur se pose la question, est-il vraiment quelqu'un de puissant si on ne connaît même pas son nom ? Vaut-il le coup d'attendre ? Est-il un simple homme ? À mon avis, le doute signalé par les ellipses contribue à dévaluer la figure de Godot.

Qui est donc Godot ? « VLADIMIR. – Eh bien, c'est un... c'est une connaissance » (p. 29). Au lieu d'expliquer à Pozzo, et par conséquent au lecteur, qui est ce personnage, Vladimir se montre très douteux. Pour renforcer encore le sentiment d'incertitude, il y a plusieurs points de suspensions à la même page et toujours par rapport au Godot : « Evidemment...on ne le connaît pas très bien...mais tout de même... » Plus loin encore à la même page, la ponctuation transmet tous les sentiments d'Estragon et montre à quel point il se sent désespéré : « C'est-à-dire...l'obscurité...la fatigue...la faiblesse...l'attente...j'avoue...j'ai cru...un instant... » La pause entre les mots donne une valeur très importante à chaque mots et on doit les ressentir, les lire attentivement avant d'aller au prochain mot. De plus, les ellipses créent un certain rythme, un effet de staccato. Dans ce discours d'Estragon, on trouve aussi, mis en exergue, l'un des thèmes principaux de la pièce, l'attente de Godot et la façon dont cette attente leur fait se sentir faibles et fatigués.

En tout cas, si ce Godot existe, il reste, justement, silencieux. Ce personnage n'apparaît jamais sur scène et il n'est pas mentionné dans la présentation des rôles. À mon avis, les mots de Lucky dans son monologue soulignent l'impression qu'il s'agit d'un Dieu silencieux : « (...) divine

apathie » et « divine aphasie (...) » (p. 55). D'un côté, Vladimir et Estragon le voient comme un sauveur ou un Messie, de l'autre côté, ils ont très peur de lui, peur d'abandonner l'attente parce que, d'après Vladimir : « [i]l nous punirait » (p. 122). Les deux savent qu'ils attendent quelque chose et leur sentiment envers ce quelque chose est qu'il va les soulager d'une façon ou l'autre. Il n'est pas sûr que ce soulagement soit le Paradis, ce qui est sûr, c'est qu'il y aura une fin et pour moi, cette fin semble la chose la plus importante pour les deux protagonistes. Ils ont envie de sortir de leurs souffrances actuelles quoi qu'il arrive. Ils sont épuisés à cause de l'attente et, par conséquent, la fin semble attrayante, peu importe son contenu.

On peut donc se demander si Vladimir et Estragon ne sont pas en train d'attendre le silence éternel. Sans Godot, l'attente n'existerait plus et le besoin de remplir le silence ne serait peut-être pas aussi imminent. Ainsi, le silence qui entoure Godot met-il en évidence le doute de son existence et l'incertitude de son caractère. Godot est à la fois un personnage caché et silencieux, et le personnage qui apporte le plus de silence dans la vie de Vladimir et Estragon.

2. 5 Le silence et l'incertitude

Nous avons déjà vu que le silence peut exprimer l'incertitude envers Godot, mais il peut aussi montrer l'incertitude vers la temporalité de la pièce. Le silence laisse à la parole le temps dont elle a besoin pour s'exprimer et pour influencer le lecteur et le spectateur. Il peut donc être un moyen pour mettre en relief ce qui est prononcé par la parole : « POZZO. – Je suis aveugle. *Silence* » (p. 110). Le silence met ici en avant le fait que Pozzo est devenu aveugle, et la pause sonore invite le lecteur et le spectateur à y réfléchir. Comment se fait-il que Pozzo soit aveugle dans l'acte II, supposément le lendemain de l'acte I, où il avait une vision normale ? Ici, un problème de temporalité se pose pour le lecteur et le spectateur, qui sont invités à se demander ce qui s'est passé et comment les questions du temps sont représentées dans la pièce.

Pozzo a besoin du silence quand il essaye de déterminer le temps : « (...) la route est longue quand on chemine tout seul pendant... (*il regarde sa montre*) ...pendant (*il calcule*) ...six heures (...) » (p. 30) et : « Il y aura bientôt soixante ans que ça dure... (*il calcule mentalement*) ...oui, bientôt soixante » (p. 42). Le verbe *calculer* devient une autre forme d'expression pour le silence, qui l'associe à la réflexion : on comprend qu'il a besoin de ce silence et du temps pour pouvoir réfléchir. À mon avis, il y a aussi une incertitude quant à ce calcul du temps. Pozzo ne semble sûr ni du temps passé, ni du temps présent. Pour cacher cette incertitude, Pozzo

affirme que « [l]es aveugles n'ont pas la notion du temps. (*Un temps.*) » (p. 113) À mon avis, il utilise son propre aveuglement pour justifier qu'il n'arrive pas à calculer le temps. Ainsi, le silence, même si c'est d'une façon indirecte, met en question la crédibilité de l'énonciateur.

La temporalité est aussi remise en question dans le suivant : « VLADIMIR. – L'arbre, je te dis, regarde-le. *Estragon regarde l'arbre* » (p. 78). Avec le personnage on « voit » que l'arbre a eu des feuilles du jour au lendemain. Le fait n'est pas commenté davantage par le personnage pour le moment, mais le lecteur se demande comment cela s'est fait et il ressent qu'il y a quelque chose qui ne va pas par rapport à la temporalité. Selon Michel Pruner, il y a normalement dans les didascalies des indices qui aident le lecteur ou le metteur en scène à comprendre le temps dramatique. Dans *En attendant Godot*, « Beckett tourne en dérision cette convention » et crée une incertitude du temps à l'aide d'un arbre qui se couvre des feuilles d'un jour à l'autre (Pruner, 2017, p. 64). Que l'arrivée des feuilles ne soit pas commentée par le personnage pour le moment, cela montre, à mon avis, comment le silence est étroitement lié à la temporalité étrange de la pièce.

L'indication *un temps* signale aussi l'incertitude de la part du personnage par rapport au lieu et le temps du rendez-vous avec Godot : « (*Un temps.*) Tu es sûr que c'est ici ? » (p. 16), « Il a dit samedi. (*Un temps.*) Il me semble » (p. 17). Le silence de la pause invite à méditer les paroles et permet au lecteur de sentir la perplexité quant au jour et à l'endroit du rendez-vous. Le silence indiqué par *un temps* traduit l'insécurité du personnage.

Cette incertitude est également, en plusieurs occasions, exprimée par l'ellipse. Vladimir et Estragon ne sont pas sûrs quelle heure il est : « Sept heures ?... Huit heures ? ... » (p. 111) Les deux ressentent aussi une incertitude à l'égard de Pozzo, l'incertitude qui est, entre autres, indiquée par la ponctuation. Ils font semblant de chercher la signification et la reconnaissance de son nom, et cela crée un effet comique : « Ah ! Pozzo... voyons... Pozzo... » (p. 28) Ils ne reconnaissent pas Pozzo, mais ils n'ont pas envie de le dire, alors ils font semblant de chercher dans la mémoire. Aussi, l'incertitude indiquée par le silence des ellipses, met-elle aussi en relief une mauvaise mémoire chez Vladimir et Estragon.

2. 6 Le silence et la mémoire

Les verbes qui expriment le silence d'une façon indirecte sont nombreux dans la pièce. Nous trouvons entre autres *écouter*, *réfléchir*, *chercher*. Il s'agit de verbes qui impliquent une sorte de réflexion et qui, par conséquent, signalent que le personnage ne dit rien. Ces verbes ont plusieurs fonctions dans le texte, mais le point commun est qu'ils donnent un aspect drôle aux paroles, surtout grâce à la mauvaise mémoire du personnage : « (...) Qu'est-ce que je disais ? (*Il réfléchit.*) Attendez ! (*Réfléchit.*) (...) » (p. 53). Les trois points de suspension qui entourent ces verbes décrivent typographiquement aussi le trou de mémoire qui tourmente le personnage. Dans la pièce, le personnage est tout le temps en train d'essayer de se rappeler quelque chose. Vladimir n'est même pas sûr de ce qu'il a fait la veille, il essaye de se le rappeler « ESTRAGON. – Qu'est-ce que nous avons fait hier ? VLADIMIR. – Ce que nous avons fait hier ? (...) Ma foi... » (p. 17)

Si le silence dans *En attendant Godot* exprime souvent l'incertitude que ressent le personnage envers sa propre mémoire, il témoigne aussi de la grande confusion que cela provoque. Pour Emmanuel Jacquart, l'anti-héros est typique des personnages du théâtre de l'absurde. Le personnage typique de Beckett est un marginalisé, un bourreau ou une victime, ou tous à la fois. Il est souvent un être hors normes, un être limite ou anormal qui souffre physiquement ou mentalement (Jacquart, 1998, p. 137). Souvent les personnages de Beckett sont-ils des vieillards et « des *créatures en décomposition* » (idem, p. 118).

Il est difficile de déterminer l'âge des personnages de cette pièce, mais Vladimir et Estragon ont vécu longtemps ensemble, Pozzo soupçonne que Vladimir est dans les « Soixante ? ...Soixante-dix ? ... » (p. 35) et il affirme que ça fait 60 ans que lui et Lucky sont ensemble (p. 42). Ainsi, si on ne connaît pas exactement leur âge, on a l'impression qu'il s'agit de personnes âgées. Il semble que les corps des protagonistes deviennent de plus en plus mauvais, ils sont soumis à la misère du corps. La perte sévère de mémoire est la chose la plus importante de ce déclin corporel. Estragon oublie sans cesse qu'ils sont en train d'attendre Godot, il oublie ce qu'ils ont fait la veille et il ne se rappelle pas de Pozzo et de Lucky. Vladimir, de son côté, semble moins souffrir d'une mauvaise mémoire, mais il n'est pas sûr ni de l'heure du rendez-vous, ni de l'endroit et on voit chez lui une confusion parce que sa mémoire n'est pas fiable. Les deux sont incertains quant à leur passé et on ne sait pas quelles actions font partie du réel et lesquelles sont des rêves ou des fantaisies. Vladimir se demande : « Est-ce que je dors en ce moment ? » (p. 118) Le silence est utilisé comme figure pour exprimer cette incertitude, et

souvent quand le personnage est en train d'essayer de se rappeler quelque chose, il a besoin du silence. Le silence transmet ainsi, à travers l'incertitude, une mémoire défaillante.

2. 7 L'angoisse dans le silence

Vladimir et Estragon essaient d'expliquer à eux-mêmes et au lecteur pourquoi ils ne sont pas capables de se taire : « ESTRAGON. – C'est pour ne pas penser. VLADIMIR. – Nous avons des excuses. (...) ESTRAGON. – Toutes les voix mortes. VLADIMIR. – Ça fait un bruit d'ailes. ESTRAGON. – De feuilles. VLADIMIR. – De sable. ESTRAGON. – De feuilles. *Silence* » (p. 81). Pour exprimer le sentiment étouffant que ressentent les deux devant la menace de pouvoir penser à des choses désagréables, Beckett utilise le silence. De plus, le bruit fait par des ailes, des feuilles ou du sable n'est pas très assourdissant et s'il ne s'agit pas du silence au sens strict, ces bruits y sont liés en étant en quelque sorte *en sourdine*.

Ensuite, l'idée que les morts se parlent déclenche l'angoisse du silence chez Vladimir et Estragon. Beckett avait une admiration pour Dante et, selon Jean-Pierre Ferrini, les allusions de *La Divine Comédie* sont nombreuses dans son œuvre. Ferrini dit que les voix appartiennent aux « âmes que rencontre Dante dans l'outre-tombe » et qui continuent à parler même si elles sont mortes (2003, p. 210). Le choix de ces mots qu'on peut appeler *en sourdine*, met en relief le silence et donne une obscure atmosphère qui évoque la mort ; on a alors l'impression que Vladimir et Estragon veulent échapper à cette vérité inéluctable, à savoir qu'on va tous mourir.

L'angoisse existentielle est un thème central dans la pièce et à la fin de l'acte II Vladimir remet en question sa propre existence (p. 118). Dans ce discours nous trouvons plusieurs types de silence sonore dans les didascalies, et le silence remplit la fonction de figure rhétorique qui accentue l'angoisse existentielle. Les paroles suivies des didascalies qui indiquent le silence transmettent les sentiments de façon plus efficace que ne le feront des paroles suivies d'autres paroles, car les pauses laissent au lecteur le temps de contempler les répliques.

Étant donné qu'ils sont obsédés par l'idée de tuer le silence et que le sentiment d'angoisse est omniprésent dans la pièce, les répliques suivantes sont drôles et remettent en doute les sentiments manifestés par les deux personnages : « VLADIMIR. – Dis, Je suis content. ESTRAGON. – Je suis content. VLADIMIR. – Moi aussi. ESTRAGON. – Moi aussi. VLADIMIR. – Nous sommes contents. ESTRAGON. – Nous sommes contents. (*Silence.*) » (p. 77-78) À cause du silence qui suit les paroles d'Estragon, on se demande si ses paroles sont

fiables. Si le silence crée un espace de réflexion qui introduit l'incertitude, il me semble que le silence a ici pour effet de mettre en doute les propos de l'énonciateur. Est-il vraiment content ? Pourquoi aura-t-il besoin d'un silence après l'affirmation de son bonheur ? Il dit qu'il est heureux, mais le silence révèle autre chose.

Le silence souligne alors et met en relief ce qui vient d'être dit : que les personnages principaux ne savent pas comment se taire sans ressentir une angoisse profonde et que, dans le silence, ils se sentent hantés par le passé ou par la présence de la mort. Vladimir et Estragon cherchent fébrilement des paroles pour ne pas entendre le silence : « Dis n'importe quoi ! » (p. 82) Ils ne veulent pas entendre leurs propres pensées et cela déclenche, à son tour, des paroles de non-sens. Les paroles ne sont pas toujours fiables, parce qu'elles ont souvent pour seule fonction de remplir le silence et leur but est d'éviter l'angoisse qu'apporte le silence.

2. 8 Le non-sens pour supprimer le silence

Il y a dans *En attendant Godot* une forme de parole qui se rapporte significativement et systématiquement au silence, à savoir le non-sens. Le non-sens remplit les blancs dans le discours de Vladimir et Estragon, et il devient donc un instrument très important dans la lutte contre le silence. « [T]oute conduite verbale est orientée vers un but (...) » selon Roman Jakobson (2003, p. 211), mais la fonction de l'énoncé peut varier et être multiple.

Pour Eugène Ionesco, le « collègue » de Beckett dans le théâtre de l'absurde, tout est langage au théâtre, dans le sens où tout exprime quelque chose. Il nous rappelle que parler pour ne rien dire est une mécanique du quotidien et que les personnages de *La Cantatrice chauve* ne savent plus parler puisqu'ils ne savent plus penser (Ionesco, 1966, p. 249). De la même façon, Vladimir et Estragon ne savent pas se parler, alors ils bavardent, entre eux, ils occupent beaucoup d'espace sonore, mais peu d'espace de sens. Bref, c'est souvent pour éviter de penser qu'ils parlent. Le silence entre les échanges verbaux est angoissant et ils essayent de le supprimer. Ils ont plusieurs moyens pour le faire : des anecdotes, des échanges des paroles de non-sens ; ils se contredisent et font tout pour que la parole dure le plus longtemps possible :

« VLADIMIR. – Mais non, c'est impossible.

ESTRAGON. C'est ça, contredisons-nous.

VLADIMIR. – Impossible.

ESTRAGON. – Tu crois ?

VLADIMIR. – Nous ne risquons plus de penser.
 ESTRAGON. – Alors de quoi nous plaignons-nous ?
 VLADIMIR. – Ce n'est pas le pire, de penser.
 ESTRAGON. – Bien sûr, bien sûr, mais c'est déjà ça.
 VLADIMIR. – Comment c'est déjà ça ?
 ESTRAGON. – C'est ça, posons-nous des questions.
 VLADIMIR. – Qu'est-ce que tu veux dire, c'est déjà ça ?
 ESTRAGON. – C'est déjà ça en moins.
 VLADIMIR. – Evidemment » (p. 82-83).

Pour Vladimir et Estragon, la fonction du non-sens est ici « phatique », dans le terme que Jakobson emprunte à Malinowski (2003, p. 217). Pour le lecteur et le spectateur en revanche, la fonction du non-sens est double, à la fois phatique et poétique (idem, p. 218). C'est-à-dire que le non-sens apporte quelque chose de plus pour le lecteur et le spectateur, il a une fonction qui va au-delà de sa fonction de remplissage. Le non-sens a de cette façon un sens et, selon Martin Esslin, il y a une différence entre le non-sens artistique et le simple non-sens (1977, p. 400-401).

Les échanges du non-sens entre Vladimir et Estragon sont, comme le silence, omniprésents dans la pièce. Il s'agit de « petit[s] galop[s] » (p. 84) pour supprimer le silence et ainsi éviter les angoisses que les deux personnages ressentent. Pour le lecteur, le non-sens crée pourtant aussi de l'humour, en faisant penser aux music-halls et au spectacles du duo comique Laurel et Hardy, connu et apprécié par Beckett (Knowlson, 1999). L'art de comédie qu'ils pratiquaient était situationnel et absurde et n'avait pas d'autre sens que celui d'amuser le public.

Les échanges entre Vladimir et Estragon créent aussi un rythme dans le langage. Ce discours de non-sens est alors plus proche du non-sens artistique de chez Esslin ou la fonction « poétique » de chez Jakobson (2003, p. 218). Ainsi, dans ces cas-là, leur discours a un sens.

« ESTRAGON. – Voyons.
 VLADIMIR. – Voyons.
 ESTRAGON. – Voyons » (p. 84).
 Ou encore : « VLADIMIR. – Si on faisait nos exercices ?
 ESTRAGON. – Nos mouvements.
 VLADIMIR. – D'assouplissement.

ESTRAGON. – De relaxions.

VLADIMIR. – De circumduction.

ESTRAGON. – De relaxions » (p. 99).

Il se peut qu'Ionesco ait raison et que Vladimir et Estragon, tout comme les personnages ionesciens, ne sont plus capables de penser. Cependant, il me semble plus probable que le fait de bavarder est devenu pour eux « une mécanique du quotidien » et que Vladimir et Estragon sont devenus « interchangeables » (Ionesco, 1966, p. 249). Pour le couple Vladimir et Estragon, tous les mots et tout discours deviennent des moyens pour maintenir la communication, pour réaliser la fonction phatique du langage, peu importe le sens qu'on puisse repérer entre les lignes. Le non-sens thématise donc entre les lignes l'angoisse du silence. Pour le lecteur et le spectateur, en revanche, le non-sens a pour fonction d'amuser, de créer du rythme dans le langage tout en remplissant le vide sonore qui tourmente Vladimir et Estragon.

2. 9 Dire et vouloir le silence

Le silence peut aussi être thématisé indirectement dans les répliques, là où le locuteur fait référence à un moment de silence, ou bien impose le silence à son interlocuteur : « Peut-être n'avez-vous rien dit ? » (p. 35), « N'en parlons pas » (p. 42), « Silence ! » (p. 60), « Veux-tu te taire (...) » (p. 107). Ces formes de silence dans les répliques sont beaucoup moins nombreuses que les silences dans les didascalies, mais pas moins intéressantes pour autant, car il s'agit de mots qui non seulement signalent le silence, mais le rompent aussi eux-mêmes. À mon avis, ces répliques sont importantes puisqu'elles font preuve d'une volonté de silence chez un personnage qui normalement fait tout pour le supprimer.

Comme nous l'avons donc vu, le personnage parle sans cesse pour supprimer le silence qu'il craint. Quand, au contraire, les didascalies ou les répliques affichent une volonté de silence, cela devient très intéressant pour le lecteur ou le spectateur. Pourquoi un personnage choisit-il de rester silencieux alors que son pire ennemi est le silence ? Dans l'acte I, après avoir écouté le monologue de Lucky pendant un moment, Vladimir, Estragon et Pozzo font tout pour arrêter les pensées de Lucky. Se peut-il que dans le discours de Lucky il y ait une réverbération du discours sur les questions existentielles et théologiques et que, pour cette raison, ce discours devienne trop intense pour le personnage ? Y-a-t-il dans son monologue une essence trop

révélatrice à supporter pour les autres personnages ? Le silence est-il préférable dans les cas où le discours devient trop profond ?

Si le couple de Beckett a pour objectif de supprimer le silence, la parole libre n'est pas pour autant permise entre Vladimir et Estragon. Vladimir ne veut surtout pas qu'Estragon raconte ses rêves. Dans ce moment de la pièce, le silence n'est plus le pire ennemi, c'est le rêve. Nous sommes alors très attentifs à ce qui se passe autour de ces paroles qui ont besoin de silence : « VLADIMIR. – NE LE RACONTE PAS ! » (p. 18) Vladimir choisit le silence au lieu d'entendre Estragon raconter son rêve. Estragon, de son côté, ne comprend pas tout à fait l'angoisse de Vladimir et demande : « (*geste vers l'univers*). – Celui-ci te suffit ? (*Silence.*) » (idem) On se demande si le désir de silence, dans ces cas-là, vient du fait que le discours d'existence semble trop difficile pour Vladimir ? Ne supporte-t-il pas de parler des choses plus profondes ? C'est un des rares cas où les paroles de Vladimir expriment un souhait de silence de la part d'autrui. On dirait même que Vladimir a peur du rêve d'Estragon. Estragon, de son côté, demande : « A qui veux-tu que je raconte mes cauchemars privés, sinon à toi ? » (idem) Comme il ne les raconte pas, le lecteur ne sait pas de quoi il a cauchemardé. Vladimir veut bien bavarder, mais seulement de la pluie et du beau temps. Si jamais il est possible que le discours ait un contenu, il ne veut pas l'entendre et demande le silence. Le bruit de la parole devient alors un silence des questions existentielles pour Vladimir et Estragon, une façon de se détendre.

Après avoir été critiqué de son comportement envers Lucky, Pozzo demande s'il doit rester avec Vladimir et Estragon ou pas : « Je vais vous quitter (...). A moins que je ne fume encore une pipe avec vous. Qu'en dites-vous ? (*Ils n'en disent rien.*) » (p. 35) Peut-être ne répondent-ils pas simplement parce qu'ils veulent que Pozzo les quitte. D'autre part, se peut-il qu'ils ne répondent pas parce qu'ils ne sont pas capables de prendre une décision ? Le couple se manifeste indécis à plusieurs occasions dans la pièce et il me semble que prendre une décision quelconque leur fait peur : « VLADIMIR. – Alors, quoi faire ? ESTRAGON. – Ne faisons rien. C'est plus prudent » (p. 21). Au lieu de prendre la responsabilité de leur propre vie, les deux personnages préfèrent revenir au même endroit, jours après jours, dans l'espoir que Godot va les sauver en leur donnant la solution.

Estragon préfère garder le silence à quelques reprises : « (*Estragon n'en dit rien.*) » (p. 103) De plus, il est souvent assis ou en train de dormir : « (*Estragon se rassied. (...) Estragon s'endort. (...)*) » (p. 18) Quelquefois il est décrit avec une allure d'immobilité : « (*Estragon se tait toujours, la tête basse.*) » (p. 75) Il y a dans le silence et l'immobilité d'Estragon une notion de faillite et dans cette faillite il ne peut plus battre le silence. Alors, dans le silence d'Estragon, le

lecteur ou le spectateur cherche à le comprendre, vu que ce personnage ne supporte pas le silence normalement. À mon avis, son silence montre qu'il se sent épuisé et prêt à mourir.

Un des rares cas où Vladimir demande le silence, il le fait avec une violence étonnante : « VLADIMIR (*avec force*). – Veux-tu te taire, toi, à la fin ! Quel choléra, quand même ! » et : « VLADIMIR (*donnant des coups à Pozzo*.) - As-tu fini ? Veux-tu te taire ? Vermine ! » (p. 107) On trouve ce discours dans l'acte deux, où Pozzo est devenu aveugle et a besoin de l'aide de Vladimir et Estragon pour se lever. Vladimir et Estragon sont tous les deux par terre et on peut se demander si ce n'est pas justement leur posture qui exige le silence. C'est presque comme s'ils avaient trouvé une sérénité par terre, qu'ils étaient enfin détendus et que les paroles de Pozzo les dérangent en ce rare moment de calme.

La volonté du silence est rare, mais elle existe quand le contenu de la parole est pire que le silence. Il s'agit souvent de questions existentielles, de propos sur la mort ou de rêves. Quand les personnages trouvent et acceptent le silence, ils sont à l'aise. Le plus souvent, cependant, ils sont empêchés par l'obsession de supprimer et remplir le silence. L'incapacité de prendre une décision et l'apathie que cela donne, se traduit souvent comme le silence chez Vladimir et Estragon.

2. 10 Le silence dans la mise en scène

Dans ce qui suit, j'explorerai quelques représentations du silence dans une mise en scène de la pièce, en examinant les effets que ces représentations peuvent avoir sur le spectateur et en quoi elles sont différentes des silences du texte. Il s'agit de la diffusion présentée par *Fjernsynsteateret* sur NRK, mise en scène par Arne Thomas Olsen en 1965.

La première chose à noter est que les silences indiqués dans les didascalies ne sont pas toujours respectés sur scène. On ne connaît pas les motivations derrière ces choix, mais on peut se demander si cela s'explique par le cadre temporel d'une pièce de théâtre télévisée. En tout cas, selon moi, le réalisateur Olsen ne laisse pas assez de place au silence dans sa mise en scène, ce qui implique que le spectateur n'ait pas suffisamment de temps pour contempler les paroles et les gestes des personnages. À mon avis, les paroles des personnages perdent leur effet sur le spectateur parce que le tempo sur scène est trop précipité. Olsen omet aussi plusieurs passages et scènes, entre autres à la page 45, où Pozzo témoigne encore une fois d'une incertitude vers le personnage de Godot. Selon moi, cela réduit le doute envers ce personnage. Les silences

indiqués dans les didascalies qui entourent la fin des deux actes (p. 70, 123) ne se montrent pas comme des silences sonores sur scène et il me semble que cela réduit l'importance du silence dans la pièce entière.

La plus grande différence entre le théâtre sur scène et le texte se trouve dans le silence qui se produit sur scène quand les didascalies sont très explicatives et chargées. Quand les personnages, selon les didascalies, font beaucoup de gestes et mouvements sur scène, le silence est omniprésent : « VLADIMIR. – Hsst ! (*Ils écoutent. Estragon perd l'équilibre, manque de tomber. Il s'agrippe, au bras de Vladimir qui chancelle. Ils écoutent, tassés l'un contre l'autre, les yeux dans les yeux.*) (...) » (p. 23, Olsen, 1965, 00 : 16 : 12). C'est ici que l'on trouve la différence la plus intéressante entre le spectacle et la lecture. Au théâtre, le spectateur devient participant de l'histoire et il entre dans le même temps que le personnage. Quand on regarde les personnages sur scène, on est dans leur présent, silencieux, tandis que quand on lit la pièce, il est presque impossible d'être dans le silence, puisqu'on entend sa propre voix lire les didascalies. Alain Chestier parle d'une voix intérieure qui empêche le lecteur d'être silencieux devant les didascalies (Chestier, 2003, p. 136). Or, cette voix n'existe pas au théâtre, puisque le silence se montre sur scène au lieu d'être décrit dans le texte. Cela implique donc que le silence est encore plus présent pour le spectateur que pour le lecteur et que le silence est encore plus pertinent dans la mise en scène que dans le texte.

À mon avis, le silence des paroles qui s'impose dans le jeu muet des chapeaux entre Vladimir et Estragon, qui échangent et essayent mille fois trois chapeaux de melon (p. 93-94), est la plus grande différence entre la mise en scène et le texte, puisque le silence devient très présent sur scène, tandis que les didascalies dans le texte sont très nombreuses et denses. Le silence sonore dans le jeu des chapeaux se montre évidemment davantage sur scène que dans le livre.

Le chapeau s'établit comme porteur de sens dès la page 11 où Vladimir parle du « dernier moment » et semble chercher quelque chose dans le chapeau ; la même chose vaut pour la page suivante et plusieurs fois encore dans la pièce. C'est le chapeau de Lucky qui lance le monologue de celui-ci et c'est lui qui l'arrête. Le metteur en scène a choisi de mettre l'accent sur le chapeau encore plus que cela est le cas dans la version écrite. Vladimir regarde dans le chapeau en silence à plusieurs occasions, ce qui est suivi par la réplique « Ça devient inquiétant » (Olsen, 1965, 00 : 03 : 55). Le silence accompagné par la contemplation du chapeau fait qu'on se demande ce qu'il y a dans le chapeau, ou bien, ce qu'il doit y avoir. Qu'est-ce qu'il y a de si inquiétant ? C'est surtout quand il y a de la contemplation profonde de la part des personnages qu'ils s'occupent du chapeau, ce qui m'amène à croire qu'il a de

l'importance. Sans le chapeau, Lucky ne pense plus et cesse de parler. Cela renforce le sentiment que le chapeau fonctionne comme porteur de sens. Le spectateur se demande si c'est dans le chapeau que se trouvent les pensées de Lucky.

Puisque la contemplation du chapeau est entourée de silence, le spectateur a le temps de réfléchir aux sentiments que ressent le personnage ; l'inquiétude est transmise vers nous. Le jeu de chapeau se montre à la fois comme manifestation de la recherche de sens, mais aussi comme transmetteur du comique. C'est surtout grâce au silence qui enveloppe ce jeu que le spectateur trouve risibles les gestes du personnage.

Si l'on revient au texte, un silence symbolique s'annonce par le fait que le rire de Vladimir est coupé et réduit à un simple sourire sourd : « *Vladimir part d'un bon rire qu'il réprime aussitôt, en portant sa main au pubis, le visage crispé.* VLADIMIR. – On n'ose même plus rire. (...) Seulement sourire » (p. 13). Le fait qu'il ne peut plus rire souligne le silence comme thème dans la pièce. Le comportement de Vladimir se présente après ce discours : « VLADIMIR. – Si on se repentait ? (...) ESTRAGON. – D'être né ? » (p. 12-13) Le symbolisme du rire coupé devient alors encore plus clair en prenant en compte le contexte. Dans ces exemples, il s'agit d'une dramatisation du thème du silence sur scène. Là, un rire coupé exprime beaucoup plus qu'un rire normal ou seulement un sourire et on se demande alors pourquoi Vladimir n'ose plus rire.

Parfois, le silence scénique est encore plus évocateur que le silence indiqué par les didascalies. Le discours suivant est à peu près pareil dans le livre que sur scène : « VLADIMIR. – Il a dit samedi. (*Un temps.*) Il me semble » (p. 17, Olsen, 1965, 00 : 09 : 18). Dans la version écrite le silence exprime une incertitude par rapport au jour du rendez-vous. Mise en scène, le silence est encore plus expressif, c'est-à-dire que ce silence montre encore plus l'incertitude de Vladimir. Dans les didascalies, *un temps* qui se traduit sur scène comme le silence sonore, laisse au lecteur le temps de contempler ce qui est dit, avec incertitude, Vladimir.

L'angoisse que ressent Vladimir face à la solitude est plus expressive et présente dans le silence sur scène. L'impression que peut ressentir le spectateur de se trouver dans le même cadre temporel que l'histoire sur scène est beaucoup plus forte sous le silence scénique. Devant le silence sur scène, nous ne pouvons pas échapper ni aux angoisses du personnage, ni à nos propres angoisses. Alain Chestier remarque que la temporalité du théâtre est importante pour Beckett, puisque le temps se déroule de la même façon pour le spectateur et les personnages. Il remarque aussi qu'un « (...) éternel présent (...) caractérise l'univers de Beckett » (Chestier,

2003, p. 116). Le théâtre offre au spectateur la possibilité de voir et vivre les actions, tandis que le roman donne seulement la possibilité de les imaginer.

Le metteur en scène de la version télévisée norvégienne, Arne Thomas Olsen, a fait des choix et l'un d'eux consiste à ne pas laisser apparaître tous les silences du texte. Un des traits caractéristiques du théâtre est qu'une pièce est souvent écrite par un auteur et mise en scène par un autre, ce qui fait qu'on doit donc toujours parler d'adaptation. Ensuite, il est très important de prendre en compte que les personnages beckettien sont toujours interprétés par un acteur et que cela crée aussi des différences par rapport à la version écrite. L'expérience du spectateur au théâtre est différente de celle du lecteur devant son texte parce que, sur scène il y a une plus grande quantité de paramètres d'interprétation. Ensuite, le spectateur rentre dans la même temporalité que les acteurs et, par conséquent, les personnages de la pièce. Ainsi, il me semble plus facile de partager les mêmes sentiments que ceux qui sont sur scène. Au théâtre, on vit le silence, tandis que soumis au texte seulement, on doit l'imaginer.

2. 11 Bilan

Dans *En attendant Godot*, les différents types de silence, à la fois concrets et abstraits, soulignent et mettent en relief les thèmes principaux : l'angoisse de la mort, de la solitude et de l'existence, l'absurdité de la condition de l'homme sur terre et l'attente. Parce que le silence est omniprésent, il est évident, à mon avis, que la pièce parle de la mort et de l'angoisse que l'homme ressent devant ce fait inévitable. Ce silence reste difficile à déchiffrer et analyser ; il est, néanmoins très puissant comme thème et technique littéraire dans la pièce.

Le silence crée un espace de réflexion, indésirable par le personnage, mais important pour le lecteur et le spectateur. Indésirable parce que le silence apporte un sentiment d'incertitude et d'angoisse de la part du personnage, un sentiment qu'il transmet vers le lecteur et le spectateur. À chaque fois que la parole menace de conduire à un sentiment ou à une vérité, le personnage préfère le silence. Ainsi, le silence est à la fois l'ennemi du personnage, et son allié, dans la mesure où un personnage peut le préférer aux propos qui concernent des rêves, des cauchemars ou des vérités de la vie. Le silence transmet les sentiments d'une façon efficace et il peut former un vide que le lecteur est forcé à remplir lui-même. Comme effet dramaturgique, le silence peut fonctionner de façon comique, quand il met en relief les gestes du personnage, ou bien il peut porter en lui une angoisse, souvent les deux en même temps.

Si le silence peut aussi signifier « immobilité » et « absence de réaction » (<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/silence>), il s'ajoute à l'immobilité du personnage. Le silence peut aussi être un vide sonore, ce qui amplifie la connexion entre le silence et le vide dans la pièce. Dans le chapitre qui suit, j'explorerai comment l'immobilité fonctionne comme thème, motif et technique littéraire dans *En attendant Godot*.

3. L'immobilité

3.1 Introduction

De même que le silence est nécessaire pour la parole, l'immobilité l'est pour le mouvement. Comme je l'ai déjà signalé dans le chapitre précédent, le silence peut être défini comme absence de mouvement et immobilité, les deux éléments étant donc liés. L'immobilité, de son côté, est un « état de ce qui ne change pas » (<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/immobilite>), une définition qui décrit assez bien les personnages de *En attendant Godot*.

De la même manière que le silence est omniprésent dans *En attendant Godot*, la pièce est aussi remplie d'immobilité. D'un côté, l'immobilité peut évoquer le désespoir, l'ennui et l'angoisse existentielle. De l'autre côté, elle peut aussi signaler la détente et la sérénité. Parfois, l'immobilité est quelque chose que l'on subit, plutôt que l'on ne choisit volontairement. Dans la littérature, l'immobilité s'incarne souvent dans le corps d'un malade ou d'un vieux. L'immobilité peut aussi désigner un état de stagnation, un moment dans la vie où il semble impossible d'aller vers l'avant.

Selon Emmanuel Jacquart, dans le théâtre de l'absurde « on va (...) nulle part » et il y a « une absence de causalité. » Par conséquent, il s'agit d'un « anti-théâtre » où la temporalité et le déroulement de l'intrigue n'existent pas. En ce qui concerne la composition du théâtre de l'absurde, Jacquart fait la comparaison avec le théâtre de tradition et explique que la structure des pièces absurdes est contradictoire, tandis que la structure des pièces de tradition est « logique » et suit un « ordre harmonieux » (Jacquart, 1998, p. 142). Le jeu avec l'immobilité et le mouvement chez Beckett relève de cet aspect contradictoire, sans logique.

Dans ce qui suit, nous verrons que l'histoire dans *En attendant Godot*, comme l'affirme Jacquart, ne va nulle part. Selon Martin Esslin, cette absence d'intrigue est encore plus forte chez Beckett que chez les autres écrivains du théâtre de l'absurde (Esslin, 1977, p. 42). Esslin affirme aussi que le besoin d'intrigue n'est peut-être pas là, vu que c'est une situation statique qui est sous la loupe et qui doit être examinée (idem, p. 42-43). Pour moi, c'est cette absence d'intrigue qui rend la pièce intéressante, et c'est grâce à celle-ci que les thèmes existentiels peuvent apparaître.

Comme pour le silence, c'est à travers les didascalies, les répliques et les mouvements du personnage que le dramaturge fait transmettre l'immobilité. Alors que, sur scène, l'immobilité

se manifeste dans le comportement physique des comédiens, dans le texte, ce sont des mots qui la construisent. Autrement dit, nous sommes, en tant que lecteurs, soumis aux didascalies et aux répliques pour imaginer le mouvement, ou l'absence de celui-ci, chez les personnages. L'immobilité est alors mise en relief notamment par la contradiction entre les mots de mouvements dans les répliques et l'absence de mouvement indiquée par les didascalies. Il y a aussi une forme d'immobilité qui se trouve exprimée à travers la répétition excessive, qui empêche toute évolution du personnage et le force à rester au même endroit. La répétition est aussi pertinente dans le fait que l'acte II est une imitation de l'acte I et que les deux actes finissent de la même façon et avec les mêmes mots.

Comme l'indique le titre, l'attente est un leitmotiv que l'absence de mouvement contribue à créer. Selon Anne Ubersfeld, l'immobilité scénique est tellement contre la nature d'un acteur que le spectateur se met dans un état d'attente (2014, p. 14). L'attente devient ainsi double dans *En attendant Godot*. D'un côté, le personnage attend ; de l'autre, le spectateur attend que l'immobilité cesse (idem). Ainsi, l'attente devient une prémisse de l'immobilité.

L'immobilité est un motif récurrent dans le théâtre de Beckett. Dans cette analyse, j'examinerai comment ce motif se traduit dans la thématique. L'immobilité peut avoir des effets dramaturgiques divers, qui feront l'objet d'étude dans ce qui suit. Je regarderai aussi l'effet littéraire que l'immobilité peut avoir sur le lecteur. Enfin, j'analyserai l'immobilité comme thème, motif et technique littéraire.

3. 2 L'immobilité et la répétition

Dans *En attendant Godot*, la répétition construit une forme d'immobilité. Il ne s'agit pas d'une immobilité corporelle, mais plutôt d'une immobilité d'endroit, car le personnage revient au même endroit vraisemblablement tous les jours : « ESTRAGON. – Et s'il ne vient pas ? VLADIMIR. – Nous reviendrons demain. ESTRAGON. – Et puis après-demain. VLADIMIR. – Peut-être. ESTRAGON. – Et ainsi de suite » (p. 16-17). La répétition de l'envie chez les personnages d'aller ailleurs et la répétition de leur incapacité à le faire, créent l'impression que l'intrigue n'avance pas. Des formules comme *je m'en vais, partons* et *on y va* sont reprises plusieurs fois dans les répliques et la même chose vaut pour la réponse qui explique qu'ils ne peuvent pas s'en aller, car « on attend Godot » (p. 16). Cette répétition donne l'impression

qu'ils subissent une sorte de punition, et ils montrent l'envie de sortir, ou en tout cas de trouver une fin à l'attente.

La répétition est épuisante pour Vladimir et Estragon, et ce dernier s'exclame : « Je suis fatigué. » Plus loin dans la même page, il avoue : « Je ne veux plus respirer » (p. 99). Estragon voit que Pozzo et Lucky évoluent, tandis que lui et Vladimir, n'arrivent pas à changer : « VLADIMIR. – Ils ont beaucoup changé. (...) ESTRAGON. – C'est probable. Il n'y a que nous qui n'y arrivons pas » (p. 62). Vladimir est, lui aussi, épuisé par l'attente et il avoue à la fin de l'acte II qu' « [il] ne peu[t] pas continuer » (p. 119).

Même si Vladimir et Estragon sont épuisés par la monotonie et leur monde figé, ils voient la répétition comme quelque chose de réconfortant. Au moins, s'ils continuent à répéter les mêmes paroles, ils ne seront pas silencieux. Et s'ils continuent à revenir au même endroit, leur vie aura quand même un sens. Leur monde, complètement banal, est connu et prévisible, et ne les expose pas à des grandes difficultés.

Or, pour le lecteur et le spectateur, la répétition peut servir à identifier un sentiment d'ennui chez les protagonistes. À force de refaire les mêmes scènes, de répéter les mêmes répliques, Vladimir et Estragon sont tourmentés et se sentent désespérés ; ces sentiments sont alors ressentis par le lecteur et le spectateur. De plus, la répétition fait que le lecteur ou le spectateur s'arrêtent sur le fait que les protagonistes doivent attendre Godot. Cela met en relief l'un des thèmes principaux de la pièce, annoncé dès son titre emblématique : l'homme qui attend la mort. Selon Esslin, l'absurdité de la condition humaine est que l'homme, confronté au temps, « attend entre la naissance et la mort » (Esslin, 1977, p. 380). L'immobilité comme motif théâtral apparaît ainsi, chez Beckett, comme une expression de la condition humaine.

Même s'il y a deux actes dans la pièce, l'intrigue de base est la même dans les deux. Il n'y a que des éléments épisodiques qui changent. C'est-à-dire que le synopsis des deux actes est le même, les deux se terminent de la même façon, sans Godot, mais il y a des changements dans le comportement des personnages. Comme figure de style, la répétition souligne souvent un propos. Dans *En attendant Godot*, la répétition des deux actes souligne donc l'absurdité et le désespoir et impose ces idées au spectateur et au lecteur pour s'assurer qu'ils se rendent compte des sentiments du personnage. Godot ne vient pas, ni dans l'acte I, ni dans l'acte II, propos qui est donc mis en avant par la répétition. La circularité que crée la répétition, forme le cadre d'une immobilité et le fait de revenir sur les mêmes paroles et dans le même endroit crée l'image d'une stagnation. Beckett souligne ainsi la conformité de la vie et l'absurdité de la condition

humaine. Selon Esslin, « *plus ça change, plus c'est la même chose* » (Esslin, 1977, p. 43). En changeant les événements, mais pas l'intrigue, Beckett établit donc une fondation pour montrer l'immobilité dans la vie du personnage.

La compréhension du temps de Friedrich Nietzsche n'est pas linéaire, comme dans la tradition occidentale et chrétienne, mais cyclique. Chez le philosophe allemand, nous trouvons la doctrine de l'éternel retour (Jenkins, 2012, p. 208) où les événements se répètent éternellement. L'image qu'il donne est celle d'un sablier qui se retourne en permanence (Jenkins, 2012, p. 210). Dans *En attendant Godot* les événements se répètent, mais avec des variations, et le lecteur et le spectateur ont l'impression que cela va durer éternellement. La compréhension cyclique du monde chez Nietzsche a des conséquences pour sa compréhension du concept du temps, qui pour lui est aussi cyclique dans sa structure (idem, p. 211). Pour ma part, je ne sais pas lequel des deux sentiments est le pire : être mort pour toujours ou revivre pour toujours les mêmes événements. En tout cas, le sentiment d'éternité est omniprésent dans la pièce et, à mon avis, traduit le sentiment d'angoisse chez Vladimir et Estragon. La structure cyclique renforce la répétition et, en même temps, l'immobilité. Selon Emmanuel Jacquart, Beckett utilise la composition cyclique « pour évoquer le retour monotone et insensé qu'est l'existence, la condition humaine n'étant à ses yeux qu'une impasse » (Jacquart, 1998, p. 165).

La répétition est une sorte d'immobilité parce qu'elle empêche le développement et l'avancement chez le personnage. Comme figure de style, la répétition met en avant le désespoir chez le personnage, ainsi que l'absence de Godot. La répétition et la structure cyclique de l'intrigue encadrent et mettent en relief l'immobilité qui entoure Vladimir et Estragon. L'attente, de son côté, renforce également l'immobilité, tout en procurant un sentiment de sécurité à Vladimir et Estragon. Au moins, ils savent qu'ils peuvent attendre et se donnent ainsi un objectif à leur vie. Si toute autre chose leur semble difficile dans la vie, les deux sont certains du fait qu'ils doivent attendre Godot : « Oui, dans cette immense confusion, une seule chose est claire : nous attendons que Godot vienne » (p. 103).

3. 3 L'immobilité dans l'attente

Selon Martin Esslin, « nous attendons toujours quelque chose, et Godot ne représente que l'objet de notre attente (...) la mort » (Esslin, 1977, p. 47). Toujours d'après Esslin, l'espoir de cette attente est que Vladimir et Estragon vont, enfin, arriver chez eux au lieu d'être des

vagabonds, et donc trouver la paix (idem, p. 49). D'après ce qu'on peut voir sur scène, cela ne sera jamais le cas, car les deux protagonistes sont figés dans l'attente. Comme spectateur ou lecteur, on se doute aussi de l'existence de ce Godot, vu qu'il ne se montre jamais. Par ailleurs, le retour incessant au lieu du rendez-vous de Vladimir et Estragon, renforce le sentiment de doute. Le lecteur et le spectateur sont alors invités à croire que Vladimir et Estragon n'arrivent pas à avancer dans leur vie, étant donné que l'attente supprime toute autre activité. De même que le fait de revenir au même endroit, l'attente de Godot signifie donc une immobilité spatiale.

L'attente crée un espace clos et conforme qui est rempli de vide et démunie de toute action significative. Pour le spectateur et le lecteur, cet espace peut sembler très intense et évocateur, car il n'y a pas autre chose que l'attente pour remplir le vide. Dans cet espace, le spectateur est invité à rester dans l'immobilité, sans que rien ne se passe sur scène, et ainsi rentre lui-même dans l'ambiance de l'attente partagée avec le personnage. Dans cette attente, le spectateur vit le même présent que le personnage et se voit s'imposer les mêmes sentiments d'angoisse et de désespoir.

À cause de l'attente, Vladimir et Estragon sont empêchés d'aller ailleurs dans leur présent et c'est peut-être cette attente qui les a empêchés de faire ce voyage à la Terre sainte dont rêve Estragon : « Je me disais, c'est là que nous irons passer notre lune de miel. Nous nagerons. Nous serons heureux » (p. 13). Le lecteur peut ainsi croire que l'attente les a empêchés de vivre. Ensuite, cela peut signifier qu'on oublie de vivre si l'on attend toujours quelque chose.

En tout cas, on sait que Vladimir et Estragon ne peuvent pas avancer ou voyager, puisqu'ils sont en train d'attendre Godot : « ESTRAGON. – (...) Allons-nous-en. VLADIMIR. – On ne peut pas. ESTRAGON. – Pourquoi ? VLADIMIR. – On attend Godot » (p. 16). L'immobilité est donc ici affirmée par Vladimir et expliquée par le fait qu'ils doivent attendre. Vladimir et Estragon se sentent obligés d'attendre Godot, mais il y a dans l'attente aussi une volonté de leur part : « VLADIMIR. – Plus d'inquiétude à avoir. ESTRAGON. – Il n'y a qu'à attendre » (p. 49). Ils sont soulagés par le fait qu'ils peuvent rester tranquilles, comme si l'immobilité correspondait à leur nature. Vladimir affirme même qu'ils sont en train de « attendre- à attendre » (p. 100).

Il me semble que l'attente est plus facile que l'action pour eux : « ESTRAGON. – Ne faisons rien. C'est plus prudent. VLADIMIR : - Attendons voir ce qu'il va nous dire » (p. 21). Alors, ils sont obligés de revenir à l'endroit de l'attente, mais ils sont aussi dépendants de celle-ci, puisqu'ils ne savent pas comment progresser sans aide. Leur propre volonté n'est pas suffisante

pour avancer et sortir de l'apathie qui semble envelopper leur monde et leur vie. Ils subissent l'attente, la préfèrent, et en même temps se battent contre elle. Quand l'existence est banale et répétitive, elle est souvent aussi sûre et prévisible. Or, ce qui est sûr et prévisible est perçu comme plutôt ennuyeux. Peut-être que Beckett commente la vie banale et monotone de l'homme moyen en mettant Vladimir et Estragon dans une telle situation.

Paul E Corcoran évoque une question très intéressante dans son article « Godot Is Waiting Too: Endings in Thought and History » : « Is waiting the way we are in time ? » (1989, p. 518) C'est vrai que la vie humaine tourne autour de l'attente et de la question de savoir si l'on fait bon usage de son temps ou si l'on le gaspille. Que Vladimir et Estragon gaspillent leur temps ou pas, cela n'a pas tellement d'importance, car à travers l'action d'attendre, ils font *quelque chose* et peut-être est-ce quelque chose qui est bien plus intéressant que la fin (idem, p. 512). À mon avis, Vladimir et Estragon sont, comme le dit Corcoran, dans le temps en train d'attendre. Ensuite, Corcoran se demande si l'attente a du sens si Godot ne viendra pas (idem, p. 514). À mon avis, l'attente est la seule chose qui ait du sens dans la vie des deux protagonistes, parce que c'est uniquement cela qu'ils savent faire. Pour Vladimir et Estragon, c'est plutôt la prévisibilité de leurs actions qui font qu'ils attendent, même si cela évoque chez les deux un sentiment d'ennui : « VLADIMIR. –Nous attendons. Nous nous ennuyons » (p.105). C'est vrai que quand on s'ennuie, le temps passe lentement ; on peut même avoir l'impression qu'il n'avance pas. C'est ainsi que l'attente a des conséquences sur la perception du temps dans la pièce.

3. 4 L'immobilité temporelle

Si l'immobilité n'est pas prolongée dans le temps, on ne la ressent pas comme une immobilité. Ainsi, les deux catégories sont-elles liées. Ensuite, dans l'immobilité, le temps devient plus visible, plus présent et plus important.

Après avoir étudié Descartes et découvert son avis sur le temps, Beckett écrit le poème *Whoroscope*, qu'il renvoie à un concours de poésie sur le temps (Knowlson, 1999, p. 162). Beckett s'intéresse à ce phénomène, et sa représentation de la temporalité dans *En attendant Godot* en est incohérente, voire fluctuante. Faire passer le temps est un leitmotiv dans la pièce. Vladimir est obsédé par la vitesse du temps et il fait tout pour que le temps passe aussi vite que possible. Il se sent perturbé par la possibilité que « [l]e temps s'est arrêté. » (p. 47). En effet, on y trouve de très nombreuses répliques de la part de Vladimir concernant la vitesse souhaitée du

temps. Il cherche sans cesse des activités aptes à faire passer le temps plus vite. Vladimir veut raconter des histoires : « Ça passera le temps. » (p. 14). Il est content d'avoir rencontré Pozzo et Lucky puisque « [ç]a a fait passer le temps. » (p. 62). Ensuite, il veut qu'Estragon essaye les chaussures parce que « [ç]a fera passer le temps. » (p. 89).

Il me semble que l'effet potentiel sur le lecteur et le spectateur ici est comique, tout en transmettant le sentiment que Vladimir et Estragon s'ennuient. Pour Martin Esslin, c'est dans l'acte d'attente qu'on ressent le temps dans son sens pur et c'est à force d'attendre que le temps passe lentement (Esslin, 1977, p. 47). De même que l'attente est ce qui régit la vie de Vladimir et Estragon, ils sont donc soumis à la lenteur du temps, ce qui les rend angoissés. Paradoxalement, pour Vladimir et Estragon, la solution pour mettre fin à leur angoisse est d'attendre dans l'espoir que Godot les sauve ; le spectateur, en revanche, peut se demander si la solution n'est pas le contraire, à savoir arrêter d'attendre pour que le temps passe plus vite. L'immobilité qui caractérise Vladimir et Estragon les empêche de s'en sortir de l'attente.

Selon les neuroscientifiques May-Britt et Edvard Moser et leur recherche sur la perception du temps par le cerveau, le temps passe plus lentement quand on se trouve dans un milieu répétitif que lorsqu'on se trouve dans un milieu nouveau et complexe. Si l'on fait la même chose, jours après jours, les journées finissent par se confondre, on ne sait plus si l'on est lundi, mardi, ou samedi. Des recherches sur des rats affirment que la répétition excessive sabote la chronologie des événements. Les rats ne savent plus où ils ont commencé, ils confondent le passé, le présent et le futur. Les Moser notent que la mémoire épisodique (Tsao, A., Sugar, J., Lu, L. *et al*, 2018, p. 57) dépend du sens et de la valeur de ces épisodes. C'est-à-dire que la perception du temps par notre cerveau dépend de la façon dont on utilise le temps, de nos actions et de nos choix. Ensuite, si on répète les mêmes choses, jours après jours, le cerveau ne peut pas retenir les actions en tant que souvenirs (*idem*, p. 61). Cette recherche nouvelle pourrait ainsi nous fournir une explication actualisante possible de la mauvaise mémoire de Vladimir et Estragon et du fait qu'ils confondent les jours. Beckett a pu mettre en littérature un phénomène mental qui n'a été expliqué neurologiquement que très récemment.

La définition du mot *temps* dit que c'est un déroulement de « succession des événements » (<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/temps>). À mon avis, la pièce montre plusieurs exemples de rupture de succession ; dans une seule nuit, l'arbre a eu des feuilles : « Mais hier soir il était tout noir et squelettique ! Aujourd'hui il est couvert de feuilles » (p. 85). Pozzo est devenu aveugle du jour au lendemain. La chronologie est là, mais il semble y avoir aussi une ellipse, un saut dans le temps, alors que les didascalies nous indiquent que le temps n'est pas

passé plus vite, que l'on est le lendemain. Pour le lecteur et le spectateur, il y a pourtant clairement une rupture des événements temporels. Ainsi, nous sommes amenés à croire que Vladimir et Estragon ne sont pas dans la même temporalité que le reste du monde. Du reste, les deux ne me semblent pas non plus être toujours dans le même temps, ou bien, le temps ne se passe pas de la même manière pour les deux : « ESTRAGON. – Nous sommes déjà venues hier. VLADIMIR. – Ah non, là tu te goures. (...) ESTRAGON. – Pour moi, nous étions ici » (p. 17). Dans l'acte II, c'est tout le contraire, Estragon ne croit pas aux événements de la veille. Il paraît que les actions de la veille ne sont pas dans le même cadre temporel pour eux et que le terme *la veille* ne se réfère pas toujours à la même journée pour les deux. Ils ne sont pas non plus sûrs quel jour il est. Leur fameux rendez-vous aura lieu un samedi, mais Estragon montre une incertitude du temps actuel : « (...) Et sommes-nous samedi ? Ne serait-on pas plutôt dimanche ? Ou lundi ? Ou vendredi ? » (p. 17). Dans l'acte II, quand Pozzo demande l'heure, ils se montrent dans l'incapacité de lui répondre. En effet, Vladimir et Estragon ne savent même pas si le soleil se couche ou s'il se lève (p. 111).

L'incertitude par rapport à leur propre temporalité leur cause de la peine et les rend malheureux. Cette perplexité à l'égard du temps crée une grande confusion du réel pour les deux protagonistes. Vladimir ne sait même pas s'il est éveillé ou s'il dort : « Est-ce que j'ai dormi, pendant que les autres souffraient ? Est-ce que je dors en ce moment ? » (p. 118) Selon Emmanuel Jacquart, la temporalité est un thème qui caractérise le théâtre de l'absurde en général et les pièces de Beckett en particulier (Jacquart, 1998, p. 66). Le passé et le présent se confondent et donnent alors une impression d'un temps mixte et illogique. Pour le lecteur ou le spectateur, la temporalité n'est pas claire. Cela peut donner l'impression qu'il y a eu une ellipse entre l'acte I et l'acte II, cachée pour le lecteur et le spectateur aussi bien que pour le personnage. En tout cas, cette rupture de temporalité crée de la confusion et invite le lecteur et le spectateur à réfléchir sur ce phénomène et sur le fait que Vladimir et Estragon sont figés dans le temps.

Dans *le Petit Robert* le mot *demain* est défini ainsi : « Le jour suivant celui où s'exprime la personne qui parle » (<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/demain>). Vu qu'on ne sait pas quel jour se déroulent les actions dans *En attendant Godot*, ou quand se passe l'histoire, un *demain*, un *lendemain* ou un *hier* restent des termes sans référent. Pour avoir un *demain* logique dans le cadre du temps chronologique, il faut bien avoir un *aujourd'hui* précis. Cela n'est pas le cas dans *En attendant Godot*, puisque ni les lecteurs, ni les personnages n'ont de repères temporels exacts. L'acte II commence avec une indication de lieu qui souligne une immobilité à la fois spatiale et temporelle par rapport à l'acte I : « *Lendemain. Même heure. Même endroit* »

(p. 73). Le texte insiste ainsi sur une absence de mouvement spatial. Si on considère le temps comme un phénomène isolé de tout autre chose, cela donne un aspect illogique aux actions, ce qui, pour moi, semble être le but même de Beckett : créer une temporalité absurde pour exprimer l'absurdité du monde. Le recours à l'absurdité des adverbes de temps sans références de temps souligne une temporalité figée, immobile, presque une suspension du temps.

Dans l'attente, Vladimir et Estragon se rendent compte que le temps passe lentement et on peut donc dire que l'attente influence comment le temps s'écoule. Les deux sont complètement figés et soumis à une temporalité incohérente. Le passé, le présent et le futur se mélangent et l'on n'arrive plus à mesurer le temps, tout à cause de la répétition de l'attente et de la conformité des expériences. Ce n'est pas seulement Vladimir et Estragon qui sont immobiles ; la temporalité elle-même devient immobile, figée, peut-être pour mettre en relief l'angoisse comme un moment prolongé dans le temps. L'immobilité temporelle peut agir sur la conception de la réalité afin de remettre cette dernière en question.

3. 5 L'immobilité spatiale

Il y a dans la pièce, à mon avis, un sentiment de claustrophobie, dû à l'immobilité du temps, mais aussi à l'immobilité spatiale. Ce sentiment est ressenti par le personnage, mais aussi par le spectateur et le lecteur. Estragon exprime souvent l'envie de s'en aller. Parfois, il est empêché par le rendez-vous prévu avec Godot ; d'autres fois, on ne voit pas de raison claire pour qu'il ne parte pas. Ainsi, le lecteur est-il amené à croire que le personnage est figé dans l'espace. Le sentiment claustrophobique se montre surtout par le fait qu'Estragon refuse d'aider Vladimir avant que ce dernier ne jure qu'ils ne reviendraient jamais au même endroit : « ESTRAGON. – Moi je m'en vais. VLADIMIR. – Aide-moi d'abord. Puis nous partirons ensemble. ESTRAGON. – Tu le promets ? VLADIMIR. – Je le jure ! ESTRAGON. – Et nous ne reviendrons jamais. VLADIMIR. – Jamais ! » (p. 105) Le lecteur sait, bien sûr, que cela ne sera jamais le cas.

Traditionnellement, dans une pièce de théâtre, le lecteur et le spectateur sont censés croire que les protagonistes ont une vie qui s'étend au-delà de ce qu'on peut voir sur scène. À mon avis, cela n'est pas le cas dans *En attendant Godot*. Ils ne vont pas ailleurs pendant la durée de la pièce et vu que l'acte II finit de la même façon que l'acte I, le spectateur et le lecteur sont invités à croire que les deux n'iront jamais ailleurs et qu'ils se trouveront toujours au même endroit,

pour attendre Godot. À croire les mots d'Estragon, il a déjà passé toute sa vie dans ce même endroit : « J'ai coulé toute ma chaude-pisse d'existence ici, je te dis ! Ici ! » (p. 80) Cela renforce l'idée que les deux sont dans le seul endroit qui existe pour eux, à savoir la scène. Tout ce qui se passe ailleurs que sur scène, ce que ne peut voir le spectateur avec ses propres yeux, ne semble pas exister et souligne donc que Vladimir et Estragon sont figés sur place.

Selon Michel Pruner, « [t]oute parole énoncée par un personnage sort d'un lieu qui devient aussitôt constitutif du sens du discours. (...) C'est pourquoi il est nécessaire de définir l'espace dramatique dans lequel l'auteur place son action (...) » (Pruner, 2017, p. 49). C'est-à-dire que les paroles des personnages doivent être situées dans un lieu défini. Les endroits signalés dans les didascalies de *En attendant Godot*, ne sont pas précis et ce *lieu* est donc inconnu pour le spectateur, le lecteur, et, parfois aussi pour le personnage de la pièce. Il me semble que pour le personnage, le manque de repères géographiques crée un sentiment d'incertitude. Ce n'est pas seulement l'incertitude du lieu qui crée la confusion, mais aussi le fait que Vladimir et Estragon semblent être enfermés dans un endroit qu'ils ne reconnaissent pas. Vladimir demande où Estragon a passé la nuit, la réponse n'est pas très explicative : « ESTRAGON (*sans geste*). – Par là » (p. 10). L'endroit n'est pas précisé, et puisqu'Estragon ne montre pas avec des gestes où se trouve ce *là*, le lecteur et le spectateur se méfient de la véracité de son énoncé.

L'espace scénique ne change pas au cours de la pièce, ce qui n'est pas étonnant comme phénomène au théâtre (Pruner, 2017, p. 50). Ce qui est intéressant, en revanche, est que l'espace semble méconnaissable et qu'en même temps c'est lui qui tient captif Vladimir et Estragon. Dans l'acte II, Estragon nie qu'ils sont au même endroit que la veille : « Je te dis que nous n'étions pas là hier soir » (p. 85). De même, on sait qu'ils ne peuvent pas s'en aller tant que le rendez-vous avec Godot n'est pas réalisé. D'ailleurs, Pozzo et Lucky peuvent, eux, se déplacer, même si Pozzo affirme que la destination n'est pas importante : « VLADIMIR. – Où allez-vous de ce pas ? POZZO. – Je ne m'occupe pas de ça » (p. 115). Le contraste entre Pozzo et Lucky qui peuvent se déplacer, et Vladimir et Estragon qui ne le peuvent pas, souligne l'immobilité chez ces deux derniers.

L'immobilité se manifeste aussi dans les adverbes de lieu vagues. Il s'agit particulièrement de l'adverbe *ici* : « VLADIMIR. – Nous n'avons plus rien à faire ici. ESTRAGON. – Ni ailleurs » (p. 68). Même si Vladimir annonce qu'ils n'ont plus rien à faire *ici*, Estragon répond toute de suite qu'ils n'ont rien à faire ailleurs non plus. Ainsi, l'acte de rester sur place dans cet *ici* est en quelque sorte justifié. Tout ce que le spectateur sait sur le *ici* est ce qu'il peut voir sur scène,

ce qui revient à la même chose pour le lecteur qui ne connaît que ce qui est indiqué par les premières didascalies.

L'espace dramatique est censé être le même dans les deux actes et l'endroit où Vladimir et Estragon se trouvent est le même endroit où ils ont été toute leur vie, ce qui prouve qu'ils sont immobiles. La raison pour laquelle ils choisissent d'y rester, pour voir ce que Godot peut apporter, explique que leur situation est tellement désespérée qu'ils font tout pour l'améliorer. Pourtant la seule chose qu'ils savent faire, c'est attendre. Ils sont ainsi condamnés à l'immobilité. Que Vladimir et Estragon choisissent de rester dans un endroit qu'ils ne reconnaissent pas toujours, et qui parfois semble pénible, donne la preuve de leur immobilité et de leur apathie, et montre en même temps le pouvoir de Godot sur eux. Parfois, d'ailleurs, l'immobilité de Vladimir et Estragon semble être expliquée par le simple fait qu'ils subissent des souffrances corporelles.

3. 6 L'immobilité et la souffrance du corps

Quand le personnage beckettien bouge, cela se fait souvent avec peine. Les mouvements lui sont fréquemment involontaires et douloureux : « *Il se lève péniblement, va en boitillant vers la coulisse gauche (...)* » (p. 15). Cette difficulté de mouvement vient s'ajouter à l'immobilité pour créer la représentation d'un monde figé qui enveloppe Vladimir et Estragon.

Les personnages ont plusieurs sources de ces souffrances. La maladie vénérienne de Vladimir ressemble à l'incontinence chez les personnes âgées, et la douleur l'empêche de rire. Estragon, de son côté, est fatigué tout le temps et s'endort sans cesse et ses pieds l'agacent dès le début de la pièce. Les deux se mettent même dans une compétition pour savoir qui a eu le plus mal :

VLADIMIR. – Tu as mal ?

ESTRAGON. – Mal ! Il me demande si j'ai mal !

VLADIMIR. – : (*avec emportement*) Il n'y a jamais que toi qui souffre ! Moi je ne compte pas. Je voudrais pourtant te voir à ma place. Tu m'en dirais des nouvelles.

ESTRAGON. – Tu as eu mal ?

VLADIMIR. – Mal ! Il me demande si j'ai eu mal !

(p. 11).

Cette manière de mettre en relief la douleur des personnages, il n'est pas surprenant de la retrouver chez Beckett, il y a recours aussi dans ses autres pièces. Dans *Oh les beaux jours*, par exemple, le corps de Winnie est, à la fin, presque complètement enterré, il n'y a que la tête qui sort (Beckett, 2019). Dans *Fin de partie*, Clov a des douleurs des pieds, Hamm est aveugle, tandis que Nagg et Nell manquent complètement leurs jambes (Beckett, 1957), sans lesquelles on ne peut même pas se déplacer. La souffrance corporelle semble ainsi intimement liée à l'immobilité des personnages dans les pièces beckettiennes. Certes, je n'explorerai pas ici toutes les pièces de Beckett, mais il est intéressant de voir comment l'auteur semble utiliser systématiquement les souffrances du corps pour construire l'immobilité de ses personnages.

Estragon désire le repos. Toutes ses douleurs de son corps expliquent sa préférence pour l'immobilité. Vers la fin de l'acte I, Estragon se fait encore une fois mal, à l'autre pied cette fois-ci : « Didi ! C'est l'autre pied ! (*Il se dirige en boitillant vers l'endroit où il était assis au lever du rideau.*) » (p. 63). Estragon préfère rester assis, endormi ou par terre : « Ce qu'on est bien, par terre ! » (p. 107) Il préfère l'immobilisation au lieu de l'action. « ESTRAGON. – Assez ! Je suis fatigué. VLADIMIR. – Tu aimes mieux être planté là à ne rien faire ? ESTRAGON. – Oui. » (p. 92)

La souffrance corporelle exprime la souffrance existentielle, alors que les angoisses et les peurs existentielles sont transparentes chez Vladimir et Estragon. Il me semble que Vladimir et Estragon souffrent mentalement et que cette souffrance est traduite par l'immobilité corporelle et la souffrance corporelle. Coincés dans des corps qui deviennent de plus en plus vieux et malades, Vladimir et Estragon se précipitent vers la mort.

En poussant le raisonnement à l'extrême, on pourrait dire qu'un vieillard n'a rien d'autre à faire qu'attendre la mort dans l'immobilité. Il a déjà vécu sa vie, et c'est peut-être cette passivité que transmettent les souffrances corporelles des personnages dans la pièce. Le corps immobile peut être un symbole d'un état d'esprit qui ne change pas et d'un être qui s'approche de la mort. La dépression et l'angoisse entourent Vladimir et Estragon, et l'immobilité corporelle enforce et renforce ces sentiments. On trouve, à cet égard, un rapport entre l'immobilité et le silence : « *Silence. Ils demeurent immobiles, bras ballants, tête sur la poitrine, cassé aux genoux.* ESTRAGON (*faiblement*). – On n'est pas liés ? (*Un temps.*) Hein ? » (p. 23) Le silence indiqué dans les didascalies renforce l'immobilité et la rend plus visible. Tout se passe comme si, dans le silence, l'immobilité devenait plus importante et que le silence devenait plus pénible dans l'immobilité.

Enfin, ils ne peuvent pas se débarrasser de ce qui leur fait mal. Même la chaussure d'Estragon, qui lui fait mal pendant longtemps, n'est pas facile à enlever : « (*Estragon, au prix d'un suprême effort, parvient à enlever sa chaussure. (...)*) » (p. 12). Alors, les malheurs, mentaux ou physiques, sont tous omniprésents et il est impossible d'y échapper. Ainsi, l'immobilité est-elle soulignée par un corps qui n'est plus un véhicule de mouvement, seulement un véhicule de souffrance.

3. 7 Décalage entre les paroles et les mouvements

Dans le théâtre de l'absurde, « ce qui *se passe* sur scène dépasse et contredit souvent les *mots* prononcés par les personnages », selon Martin Esslin (1977, p. 22). D'un côté, cela est, certes, dû au fait que les écrivains du théâtre de l'absurde cherchaient à thématiser l'insuffisance du langage. D'un autre côté, le décalage entre paroles et mouvements sert à souligner l'immobilité des personnages. Dans *En attendant Godot*, il y a un donc décalage entre les paroles qui expriment l'ambition d'un mouvement, et le mouvement lui-même, qui n'est pas réalisé. À la fin des deux actes, il y a le même échange des paroles et le même indice dans les didascalies :

« ESTRAGON. – Alors, on y va ? Vladimir. – Allons-y. *Ils ne bougent pas.* RIDEAU » (p. 70).

« VLADIMIR. – Alors, on y va ? Estragon. – Allons-y. *Ils ne bougent pas.* RIDEAU » (p. 124).

Cette composition évoque le sentiment d'une structure cyclique de l'histoire, comme ce que nous avons vu chez Nietzsche (infra, p. 33). À mon avis, cela souligne aussi le sentiment de répétition et, avec lui, le motif de l'éternel retour qui, à son tour, amplifie la notion de l'immobilité.

Il y a plusieurs moments dans la pièce où les paroles des personnages contredisent ce qui se passe sur scène. Même quand les paroles ne sont pas suivies des didascalies qui les contredisent, le lecteur sait que le personnage ne va pas bouger, parce que l'affirmation *je m'en vais* est devenue une expression de l'immobilité ; et ce, paradoxalement, car on sait bien que personne ne va nulle part. Les répliques qui signalent le mouvement deviennent le symbole de la paralysie qui touche Vladimir et Estragon. Dans l'acte II, le lecteur apprend enfin à se méfier des paroles qui indiquent le mouvement et quand Estragon proclame qu'il va chercher une carotte, le lecteur sait que cela ne sera pas le cas (p. 89). Même s'il a très envie de la carotte et qu'il est affamé, il

ne sait pas comment s'y prendre pour quitter l'endroit et aller chercher de quoi manger. Les didascalies instruisent encore une fois l'immobilité : ESTRAGON. – Je vais chercher une carotte. *Il ne bouge pas* » (p. 89).

À la fin de l'acte I, il y a une scène d'adieu où Pozzo et Lucky vont quitter Vladimir et Estragon, et qui est très comique et intéressante. Ils se disent adieu, mais les didascalies indiquent que « [p]ersonne ne bouge » (p. 60). La scène se répète à la page suivante, avec le même résultat. Pozzo avoue qu'il n'arrive pas à s'en aller, Estragon remarque que « [c]'est la vie » (p. 61). Pozzo a ici un petit goût de la vie immobile de Vladimir et Estragon. Estragon affirme donc qu'il s'est habitué à ne pas pouvoir s'en aller et que, même si les paroles vont continuer à témoigner d'une volonté vraisemblable d'un mouvement, Vladimir et lui vont rester figés.

À mon avis, le décalage entre les paroles et les mouvements a parfois pour fonction de mettre en relief l'absurdité de l'habitude et la monotonie de la vie. D'autre part, ce n'est pas la volonté de mouvement qui manque, mais plutôt le savoir-faire. Même si Estragon relève l'envie de s'en aller, il ne sait pas comment exécuter ses désirs. De cette façon, il demeure piégé par l'endroit et sa propre immobilité. L'immobilité du personnage est soulignée par le contraste des paroles et les paroles fonctionnent donc comme symbole de cette immobilité. À cause des souffrances corporelles, on a le sentiment qu'ils sont maintenant enfermés aussi dans leur propre corps, en plus d'être enfermés dans le temps et l'espace.

3. 8 Godot est-il immobile ?

De même que nous avons identifié une sorte de silence chez Godot, nous pouvons examiner le rôle de ce « personnage » dans la construction du thème de l'immobilité. Dans cette discussion, il est utile de considérer la question *qui est Godot ?* Selon Pozzo, Godot est celui dont dépend l'avenir de Vladimir et Estragon, ou en tout cas l'« avenir immédiat » (p. 36). Selon le garçon messager qui vient à la fin des deux actes, Godot est celui qui emploie le garçon et son frère. Puis, dans l'acte II, le garçon raconte que Godot ne fait rien et qu'il a une barbe blanche (p. 120). En ce qui concerne la morphologie du mot Godot, nous avons déjà examiné les connotations possibles avec Dieu, *God* en anglais. Même si cela est nié par Beckett, je vais dans ce mémoire opter pour l'hypothèse que Godot puisse être un dieu. Ensuite, les mots *godillot* et *godasse* ont été utilisés dans la discussion, tous les deux faisant penser à la douleur au pied dont souffre Estragon.

Selon Martin Esslin, « (...) l'espoir de découvrir l'identité de Godot aux déceptions répétées – [est] l'essence même de la pièce » (1977, p. 41). Dès le début, le lecteur et le spectateur cherchent à le savoir. Pour Vladimir et Estragon, en revanche, c'est plutôt la question de savoir ce que peut faire Godot pour eux qui est importante. Peu importe qui est Godot, ou qui Beckett voulait qu'il soit, Vladimir et Estragon le voient comme leur sauveur. Le paradoxe est que s'ils arrêtent d'attendre Godot, ils pourront être sauvés, c'est-à-dire commencer à vivre et échapper à l'immobilité qu'implique cette attente. C'est à cause de Godot que Vladimir et Estragon demeurent immobiles. L'événement immobile du rendez-vous cause ainsi une immobilité chez les protagonistes.

Peut-être qu'il sera plus précis de parler d'un Godot immuable, vu qu'il n'apparaît pas sur scène et demeure inaccessible, tandis qu'il maintient la même importance pour Vladimir et Estragon. Peut-être qu'il ne peut pas entrer dans le monde de Vladimir et Estragon et ainsi il est transcendant. Dans son monologue, Lucky parle d'un « Dieu personnel (...) hors du temps » (p. 55). De cette façon, Godot est vraisemblablement à l'image de Dieu du monde occidental, soit un Dieu qui est inaccessible, mais à qui l'on est censé faire confiance. En tout cas, Godot est un être, ou un propos, qui n'évolue pas dans la pièce et qui reste ainsi, lui aussi, immobile.

Godot peut être considéré comme immobile parce qu'il ne se montre jamais sur scène. Cela suppose que nous le voyons comme un personnage de la pièce, ce qui n'est pas complètement faux, compte tenu de son influence. Vladimir et Estragon, en revanche, sont immobiles parce qu'ils sont, effectivement, « [l]iés à Godot » (p. 26). Godot est, sans discussion à mon avis, un symbole de l'espoir chez Vladimir et Estragon, et c'est pour cette raison qu'ils respectent l'accord présumé du rendez-vous. Cela les amène à rester immobiles. L'espoir que Godot sera la raison d'être et la réponse à toutes les questions existentielles implique que Vladimir et Estragon le suivent, sans poser de questions, même s'il se montre infidèle. Malheureusement, l'espoir est donc paradoxalement l'origine de l'immobilité.

La question la plus pertinente n'est peut-être pas de savoir si Godot est immobile, mais comment il influence l'immobilité du personnage. Or, dans cette perspective, Godot est le personnage immobile par excellence, car toute immobilité spatiale est causée par le rendez-vous avec lui.

3. 9 L'immobilité et la mise en scène

Dans ce qui suit, j'examinerai quelques représentations de l'immobilité dans une mise en scène particulière de la pièce, en analysant les effets qu'elles peuvent avoir sur le spectateur et comment elles se distinguent de l'immobilité exprimée dans le texte. Au théâtre, les gestes des personnages constituent évidemment une grande partie de l'expérience. À mon avis, il est donc intéressant de voir comment l'immobilité se traduit sur scène et les fonctions que cela peut avoir. Il s'agit toujours de l'adaptation présentée par *Fjernsynsteateret* sur NRK, mise en scène par Arne Thomas Olsen en 1965.

L'immobilité est présente sur scène dès le début de la pièce. Estragon est introduit assis sur une pierre (Olsen, 1965, 00 : 00 : 27). Estragon demeure assis jusqu'à 00 : 07 : 15 où il se lève, en accord avec les didascalies, « péniblement » et « en boitillant » (p. 15). Bientôt, il se rassied et s'endort (Olsen, 1965, 00 : 10 : 00). L'immobilité d'Estragon est très importante sur scène : le spectateur voit qu'il y a chez lui une volonté inhérente d'immobilité. Cette volonté de rester immobile suit Estragon tout au long de la pièce. Selon Les Essif, l'immobilité au théâtre traduit souvent le vide intérieur du personnage (2001, p. 20-21). À travers l'immobilité, le spectateur est alors invité à croire qu'Estragon est, peut-être, un personnage creux.

Comme dans la version écrite, il y a un décalage entre les paroles et les mouvements et c'est souvent le paradoxe entre *je m'en vais* et le fait de rester immobile qui est présenté sur scène. Le lecteur, en lisant les didascalies, se rend compte du contraste entre les verbes d'action et l'immobilité physique, alors que, sur scène, ce contraste est réalisé par les acteurs. Cela crée un effet comique, comme dans le texte, mais cela met aussi en avant le manque de pouvoir d'action que le spectateur peut voir chez Vladimir et Estragon. Ce manque de réaction et d'action chez Vladimir et Estragon est souligné par le fait que Pozzo est par terre pendant très longtemps avant que les deux ne l'aident à se lever. Il tombe à 01 : 22 : 38, Vladimir évoque la possibilité de l'aider pour la première fois à 01 : 23 : 27, et ils ne le soulèvent qu'à 01 : 29 : 48. Pour le spectateur, voir Pozzo immobile par terre sans que Vladimir et Estragon l'aident souligne leur difficulté à entreprendre une action. Le contraste entre les paroles qui indiquent le mouvement et l'inaction, souligne plus fortement l'immobilité que seulement l'immobilité en soi.

Sur scène, il est encore plus clair que dans le texte que Pozzo empêche en quelque sorte Vladimir et Estragon de s'en aller, car il leur rappelle le rendez-vous avec Godot : « Mettons que vous partiez maintenant (...) que devient en ce cas votre rendez-vous avec ce...Godet...Godot...Godin (...) » (p. 36, Olsen, 1965, 00 : 29 : 35). Quand Pozzo est présent

sur scène, dans l'acte I en tout cas, c'est lui qui les empêche de s'en aller en leur rappelant le rendez-vous avec Godot. De cette façon, le spectateur est invité à interpréter Pozzo comme un conducteur de l'immobilité.

Dans la mise en scène, Lucky est présenté comme un cochon qui s'endort chaque fois qu'il tombe (Olsen, 1965, 00 : 20 : 41). Comme dans le texte, il n'a pas de libre arbitre et il réagit donc seulement sur les ordres de Pozzo. Là où le silence qui entoure Lucky peut transmettre un sentiment de paix et d'acceptation de l'absurdité de la vie, l'immobilité de Lucky me semble transmettre l'idée d'un être déshumanisé, sans joie de vivre. Pour Estragon, Lucky « est en train de crever » (p. 33). L'immobilité absolue de Lucky semble grotesque sur scène. Quand Estragon essaye de lui adresser la parole pour demander s'il peut avoir les os de Pozzo, qui appartiennent normalement à Lucky, ce dernier ne réagit pas et reste immobile : « ESTRAGON. – Monsieur...pardon, monsieur... *Lucky ne réagit pas. Pozzo fait claquer son fouet. Lucky relève la tête* » (p. 34, Olsen, 1965, 00 : 25 : 45). Ainsi, nous avons l'impression que Lucky ne comprend pas autre chose que les ordres donnés par Pozzo. Comme spectateur, on est aussi invité à contempler la santé de Lucky, qui semble bien mauvaise à cause de cette immobilité terrible.

L'immobilité de Lucky est soulignée par l'absurdité du fait qu'il ne dépose pas les valises qu'il a en main, même si le spectateur (ainsi que Vladimir et Estragon d'ailleurs) ne voit aucune raison pour qu'il doive continuer à les porter. Ensuite, il y a dans sa danse une sorte d'immobilité déguisée en mouvement, à mon avis. C'est-à-dire qu'il répète mécaniquement les mêmes mouvements et que l'effet de cette répétition a le même effet que l'immobilité, celui de créer l'image d'un monde figé.

Comme nous l'avons déjà vu dans l'introduction de ce mémoire (infra, p. 2), Beckett fut fortement influencé par sa culture littéraire. Selon Jean-Pierre Sarrazac, August Strindberg en fait partie. Le dramaturge suédois invente un nouveau type de dramaturgie qu'il appelle « jeu de rêve » (2014, p. 249), et qui s'applique au théâtre de Beckett, selon Sarrazac (idem, p. 251). Dans les épisodes qui remplacent l'intrigue traditionnelle, Beckett situe ses personnages dans un « *no man's land* » (idem, p. 250). Ce jeu de rêve qu'on voit chez Strindberg n'a une signification que par son immobilité. Il s'agit d'une expérience mentale plutôt qu'une expérience physique. Le jeu de rêve implique une immobilité chez le personnage et une intrigue qui est présentée dans des « stations » découpées (idem). Selon Sarrazac, la temporalité dans ce genre de théâtre est ralentie « infiniment » (idem, p. 251).

Sur scène, l'immobilité corporelle est, à mon avis, la catégorie la plus significative. Le spectateur suit avec ses propres yeux l'immobilisation des protagonistes. Le monde figé exprimé à travers l'attente de Vladimir et Estragon est souligné encore plus sur scène que dans la version écrite. Pozzo et Lucky, en revanche, sont libres de partir de l'endroit où se trouvent Vladimir et Estragon. Par ce contraste, le sentiment d'emprisonnement de Vladimir et Estragon est mis en évidence. Selon Anne Ubersfeld, la distinction entre le mouvement et l'immobilité n'est pas pertinente « hors de la scène ». Devant son texte de théâtre, le lecteur est soumis aux didascalies et à sa propre imagination, tandis que l'immobilité sur scène influence fortement et d'une autre façon le spectateur (2014, p. 11). Je partage ce point de vue et avoue que l'immobilité scénique est plus puissante que l'immobilité du seul texte. Ensuite, Ubersfeld réunit l'immobilité et l'attente et dit que le spectateur est dans le suspense, confronté à l'immobilité scénique (idem, p. 14). Sur scène, le comportement physique traduit l'immobilité chez le personnage, tandis que dans le texte, c'est plutôt les mots qui l'indiquent. Le spectateur, soumis à la même attente que Vladimir et Estragon, est alors invité à entrer dans l'immobilité, dans le même présent que les personnages. Le lecteur, en revanche, doit imaginer l'immobilité à travers les didascalies et les répliques, et souvent dans le décalage entre ces deux.

Comme je l'ai déjà dit, toute mise en scène est une adaptation du texte, interprétée par le metteur en scène et les acteurs. Ainsi, la mise en scène sera-t-elle toujours différente du texte. Comme pour le silence, Arne Thomas Olsen fait des choix dramaturgiques en ce qui concerne l'immobilité. Là où Olsen ignore plusieurs silences indiqués par les didascalies, il en ajoute quant à l'immobilité corporelle. Vladimir et Estragon sont souvent assis sur scène, même si cela n'est pas indiqué dans les didascalies (Olsen, 1965, 00 : 04 : 44, 00 : 10 : 39, 00 : 14 : 06 et ainsi de suite). L'immobilité laisse ainsi la place pour que les paroles puissent résonner. De plus, Olsen donne la place au silence avec cette suppression du mouvement, qui fait que le silence devient, à mon avis, encore plus puissant comme effet dramaturgique dans l'immobilité.

3. 10 Bilan

L'immobilité se manifeste donc de plusieurs manières dans la pièce, même si toutes mettent en relief les thèmes existentiels de l'œuvre, comme l'angoisse, le désespoir, l'ennui et l'absurdité de la condition humaine. Plus facile à déchiffrer, à mon avis, que le silence, l'immobilité n'est pas pour autant moins efficace comme thème, motif et technique littéraire. Sur scène, l'immobilité est plus puissante que dans le texte notamment à cause du fait qu'une mise en scène se compose souvent des gestes du personnage, mais aussi parce que le spectateur est invité à partager l'immobilité du personnage.

Selon Esslin, le but du théâtre de l'absurde est d'explorer la situation statique d'un être (1977, p. 381), ce qui se traduit clairement dans l'immobilité des pièces beckettienne. Étant donné que l'attente est la façon dont Vladimir et Estragon sont dans le temps, l'attente et la répétition sont fortement liées au temps. À cause de la répétition incassable de l'attente, l'immobilité s'impose sur Vladimir et Estragon, ce qui, à son tour, implique une temporalité incohérente. La temporalité incohérente met en question l'existence. La répétition fonctionne comme une stagnation et attrape Vladimir et Estragon dans l'état, l'endroit, le temps et le corps, les empêchant ainsi d'évoluer. En même temps, l'immobilité chez Vladimir et Estragon est d'un côté souhaitée, parce qu'elle donne un sentiment de sécurité, mais de l'autre côté crainte, car c'est l'immobilité qui empêche le bonheur et tout développement chez le personnage.

Si le silence fonctionne à la fois comme motif et thème, la même chose est vraie pour l'immobilité. Les adverbes de temps et d'endroit vagues contribuent à créer l'impression que la scène et la vie de Vladimir et Estragon sont vides. Le silence peut, comme je l'ai déjà remarqué, être vu comme un vide sonore, tandis que l'immobilité peut être un vide gestuel. Dans le dernier chapitre d'analyse ci-dessous, j'examinerai comment le vide fonctionne comme thème, motif et technique littéraire dans *En attendant Godot*.

4. Le vide

4.1 introduction

Le concept de vide est difficile à comprendre. Les Essif remarque que le vide est à la fois difficile à conceptualiser et à articuler (2001, p. 15). Comment quelque chose peut être vide et qu'est-ce qu'est le vide s'il n'est rien ? Le vide est-il le contraire du contenu ou simplement l'absence de celui-ci ? Le vide a des connotations vers le néant qui, à son tour, fait penser à la mort. Le vide d'un début et d'une fin, le vide d'intrigue et la résolution d'un tel, traduit l'absurdisme de l'univers et de la condition de l'homme. Dans la science, ce mot est sujet de discussion, surtout parce qu'on trouve toujours des constituants de plus en plus petits qui en effet remplissent ce qu'on pensait vide. Ainsi, il est très difficile de définir cette notion puisqu'on ne sait pas exactement ce qu'elle signifie. Selon le Petit Robert, *vide* peut être ce qui *manque d'intérêt*, ce qui n'est certainement pas vrai dans le cas de *En attendant Godot* vu l'énorme quantité de littérature écrite à ce propos. Pour le théâtre de l'absurde, le vide est plutôt « dépourvu de son contenu normal » (<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/vide>). Dans l'analyse, c'est avant tout cette absence de normalité qui est intéressante. Il y a dans le mot *absurde* une notion de quelque chose qui est vidé du sens, ce qui coïncide bien avec le théâtre de l'absurde.

Dans l'art, le vide est partout et il est toujours une stratégie importante pour mettre en relief d'autres éléments ou pour souligner un thème. Il ne peut jamais être caché ou complètement compris, affirme Les Essif. Le critique américain nous explique aussi que « Samuel Beckett, however, devoted the latter part of his artistic career to exploring and refining the material meaningfulness of the human figure set in emptiness » (Essif, 2001, p. 1). Le vide constitue donc pour Beckett un instrument très important pour mettre en relief son personnage et les angoisses de celui-là.

Être vide, pour moi, revient parfois à la même chose qu'être exempt de sens et le mot *rien* est intimement lié à ce qui est vide. Pour m'approcher du vide chez Beckett, je chercherai donc aussi les occurrences de *rien*. Selon Martin Esslin, ce proverbe de Démocrite était une des citations préférées de Beckett : « Rien n'est plus réel que rien » (1977, p. 70). Les premiers mots prononcés dans *En attendant Godot* sont ceux d'Estragon : « Rien à faire » (p. 9) et ce *rien* est un leitmotiv de l'œuvre. C'est comme si la pièce commençait avec une chute. Au début de la pièce, avant que l'histoire ne se déroule, tant que l'on peut parler de déroulement dans ce

cas-là, on se rend déjà compte que rien ne va se passer, c'est-à-dire qu'il ne va pas y avoir une histoire chronologique avec une fin satisfaisante. Le théâtre de l'absurde suit souvent cette structure (Jacquart, 1998, p. 164). Si, en termes de méthodes, le vide est plus difficile à saisir dans la mesure où le terme signale une absence, on peut pourtant l'identifier d'au moins deux façons dans *En attendant Godot* : certains termes qui y font référence, comme *rien*, et un vide scénographique, qui se fait voir à travers un certain minimalisme du décor.

Selon moi, il y a deux façons dont le vide est exprimé sur scène. D'abord, il se montre physiquement, dans le vide scénique et le minimalisme du décor. Le vide sur scène est évident, on le voit immédiatement. Deuxièmement on repère le vide thématiquement, c'est-à-dire d'une façon abstraite. On remarque le vide dans le silence entre les personnages, dans l'immobilité corporelle et dans ce qui (ne) se passe (pas) sur scène. Le vide est donc étroitement lié aux deux autres notions examinées dans ce mémoire, comme une thématique se dégageant des deux motifs. Le vide que l'on peut voir concrètement sur scène, le vide évident, peut très bien traduire un vide abstrait et thématique, ce que nous allons voir dans le suivant. Le vide des actions coïncide aussi avec la volonté de non-agir, « ne faisons rien, c'est plus prudent » (p. 21) dit Estragon, et c'est surtout l'attente qui donne la volonté de ne pas agir.

Le lecteur aussi bien que le spectateur sont appelés à faire usage de leur propre imagination pour remplir ce que Beckett laisse ouvert, et selon Martin Esslin, le spectateur est obligé de faire « un effort d'interprétation » (Esslin, 1977, p. 392). Le non-dit de la pièce laisse en effet beaucoup d'espace aux interprétations propres aux destinataires.

Dans l'analyse suivante, je montrerai comment le vide fonctionne et se manifeste sur scène et dans le texte. Je regarderai aussi comment, à travers le dialogue et les actions des protagonistes, le vide met en relief des thèmes comme la mort et l'existentialisme. En outre, j'explorerai quels messages sont portés par le vide et quel est l'effet d'utiliser le vide comme thème, figure et technique littéraire. Dans l'analyse, j'espère démontrer que dans la pièce « [c]e n'est pas le vide qui manque » (Estragon, p. 85).

4. 2 Le vide dans le décor

J'explorerai, dans le suivant, comment, d'un côté, le vide scénique est souligné par le peu d'accessoires et comment, de l'autre, il accentue la présence des accessoires utilisés. Dans le vingtième siècle, le théâtre évolue du quatrième mur, surchargé d'accessoires, jusqu'au

symbolisme quand il s'agit de la conception de décors (Les Essif, 2001, p. 24). Le symbolisme signifie, dans ce contexte, que la scénographie se concentre sur l'évocation des sentiments à travers les accessoires, les allures des protagonistes, le son et l'éclairage. Comme je l'ai déjà signalé, cela implique que le décor, parce qu'il est minimaliste, a beaucoup d'importance.

Dans la pièce, les didascalies n'indiquent pas grand-chose concernant les accessoires. Il y a une pierre et un arbre, les personnages ont des chapeaux (p. 43) et des « *haillons* » (p. 13). Tout d'abord, ce manque d'indices met en relief les accessoires utilisés. Le peu d'accessoires sur scène deviennent ainsi très importants et le lecteur leur accorde beaucoup d'attention. Le vide dans le décor invite le lecteur à prendre en compte tout ce que les didascalies décrivent. À mon avis, Beckett a minutieusement choisi les accessoires et il y a un symbolisme volontaire derrière chaque choix. Le minimalisme du décor souligne alors le symbolisme de chaque élément.

Regardons l'arbre, qui constitue un accessoire central. Il peut à la fois symboliser la vie et la mort. Dans l'acte I, l'arbre était « squelettique », selon Vladimir (p. 85), dans l'acte II en revanche, il « *porte quelques feuilles* » (p. 73), ce qui pourrait symboliser la vie dans la nature. Du reste, l'arbre peut aussi être un instrument de suicide pour Vladimir et Estragon, ou plutôt l'image d'un suicide impossible, puisque les deux sont trop immobiles pour se pendre. Vladimir remarque d'ailleurs que l'arbre « ne nous aura servi à rien » (p. 97).

L'arbre a donc eu des feuilles du jour au lendemain, ce qui évoque le sentiment qu'il y a une rupture de la temporalité dans la pièce. Vladimir remarque d'ailleurs que peut-être l'arbre n'a pas de feuilles parce que ce n'est pas la bonne saison (p. 16). Cela évoque, chez moi en tout cas, le sentiment que peut-être Vladimir et Estragon ne sont pas, eux non plus, à la bonne saison. C'est-à-dire que si Vladimir et Estragon arrivaient à la bonne saison, ils commenceraient peut-être à vivre, mais que, pour le moment, leur vie reste vide.

Les personnages dans *En attendant Godot* sont tous équipés d'un chapeau melon dans lequel ils cherchent quelque chose, sans résultat. On pourrait ainsi dire que le vide se présente dans les chapeaux melon. Paradoxalement d'ailleurs, le chapeau de Lucky est le moteur du discours, sans lequel le personnage arrête de parler « *Vladimir s'empare du chapeau de Lucky qui se tait et tombe. Grand silence* » (p. 58). Le jeu de chapeaux de l'acte II crée de l'humour et souligne en même temps le vide existentiel, parce qu'il met en avant comment Vladimir et Estragon effectuent des gestes banaux dans le quotidien pour essayer de remplir leur vie vide de sens. Il est intéressant d'ailleurs que le silence entoure ce jeu de chapeau, ce qui souligne encore plus fort le vide, cette fois sonore.

Le sable dans les valises portées par Lucky crée un effet intéressant. Le personnage ne dépose pas les bagages et donne alors l'impression de porter quelque chose d'important. Cependant, Pozzo révèle le contenu des valises dans l'acte II : le sable, ce qui étonne, à mon avis, le lecteur (p. 116). Porter des valises remplies de sable est une action qui me semble absurde. Cette action sera-t-elle donc une image de l'absurdité des gestes quotidiens ? Normalement, on retrouve le sable dans le sablier, et il sert à mesurer le temps. Dans la pièce, le sable est enfermé dans les valises, ce qui peut, à mon avis, indiquer une rupture temporelle. On pourrait dire aussi que les valises sont remplies de rien, dans la mesure où le sable n'a aucune fonction, ni de valeur, dans ce contexte.

Les didascalies d'introduction indiquent une « *Route à la campagne* » (p. 9). Au cours de la pièce, nous allons apprendre que Vladimir et Estragon ne vont nulle part, retenus par le rendez-vous prévu avec Godot. La route a perdu sa fonction normale et devient par conséquent, peut-être, le symbole de l'immobilité chez Vladimir et Estragon.

Pozzo, de son côté, a beaucoup de richesses matérielles, ce qui sert peut-être à contraster le vide qui entoure Vladimir et Estragon. Ce contraste souligne l'image clochardesque que l'on a des deux derniers. Les accessoires ont parfois une fonction simplement comique, d'autres fois, ils sont remplis de symbolique. D'autre part, le vide sur scène peut traduire l'angoisse que ressentent Vladimir et Estragon. Sur une scène nue, ils n'ont aucun moyen de se mettre à l'abri ou de se cacher des dangers éventuels. Le vide scénique aide le lecteur et le spectateur à sentir la crise d'existence que subissent Vladimir et Estragon. Dans cet environnement minimaliste, Beckett laisse la place aux sentiments.

À mon avis, Beckett vide les éléments scéniques de fonctions et de significations dites normales. Les objets sur scène n'ont plus leur fonction habituelle et ils deviennent alors intéressants en grille d'analyse. Le lecteur et le spectateur sont invités à interpréter la pièce comme un commentaire de l'absurdité du monde, à mon avis, puisque le monde, lui aussi « a cessé d'avoir un sens » (Esslin, 1977, p. 21). Les mots *sable* et *route* n'évoquent plus le temps et le voyage, mais surtout le rien, le vide et l'immobilité.

4. 3 Le vide et le rien

En attendant Godot est surchargé du mot *silence* pour décrire le vide sonore, tandis que le mot *vide* n'est presque jamais utilisé, à l'exception des mots iconiques d'Estragon : « [c]e n'est pas le vide qui manque » (p. 85). *Rien*, en revanche, est omniprésent dans la pièce, souvent dans un contexte négatif pour montrer une carence de quelque chose. À mon avis, le mot *rien* souligne et met en avant le vide dans *En attendant Godot* et il devient l'expression du vide. Il apparaît plus de trente fois dans des phrases diverses, souvent avec des verbes comme *voir*, *entendre*, *dire*, *savoir*, *faire*, *passer* et il traduit alors un vide d'image, de son, de parole, de savoir et ainsi de suite. *Entendre rien* (p. 23), *voir rien* (p. 85) et *ne rien faire* (p. 21), donne l'image d'un personnage vide. De plus, le mot *rien* ouvre la pièce : « (...) Estragon (...) essaie d'enlever sa chaussure (...). – Rien à faire » (p. 9).

Au premier regard, il s'agit d'un échec en ce qui concerne l'enlèvement de chaussures, bien qu'il y ait une notion de sens caché entre les lignes. Le *rien à faire*, dénote en effet beaucoup plus que l'enlèvement des chaussures, il s'agit plutôt d'une chute dans la vie, du fait qu'il n'y a rien à faire pour sortir de la misère dans laquelle Vladimir et Estragon se trouvent. Il s'agit, à mon avis, d'un vide de solutions et de recours. Quand Estragon arrive enfin à enlever sa chaussure, il l'inspecte pour trouver la source de ses douleurs au pied, mais n'y trouve rien (p. 12), sa chaussure est vide. De cette façon, *rien* signifie le vide pour le lecteur et le spectateur.

À travers la pièce, la phrase *rien à faire* est répétée en permanence par Vladimir et Estragon. À mon avis, cela traduit l'impuissance et l'incapacité d'agir et d'interagir. Ils n'ont « plus rien à faire ici », selon Vladimir, mais « [n]i ailleurs » d'après Estragon (p. 68). Le mot *rien* montre donc le non-agir qu'on voit chez les protagonistes et qui, à son tour, souligne le vide dans leur monde. Le *rien* est ainsi également lié à l'immobilité.

Le fait de n'avoir rien à faire et qu'il ne se passe rien, conduit les deux protagonistes à s'ennuyer terriblement. Il n'y a rien qui stimule leurs sens, ce qui les rend presque fous : « ESTRAGON (*se levant*). – Rien se passe, personne ne vient, personne ne s'en va, c'est terrible » (p. 54). Le paradoxe est que, même s'ils s'ennuient, ils jugent plus prudent de ne pas agir (p. 21). Pour le lecteur et le spectateur, la volonté de non-agir chez Vladimir et Estragon contribue au fait qu'il n'y a pas de déroulement d'histoire et souligne ainsi le vide d'intrigue et que la vie des deux est vidée d'événements.

À travers le mot *rien*, le minimalisme du personnage est véhiculé vers le lecteur et le spectateur. Godot me semble être vide, parce qu'il n'a rien promis de précis (p. 22), ensuite, il ne fait rien dans la vie, à en croire le garçon messager (p. 120). À cause de *rien* qui est utilisé en permanence, Vladimir et Estragon semblent creux, surtout à cause de l'absence d'action et la manque du solutions. Ensuite, leur mémoire semble vide à plusieurs occasions, mais cela est plutôt traduit vers le lecteur et le spectateur avec l'aide d'autres mots et phrases comme par exemple : « Je ne sais pas » ou bien « Je ne me rappelle pas » (p. 87).

4. 4 Le vide de la mémoire

Dans un monde vide il est difficile de s'orienter, de se rappeler de la veille et de la distinguer d'aujourd'hui. Le manque de stimuli extérieurs amène à un manque de repères ; par conséquent, la mémoire de Vladimir et Estragon devient défectueuse.

Le premier signe que la mémoire des deux est défectueuse apparaît quand Vladimir et Estragon discutent des événements de la veille et où ils étaient : « ESTRAGON. – Qu'est-ce que nous avons fait hier ? VLADIMIR. – Ce que nous avons fait hier ? ESTRAGON. – Oui. VLADIMIR. – Ma foi... (...) » (p. 17). Il me semble que c'est surtout Estragon qui a ce trou de mémoire. Il ne cesse pas de demander qu'ils s'en aillent, il oublie les événements de la veille et il ne se reconnaît pas dans l'endroit où ils se trouvent.

La mémoire de Pozzo est complètement vide dans l'acte II, où il ne se rappelle pas d'avoir rencontré Vladimir et Estragon la veille. Il affirme aussi que sa mémoire sera défectueuse dans l'avenir : POZZO. – Je ne me rappelle avoir rencontré personne hier. Mais demain je ne me rappellerai avoir rencontré personne aujourd'hui » (p. 115). Pozzo explique son défaut de mémoire par le fait qu'il est aveugle. Cette mémoire qui ne fonctionne pas, peut donner l'impression qu'il s'agit d'un homme très vieux ou d'un homme malade. Il se peut aussi que la mémoire de Pozzo soit dans cet état pour donner l'impression qu'il n'est pas la même personne que dans l'acte I, ou qu'on met en doute l'existence même de Vladimir et Estragon. Pozzo est aveugle dans l'acte II et pour Vladimir et Estragon, cela lui donne le pouvoir de voir l'avenir (p. 110) ; pour Pozzo en revanche, c'est tout le contraire.

À mon avis, ce vide de mémoire vient s'ajouter au silence et à l'immobilité de la mémoire et renforce ce que l'on a déjà vu sur ce sujet ; Premièrement, la temporalité ne fonctionne pas de la même façon pour tous les personnages de la pièce. Deuxièmement, il s'agit des personnes

âgées sur scène. En ce qui concerne le vide de mémoire, on pourrait dire qu'il transmet un sentiment d'angoisse existentielle, vu que le personnage semble tellement perdu et donne l'impression d'avoir de grandes difficultés à s'orienter. Ensuite, le vide de mémoire met en relief le manque d'intrigue et le vide d'événement, car, dans un monde monotone et banal, il est difficile de distinguer un jour d'un autre.

Pour Les Essif, la psyché vide de l'homme étant trop difficile à exprimer à travers des outils traditionnels, comme la langue, Beckett doit se servir d'autres outils, comme le vide sur scène (2001, p. 20). Sur une scène vide, entouré d'un décor vide, le corps humain est mis en avant et devient donc l'élément le plus important de la pièce. En effet, à cause du vide scénique, le spectateur peut avoir le sentiment d'être dans l'esprit des protagonistes. Toujours d'après Essif : « Beckett provides for us a close-up shot of the mind of his protagoniste, a mind whose emptiness and silence are duplicated by the stage space » (Essif, 2001, p. 5). Le vide de l'espace scénique refléterait un vide mental chez le personnage.

D'autre part, le trou de mémoire met en avant le vide du personnage. Puisqu'ils ne peuvent pas se rappeler la veille, on n'est pas sûr que la veille ait eu lieu. La mauvaise mémoire met aussi en avant l'incertitude par rapport à leur existence. Le vide de leur mémoire a pour fonction de souligner le vide de leur vie et de mettre en question tout ce que le lecteur peut imaginer ou le spectateur peut voir sur scène. Le défaut de mémoire chez les personnages met aussi en question leur véracité, conduisant le lecteur et le spectateur à se demander si les personnages sont fiables.

4. 5 Le vide et l'adverbe de lieu

Les didascalies d'introduction qui indiquent l'endroit où se déroule l'histoire sont tous les deux très vagues : « *Route à la campagne, avec arbre* » (Acte I, p. 9) et « *Même endroit* » (Acte II, p. 73). C'est-à-dire que l'endroit n'est pas exact, dès le début. Les adverbes de lieu vagues sont utilisés plusieurs fois dans *En attendant Godot*, mais c'est surtout l'adverbe de lieu *ici* qui est flou et difficile à affirmer, et qui crée un sentiment du vide spatial dans la pièce. Le terme apparaît comme *vide de sens*, ce qui est étroitement lié au vide scénique.

L'endroit a du sens parce qu'il est relatif à autre chose. Alors pour l'adverbe de lieu *ici*, il est important d'avoir une référence, autrement le mot est vidé de sens. Dans *Le Petit Robert* on trouve la définition suivante : « Dans le lieu où se trouve la personne qui parle »

(<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/ici>). Voilà la source d'un problème de logique : dans *En attendant Godot*, on ne sait pas où se trouve « la personne qui parle ».

La première fois que l'on rencontre le mot *ici* dans la pièce, il exprime une incertitude. Estragon demande si Vladimir est sûr de l'endroit où le rendez-vous avec Godot aura lieu : « (...) Tu es sûr que c'est ici ? » (p. 16) Cette incertitude de l'indication du lieu, exprimée dans le mot *ici*, continue. Estragon pense qu'ils étaient *ici* hier, mais l'endroit ne lui semble pas familier (p. 17). Le mot *ici* est aussi utilisé pour excuser Estragon et Vladimir de ne pas connaître Pozzo (p. 28) et pour les excuser de ne pas avoir reconnu les choses d'*ici* (p. 43, 47). Vladimir ne croit pas que le garçon avec le message soit d'*ici*, puisque ce dernier ne reconnaît pas les deux protagonistes, et ce même si l'on est censé croire qu'il est déjà venu plusieurs fois avec le même message (p. 63-66).

Le mot *ici* n'exprime donc pas un lieu, mais l'incertitude d'un lieu. Le *ici* est un mot dont Vladimir et Estragon se servent pour essayer de se donner un repère dans le monde, qui leur est difficile à comprendre. L'échec consiste en le fait qu'il n'apporte pas plus d'information sur le lieu que ce que l'on a déjà eu. En conséquence, ce mot est vide et n'aide pas à identifier les spécificités de l'endroit. L'endroit semble donc aussi vide que l'adverbe.

À la fin de l'acte premier on observe qu'il y a chez les protagonistes un sentiment de désespoir, voire de fatalité : « VLADIMIR. – Nous n'avons plus rien à faire ici. ESTRAGON. – Ni ailleurs » (p. 68) et ce sentiment est prolongé dans l'acte qui suit. D'un côté, ils ne reconnaissent pas l'endroit où ils se trouvent, de l'autre côté, ils croient qu'ils ne sont jamais allés ailleurs. Estragon croit avoir déjà passé toute sa vie *ici* : « J'ai tiré ma roulure de vie au milieu de sables ! (...) Je n'en ai jamais bougé ! » (p. 79) Le *ici* est aussi impossible à dessiner selon Vladimir : « (...) On ne peut pas le décrire. Ça ne ressemble à rien. Il n'y a rien » (p. 113). Par la suite, *ici* devient un endroit inconnu, mais aussi un endroit duquel ils ne peuvent s'échapper.

Vladimir et Estragon ne font rien, parce que cela est plus prudent. Paradoxalement, Estragon se souhaite « loin d'ici » (p. 121). D'un côté, ils ne se reconnaissent pas, de l'autre, ils luttent pour pouvoir partir d'*ici*. Cela souligne le fait que les deux sont coincés dans un endroit, sans espoir de s'en sortir, et que, paradoxalement, ils ont peur de l'inconnu. Ils sont en quelque sorte contents d'y être, parce que l'endroit ne demande pas trop de leur part et c'est pour cela qu'Estragon exclame : « Endroit délicieux » (p. 15), même si, en tout apparence, il ne sait pas où il est.

À mon avis, l'indication incertaine de l'endroit peut avoir plusieurs explications. Premièrement, Beckett ne sait pas où se trouvent Vladimir et Estragon et il fait donc exprès de ne pas donner un lieu plus précis. De plus, cela veut dire que tout le monde peut se reconnaître dans les personnages et ainsi la pièce devient valable pour tous : le vide donne aussi la possibilité pour chacun de le remplir à son propre gré. Selon Emmanuel Jacquart, les personnages de Beckett représentent « un *Everyman* » (1998, p. 113) dans la peau duquel tout lecteur ou spectateur peut se glisser. Une autre explication peut être que Beckett, en utilisant un *ici* inconnu et méconnaissable pour le personnage, souligne le vide scénique et met donc en avant le vide comme thème dans la pièce. Quoi qu'il en soit, il semble clair que le terme *ici*, détaché de tout contexte nécessaire pour avoir du sens, contribue à la construction d'une thématique du vide dans la pièce. Beckett vide les accessoires sur scène, mais aussi la parole de leur fonction usuelle. Le mot *ici* est alors vidé du sens normal et devient lui aussi un mot vide qui souligne l'univers vide dans lequel se trouvent Vladimir et Estragon.

4. 6 L'attente et le vide de Godot

L'espace vide, mis en évidence à l'aide de l'adverbe de temps *ici*, constitue un pendant intéressant à ce temps vide que représente l'attente de Godot. Dans l'attente, les deux éléments, espace et temps, fonctionnent ensemble et amplifient ainsi la sensation de vide. Comme nous l'avons déjà vu, l'attente de Godot rend Vladimir et Estragon immobiles et ils essayent de remplir l'attente de quelque chose. En même temps que l'attente souligne l'immobilité, elle renforce le sentiment d'un vide. C'est-à-dire que le seul contenu de la vie de Vladimir et Estragon est l'attente.

Selon Vladimir, dans l'acte II, il sait très bien ce qu'ils font dans la vie, et il semble être content de le savoir : « Que faisons-nous ici (...). Nous avons la chance de le savoir. Oui, dans cette immense confusion, une seule chose est claire : nous attendons que Godot vienne » (p. 103). L'attente crée donc à la fois le contenu pour Vladimir et Estragon, mais, paradoxalement, c'est à cause de l'acte d'attendre que toute autre action est supprimée. L'attente crée donc le vide à la fois pour le personnage, mais aussi pour le lecteur et le spectateur. L'intrigue n'est que l'attente et le dénouement n'aura pas lieu ; l'attente devient ainsi le thème de la pièce.

Certes, on pourrait dire que les personnages remplissent le vide de leur quotidien par l'attente elle-même, qui, au premier regard, semble donc avoir un sens. Cependant, l'attente est en fin

de compte un grand rien, dans le sens où ils la remplissent de non-sens, de jeux de mots et d'autres banalités. Même si l'attente semble, d'un côté, être réconfortante et avoir un sens, Vladimir affirme à la fin de l'acte II qu'il ne peut pas continuer (p. 119). C'est comme s'ils étaient dans une salle d'attente et que l'attente ne donnait aucun résultat.

Eugène Ionesco parle d'une « mécanique du quotidien » et d'une « absence de vie intérieure » par rapport aux personnages de *La Cantatrice chauve* (Ionesco, 1966, p. 249). Il explique que le personnage ne sait plus exister, ne sait plus penser et qu'il n'a plus de passions. À mon avis, nous trouvons les mêmes éléments dans *En attendant Godot*, c'est-à-dire qu'il y a une mécanique quotidienne qui se traduit dans l'absurdisme sur scène, et qui se montre dans l'éternelle attente de Vladimir et Estragon. Les actions du quotidien sont alors vides, parce qu'elles sont exécutées sans raison et sans intention. Vladimir et Estragon n'ont pas vraiment une raison d'attendre Godot, autre qu'un espoir vague qu'il va les sauver. Ils sont là, en train d'attendre, au cas où il apporterait quelque chose à leur vie.

Godot, même s'il est à l'origine de cette attente, n'apparaît jamais sur scène et n'est pas dans la distribution. Il joue cependant un rôle très important dans la pièce, on pourrait même dire que cette figure presque mythique, devient le « personnage » le plus important, vu que tout tourne autour du rendez-vous avec lui. L'image de Godot est remplie d'espoir et de sens, tandis que le personnage de Godot est complètement vide. Le gérondif du titre implique une pièce où l'intrigue tournerait autour de l'attente et le lecteur n'est peut-être pas étonné par le fait que l'attente est son leitmotiv. C'est dans l'attente que Vladimir et Estragon ressentent le vide, à mon avis, et c'est à cause de l'attente qu'ils n'avancent pas et ne passent pas à autre chose.

À mon avis, c'est surtout grâce à son absence que Godot devient le symbole du vide le plus exprimé dans la pièce. Il se peut aussi qu'il soit l'image d'un dieu d'après-guerres qui ne puisse pas répondre aux besoins de l'homme et qui ne serve donc à rien. De la même façon que Beckett vide les accessoires et la langue de ses fonctions, on pourrait pareillement dire qu'il vide Godot de sens et de contenu.

Le lecteur et le spectateur peuvent se demander d'où vient l'idée d'attendre Godot et pourquoi Vladimir et Estragon appliquent inlassablement cette action. Peut-être que Godot est la manifestation de l'espoir chez les deux et qu'ils ont besoin de concrétiser leurs espérances ? Dans *Le Canard sauvage* de Henrik Ibsen, il est clair que l'homme a besoin d'un mensonge vital pour être capable de vivre : « Tar De livsløgnen fra et gjennemsnitmenneske, så tar De lykken fra ham med det samme » (1884, l'acte V). Quoi qu'il en soit, Beckett met en avant le

vide à travers l'attente et dans cette attente, à la fois le silence, l'immobilité et le vide deviennent très manifestes sur scène. C'est dans cette action, ou l'anti-action si l'on utilise le jargon du théâtre de l'absurde, qu'on voit s'exprimer la condition absurde de l'homme sur terre. La crise existentielle est très présente dans l'attente et les sentiments d'angoisse sont facilement véhiculés vers le lecteur et le spectateur, surtout dans un environnement vide et rempli de silence.

4. 7 Le vide de l'existence

Le vide se manifeste dans l'absence d'histoire du personnage : l'absence de famille, de travail, de maison, de vêtements, et cetera. Estragon est introduit avec les seuls mots « assis sur une pierre », Vladimir, de son côté, marche « à petit pas raides » (p. 9). Pour Vladimir et Estragon, l'absence d'accessoires et de projets souligne le vide qui les entoure. À mon avis, Beckett présente le personnage de manière minimaliste parce qu'il veut que le vide nous parle. Il n'essaye pas de décrire le vide, il nous le montre simplement. Ce vide peut ensuite être vu comme la métaphore de l'insignifiance de nos vies, à en croire Les Essif (2001, p. 9).

D'après Les Essif, le comportement mécanique et les traits robotiques définissent souvent les personnages qui ressemblent à des marionnettes². Ces marionnettes manquent aussi de personnalité et de parole (2001, p. 164). À mon avis, Lucky rentre dans ce cadre vu qu'il semble être sans libre arbitre et qu'il n'existe qu'à travers les ordres qu'il reçoit de Pozzo. La danse qu'il effectue devant Vladimir et Estragon donne l'impression d'être le résultat des mouvements mécaniques : « *Lucky danse. Il s'arrête.* ESTRAGON. – C'est tout ? » (p. 52) Selon Essif, l'immobilité chez ce genre de personnage est leur caractéristique la plus importante et cela a plus de support textuel chez Beckett. Ensuite il dit que le personnage de Beckett est souvent comme une marionnette parce qu'il est vide, à cause de sa « hypersubjective empty-space connection » (2001, p. 164). Le lecteur et le spectateur se posent alors des questions sur le caractère de ce personnage, est-il un être en chair et en os ? Ou n'existe-il que dans l'esprit de Vladimir ou Estragon ? Même si ce personnage, semblable à une marionnette, appartient plutôt à l'arlequinade, il fait partie du personnage beckettien aussi, affirme Essif. La marionnette déshumanise le personnage et signifie donc quelque chose « less than *naturally* human » (2001,

² Certes, Les Essif a critiqué cette perspective et il rapproche les critiques d'accorder trop d'importance à ces traits. Pour moi, ces éléments sont tout de même très importants, et je suis d'accord avec celui qu'Essif critique (2001, p. 164).

p. 186). Lucky est un personnage déshumanisé, à mon avis, et la vacuité qui l'entoure souligne ce sentiment.

Je me demande s'il n'y a pas un vide entre Vladimir et Estragon qui sert de barrière entre les cauchemars et les angoisses qu'ils ne partagent pas l'un avec l'autre : « ESTRAGON. – (...) A qui veux-tu que je raconte mes cauchemars privés, sinon à toi ? VLADIMIR. – Qu'ils restent privés » (p. 18-19). Ce vide empêche aussi toute intimité entre les deux (p. 20), il fonctionne parfois comme un obstacle au dialogue et est souvent à l'origine de malentendus. Ces malentendus sont, à première vue amusants, mais le lecteur et le spectateur peuvent sentir qu'il y a quelque chose de plus sinistre dans les échanges de mots et que le vide implique une distance entre les deux, qui à son tour, souligne la peur de solitude et la peur d'être silencieux : « VLADIMIR. – Oh pardon ! ESTRAGON. – Je t'écoute. VLADIMIR. – Mais non ! ESTRAGON. – Mais si ! VLADIMIR. – Je t'ai coupé. ESTRAGON. – Au contraire » (p. 98).

Le vide sur scène et le vide du personnage accentuent le vide existentiel chez Vladimir et Estragon. L'angoisse que cette crise existentielle crée chez les protagonistes est, à mon avis, transmise vers le lecteur et le spectateur, qui sont présentés par un vide scénique et thématique. Selon Martin Esslin, le théâtre de l'absurde a pour fonction de présenter les problèmes existentiels, la position de l'homme dans l'univers et l'absurdité de la condition de vie. Ensuite, il dit que dans *En attendant Godot* « [l]es événements (...) sont l'image du sentiment qu'a Beckett que *rien n'arrive jamais réellement* dans l'existence de l'homme » (1977, p. 382). Estragon exprime peut-être le sentiment de Beckett quand il s'exclame : « Rien ne se passe, personne ne vient, personne ne s'en va, c'est terrible » (p. 54). Pour lui, il n'y a aucune diversion dans le monde et sa vie est alors vide et sans incidents. Il s'ennuie et il essaye de s'en aller plusieurs fois, mais à chaque fois il se rappelle être retenu par le rendez-vous.

Regardons les mots de Vladimir : « l'humanité c'est nous » (p. 103). Cela est, à mon avis, comme un écho de Jean-Paul Sartre. Dans *Existentialisme est un humanisme*, Sartre dit que l'existence précède l'essence. L'homme se fait lui-même, son bonheur ne peut pas dépendre d'un être divin ou extérieur (2007, p. 22). L'homme est donc responsable de sa vie et il est libre de prendre tous les choix qu'il souhaite. Il n'est pas seulement responsable de lui-même, mais de toute l'humanité (idem, p. 23). Selon Sartre, cela est une source d'angoisse chez l'homme (idem, p. 25). Chez Vladimir et Estragon, c'est peut-être cela qui les empêche de s'en aller. Ils ont peur de prendre le mauvais choix et ils restent alors prudemment sur place. Désormais, cela est aussi un choix selon Sartre (idem, p. 44).

Si l'on lit Beckett à travers la grille de lecture de Sartre (2007, p. 37), Vladimir et Estragon sont complètement responsables de leur propre vie. Leurs actions sont choisies par eux-mêmes et les résultats de leurs actions sont donc la vie qu'ils vivent. Godot ne va servir à rien et s'ils choisissent de se rendre au rendez-vous tous les soirs, leur vie va contenir l'attente, rien de plus. D'un autre côté, ce raisonnement affirme que Vladimir et Estragon sont libres d'abandonner l'attente, au moment où ils voudraient. C'est peut-être seulement l'angoisse du libre choix qui les empêche de le faire. Toujours d'après Sartre, la vie consiste à donner du sens par l'homme et c'est à travers les actions de l'homme que la vie a du sens (idem, p. 51). Cela implique, à mon avis, que la vie de Vladimir et Estragon va continuer à être vide, parce qu'elle ne contient pas d'autres actions que l'attente.

Selon moi, Vladimir va jusqu'à remettre en question sa propre existence dans son monologue à la fin de l'acte II (p. 118). D'ailleurs, Estragon exclame que : « [o]n trouve toujours quelque chose, hein Didi, pour nous donner l'impression d'exister ? » (p. 89-90) À mon sens, le vide sur scène et le vide comme thème amènent à cette question d'existence. Prendre un mauvais choix est une perspective tellement effrayante que Vladimir et Estragon sont attrapés dans une apathie, qui supprime toute action et ainsi les deux protagonistes sont condamnés à vivre dans le vide.

Comme le vide est omniprésent dans la vie de Vladimir et Estragon, ils cherchent du sens et des réponses. Des questions religieuses les occupent donc, surtout la question du salut : seront-ils sauvés ou condamnés ? Estragon s'exclame : « Dieu ait pitié de moi ! » (p. 99) C'est clair que le sentiment d'espoir religieux existe chez Vladimir et Estragon, qui fait un contraste à l'existentialisme chez Jean-Paul Sartre.

Le vide scénique invite le lecteur et le spectateur à poser des questions sur le caractère du personnage dans la pièce. Dans quel état existent-ils ? Sont-ils morts ou vivants ? Ont-ils peur du silence et de la solitude parce que cela les fait penser à la mort ? Le vide, tout comme le silence et l'immobilité, implique des connotations vers la mort. Dans la mort, le vide doit être omniprésent, en tout cas dans une perspective non-religieuse. Dans *Dante et Beckett* de Jean-Pierre Ferrini (2003), l'auteur français affirme que les allusions à Dante sont nombreuses dans le travail de Beckett, même si elles sont parfois cachées et mélangées avec les propres pensées de ce dernier.

À mon avis, la mort comme thème se cache sous la surface tout au long de la pièce. En outre, elle remonte à la surface en plusieurs occasions. Vladimir parle du dernier moment (p. 11), de

Jésus sur la croix (p. 14), de l'enfer (p. 14) et Estragon suggère le suicide (p. 20). Il se peut aussi que Vladimir et Estragon soient déjà morts et se trouvent alors dans la salle d'attente du Purgatoire (Ferrini, 2003, p. 4). Cet espace intermédiaire, où rien ne se passe, seulement l'attente, décrit à mon avis très bien l'état de Vladimir et Estragon. Le Purgatoire chez Beckett est descendant, selon Ferrini, et le couple Vladimir et Estragon ne signifie plus les contradictions entre tête et cœur, comme on peut lire chez Jacquart (1998, p. 129), mais plutôt un couple qui ne signifie plus rien, « deux pôles qui ne produisent plus aucune étincelle, qui s'éteignent » (Ferrini, 2003, p. 68-69). À mon avis, Vladimir et Estragon ne sont peut-être pas en train de s'éteindre, mais il manque l'étincelle et le couple ne sert pas à grand-chose d'autre que leur donner un sentiment immédiat du soulagement. Comme nous l'avons vu, le couple sait effacer le silence ; le vide, en revanche, est plus difficile à remplir et à effacer.

Dans l'enfer de Dante, ce dernier rencontre des âmes qui sont tellement insignifiantes qu'elles ne vont ni à l'Enfer, ni au Paradis. Elles se trouvent dans un grand rien, à jamais. Dante les appelle les lâches : des âmes qui vont nulle part (Eriksen, 1993, p. 98). Le lieu où se trouve Vladimir et Estragon ressemble à l'endroit que décrit Dante. Par contraste, Pozzo et Lucky sont libres de s'en aller, tandis que Vladimir et Estragon, en apparence, ne peuvent pas s'en aller, ils sont donc comme des lâches dont parle Dante.

Le vide dans la vie de Vladimir et Estragon met en évidence des questions religieuses et existentielles. Leur désespoir, causé par le vide, fait qu'ils cherchent du sens dans tout et n'importe quoi. À mon avis, le vide devient un symbole de la mort dans la pièce, et le silence et l'immobilité qui sont omniprésents aident à mettre l'accent dessus.

4. 8 Le vide de l'intrigue

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que l'intrigue manque dans la pièce, et que c'est la situation statique qui est importante, selon Martin Esslin (1977, p. 42). L'intrigue n'existe pas, dans le sens traditionnel du mot, alors nous n'aurons pas le dénouement de cette intrigue et l'œuvre reste ainsi ouverte (Pruner, 2017, p. 38), c'est-à-dire que le lecteur est invité à remplir lui-même les vides. Ce qui se passe, les épisodes, ne contribuent ni à une progression, ni à un développement. Le manque d'intrigue a souvent un effet comique à cause de l'absurdité des actions des protagonistes. Ensuite, ce manque invite le lecteur à se concentrer sur les événements épisodiques dont la pièce se compose.

La banalité des actions du quotidien, effectuées automatiquement et sans motif sont, pour Eugène Ionesco, ce qui est à l'origine du vide d'une vie (1966, p. 249). Vladimir affirme que ses actions et celles d'Estragon ne sont que du remplissage, des actions vides qui « para[issent] raisonnables » (p. 104), mais qui ne sont que des répétitions banales pour faire passer le temps (p. 62). Comme nous l'avons déjà vu, Vladimir est obsédé par la vitesse du temps, les actions ont, donc, comme seule fonction de faire passer le temps, d'être une distraction, et elles n'ont pas forcément à avoir un sens ou un contenu. Sa fonction devient alors presque phatique, comme la fonction de la parole (infra, p. 22). La banalité de leurs actions se montre souvent dans la recherche de quelque chose dans les chaussures d'Estragon et dans le chapeau de Vladimir. À de nombreuses reprises, ils cherchent dans les deux objets. Il n'y a jamais rien, mais ainsi le lecteur et surtout le spectateur, sont invités à se demander ce qu'ils cherchent ? Peut-être s'agit-il du sens de la vie ?

Les actions de Vladimir et Estragon ont aussi une autre fonction, celle de leur donner l'impression d'exister (p. 90). De la même façon que les paroles suppriment le silence, les actions suppriment le vide. Vladimir et Estragon ont envie de supprimer le silence avec des paroles et ils ont envie de remplir le vide de leur vie de quelque chose. Ce quelque chose peut être des jeux, des paroles ou des chansons. Quand ils remplissent le vide de quelque chose, ils ont l'impression d'avoir une fonction dans la vie. En même temps, la futilité de ces actions sert à accentuer l'absence de sens (pour eux) et d'intrigue (pour le lecteur/spectateur) ainsi que, par extension, le vide existentiel.

À travers l'attente et le retour au lieu de rendez-vous, Vladimir et Estragon essayent de trouver le sens. Peut-être que le rendez-vous n'est pas ce qui est important, mais l'action même d'attendre. Estragon parle de la beauté du chemin (p. 19), qui est, à mon avis, exactement ce qu'est la vie, normalement : un beau chemin. Pour Vladimir et Estragon en revanche, leur obsession de l'attente les empêche justement de prendre le plaisir du chemin. Dans le désespoir de trouver un sens, leur vie est gaspillée dans l'attente.

Il y a une ellipse entre l'acte I et l'acte II dans *En attendant Godot*. Selon la définition faite par Le Petit Robert une ellipse est une « omission dans une suite logique » (<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/ellipse>). À mon avis, l'acte II n'est pas une suite logique de l'acte I. Peut-être que le personnage ne vit pas l'ellipse entre les deux actes. C'est en tout cas un trou dans le temps et dans la mémoire, ainsi qu'un trou dans l'intrigue. Elle ne fonctionne pas comme une ellipse normale, parce que ni le lecteur, ni le personnage ne comprennent ce qui s'est passé entre-temps. Il s'agit d'un trou vide dans le temps, dont les

actions sont cachées. Comme lecteur ou spectateur, on essaye tout de même de remplir ce vide et de deviner ce qui s'est passé entre-temps, ce qui a peut-être été le but de Beckett.

Les actions vidées de sens créent des effets comiques dans la pièce. De plus, elles mettent en relief la banalité du quotidien et l'absurdité de la vie. À travers les événements épisodiques, qui empêchent l'avancement d'une histoire, Beckett souligne le vide dans l'univers de ses personnages.

4. 9 Le vide dans la mise en scène

Dans le suivant, je propose d'examiner les représentations de vide dans une mise en scène particulière et voir comment elles diffèrent du vide représenté dans le texte. Sur scène, à mon avis, le vide devient plus puissant que dans le texte et il sera intéressant de voir quels effets cela peut avoir sur le spectateur. Devant les yeux du spectateur, il se peut que le vide soit plus frappant que pour le lecteur. Il s'agit, encore une fois, de l'adaptation présentée par *Fjernsynsteateret* sur NRK, mise en scène par Arne Thomas Olsen en 1965.

Dans la mise en scène d'Olsen, le décor est très minimaliste. En raison de l'époque où la mise en scène télévisée a été faite, la pièce est en noir et blanc. Même si ce « choix » n'est pas dramaturgique, cela contribue à mettre en évidence le vide présent dans le texte. Les murs et le sol sont de la même couleur grise, et les deux se confondent facilement, ce qui fait que le spectateur manque de repère sur scène. L'uniformité créée par le gris nous rappelle l'idée du vide plus efficacement que peut le faire le texte. Comme spectateur, nous sommes invités à être dans le vide et l'on ressent un sentiment de vide à travers le décor et surtout les couleurs, ou plutôt, le manque des couleurs. Le gris invite le lecteur à entrer dans un univers monochrome qui à son tour crée un sentiment de vide.

Le minimalisme et le faible nombre d'accessoires utilisés dans la mise en scène renforce l'importance de ce qui est utilisé, tout comme dans le texte. Sur scène, l'arbre invite le spectateur à croire que Vladimir et Estragon se trouvent au même endroit dans l'acte II que celui de l'acte I. En ce qui concerne la temporalité, en revanche, l'arbre implique à la fois une ellipse entre les deux actes, mais aussi une temporalité illogique. Selon Vladimir, un arbre vide est un arbre mort (Olsen, 1965, 00 : 08 : 14). Ce qui nous fait penser qu'un être vide est un être mort. Cela à son tour, renforce le sentiment que la mort est un des thèmes dans la pièce.

Sur scène, Vladimir cherche quelque chose dans son chapeau, et le spectateur voit avec ses propres yeux qu'il n'y a rien dedans. Toute de suite après, Estragon ne trouve rien dans sa chaussure qu'il réussit enfin à enlever. Vladimir, après avoir encore une fois cherché dans le chapeau, s'exclame « Ça devient inquiétant » (p. 12, Olsen, 1965, 00 : 03 : 55), et le spectateur est alors invité à croire que le vide du chapeau est la source de son inquiétude. Ou, en tout cas, le vide du chapeau est un symbole de l'inquiétude. Le vide est alors angoissant pour Vladimir et ce sentiment est transmis vers le spectateur.

Le chapeau porte aussi de la comédie sur scène, aussi bien que dans le texte. On pourrait même dire que le jeu de chapeau sur scène est plus amusant que dans le texte, vu que cet acte ne semble pas très logique. Vladimir et Estragon effectuent des gestes mécaniques, sans intérêt et l'effet pour le spectateur est alors comique. Les marionnettes, dont parle Les Essif, sont alors présentes sur scène et rendent les personnages très comiques parce qu'ils ressemblent plutôt à des robots (2001, p. 164). Dans ce jeu, il y a aussi un sentiment de tragi-comédie dont parle Emmanuel Jacquart (1998, p. 167). Le jeu crée un effet comique, mais montre en même temps l'absurdité de la vie et la banalité des actions quotidiennes.

Sur scène, l'image de Lucky, surchargée des affaires de Pozzo, donne un contraste important avec l'absence d'affaires de Vladimir et Estragon et souligne donc le vide qui entoure ces deux derniers. En effet, Lucky est tellement chargé qu'il doit prendre le fouet dans la bouche (Olsen, 1965, 00 : 21 : 34). Sur scène, l'inhumanité de Lucky se présente quand Vladimir et Estragon l'examinent sans qu'il n'ouvre les yeux. Ils font des commentaires sur son comportement et son allure, et ils mentionnent qu'il est en train de crever, Lucky de son côté ne semble pas être affecté par les commentaires (Olsen, 1965, 00 : 23 : 33). Comme nous l'avons déjà vu, Lucky ne réagit qu'aux ordres de Pozzo. Comme dans le texte, le vide souligne le caractère de marionnette chez Lucky. Sur scène, Lucky semble encore plus déshumanisé que dans le texte.

Estragon examine ses environs, qui sont complètement vides, et s'exclame : « Endroit délicieux » (p. 15, Olsen, 1965, 00 : 07 : 47). L'ironie de ses paroles est comique pour le spectateur qui peut se demander ce qu'Estragon juge tellement délicieux dans cet endroit complètement gris. Dans la mise en scène d'Olsen, il n'y a pas « des nuances », comme le dit Estragon (p. 79). À mon avis, le contraste entre les paroles et le lieu met en évidence le vide sur scène.

Le metteur en scène, Arne Thomas Olsen, a omis plusieurs scènes. Entre autres, il n'a pas pris en compte la scène où Vladimir et Estragon parlent comme s'ils étaient au spectacle (p. 44-45).

À mon avis, cette scène est une expression de l'absurdité du quotidien et de l'habitude banale de la vie, et ainsi la thématique absurde diminue-t-elle quelque peu dans cette adaptation. Olsen ne prend pas en compte les paroles suivantes, à mon avis très importantes, d'Estragon : « Rien se passe, personne ne vient, personne ne s'en va, c'est terrible » (p. 54). Pour moi, ces paroles expriment l'angoisse d'Estragon et la raison pour laquelle il se sent désespéré. En ce qui concerne le minimalisme dans le décor, Olsen respecte les didascalies. Comme je l'ai déjà dit, l'absence de couleur dans cette version télévisée met fortement en évidence le vide scénique.

À cause du vide scénique, le spectateur est donc obligé à participer à ce qui se passe pour donner un sens et rassembler l'histoire ; d'après Esslin, il s'agit là, encore une fois, d'un « effort créateur » de la part du spectateur (1977, p. 392). Présenté à la mise en scène, le spectateur est aussi confronté au vide scénique et doit prendre cela en compte dans sa compréhension de la pièce. Le vide est à la fois thématiqué, mais aussi présenté dans sa forme pure, ce qui, paradoxalement, donne une profondeur extraordinaire à cette pièce. On pourrait penser que le silence, l'immobilité et le vide sont des catégories qui ne s'adapteraient pas facilement au domaine théâtral. En fin de compte, c'est à travers ces figures de style que Beckett, et Olsen à son tour, nous montrent l'angoisse profonde qui entoure Vladimir et Estragon.

4. 10 Bilan

Le vide est à la fois utilisé d'une façon très concrète sur scène, mais aussi d'une façon plus abstraite pour remettre en question la réalité et l'existence des protagonistes. Thématiquement, le vide peut être un symbole de la mort, de l'existentialisme et de l'absurdité de la vie, tandis que le vide scénique transmet plutôt un sentiment d'angoisse ressenti par le personnage. Même si le concept du vide est difficile à comprendre, il est très efficace comme instrument scénique et technique textuelle.

Beckett vide les éléments scéniques dans le but de mettre en relief les peu d'accessoires qu'il utilise. Il montre dans ses personnages un minimalisme en ce qui concerne leur allure et leurs projets de vie. La pauvreté de parole et l'absence d'intrigue met en avant la situation statique. Le rien devient le contenu et l'ingrédient le plus important de l'intrigue. À travers une réduction des symboles, la vie absurde est donc mise en relief.

Le silence, l'immobilité et le vide sont des concepts difficiles à comprendre. Pourtant, c'est grâce à eux que le dramaturge peut accentuer des thèmes qui sont complexes à décrire sans ces stratégies littéraires et scénographiques.

5. Conclusion

Nous avons vu comment, dans *En attendant Godot*, le silence, l'immobilité et le vide fonctionnent à la fois comme thèmes, motifs et techniques littéraires. Il a été possible d'examiner ces trois éléments dans leurs manifestations explicites, que ce soit dans le texte ou sur scène, mais nous avons aussi pu chercher leur présence entre les lignes ou traduite par une thématique. À travers une grille d'analyse à la fois textuelle et scénique, j'ai repéré comment les trois éléments fonctionnent dans la pièce et quelles sont les significations qu'elles sont susceptibles de produire pour le lecteur et le spectateur. Dans ce mémoire, j'ai pu montrer que le silence, l'immobilité et le vide sont des véritables leitmotifs, ainsi que des techniques littéraires efficaces pour mettre en relief d'autres propos et thématiques.

On sait, rien que par le titre lui-même, que l'attente est un thème central de *En attendant Godot*. Or, si Vladimir et Estragon doivent supprimer le silence, remplir le vide et être immobiles, c'est précisément à cause du rendez-vous prévu avec Godot, ce qui relie ces trois éléments au thème de l'attente. Godot est, lui aussi, silencieux, immobile et vide et il devient donc un symbole de ces trois figures, beaucoup utilisées d'ailleurs dans tout l'univers beckettien. C'est dans l'attente que le silence, l'immobilité et le vide s'annoncent, à la fois pour le lecteur et le spectateur, mais aussi pour les personnages. Ainsi pourrait-on dire que l'attente de Godot est le prémisses de toute la pièce, autour de laquelle tournent nos trois éléments centraux. Comme personnage, Godot est vide, mais il représente en même temps l'espoir chez Vladimir et Estragon. Grâce à son absence, son silence et son immobilité, il devient, paradoxalement, le personnage le plus important dans la pièce et l'attente de son arrivée est la racine de toute misère.

Dans cette attente, le spectateur et le lecteur sont présentés à ce qu'on peut appeler une situation statique. La situation statique fait que la temporalité est vécue comme étant quelque chose d'incohérent. Le silence met en relief l'incertitude à l'égard de la temporalité et finit, avec l'immobilité et le vide, par ralentir le temps, alors que Vladimir et Estragon souhaitent le contraire. Ceux-ci se trouvent ainsi figés dans le temps. Chez Beckett, on identifie donc une absence de normalité à l'égard de la temporalité, mais aussi à l'égard de la succession des événements qui se traduit par une absence d'intrigue traditionnelle. À mon avis, son but aurait été, de plusieurs façons, de tout réduire au strict minimum. Les paroles sont réduites à du simple non-sens, le sens des mots et les symboles sont réduits ou bouleversés, les adverbes de lieu et de temps sont vidés de sens, la scène est vidée de décor et d'accessoires, et la temporalité semble être vidée elle aussi.

De par ses instructions scénographiques, Beckett vide les éléments scéniques de leur sens habituel, pour montrer que le monde lui-même n'a plus de sens. Les symboles de voyage (la route) ou de mouvement (les chaussures) perdent leur connotations habituelles et deviennent à la place des symboles de l'immobilité. *Rien* signifie le vide et *rien à faire* souligne l'immobilité. Le *rien à faire* fait que les protagonistes s'ennuient, ce qui à son tour déclenche le besoin de remplir le vide et le silence. Le vide scénique et le vide d'intrigue font que les personnages perdent leur repères dans le monde, et font ainsi en sorte que l'endroit ne leur semble pas familier et que la temporalité soit perturbée. Selon Emmanuel Kant, c'est le temps et l'espace qui forment la base d'une compréhension des événements dans le monde (Rossvær, 1983, p. 22-23). Quand ces deux éléments semblent vidés de sens, le monde devient difficile à comprendre. Le vide amène aussi à une perte de mémoire qui met en question la véracité de Vladimir et Estragon.

Même si le silence, l'immobilité et le vide peuvent être difficiles à analyser et à déchiffrer, ils sont très puissants comme instruments scénographique et textuel. On pourrait penser qu'ils constituent des éléments qui ne se laissent pas facilement adapter au domaine théâtral. Or, en fin de compte, c'est à travers ceux-ci que Beckett, et le metteur en scène Arne Thomas Olsen à son tour, nous font vivre l'angoisse profonde qui entoure Vladimir et Estragon, et nous posent devant des questions existentielles, telles que la mort, le salut et l'absurdité de la condition humaine. Comme technique littéraire, les trois éléments sont donc très forts, chacun de son côté, tout en se renforçant mutuellement. À mon avis, le silence, l'immobilité et le vide arrivent à montrer une existence sans signification où la langue ne suffit plus pour exprimer l'absurdité de la vie. À cause des sentiments que le silence, l'immobilité et le vide sont susceptibles de créer chez le lecteur et le spectateur, nous avons l'impression que Vladimir et Estragon sont coincés dans l'abîme d'angoisse et qu'ils doivent, à cause de la répétition qui est omniprésente, y rester pour toujours, dans un trou noir qui absorbe toute étincelle de vie.

Selon moi, le silence, l'immobilité et le vide, permettent un cadre d'interprétation philosophique et existentiel. « L'écriture de Samuel Beckett est une « critique de la raison pure » (...) », affirme Alain Chestier, vu qu'elle remet en question l'existence même (2003, p. 155). À mon avis, ce n'est pas seulement l'existence qui est remise en question, mais toutes les questions existentielles, y compris des questions religieuses. Vladimir et Estragon ont peur de la mort et ils luttent contre elle, tout en gardant l'espoir qu'ils seront sauvés d'une manière ou d'une autre. Le discours philosophique de Vladimir (p. 118) révèle peut-être qu'il est conscient de toutes ces questions et de son doute envers sa propre existence. En même temps, les

protagonistes se défendent, au cours de la pièce, contre les questions profondes en se distrayant des banalités et du non-sens. Peut-être Beckett invite-t-il le lecteur à prendre en compte des questions que nous avons déjà contemplées, mais que nous sommes en train de cacher derrière des platitudes du quotidien, comme le font Vladimir et Estragon ?

Après une relecture de *En attendant Godot*, en dialogue avec la littérature qui existe, je trouve qu'il s'agit d'une pièce qui parle de l'angoisse de l'homme, toujours en train d'attendre quelque chose. Dans le vide, l'homme se sent perdu, il a besoin de projets, d'intrigues, de choses matérielles. Dans le silence, l'homme a peur de ses propres pensées, c'est pourquoi il s'entoure des bruits et des passe-temps. Au lieu de réagir, l'homme se laisse étourdir par les banalités quotidiennes, il gaspille sa vie en attendant que quelque chose va arriver, et que ce quelque chose va le sauver. Quand le silence devient trop assourdissant, l'homme ressent l'angoisse existentielle. Il fait alors tout pour remplir le silence, et avec celui-ci, le vide dans sa vie. Le silence, l'immobilité et le vide dans *En attendant Godot*, permettent au lecteur et au spectateur de contempler les grandes questions de l'existence par le biais des personnages qui semblent être coincés dans le temps et l'espace. L'homme se demande alors pourquoi il est né et quel est le sens de la vie. Chez Vladimir et Estragon, nous pouvons voir le symbole de l'angoisse de toute l'humanité devant la mort. Déguisé comme de l'espoir, l'attente de Godot n'est rien d'autre que des actions du quotidien, effectuées automatiquement dans le but de remplir sa vie de quelque chose.

6. Bibliographie

6. 1 Œuvres de Samuel Beckett

Beckett, Samuel. (1952). *En attendant Godot*. Les éditions de minuit.

Beckett, Samuel. (1957). *Fin de partie*. Les éditions de minuit.

Beckett, Samuel. (1963/2019). *Oh les beaux jours*. Les éditions de minuit.

Olsen, Arne Thomas. (1965). *Mens vi venter på Godot*. Fjernsynsteateret.

(<https://tv.nrk.no/serie/fjernsynsteatret/1965/FTEA65001365>).

6. 2 D'autres sources citées et consultées

Bokselskap. <https://www.bokselskap.no/boker/vildanden/akt5>

Camus, Albert. (1942). *Le mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde*. Éditions Gallimard.

Chestier, Alain. (2003). *La Littérature du silence, Essai sur Mallarmé, Camus et Beckett*.
L'Harmattan.

Corcoran, Paul E. (1989). Godot Is Waiting Too : Endings in Thought and History. (*Theory and Society* 18 (4), 495–529).

(www.jstor.org/stable/657749. Date d'accès : 28 jan. 2021).

Eriksen, Trond Berg. (1993). *Reisen gjennom helvete : Dantes Inferno*. Universitetsforlaget.

Essif, Les. (2001). *Empty Figure on an Empty Stage*. Indiana University Press.

Esslin, Martin. (1977). *Théâtre de l'absurde*. (Traduit par Marguerite Buchet, Francine Del
Pierre et Fance Frank). Éditions Buchet/Chastel. (Date de publication originale :
1971).

Ferrini, Jean-Pierre. (2003). *Dante et Beckett*. Hermann éditeurs des sciences et des arts.

Ionesco, Eugène. (1966). *Notes et contre-notes*. Éditions Gallimard.

Jacquart, Emmanuel. (1998). *Le théâtre de dérision*. Éditions Gallimard.

- Jakobson, Roman. (1963/2003). *Essais de linguistique générale*. (Traduit par Nicolas Ruwet)
Les éditions de minuit. (Date de publication originale : 1963).
- Jenkins, Scott. (2012). Time and Personal Identity in Nietzsche's Theory of Eternal
Recurrence. (*Philosophy Compass*, 7(3), 208-217).
(<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/j.1747-9991.2011.00473.x>).
- Knowlson, James. (1999). *Beckett*. (Traduit par Oristrelle Bonis). ACTES SUD. (Date de
publication originale : 1996).
- Le Petit Robert. <https://dictionnaire.lerobert.com/>
- Metmuseum. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438417>
- O'Mordha, Sean. (1996). *Samuel Beckett : As the story was told*. BBC studios.
(digitaltheatreplus.com).
- Pruner, Michel. (2008/2017). *L'analyse du texte de théâtre*. Armand Colin.
- Rossvær, Viggo. (1979/1983). *Kant*. Ventura.
- Sarrazac, Jean.Pierre. (2014). Strindberg et Beckett : vagabondages immobiles.
(<https://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=5712>).
- Sartre, Jean-Paul. (2007). *Existentialisme is a humanisme*. (traduit par Carol Macomber).
Yale University. (Date de publication originale : 1946)
- Store Norske Leksikon. https://snl.no/absurd_teater
- Tsao, A., Sugar, J., Lu, L. *et al.* (2018). Integrating time from experience in the lateral
entorhinal cortex. (*Nature* 561, 57–62). (<https://doi.org/10.1038/s41586-018-0459-6>).
- Ubersfeld, Anne. (2014). Le personnage immobile. (<https://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=5712>).

