

Lien à faire / Corde à (dé) tendre

Réflexion sur l'évolution des textes *En attendant Godot* de Samuel Beckett

西村 和泉 *Izumi Nishimura*

(美術学部教養部会)

Introduction

Depuis sa première représentation parisienne, l'univers hermétique d'*En attendant Godot* ne cesse de soulever des questions existentielles. En raison de son style et de son contenu avant-gardiste, voire même de l'étrangeté de ses personnages, cette pièce de théâtre nous invite à l'interpréter de manières diverses et sous des angles variés. De plus, par rapport aux autres textes beckettien, *En attendant Godot* se présente comme l'œuvre la plus controversée, au point que sa complexité peut donner naissance à de nombreuses discussions et interprétations dont certaines deviendront des clichés ; voir Godot comme Dieu (God) peut sans doute, être considéré comme tel. En effet, nous retrouvons ce point de vue enraciné dans de nombreux livres, articles et journaux¹.

Il est indubitable que le rôle de Godot est énigmatique, mais pour quelle raison ?

Sachant que Beckett lui-même compare « Godot » à une « godasse » ou à un « godillot »², et affirme : « le christianisme est une mythologie avec laquelle je suis parfaitement familiarisée, donc je l'utilise naturellement »³, il déclare ne pas avoir voulu faire référence à Dieu. Selon Jack MacGowran : « Parce que Godot commence par g-o-d, les gens ont eu l'idée de le référer à Dieu. Mais il [= Beckett] dit catégoriquement que ce n'est absolument pas le point essentiel et que cela ne signifie pas du tout Dieu »⁴.

Certes, l'image du christianisme est présente dans cette pièce à travers les réparties entre les deux anti-héros : « Vladimir. — Tu as lu la Bible ? / Estragon. — La Bible... (*Il réfléchit.*) J'ai dû y jeter un coup d'œil »⁵, « Vladimir. — Mais tu peux pas aller pieds nus. / Estragon. — Jésus l'a fait. / Vladimir. — Jésus ! Qu'est-ce que tu vas chercher là ? Tu ne vas tout de même pas te comparer à lui ? » (*G*, 73), « Estragon. — [...] Voyons. (*Il réfléchit.*) Abel ! Abel ! / [...] Vladimir. — Je commence à en avoir assez de ce motif. / Estragon. — Peut-être que l'autre s'appelle Caïn. (*Il appelle.*) Caïn ! Caïn ! » (*G*, 117), *etc.* Cependant, si nous respectons les commentaires de l'auteur, l'identification à Dieu serait moins importante que les critiques ne l'ont prétendue. En effet, dans ces expressions, le thème de la religion est employé comme une expression banale qui enlève toute valeur *sacrée*, *solemnelle* et *sérieuse*. Il semble en revanche que

la conversation quotidienne elle-même, ainsi que son enchaînement occupe une place importante. En effet, dans *En attendant Godot*, la plupart des conversations semblent futiles en apparence et tournent principalement autour d'effets personnels tels que les « chaussures », le « chapeau », le « pantalon », mais aussi les « cordes » et les « tubercules comestibles ». De plus, le nom de Godot reste toujours dans l'obscurité en vacillant entre « Godet » et « Godin » : « Godet...Godot...Godin » (G, 39). Puis comme nous pouvons l'observer dans ce dialogue : « Estragon. — Il s'appelle Godot ? / Vladimir. — Je crois » (G, 27), Vladimir ne peut pas répondre avec certitude. Une des hypothèses serait que ce nom n'ait pas été employé pour fixer le thème principal de cette pièce ; bien que Beckett ait utilisé un nom propre, il a essayé de rester dans l'anonymat, dans le flou identitaire, laissant libre-cour aux interprétations de chacun. C'est pourquoi il écrit d'une manière à la fois spontanée et ambiguë : « Je ne sais pas qui est Godot. Je ne sais même pas (surtout pas) s'il existe »⁶ et « Je pense que mes personnages manquent de substance. Ce sont des fantômes et je ne veux pas les voir mutilés »⁷. Pour Beckett, un nom propre a toujours la possibilité de se transformer ou de se faire remplacer par d'autres noms. Cette tendance se retrouve déjà dans *Molloy*, écrit juste avant *En attendant Godot*, où l'on note que le nom du personnage principal qui est aussi le titre du roman, se transforme dans le récit, restant toujours plus ou moins informe comme « à m'amollir, à amollir Molloy »⁸. Mais malgré les efforts de l'auteur pour ne pas associer le nom propre à l'image du personnage, on peut comprendre qu'il a dû lui être assez difficile d'éviter la question « Qui est Godot ? » lors de son interview. C'est pourquoi, après la rédaction de cette pièce, les noms propres qui nous invitent à faire l'amalgame entre personnages fictifs et réalité n'apparaissent plus dans ses titres (en effet, au cours de la rédaction d'*En attendant Godot*, Beckett entame le roman intitulé *L'Innommable*).

Vient s'ajouter à cette question nominale, le lien inséparable entre « Godot » (= le but) et la notion de l'« attente » générant un espace restreint d'interprétation limité à l'*espérance de l'avenir*. C'est pourquoi, l'opinion générale à tendance à résumer cette pièce en quelques mots : deux vagabonds attendent Godot qui ne viendra jamais ; situation identique dans l'acte I et II. Si l'espoir symbolisé par Dieu ne se réalisera jamais (« leurre de l'espérance »⁹), nous sommes tentés de nous laisser guider vers le désespoir (« attente désespérée »¹⁰). C'est aussi l'une des raisons pour lesquelles l'œuvre de Beckett se retrouve enfermée dans l'image de « la mort »¹¹, « le néant » ou « le rien »¹². Cependant, selon Richard Seaver, cette pièce « a d'abord été appelée *Attente*, puis modifiée, et finalement appelée *En attendant Godot* »¹³, de sorte que le lien entre « attendre » et le nom « Godot » était ambiguë à l'origine ; si l'on enlève

l'objet du verbe « attendre », ce dernier ne montre qu'un acte simple excluant la notion d'espérance (dans la vie quotidienne, il nous arrive d'attendre sans aucun but). D'ailleurs, dans l'œuvre de Roland Barthes, « L'attente » est décrite dans les six phases suivantes : 1.angoisse, 2.doute, 3.enchantement, 4.hallucination, 5.colère et 6.abandon. Mais nous ne trouvons qu'à peine la deuxième étape (« doute ») dans *En attendant Godot*, de telle sorte que cette pièce s'écarte, dès le départ, de la notion d'attente¹⁴. En outre, cette expression est phonétiquement proche d'« atteinte », c'est-à-dire que cette pièce de théâtre pourrait être formée par *quelque chose* ou *quelqu'un* qui ne seraient pas forcément hors de portée.

Il faudrait donc commencer à analyser cette pièce de théâtre en essayant de ne pas prendre en compte le lien inséparable entre « Godot » et l'« attente » tout en étudiant soigneusement la genèse de chaque notion. Beckett a écrit beaucoup d'œuvres intertextuelles : Watt et Murphy apparaissent dans *Mercier et Camier* ; Watt, Murphy et Camier dans *Molloy* ; Murphy, Mercier et Molloy dans *Malone meurt* ; Murphy, Mercier, Camier, Molloy et Malone dans *L'Innommable*, et il n'a jamais cessé de les remanier même après leur publication, entre la version anglaise et française, entre le texte publié et la mise en scène¹⁵. Ces exemples mettent en évidence tout l'espace qui s'offre encore à l'analyse. Dans le but de reconsidérer son univers créatif, il semble judicieux de se pencher sur les opinions d'Alain Badiou et de Dirk Van Hulle qui mentionnent la multiplicité potentielle dans l'œuvre de Beckett.

Alain Badiou souligne la complexité du parcours et la variation des moyens littéraires chez Beckett : « L'œuvre de Beckett, qu'on présente souvent comme un bloc, ou comme dirigé linéairement, quant au contenu, vers toujours plus de nihilisme, quant à la forme, vers toujours plus de concision, est en réalité *un parcours complexe, dont les moyens littéraires sont très variés* »¹⁶. Cette citation évoque d'ores et déjà l'infrastructure des textes : une toile ou un réseau polyphonique.

Selon Dirk Van Hulle, il est important de traiter les textes et les avant-textes de Beckett en tant que « liquide » dans un « milieu colloïdal » et « volatil » :

Selon Jean Bellemin-Noël, par exemple, "l'avant-texte, c'est [...] le liquide, le milieu colloïdal, dans lequel les unités de langage cherchent et trouvent leurs liaisons selon les lignes de meilleure solidification" (Bellemin-Noël 1972, 62). Mais, naturellement, dès que la liquidité est arrêtée, elle perd sa qualité la plus fascinante, comme Proust l'a illustré si éloquemment, notamment dans *La Prisonnière et Albertine disparue*, c'est-à-dire "La Fugitive" que le narrateur aime précisément à cause de sa volatilité.¹⁷

Si nous observons le changement du titre¹⁸ ou le résumé de l'auteur qui insiste sur la relation entre le couple : « [...] séparation et réunion perpétuelles de Vladimir et d'Estragon »¹⁹, le personnage de Godot ne joue pas forcément un rôle pivot au sein de cette pièce. Par ailleurs, selon les analyses textuelles, particulièrement la genèse de la création, surgissent de nouvelles images des personnages et des intrigues qui nous invitent à réinventer de nouveaux codes de *communication*.

1. Du texte à l'avant-texte

Cette analyse d'*En attendant Godot* repose principalement sur la base des réécritures entre le premier manuscrit, rédigé entre le 9 octobre 1948 et le 29 janvier 1949 (conservé à la Bibliothèque nationale de France depuis 2006)²⁰ et le texte publié en français aux Éditions de Minuit en 1952. En collaboration avec Grégory Lemmonier (Université Rennes II), des phrases et des mots modifiés ont été extraits des deux textes. La plupart des manuscrits de Beckett seront bientôt accessibles sur Internet, grâce au projet colossal et au travail méticuleux de Dirk Van Hulle et Mark Nixon : « Beckett Digital Manuscript Project »²¹, cependant ce projet étant toujours en cours d'élaboration, il nous faudra encore un peu de patience pour consulter la version numérique d'*En attendant Godot*.

Ruby Cohn déclare à juste titre dans *A Beckett Canon* ; une des œuvres où l'avant-texte d'*En attendant Godot* est mentionnée, que le manuscrit de Beckett se distingue de la version publiée par de « nombreux petits détails »²², on peut toutefois ajouter qu'il contient également des parties modifiées en intégralité, surtout dans les scènes clés.

Mes derniers articles basés sur l'analyse textuelle de *Mercier et Camier*, de *Malone meurt* et de *Comment c'est*, font remarquer que les avant-textes servent à éclaircir le subconscient de l'auteur. Dans *Comment c'est* et dans les textes qui le suivent, les phrases courtes, fragmentaires et répétitives, malgré leur apparente simplicité, s'avèrent en fait complexes et riches de sens contrairement à certaines études qui les interprètent comme l'épuisement de l'imagination de Beckett, mais leur simplicité n'est que superficielle. En effet, elles sont non seulement basées sur des expressions longues et persistantes, mais également sur des tableaux hermétiques qui sont dessinés dans la marge du manuscrit par l'auteur comme s'il voulait avoir une vue objective ; de nombreux schémas mathématiques, des tableaux de permutation, des tables corrélatives des personnages ou des mots soutiennent souvent ses intrigues.

Sans doute, les manuscrits ne sont que des étapes amenant aux textes publiés et nombreuses sont les raisons pour que l'auteur ait *finalement* choisi une seule expression

parmi tant d'autres. Pourtant, comme Dirk Van Hulle le souligne, il serait difficile d'affirmer dans le cas de Beckett, que le texte publié soit la version définitive :

En présentant son dernier texte comme un avant-texte, Beckett souligne que le processus créatif fait intégralement partie de son œuvre, ce qui se reflète dans la décision de garder ses manuscrits et de les confier à des archives universitaires, comme celle de Reading et de Trinity College Dublin. Ce témoignage matériel du processus d'écriture est une présence de Beckett qui vaut la peine d'être étudiée en contrepoint avec ses œuvres publiées.²³

Il apparaît donc judicieux de lire et d'interpréter le manuscrit en parallèle avec le texte publié, afin de découvrir un univers vaste et profond. Pour cela, il faut dans un premier temps discerner dans quelles circonstances et de quelle manière l'auteur a réécrit, mais également essayer d'analyser le cheminement de sa pensée afin de comprendre le *pourquoi* de cette réécriture.

2. La genèse de Godot

Les deux clochards (Vladimir et Estragon) restent présents physiquement sur scène tout au long de la pièce, Godot quant à lui n'est présent que dans les dialogues. À aucun moment, il n'apparaît comme une entité à proprement parler.

Sont-ils réellement là dans le but de rencontrer Godot ? Sont-ils là uniquement pour combler le vide à travers des dialogues ?

L'absence de Godot dans le premier acte entraîne, soit disant, la déception de Vladimir et d'Estragon qui se répète dans le deuxième acte comme un cercle vicieux. Cependant, beaucoup de scènes prouvent qu'il y a une évolution certaine. En effet, nous pouvons observer cette évolution grâce à des détails qui peuvent paraître insignifiants. Par exemple, la scène où Estragon s'évertue à essayer d'enlever sa chaussure trop petite pour son pied en déclarant « Rien à faire » dans l'acte I, est remplacée par la présence d'une paire de chaussures et l'intervention de Vladimir chantant une chanson sur les chiens dans l'acte II.

La même situation se reproduit avec l'apparition de l'autre couple : Pozzo et Lucky. Lucky bavarde machinalement sous la dictature de son maître Pozzo dans l'acte I, mais ce dernier apparaît comme aveugle et son valet muet dans l'acte II. Il en est de même pour la longue corde qui lie ces deux hommes (acte I)²⁴ et qui se raccourcit (acte II) au fur et à mesure que la pièce évolue.

Puis, lors de la dernière scène, Vladimir et Estragon parlent au sujet de la « corde » (G, 74) destinée à se pendre et constatent qu'ils n'en ont pas (acte I), Estragon propose

alors la corde qui lui sert de ceinture et ils essaient de tirer chacun de leur côté afin d'en vérifier sa résistance (acte II), *etc.* Concernant le style, il existe également beaucoup de différences, non seulement entre les deux actes, mais aussi à travers les paroles. Les gestes de Vladimir et d'Estragon sont tellement liés à la vie quotidienne, qu'ils nous donnent souvent l'impression que ce couple oublie ou ignore l'existence de Godot.

Tandis que dans le texte publié où le nom de Godot apparaît presque au début du récit, ce nom ainsi que le verbe « attendre » n'apparaissent pour la première fois qu'au milieu de l'acte I dans l'avant-texte, et même le fameux leitmotiv : « Estragon. — Allons-nous-en. / Vladimir. — On ne peut pas. / Estragon. — Pourquoi ? / Vladimir. — On attend Godot » n'y figure pas :

MG, 7	G, 16
Lévy — Endroit délicieux. (<i>Il se retourne, avance jusqu'à la rampe, regarde vers le public.</i>) Aspects riants. [+]	Estragon. — Endroit délicieux. (<i>Il se retourne, avance jusqu'à la rampe, regarde vers le public.</i>) Aspects riants. [<i>(Il se tourne vers Vladimir.) Allons-nous-en</i>]
Vladimir — (le rejoignant) J' ai dans l'idée qu'il arrivera par là.	Vladimir. — On ne peut pas.
Lévy — Tout est possible. (se retrouvant au milieu de la scène). Tu es sûr que c'est ici?	Estragon. — Pourquoi? Vladimir. — On attend Godot. Estragon. — C'est vrai. (Un temps.) Tu es sûr que c'est ici?

Nous pouvons considérer, d'après ces réécritures²⁵, que la question du « théâtre dans le théâtre » s'est dissimulée derrière l'acte d'attendre Godot. La relation entre Vladimir, Lévy (nom original d'Estragon) et le public prime par rapport à celle entre Vladimir, Estragon et Godot. Tandis que l'expression dans le texte publié : « On ne peut pas » reflète le désespoir, celle de Vladimir et Lévy, quant à elle, nous donne l'impression qu'il y a un certain optimisme dans le manuscrit : « J'ai dans l'idée qu'il arrivera par là. — Tout est possible ».

Dans la citation ci-dessous, la motivation des deux hommes à rester dans le même lieu est différente entre l'avant-texte et sa version publiée. Dans le premier, l'acte de *rendez-vous* souligne un but concret à l'instar du deuxième qui se focalise sur l'obligation d'attendre quelqu'un.

MG, 9	G, 18
Lévy — Tu es sûr que [illisible] c'était pour ce soir? Vladimir — Quoi? Lévy — Notre rendez-vous. Vladimir — Diable - (il cherche dans ses poches. Il l'a écrit.)	Estragon. — Tu es sûr que [-] c'était [-] ce soir? Vladimir. — Quoi? Estragon. — Qu'il fallait attendre? Vladimir. — Il a dit samedi. (Un temps.) Il me semble.

Les scènes suivantes nous montrent également que les expressions « en attendant » et « Godot » sont ajoutées au cours de la rédaction :

MG, 13	G, 21
Vladimir — C'est bon pour les reins. (Silence. Lévy regarde <i>l'arbre avec attention.</i>) [+] Lévy — Qu'est-ce qu'on fait à présent? [+] Vladimir — Si on se pendait? Lévy — Ce serait un moyen de bander.	Vladimir. — C'est [-] pour les reins. (Silence. Estragon regarde <i>l'arbre avec attention.</i>) Qu'est-ce qu'on fait maintenant? [Estragon. — On attend. Vladimir. — Oui, mais en attendant?] Estragon. — Si on se pendait? Vladimir. — Ce serait un moyen de bander.

MG, 17	G, 25
Vladimir — J'ai cru que c'était lui. [+] Lévy — Pah! Le vent dans les roseaux.	Vladimir. — J'ai cru que c'était lui. [Estragon. — Qui? Vladimir. — Godot.] Estragon. — Pah! Le vent dans les roseaux.

Dans le premier exemple, en plus de l'ajout de la notion d'« attendre », nous remarquons que les paroles d'Estragon et celles de Vladimir sont transformées et permutées au cours de la réécriture. Il est certain que, dans le texte publié, chaque individu donne l'image d'un caractère propre et singulier ; celui de « Vladimir = sérieux, intellectuel et fataliste »²⁶ et « Estragon = rêveur, paresseux et amnésique »²⁷. De plus, la plupart des représentations accentuent les traits de caractères nets et opposés de ces personnages par leur aspect physique, parfois grand et l'autre petit, parfois gros et l'autre maigre, parfois fort et l'autre faible, *etc.* Pourtant, cette image n'était pas établie de la sorte. Dans une des notes de production lors de la représentation au théâtre Schiller à Berlin (8 mars 1975), Beckett distingue clairement deux personnages comme

« E. paresseux, V. agité »²⁸. L'auteur semble avoir effectué cette caractérisation après la publication, de sorte que les caractères opposés de Vladimir et d'Estragon pourraient être considérés comme l'une des versions pour la mise en scène de cette représentation.

Comme nous le voyons dans la citation suivante, l'avant-texte les décrit tout simplement comme « 1^{er} vieillard » et « 2^{ème} vieillard » qui se ressemblent comme deux gouttes d'eau :

MG, 1	G, 9
<p><i>Route à la campagne</i> [+] avec arbre. Soir. <u>Un vieillard</u> assis <u>par terre, en train</u> d'enlever sa chaussure. Il s'y acharne des deux mains, en ahanant. Il s'arrête, <u>n'en pouvant plus, pousse un cri</u>, se repose en haletant, [<u>puis</u>] recommence. Même jeu [<u>encore une fois</u>]. Entre <u>un deuxième vieillard, ressemblant au premier</u>. 1^{er} V. (<u>s'arrêtant</u> à nouveau). — Rien à faire. 2^{ème} V. (<i>s'approchant à petits pas raidés, les jambes écartées</i>). — Je commence à le croire. ([+] <i>s'immobilise</i>.) J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir, sois raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé. Et je reprenais le combat. ([+] <i>se recueille</i> [+] <i>songeant</i> [<u>peut-être</u>] au combat. [+])</p>	<p><i>Route à la campagne</i>[.] avec arbre. Soir. <u>Estragon</u>, assis <u>sur une pierre, essaie</u> d'enlever sa chaussure. Il s'y acharne des deux mains, en ahanant. Il s'arrête, <u>à bout de forces</u>, se repose en haletant, [-] recommence. Même jeu [-]. Entre <u>Vladimir</u>. <u>Estragon</u> (<u>renonçant</u> à nouveau). — Rien à faire. <u>Vladimir</u> (<i>s'approchant à petits pas raidés, les jambes écartées</i>). — Je commence à le croire. ([<u>II</u>] <i>immobilise</i>.) J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir, sois raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé Et je reprenais le combat. ([<u>II</u>] <i>se recueille</i>[.] <i>songeant</i> [-] au combat. [<u>A Estragon</u>].)</p>

D'ailleurs, à l'origine du texte, Lévy (Estragon) n'était pas forcément passif ; ce caractère personnel s'est graduellement renforcé au cours des réécritures. En voici un exemple :

MG, 6	G, 15
<p><u>Lévy</u> — Qui? Vladimir — Comment [, <u>qui</u>? <u>Lévy</u> — [+] (<i>Un temps</i>.) Engueulé qui?</p>	<p><u>Estragon</u>. — Qui? Vladimir. — Comment [-]? <u>Estragon</u>. — [<u>Je ne comprends rien...</u>] (<i>Un temps</i>.) Engueulé qui?</p>

MG, 94	G, 95
Vladimir — Pourquoi?	Vladimir. — Pourquoi?
[+]	[Estragon. — Je ne me rappelle pas.
	Vladimir. — Non, je veux dire pourquoi
	tu les as jetées.]
Lévy — Elles me faisaient mal.	Estragon. — Elles me faisaient mal.

Les deux personnages avaient ainsi un rôle neutre et interchangeable ; ils manquaient d'humour et l'histoire d'intrigue par rapport au texte publié, mais ils gagnaient en liberté et souffraient moins de la contrainte imposée par l'attente et son implication.

3. La théorie de la relativité selon Beckett

Comme nous l'avons vu précédemment, le rapport de l'implication réciproque et l'interchangeabilité de ces deux personnages étaient écrits de manière plus explicite dans le manuscrit. D'ailleurs, dans *En attendant Godot*, on trouve une multitude d'expressions et d'images qui font référence au *lien* : la corde, le lacet, la ceinture, la racine, *etc.* C'est avec cette notion même que le nom de « Godot » apparaît pour la première fois dans le manuscrit :

MG, 19-20	G, 27
Lévy (<i>mâche, avale</i>). — Je [te] demande si on est lié .	Estragon (<i>mâche, avale</i>). — Je [-] demande si on est liés .
Vladimir — Lié?	Vladimir. — Liés?
Lévy — Mais oui, au bonhomme.	
Vladimir — Quelle idée ! (<i>Pause</i>) Par qui ? Pas encore.]	
Lévy — Li-é.	Estragon. — Li-és.
Vladimir. — Comment, lié ?	Vladimir. — Comment, liés ?
Lévy — Pieds et poings.	Estragon. — Pieds et poings.
Vladimir — Mais à qui? Par qui?	Vladimir. — Mais à qui? Par qui?
Lévy — A ton bonhomme.	Estragon. — A ton bonhomme.
Vladimir — A Godot? Lié à Godot? Quelle idée! [+] (<i>Pause</i>) Pas encore (<i>Il ne fait pas la liaison.</i>)	Vladimir. — A Godot? Liés à Godot? Quelle idée? [Jamais de la vie!] (<i>un temps.</i>) Pas encore (<i>Il ne fait pas la liaison.</i>)

Cette scène intervient juste après l'évocation des termes « mandragores » (G, 21), « carotte » et « quelques navets » (G, 26) qui sont tous des paradigmes du terme racine :

le lien avec la terre.

Tout comme la « mandragore » qui selon la légende crie lorsqu'on l'extrait de la terre, Estragon souffle beaucoup quand il essaie d'enlever sa chaussure (G, 9). Les chaussures sont le motif qui hante Vladimir et Estragon, et en même temps, elles symbolisent la liaison entre ce couple. C'est pourquoi Vladimir essaie de les lacer :

Estragon. — On ne se débrouille pas trop mal, hein, Didi, tous les deux ensemble ?

Vladimir. — Mais oui, mais oui. Allez, on va essayer la gauche d'abord.

Estragon. — On trouve toujours quelque chose, hein, Didi, pour nous donner l'impression d'exister ?

Vladimir (*impatiemment*). — Mais oui, mais oui, on est des magiciens. Mais ne nous laissons pas détourner de ce que nous avons résolu. (*Il ramasse une chaussure.*) Viens, donne ton pied. (*Estragon s'approche de lui, lève le pied.*) L'autre, porc ! (*Estragon lève l'autre pied.*) Plus haut ! (*Les corps emmêlés, ils titubent à travers la scène. Vladimir réussit finalement à lui mettre la chaussure.*) Essaie de marcher. (*Estragon marche.*) Alors ?

Estragon. — Elle me va.

Vladimir (*prenant de la ficelle dans sa poche*). — On va la lacer. (G, 97)

Ces chaussures sont différentes de celles qui apparaissent à l'acte I. Elles représentent le lien entre les deux vieillards et une *autre personne* qui reste dans un monde extérieur tout en se partageant leur espace-temps mais sans y figurer :

Vladimir. — Où sont tes chaussures ?

[...]

Vladimir (*montrant les chaussures*). — Les voilà. (*Estragon regarde les chaussures*). A l'endroit même où tu les as posées hier soir.

Estragon va vers les chaussures, se penche, les inspecte de près.

Estragon. — Ce ne sont pas les miennes.

Vladimir. — Pas les tiennes !

Estragon. — Les miennes étaient noires. Celles-ci sont jaunes.

Vladimir. — Tu es sûr que les tiennes étaient noires ?

Estragon. — C'est-à-dire qu'elles étaient grises.

Vladimir. — Et celles-ci sont jaunes ? Fais voir.

Estragon (*soulevant une chaussure*). — Enfin, elles sont verdâtres.

Vladimir (*avançant*). — Fais voir. (*Estragon lui donne la chaussure. Vladimir la regarde, la jette avec colère.*) Ça alors !

Estragon. — Tu vois, tout ça c' est des...

[...]

Vladimir. — C'est simple comme bonjour. Un type est venu qui a pris les tiennes et t'a laissé les siennes.

Estragon. — Pourquoi ?

Vladimir. — Les siennes ne lui allaient pas. Alors il a pris les tiennes.

Estragon. — Mais les miennes étaient trop petites.

Vladimir. — Pour toi. Pas pour lui. (G, 94-95)

Ce passage montre avant tout qu'il y a une possibilité d'évolution même lorsque la notion de couple fait référence à un espace clos. Les chaussures d'Estragon apparaissent dans un premier temps comme un *joug* impossible à enlever. Toutefois, ce dernier s'en débarrasse grâce à l'intervention d'« un type ». Ces chaussures deviennent alors symbole de liberté. En effet, les chaussures représentent le mouvement évolutif (marcher, se déplacer), tout en étant attachées aux pieds par des lacets ou à la terre dû à la gravitation. L'acte de marcher est ambivalent, car il faut maintenir le rythme entre la répulsion et le repos interchangeable de chaque pied. La même théorie se retrouve avec les lacets, car pour les pieds, il est nécessaire de bien lacer ses chaussures afin de marcher, mais au moment de les retirer, les lacets deviennent une contrainte. Au regard de la citation précédente (les chaussures trop petites pour Estragon sont trop grandes pour un autre), la théorie de la relativité occupe une place importante dans cette pièce de théâtre. Chez Beckett, apparaissent souvent des chapeaux, des chaussures et des pantalons qui sont indissociables du corps à travers une corde et en même temps, qui sont partagés par un autre personnage comme nous le voyons dans *Acte sans paroles II*. Dans cette pièce, les deux hommes qui s'appellent tout simplement « A » et « B » avancent en répétant leur présence et absence ; quand « A » se déplace, il charrie un sac dans lequel « B » dort, et quand « B » se déplace, il charrie un sac dans lequel « A » dort, de sorte que ces personnages ne se rencontrent jamais et ne se parlent jamais. Pourtant, ils partagent leurs habits (chapeau, veste, pantalon, chaussures), car ils les enlèvent en entrant dans le sac et les remettent en en sortant.

Si nous consultons le manuscrit de *Mercier et Camier*, une des œuvres dans laquelle on voit l'archétype du couple d'*En attendant Godot*, nous pouvons observer un schéma figuratif qui signifie le lien inséparable et, en même temps, contradictoire entre le « cul » et la « chemise » :

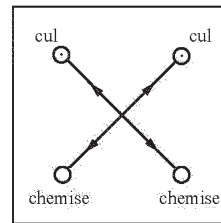
Juste au dessus de ce schéma, Beckett écrit « Mercier le cul, et Camier la chemise »³⁰. Si nous nous focalisons sur Mercier et Camier, il ressort que ces personnages

sont anagrammatiques, remplaçables et ne définissent leur existence qu'à travers leur double. Celui-ci fait ressortir des doutes sur la priorité entre le cul (corps/sujet) et la chemise (effets personnels/objet). Comme nous le voyons par exemple dans l'expression de Vladimir :

« Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable » (G, 12), le corps ne précède pas forcément les objets. Mais, grâce à cette ambiguïté de *priorité-postériorité*, Vladimir et Estragon peuvent maintenir leur rapport harmonieux. Dans l'œuvre de Beckett, l'existence des chaussures est liée à l'existence des pieds et vice et versa. Si cette relation réciproque se fige, les personnages avancent irrémédiablement vers la chute, comme Pozzo et Lucky. Différents de Vladimir et d'Estragon qui ne figurent que comme « deux vieillards », Pozzo et Lucky sont décrits dans un premier temps comme des personnages contradictoires : « deux hommes, un grand et un petit » (MG, 21). Entre eux se trouve une corde résistante ; elle symbolise le lien entre le maître (existence *a priori*) et le valet (existence *aposteriori*). À l'acte II, elle se raccourcit, puis les caractères bien définis dans l'acte I s'atténuent jusqu'à les rendre aveugle pour l'un et muet pour l'autre. En raison de leur relation pré-établie, la communication vivante et dynamique laisse place à un dialogue monotone et morne : « Pozzo (*gémissant, portant ses mains à sa tête*). — Je n'en peux plus... plus supporter... ce qu'il fait... pouvez pas savoir... c'est affreux... faut qu'il s'en aille... (*il brandit les bras*) ... je deviens fou... (*Il s'effondre, la tête dans les bras.*) » (G, 46).

Malgré la résistance de la corde, la relation de maître-valet se détache au fur et à mesure, et Pozzo perd paradoxalement sa liberté ; leur relation est loin d'une relation interchangeable, souple et éternelle. Quant aux cordes de Vladimir et d'Estragon, elles sont beaucoup plus souples et fragiles, et libre à eux de les mettre ou non. D'ailleurs, pour Vladimir qui dit : « On va la lacer », Estragon rétorque tout de suite : « pas de lacet ! » (G, 98). Si leur corde est forte, la relation entre l'*a priori* et l'*aposteriori* se fixe, et pour Beckett, la fixité éternelle de la relation signifie la mort. C'est la raison pour laquelle ils abandonnent l'idée du suicide, à la fin de l'acte II. Pour ce faire, les deux hommes ont besoin d'une corde, mais ne disposent que d'une ceinture qui est en fait une corde. Avant tout, ils décident d'en vérifier la résistance ; ils prennent chacun un bout de la corde et tirent, mais elle se rompt de suite. Ils sont ainsi libérés des entraves pour continuer le récit. En effet, si la corde avait fait preuve de solidité, ils auraient facilement pu mettre fin à leur vie. Car « La vie ne tient qu'à un fil » :

[Figure 1]²⁹



Estragon. — [...] Et si on se pendait ?

Vladimir. — Avec quoi ?

Estragon. — Tu n'as pas un bout de corde ?

Vladimir. — Non.

Estragon. — Alors on ne peut pas.

Vladimir. — Allons-nous-en.

Estragon. — Attends, il y a ma ceinture.

Vladimir. — C'est trop court.

[...]

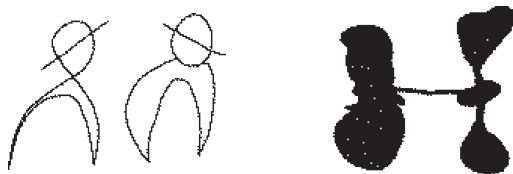
Vladimir. — Fais voir quand même. (*Estragon dénoue la corde qui maintient son pantalon. Celui-ci, beaucoup trop large, lui tombe autour des chevilles. Ils regardent la corde.*) A la rigueur ça pourrait aller. Mais est-elle solide ?

Estragon. — On va voir. Tiens *Ils prennent chacun un bout de la corde et tirent. La corde se casse. Ils manquent de tomber.* (G, 132-133)

Nombreux sont les points communs de cette scène avec le roman *Molloy*, en particulier le rapport qu'ont les personnages avec leurs attributs personnels à savoir le lien entre le manteau de Molloy et son chapeau qui sont reliés par un « lacet » et le pantalon et les chaussures qui tiennent grâce à une corde dans *En attendant Godot*. Ce lacet est tellement souple que le chapeau peut sursauter dans un mouvement libre et détendu : « Je le jetai d'un geste insouciant et généreux et il revint vers moi, au bout de son cordon ou lacet, et après quelques sursauts s'immobilisa, contre mon flanc » (M, 81-82). De même, on ne peut manquer de remarquer la contradiction entre la facilité de trouver un cordon malgré le caractère fugitif de son existence : « Un vieux lacet, ça se trouve toujours, ce n'est pas éternel » (M, 58). Comme la souplesse du lacet le montre, les personnages qui se lient l'un à l'autre peuvent s'accorder à condition de s'éloigner quelques fois de leur partenaire. Ainsi le couple nommé « A » et « B » dans *Molloy* se sépare momentanément mais reste toujours lié par ce lacet. À ce moment, le narrateur perd de vue l'un des deux situé à une extrémité : « Mais malgré cet élan vers lui de mon âme, au bout de son élastique, je le voyais mal » (M, 13). Selon Ludovic Janvier, ce lacet symbolise un cordon ombilical³¹. En effet, si nous considérons le fait que le cordon ombilical est lié à la matrice par le placenta, la ressemblance entre le chapeau et le placenta est explicite. Le rapport entre mère et enfant est aussi relatif que le rapport entre l'expression « cul et chemise ». Si la mère considère indubitablement

que son enfant est l'existence *a posteriori*, il est bien possible que l'enfant pense que son existence précède celle de sa mère (selon Beckett, il aurait été *doté* du pouvoir de la mémoire au stade embryonnaire). Si la corde est trop solide comme le *lien* entre Pozzo et Lucky, l'enfant ne peut pas venir au monde. En testant la résistance de leur corde, Vladimir et Estragon découvrent que cette dernière est très fragile, car elle cède : « *Ils prennent chacun un bout de la corde et tirent. La corde se casse. Ils manquent de tomber* » (G, 133). Cette scène évoque la liberté. Cette liberté passe par la souplesse de leur relation qui prouve que finalement chacun peut vivre de manière indépendante. Toutefois, ils restent complémentaires. Beckett a laissé deux croquis sur une page de manuscrit représentant ce couple : l'un correspondant à deux entités bien distinctes, l'autre étant le reflet des deux personnages liés par la corde.

[Figure 2]³²



Cette corde signifie d'une part le lien qui crée une unité, et d'autre part, celui qui permet d'accéder au monde extérieur. L'expression « attendre » contient le mot « tendre ». Si nous nous penchons sur ce commentaire de l'auteur : « J'ai commencé d'écrire *Godot* pour me *détendre* »³³, *En attendant Godot* décrit la relation à la fois souple et ambivalente qui lie les hommes. L'expression de l'auteur : « séparation et réunion perpétuelles de Vladimir et d'Estragon » montre que les deux hommes incarnent le lien fondé sur la séparation. De sorte que dans ce premier manuscrit ils n'ont pas de but stable et éternel comme celui d'« attendre Godot ».

MG, 102	G, 100
Vladimir — <u>A cause de Godot.</u>	Vladimir — <u>On attend Godot.</u>

Il faut souligner, de plus, que l'emploi du verbe « attendre » dans la version publiée n'existait pas au début. Il apparaît dans un premier temps dans des scènes où Godot n'y est pas associé. Par exemple, dans la scène où Vladimir et Estragon entendent la parole de Pozzo, le verbe « écoutent » est remplacé par « attendent » :

Dans l'expression « attendent » qui suit « l'un contre l'autre », nous pouvons percevoir la sonorité « tendre » qui fait écho au fait de « tendre la corde ». Par rapport à l'acte d'« écouter » docilement la parole de Pozzo dans le manuscrit, Vladimir et

MG, 34	G, 40
<p>Lévy — Qu'est-ce qu'il y a? Vladimir — Il va parler. <i>Immobiles, l'un contre l'autre, ils</i> <u>écoutent.</u></p>	<p>Estragon. — Qu'est-ce qu'il y a? Vladimir. — Il va parler. <i>Immobiles, l'un contre l'autre, ils</i> <u>attendent.</u></p>

Estragon, eux, ont pour action et réaction d'« à tendre » dans le texte publié. Bien que la relation entre les couples Pozzo-Lucky et Vladimir-Estragon soient opposées, Vladimir obéit et reprend les paroles de Pozzo dans certaines scènes de l'acte I (ex : « Pozzo. — [...] Pense, porc ! » (G, 59), « Vladimir. — Pense, cochon ! » (G, 103)) ; ce qui montre que Pozzo qui utilise la force et qui incarne clairement l'autorité, subjugué Vladimir ce qui invite à l'imiter.

Nous pouvons observer, suite à la comparaison des diverses réécritures, que Beckett n'a presque pas retouché les dialogues de Pozzo et de Lucky, contrairement à ceux de Vladimir et d'Estragon. Ce qui signifie que la caractérisation personnelle de ces deux hommes est nette depuis le début. À l'opposé des « deux vieillards », Pozzo et Lucky étaient décrits comme deux personnages très contrastés : « grand » et « petit » dans l'avant-texte. Cet effet nous invite à penser que la relation originellement ambiguë et complémentaire chez Vladimir-Estragon tend inconsciemment vers la relation dictatoriale chez Pozzo-Lucky.

Pourtant, à la fin du récit, Vladimir met en doute la sincérité et l'honnêteté de Pozzo. Il essaie, à ce moment là, d'échapper à son influence :

Vladimir. — [...] Je me demande s'il est vraiment aveugle.

[...]

Estragon. — Quoi ?

Vladimir. — Pozzo.

Estragon. — Il est aveugle ?

Vladimir. — Il nous l'a dit.

Estragon. — Et alors ?

Vladimir. — Il m'a semblé qu'il nous voyait. (G, 127)

Cette citation montre que la faiblesse du lien chez les deux clochards les aide finalement à ne pas tomber dans la relation fixe et hiérarchique du maître-valet.

Le mouvement représenté par l'action (réunion) et par la réaction (séparation) que l'on

trouve entre Vladimir et Estragon, se retrouve également, si l'on considère chaque couple en tant qu'entité, entre le couple Pozzo-Lucky / Vladimir-Estragon.

4. L'intensité et l'ambivalence des relations

Comme nous l'avons vérifié à travers l'analyse génétique, la création de Beckett est fortement basée sur le mouvement des traces qui surgissent aux confins de la conscience et de la langue. Les deux couples du chapitre précédent nés grâce à ce mouvement ambivalent sont à rapprocher de la relation indissociable entre la conscience et la langue chez les hommes d'une manière générale. Comme le souligne Heidegger, le problème de la priorité y apparaît également : « Parler est, depuis soi-même, écouter. C'est écouter la parole que nous parlons. [...] Nous parlons non seulement *la* parole nous parlons à *partir* de la parole »³⁴. Pour Beckett (auteur/créateur), c'est un sujet essentiel. À l'opposé de son maître-prédécesseur Joyce qui croyait en la puissance originelle de la langue, Beckett cherchait à la nier : « L'importance de Joyce réside plutôt dans le culte de la langue »³⁵, écrit-il dans une lettre en 1937. Bien qu'il ait eu déjà à cette époque de forts sentiments de défiance à l'égard de sa langue en tant que souveraine : « Dans un premier temps il peut s'agir seulement de trouver, d'une façon ou d'une autre, un moyen de représenter cette attitude de moquerie à l'égard des mots au travers des mots »³⁶, il cherchait encore le meilleur moyen de les exprimer ; nous pouvons trouver toutes sortes d'hésitations et une recherche perpétuelle sur la langue dans les manuscrits d'*En attendant Godot*.

Il est certain que Beckett s'est livré à la création artistique à travers la langue durant toute sa vie, mais il a toujours été attaché aux expressions *non-langagières* : « Comme on ne peut l'éliminer [= la langue] d'un seul coup, nous ne devrions au moins rien négliger qui puisse contribuer à la faire sombrer dans le discrédit. À percer dedans trou après trou jusqu'à ce que ce qui se cache derrière [...] commence à s'écouler au travers. Je ne peux imaginer de but plus élevé pour un écrivain aujourd'hui »³⁷. Il a remis en question la fonction langagière, particulièrement en creusant l'écart entre la conscience et la langue. Nous pouvons considérer ainsi que l'auteur a souhaité changer la relation radicale entre les hommes et leur langue. Chez Beckett, la création de l'œuvre signifie les traces de la *lutte-rature/littérature* mouvante et dynamique : ce n'est pas toujours l'auteur qui domine et manipule les écrits, ce sont également les écrits qui définissent le processus du récit. Son commentaire « J'ai commencé d'écrire *Godot* pour me *détendre* »³⁸ exprime qu'il cherchait à se relâcher, se détacher pour un temps de sa manière de rédiger des monologues à la première personne comme nous le voyons dans une

série d'expériences rédactionnelles en langue française : de *l'Expulsé* (1946) à *Molloy* (1951). En ne se plaçant pas comme narrateur, il se permet de prendre du recul face à la pièce, ce qui représente pour lui une ouverture d'esprit et en même temps nourrit sa conscience d'un autre regard.

En général, les romans et les textes en prose invitent l'auteur à rédiger avec le style du monologue intérieur, la pièce de théâtre, quant à elle, permet de garder une certaine distance, bien objective, entre l'auteur et les paroles de chaque narrateur-personnage ; le cas de Beckett n'est pas exceptionnel. D'ailleurs, la plupart des phrases d'*En attendant Godot* sont courtes, fragmentées et espacées par de nombreux silences. Elles permettent de détendre et reconstituer le lien entre les paroles de chaque personnage, voire entre l'auteur et le narrateur, entre le narrateur et le public et entre le public et l'auteur. L'intensité de la relation est générée par un flux de mots fragmentaires en ce qui concerne le style et le contenu.

Beckett écrit dans *Molloy* : « [...] il y avait simplement quelque chose de changé quelque part qui faisait que moi aussi je devais changer, ou que le monde lui aussi devait changer, afin que rien ne fût changé » (*M*, 119), ce qui est en soi une définition de la dynamique du changement. Dans *En attendant Godot*, le récit, qui semble décrire les personnages qui ne font qu'attendre, est finalement celui du lien qui les relie ; cette relation simple est basée sur de nombreuses formes de communication. De même que les phrases de l'auteur presque primaires sont en fait d'une véritable complexité de par le flux abondant et infini d'idées. L'ensemble est un message subliminal dans lequel le sens se cache.

Conclusion

Il est difficile de considérer le thème principal d'*En attendant Godot* comme l'espérance éternelle de l'arrivée de Godot/Dieu. Comme l'indique cette réécriture significative de « **1^{er} V. (s'arrêtant à nouveau).** — Rien à faire. » (*MG*, 1) en « **Estragon (renonçant à nouveau).** — Rien à faire » (*G*, 9), les personnages n'avaient à l'origine ni espoir, ni déception concernant l'arrivée de Godot. Les rôles de Vladimir et Estragon représentent l'immobilité dans le mouvement. C'est pourquoi Beckett l'affirme : « Lorsqu'ils sont tous les quatre allongés sur le sol. On ne peut pas traiter ça de manière naturaliste. Il faut recourir à l'artifice, comme pour un ballet »³⁹. Le style et le mouvement jouent un rôle primordial dans cette pièce de théâtre, alors que les sentiments d'humanité ne sont que secondaires. Les phrases trouées, ponctuées de silences, nous prouvent qu'il a essayé de détendre le lien entre les mots ; l'intensité

de la relation naît de l'écriture souple et fragile. Nous pouvons considérer alors que les énoncés qui se trouvent dans *En attendant Godot* sont des dispositifs expérimentaux qui produisent une nouvelle forme d'intensité basée sur la souplesse, la fragilité et l'interchangeabilité en dehors de l'identité du sujet. Il y a toujours un lien détendu entre les personnages qui se rencontrent et se séparent au fur et à mesure de cette pièce. C'est cette liaison détendue et fragmentaire des personnages qui permet la *communication* sans aucun rapport étroit et visible avec les personnages non-présents. Comme nous l'avons vu dans l'épisode des chaussures d'Estragon, chaque personnage a déjà eu un contact avec les autres qui sont invisibles mais qui existent pourtant en dehors de leur espace-temps. Vladimir et Estragon mettent sur un pied d'égalité les personnages absents, cependant évoqués, comme ces « types » ou ces « bonshommes » qui peuvent avoir différents échanges les uns les autres mais également Godot. En effet, Godot fonctionne comme un nom commun, *quelque chose/quelqu'un* dont l'existence est liée à la rencontre, sans forcément être l'objet d'un espoir ou d'un but ; cette possibilité pourrait être maintenue dans le partage et le remplacement. Lorsque le pantalon d'Estragon tombe à la fin de l'acte II⁴⁰ ; à partir de ce moment, il est en contact avec les autres qui sont invisibles autour de lui⁴¹.

Comme nous le voyons dans le commentaire d'Estragon : « On ne descend pas deux fois dans le même pus » (G, 84), même si les personnages restent immobiles, ils peuvent changer tant qu'ils sentent le mouvement. La dernière scène signifie la libération (détente) du *joug* (tendre la corde) pour créer un nouveau lien avec les autres et l'univers inconnu ; le processus d'*En attendant Godot* est la recherche infinie de « L(R)ien à faire ».

L'intensité de la création beckettienne réside donc dans les traces restantes de la rencontre et de la communication intermittentes parmi les personnages et les écritures.

*Cette recherche a été subventionnée par Japan Society for the Promotion of Science (JSPS), sous le numéro : 20720094.

Notes

- 1 On peut lire dans les dossiers de presse de 1953 certains critiques qui soulevaient la question : « Qui est Godot ? » tout en répondant : « C'est Dieu ». Cf. *Dossier de presse : En attendant Godot de Samuel Beckett (1952-1961)*, textes réunis et présentés par André Derval, Paris, IMEC et Éditions 10/18, 2007, p. 30, p. 38, p. 46, p. 77, p. 109, p. 125.
- 2 « Roger Blin lui ayant demandé qui, ou ce que, Godot représentait, Beckett a répondu que ce nom lui était venu par association avec les mots argot de « godillot, godasse » (Deirdre Bair, *Samuel Beckett*, traduit de l'anglais par Léo Dilé, Paris, Éditions Fayard, 1990, p. 346.) Au début de son manuscrit, Beckett emploie le mot « godillot » au lieu de « saloperie » (Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, p. 10.)
- 3 Je traduis. « Christianity is a mythology with which I am perfectly familiar, so naturally I use it » (Enoch Brater, *why beckett*, London, Thames and Hudson, 1989, p. 75.)
- 4 Je traduis. « Because Godot begins with g-o-d, people have got the idea that he's referring to God. But he [= Beckett] categorically states that that is not the point at all, that it doesn't mean God at all. » Jack MacGowran, "MacGowran on Beckett", Interview by Richard Toscan, *Theatre Quarterly*, July-Sept, 1973, p. 16.
- 5 Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, p. 13. Abrégé en G dans cet article.
- 6 Je traduis. « I don't know who Godot is. I don't even know (above all don't know) if he exists. » (James and Elizabeth Knowlson eds., *Beckett Remembering/Remembering Beckett*, London, Bloomsbury, 2006, p. 126.)
- 7 Je traduis. « I think of my characters as thin. They're ghosts and I don't want to see them mangled. » (Beckett to Barney Rosett, editor of Grove Press ; Autours' Interview, 1978, in Dougald McMillan and Martha Fehsenfeld, *Beckett in the theatre*, vol. 1 : From *Waiting for Godot* to *Krapp's Last Tape*, London, John Calder, 1988, p. 59.)
- 8 Samuel Beckett, *Molloy*, Minuit, 1951, p. 62. Abrégé en M dans cet article.
- 9 Luc Estang, « *En attendant Godot de Samuel Beckett* », *La Croix Loisirs*, 9 janvier 1953 (réédité dans *Dossier de presse, ibid.*, p. 47.)
- 10 « Dieu doit ouvrir les portes du Paradis. Mais Godot ne vient jamais, l'attente patiente se changera en attente désespérée [...]. » Danièle Clément, « *Samuel Beckett* », *Terre humaine*, n° 42, juin-juillet 1953, art. cit., p.113.
- 11 Voir par exemple le commentaire de Pierre de Boisdeffre : « Appartient-elle encore à la littérature, cette œuvre [= l'œuvre de Samuel Beckett] qui, dans chacun de ses mots désarticulés, dans chacune de ses phrases sans objets ni cause, proclame avec éclat que l'homme est mort et que rien ni personne et surtout pas le langage ne peut lui servir de recours ? » (Pierre de Boisdeffre, *Où va le roman ?*, Paris, Éditions Mondiales, 1962, p. 271.)
- 12 « [...] they [= Beckett's novels and plays] are "about nothing" ; they do not possess "human reference," as that phrase is customarily used. [...] it is the most significant "nothing" in twentieth-century literature. » (Frederick J. Hoffman, *Samuel Beckett: The Language of Self*, London/Amsterdam, Southern Illinois University Press, 1962, p. xii.). Une fameuse expression de Vivian Mercier : « nothing happens, twice » résume nettement tous ces points de vue. (Vivian Mercier, "The Uneventful Event", *Irish Times*, 18 February 1956, p. 6.)
- 13 Je traduis. « [...] it was called first *Waiting*, then altered, finally, to *Waiting for Godot* » (*Beckett Remembering /Remembering Beckett, op. cit.*, p. 107.)
- 14 Cf. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 47-50. Pour cette récapitulation des phases de Barthes, voire la suggestion de cette idée, je remercie beaucoup le linguiste Lionel Peronne.
- 15 « [...] the greatest number of changes made by Beckett were additions to and revisions of the stage directions of the original texts. » (Dougald Mcmillan and James Knowlson, *The theatrical notebooks of Samuel Beckett*, vol. 1, *Waiting for Godot with a revised text*, London, Faber and Faber, 1993, p. xvii.)
- 16 Je souligne. Alain Badiou, *Beckett : L'incroyable désir*, Paris, Hachette, 1995, p. 11.
- 17 Dirk Van Hulle, « Les becquets de Beckett : Vers une édition génétique des dernières œuvres bilingues », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, n° 17, p. 407.

- 18 Voir *Beckett Remembering/Remembering Beckett*, *op. cit.*, p. 107.
- 19 Je traduis. « [...] perpetual separation and reunion of Vladimir and Estragon » (*The theatrical notebooks of Samuel Beckett*, *op. cit.*, p. xvii)
- 20 Département des Arts du spectacle de la BnF-Richelieu (microfilm référence : My - 440 R202751)
- 21 Cf. Dirk Van Hulle, Mark Nixon, " 'Holo and unholo' : The Beckett Digital Manuscript Project", *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, n° 18, p. 313-322.
- 22 « The manuscript of *En attendant Godot* differs in many small details from the version published by Les Editions de Minuit in 1952 » (Ruby Cohn, *A Beckett Canon*, Michigan, The University of Michigan Press, 2005, p. 177.)
- 23 « Les becquets de Beckett », art. cit., p. 417.
Selon Richard. L. Admussen, Beckett a généreusement mis ses manuscrits à la disposition des universités : « Depuis 1970, Beckett offre généreusement ses manuscrits aux bibliothèques universitaires dans lesquelles se trouvent des spécialistes qui travaillent sur ses écrits » (« Since 1970, Beckett has tended to make generous gifts of manuscripts to libraries of universities where there are scholars in residence who have an interest in his writings », Richard L. Admussen, *The Samuel Beckett Manuscripts : A study*, Boston, G. K. Hall and Co., 1978, p. 5).
- 24 Pozzo tient la corde qu'il a mise autour du cou de Lucky ; Lucky est tenu *en laisse*.
- 25 Rajouts : termes soulignés. Les termes en italiques sont dans le texte original. Le numéro du MG (Manuscrit d'*En attendant Godot*) se réfère à la pagination qui se trouve en haut et à droite du manuscrit. Les parties soulignées en caractères gras comme (**Vladimir**) signifient l'endroit des réécritures. Le signe [+] signifie l'endroit où Beckett a ajouté des phrases ou des mots et le signe [-] signifie l'endroit où l'auteur les a supprimés au cours de sa rédaction. Pour certaines parties difficiles à déchiffrer, j'ai utilisé **[illisible]**.
Pour l'autorisation d'utiliser les citations de ce manuscrit, je remercie infiniment Madame Irène Lindon, directrice des Éditions de Minuit.
- 26 Cf. Jacques Quintellet, *Samuel Beckett : En attendant Godot*, Rosny, Bréal, 2001, p. 40-43.
- 27 Cf. A. Alvarez, *Beckett*, Glasgow, Fontana/Collins, 1973, p. 81-82.
- 28 Je traduis. « E. sluggish, V. restless » (*The theatrical notebooks of Samuel Beckett*, *op. cit.*, p. xvii)
- 29 *Voyage de Mercier et Camier autour du pot dans les bosquets de Bondy*, two holograph notebooks with author revisions and note, 1945, Notebook II, n.pag. Samuel Beckett Collection, HRHRC, Box 6 - Folder 1. J'ai reproduit ce tableau d'après le dessin de l'auteur.
- 30 *Ibid.*
- 31 Cf. Ludovic Janvier, *Beckett par lui-même*, Paris, Seuil, 1969, p. 122-126.
- 32 Je les reproduis selon les croquis dans le manuscrit. (MG, 80)
- 33 Je souligne. Colin Duckworth, "The making of Godot", in *Casebook on Waiting for Godot*, ed. Ruby Cohn, New York, Grove Press, 1967, p. 89.
- 34 Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, traduit de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier, Paris, Gallimard, 1976, p. 241. En italiques dans le texte.
- 35 Je traduis. « Dort scheint es sich vielmehr um eine Apotheose des Wortes zu handeln » (Samuel Beckett, "German Letter of 1937", dans *Disjecta : Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. Ruby Cohn, Grove Press, 1984, p. 53.)
- 36 Je traduis. « Zuerst kann es nur darauf ankommen, irgendwie eine Methode zu erfinden, um diese höhnische Haltung dem Worte gegenüber wörtlich darzustellen » (*Ibid.*)
- 37 Traduit de l'allemand par Isabelle Mitrovitsa, dans Bruno Clément, *L'Œuvre sans qualités : Rhétorique de Samuel Beckett*, Seuil, 1994, p. 238. « Da wir sie so mit einem Male nicht ausschalten können, wollen wir wenigstens nichts versäumen, was zu ihrem Verruf beitragen mag. Ein Loch nach dem andern in ihr zu bohren, bis das Dahinterkauernde [...] - ich kann mir für den heutigen Schriftsteller kein höheres Ziel vorstellen » (*Ibid.*)
- 38 Colin Duckworth, *op. cit.*
- 39 James Knowlson, *Beckett*, biographie traduite de l'anglais par Oristelle Bonis, Actes Sud, 1999, p. 765. (« When all four of them are lying on the ground, that cannot be handled naturalistically. That has got to be done artificially, balletically », Walter Asmus, "Beckett Directs *Godot*", *Theatre Quarterly*, vol. 5, n° 19, 1975, p. 23-24.)

- 40 L'acteur qui jouait Estragon, Pierre Latour, ne voulait pas tomber son pantalon à la fin de la pièce, car il trouvait cela ridicule. En apprenant cela, Beckett écrivit le 9 janvier 1953 à Roger Blin : « Il y a une chose qui me chiffonne, c'est le froc d'Estragon. [...] Ça doit vous sembler stupide, mais pour moi c'est capital » (Cf. Michel Bousseyroux, « Le parlêtre et le pantalon », p. 1-2. www.valas.fr/IMG/doc/1_le_parletre_et_le_pantalon.doc)
- 41 A travers la poursuite de la notion de « force » chez Leibniz, Naoya Mori analyse la dernière scène d'*En attendant Godot* et perçoit Vladimir et Estragon comme l'expression saisissante de personnages qui luttent vers le changement : « Mots et corps démentissent leurs impulsions réciproques, mais quelque chose émerge de cette scène. Leur "position figée" ne signifie pas qu'ils sont dans un état statique complet. En revanche, elle évoque l'image frappante de personnages qui se débattaient vers le changement. » (« Words and bodies cancel their impetus with each other, but something emerges from this scene. Their "frozen postures" do not imply that they are in a complete stasis. Instead, they evoke a striking image of striving toward a change. ») Naoya Mori, "No Body Is at Rest" : The Legacy of Leibniz's Force in Beckett's Oeuvre", *Beckett at 100 : Revolving it all*, ed. Linda Ben-Zvi and Angela Moorjani (Oxford: Oxford University Press, 2008), p. 115.

Bibliographie

I. Œuvres de Beckett

- Beckett, Samuel, *En attendant Godot* (Paris: Minuit, 1952).
- , "German Letter of 1937", *Disjecta : Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. Ruby Cohn (New York: Grove Press, 1984, 51-54).
- , *Molloy* (Minuit, 1951).
- , *Acte sans paroles II, dans Comédie et actes divers* (Minuit, 1966).
- , *Mercier et Camier* (Minuit, 1970).

II. Manuscrits de Beckett

- Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, BnF-Richelieu (microfilm: My - 440 R202751).
- , *Voyage de Mercier et Camier autour du pot dans les bosquets de Bondy*, two holograph notebooks with author revisions and note, 1945, Notebook II, Samuel Beckett Collection, HRHRC, Texas University (Box 6 - Folder 1).

III. Articles ou chapitres d'ouvrages

- Admussen, Richard L., *The Samuel Beckett Manuscripts : A study* (Boston: G. K. Hall and Co., 1978).
- Alvarez, A., *Beckett*, Glasgow, Fontana/Collins, 1973.
- Asmus, Walter D., "Beckett Directs *Godot*", *Theatre Quarterly*, vol. 5, n° 19, 1975, 19-26.
- Badiou, Alain, *Beckett : L'incroyable désir* (Paris: Hachette, 1995).
- Bair, Deirdre, *Samuel Beckett*, traduit de l'anglais par Léo Dilé (Paris: Fayard, 1990).
- Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux* (Paris: Seuil, 1977).
- Boisdeffre, Pierre de, *Où va le roman ?* (Paris: Mondiales, 1962).
- Bousseyroux, Michel, « Le parlêtre et le pantalon ».
www.valas.fr/IMG/doc/1_le_parletre_et_le_pantalon.doc
- Brater, Enoch, *why beckett* (London: Thames and Hudson, 1989).
- Clément, Bruno, *L'Œuvre sans qualités : Rhétorique de Samuel Beckett* (Seuil, 1994).
- Clément, Danièle, « *Samuel Beckett* », *Terre humaine*, n° 42, juin-juillet 1953.
- Cohn, Ruby, *A Beckett Canon* (Michigan: The University of Michigan Press, 2005).
- Duckworth, Colin, "The making of *Godot*" in *Casebook on Waiting for Godot*, ed. Ruby Cohn (Grove Press, 1967), 89-100.
- Heidegger, Martin, *Acheminement vers la parole*, traduit de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier (Paris: Gallimard, 1976).
- Hulle, Dirk Van, « Les becquets de Beckett : Vers une édition génétique des dernières œuvres bilingues », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, n° 17, 405-418.
- Hulle, Dirk Van / Nixon, Mark, " 'Holo and unholo' : The Beckett Digital Manuscript Project", *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, n° 18, 313-322.
- Hutchings, William, *Samuel Beckett's Waiting for Godot : A Reference Guide* (Westport/London: Praeger, 2005).

- Janvier, Ludovic, *Beckett par lui-même* (Seuil, 1969).
- Knowlson, James and Elizabeth eds., *Beckett Remembering/Remembering Beckett* (London: Bloomsbury, 2006).
- Lawley, Paul, *Waiting for Godot : Character studies* (London: Continuum, 2008).
- MacGowran, Jack, "MacGowran on Beckett", Interview by Richard Toscan, *Theatre Quarterly*, July-Sept, 1973, 15-22.
- McMillan, Dougald / Fehsenfeld, Martha, *Beckett in the theatre*, vol. 1 : From *Waiting for Godot* to *Krapp's Last Tape* (London: John Calder, 1988).
- McMillan, Dougald / Knowlson, James, *The theatrical notebooks of Samuel Beckett*, vol. 1, *Waiting for Godot with a revised text* (London: Faber and Faber, 1993).
- Mercier, Vivian, "The Uneventful Event", *Irish Times*, 18 February 1956, 6.
- Mori, Naoya, "“No Body Is at Rest” : The Legacy of Leibniz's *Force* in Beckett's Oeuvre", *Beckett at 100 : Revolving it all*, ed. Linda Ben-Zvi and Angela Moorjani (Oxford: Oxford University Press, 2008), 107-120.
- Quintellet, Jacques, *Samuel Beckett : En attendant Godot* (Rosny: Bréal, 2001).
- Dossier de presse : En attendant Godot de Samuel Beckett (1952-1961)*, textes réunis et présentés par André Derval (Paris: IMEC et Éditions 10/18, 2007).