



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in  
Lingue, Letterature e Mediazione culturale (LTLLM)  
Classe LT-12

Tesina di Laurea

*Absurdité et communication dans la pièce  
En attendant Godot de Samuel Beckett :  
une analyse interculturelle et  
interlinguistique*

Relatore  
Prof. Anna Bettoni

Laureando  
Amir Betateche  
N° matr.2017741 / LTLLM

Anno Accademico 2023/2024



Nous naissons tous fous. Quelques-uns le demeurent.



# TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	
L'ABSURDITÉ COMME ÉLÉMENT CLÉ	11
1.1	
Le Théâtre de l'Absurde et l'absurdité de Samuel Beckett	11
1.2	
Le Tragique dans le Comique	15
1.3	
L'absurdité dans l'intrigue, les dialogues et les personnages de la pièce	19
CHAPITRE 2	
LES DÉFIS DE LA COMMUNICATION ET DE L'INTERPRÉTATION	25
2.1	
Dynamiques communicatives entre les personnages principaux	25
2.2	
Qui est Godot ?	31
CHAPITRE 3	
LA MAGIE DE L'ATTENTE ET LA RECHERCHE DE SENS	35
3.1	
L'attente comme mesure du temps	35
3.2	
En attendant le sens	39
CHAPITRE 4	
HÉRITAGE DE L'ŒUVRE ET ADAPTATIONS CULTURELLES	45
CONCLUSIONS	51
BIBLIOGRAPHIE ET SITOGRAFIE	55
RIASSUNTO IN ITALIANO (RÉSUMÉ EN ITALIEN)	57



## INTRODUCTION

La pièce *En attendant Godot*, œuvre phare du théâtre de l'absurde, transcende les frontières géographiques et culturelles pour offrir une méditation profonde sur l'existence humaine. Dans cette thèse, nous explorerons en profondeur les multiples dimensions de cette pièce emblématique, en mettant en lumière son contexte historique, ses techniques théâtrales novatrices et ses thèmes universels qui résonnent encore aujourd'hui. Nous plongerons dans l'univers complexe de Beckett, où l'absurdité de la condition humaine est explorée à travers des dialogues apparemment simples, mais profondément énigmatiques. À travers une analyse approfondie des personnages, des thèmes et des dispositifs narratifs, nous tenterons de déchiffrer les mystères et les significations cachées derrière cette œuvre énigmatique et intemporelle. En examinant l'impact mondial de *En attendant Godot* et son influence continue sur la pensée contemporaine, nous découvrirons comment cette pièce transcende les limites du théâtre pour devenir une méditation profonde sur la nature même de l'existence humaine. L'auteur, Samuel Beckett, né dans la banlieue de Dublin en 1906 et décédé à Paris en 1989, a laissé une empreinte indélébile sur la littérature mondiale, notamment à travers son œuvre majeure *En attendant Godot*. Issu d'un milieu cultivé, Beckett a étudié la philosophie et les langues romanes, obtenant des diplômes honorifiques du Trinity College de Dublin. Son parcours académique l'a conduit à être lecteur à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm à Paris dans les années 1920 et 1930, où il a été exposé aux idées philosophiques et littéraires avant-gardistes de son époque. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Beckett s'est engagé dans la Résistance française après avoir fui l'Irlande pour la France. Son expérience pendant la guerre et son refuge dans le Vaucluse ont influencé son travail ultérieur, notamment *En attendant Godot*, où des références au Vaucluse et à des figures telles que Bonnelly, chez qui Beckett a travaillé, apparaissent. Beckett était un écrivain polyglotte partagé entre la France et l'Irlande. Bien qu'irlandais de naissance, il a commencé sa carrière littéraire en écrivant en anglais. Cependant, à partir de 1945, il a choisi de s'exprimer directement en français, ce qui a coïncidé avec son entrée dans le genre dramatique. Ses premières pièces de théâtre, notamment *Eleutheria* et *En attendant Godot*, ont été écrites en français, marquant ainsi une nouvelle ère dans son travail créatif. Beckett était un expérimentateur de formes, explorant les limites du langage et des

conventions théâtrales. Bien que ses pièces les plus célèbres, telles que *En attendant Godot*, *Fin de partie* et *Oh les beaux jours*, aient assuré sa renommée internationale, il a également écrit des pièces radiophoniques et des textes moins connus, mais tout aussi significatifs. Sa diversité artistique et sa capacité à repousser les frontières de l'expression artistique font de lui un écrivain incontournable du XX<sup>e</sup> siècle. Malgré les critiques initiales à l'égard de *En attendant Godot* lors de sa première représentation en 1953, l'œuvre est aujourd'hui reconnue comme un chef-d'œuvre majeur du théâtre moderne. Sa critique subtile des conventions théâtrales et sa profonde méditation sur l'existence humaine en font une pièce intemporelle qui continue de fasciner et d'interpeller les générations de spectateurs et de lecteurs. Dans le premier chapitre, nous allons explorer le Théâtre de l'Absurde, un mouvement théâtral du milieu du 20<sup>e</sup> siècle, brillamment défini par Martin Esslin. Ce mouvement s'attaque à l'absurdité de l'existence humaine, utilisant des situations sans issue, des dialogues illogiques et des malentendus pour illustrer la complexité et l'incohérence de la condition humaine. Des dramaturges tels que Samuel Beckett, Eugène Ionesco et Arthur Adamov se distinguent par leur usage non conventionnel du langage. Ils sont influencés par des théories linguistiques et mathématiques sur les contradictions des systèmes complexes. Parmi eux, Samuel Beckett se démarque en mettant en scène la futilité et la désolation de l'existence humaine dans des œuvres emblématiques comme *En attendant Godot* et *Fin de partie*. Beckett montre des personnages face à un destin cruel et à une souffrance physique, symbolisant ainsi l'aliénation et le désespoir. Il utilise des structures formelles rigoureuses, avec des répétitions et des motifs récurrents, pour accentuer l'absurdité et le caractère inéluctable de la condition humaine. Beckett redéfinit également le terme "tragi-comédie". Là où le genre traditionnel se termine souvent par un dénouement heureux, Beckett, avec *En attendant Godot*, mélange le comique et le tragique d'une manière unique. La pièce, que Beckett décrit comme celle où "il ne se passe rien", utilise l'humour pour souligner des situations désespérées, provoquant un rire ironique et amer chez le spectateur. Ce rire, souvent à ses propres dépens, devient un "sourire" gêné, témoignant de l'empathie pour la souffrance des personnages. Les moments comiques, tels que les numéros de cirque, créent un contraste avec la réalité tragique des protagonistes, encourageant le spectateur à prendre du recul et à réfléchir. Dans cette pièce, l'absurdité se manifeste à travers l'intrigue, les dialogues et les personnages. La pièce est structurée autour de la répétition

et des silences, avec des échanges récurrents entre Vladimir et Estragon qui se rappellent d'attendre Godot avant de partir. Ces répétitions, accompagnées de périodes de silence, illustrent les difficultés de communication et d'expression des personnages. Contrairement au théâtre classique où les personnages entrent en scène pour parler, ceux de Beckett parlent parce qu'ils doivent occuper la scène et le temps. Les dialogues montrent une lutte contre le silence, marquée par la répétition de phrases, de thèmes et de figures de style, et par des jeux de miroir entre les personnages. La structure des deux actes est cyclique, chaque acte reprenant les mêmes thèmes et gestes, mais répartis différemment entre Vladimir et Estragon. Cette structure souligne l'absence de progression et l'idée d'une attente infinie. Les personnages de Beckett sont définis par leurs interactions plutôt que par leur individualité. Ils cherchent à jouer des rôles, reflétant une crise du personnage théâtral. Beckett prive les spectateurs d'informations sur l'identité des personnages, les présentant comme des voix dans un dialogue. Les relations entre Vladimir et Estragon, ainsi qu'entre Pozzo et Lucky, révèlent des dynamiques complexes, oscillant entre protection, dépendance, et jeu de rôles. Les thèmes récurrents, comme les chaussures d'Estragon ou l'arbre, et les événements passés évoqués brièvement, renforcent la sensation de répétition et d'incertitude. En fin de compte, la pièce met en scène une parole qui occupe le temps, sans véritable action dramatique. Beckett explore ainsi les limites de l'identité et de la perception, créant un théâtre où les personnages sont définis par leurs interactions et leurs échanges verbaux, plutôt que par des traits individuels distincts. Dans le deuxième chapitre, on analyse comment les interactions entre les personnages de la pièce, Vladimir et Estragon, reflètent le sentiment d'absurdité et de déconnexion présent dans l'œuvre. Beckett détourne les conventions théâtrales en utilisant un langage familier et des échanges répétitifs qui mettent en évidence les limites du langage et de la communication. Les contradictions dans les dialogues et les gestes répétitifs soulignent l'impossibilité d'une communication claire. Malgré cela, Beckett réussit ironiquement à communiquer avec son public, soulignant ainsi l'ironie de l'absurdité humaine. De même, l'identité de Godot reste une énigme tout au long de la pièce, suscitant différentes interprétations et renforçant le thème de l'attente éternelle et de la quête de sens dans un univers dépourvu de repères. Dans le troisième chapitre, on explore comment la pièce utilise l'attente comme dispositif narratif pour souligner la condition tragique des personnages. Cette attente sans fin enferme les personnages,

comme Vladimir et Estragon, dans un temps organique et cyclique, rompant avec la linéarité temporelle du théâtre classique. Cette répétition monotone reflète l'absurdité de l'existence humaine et la quête vaine de sens et de transcendance dans un univers dépourvu de repères. Beckett examine également l'impatience comme une manifestation de l'angoisse existentielle, soulignant ainsi la contradiction inhérente à la nature humaine. En explorant la temporalité et l'attente, Beckett offre une méditation profonde sur les mystères de l'existence humaine et sur la condition tragique de l'homme confronté à un temps qui le dépasse. On met en lumière comment l'attente devient un véritable thème central dans la pièce, symbolisant l'absurdité de la condition humaine et invitant les lecteurs à réfléchir sur les complexités de l'existence. On explore comment la pièce émane la quête de sens dans la vie humaine à travers des dialogues et des monologues subtils, mettant en lumière l'absurdité de notre existence et la futilité de rechercher un sens absolu. Les personnages remettent en question les conventions théâtrales et invitent à méditer sur le langage et la réalité. Beckett aussi exprime un détachement ironique envers son œuvre, soulignant son indifférence aux interprétations grandioses incitant aussi à remettre en question les certitudes et à accepter l'incertitude de l'existence humaine. Dans le quatrième chapitre, on découvre comment cette pièce a eu un impact mondial, étant jouée et traduite dans de nombreux pays. La pièce a inspiré des adaptations variées, explorant des thèmes politiques, sociaux et existentiels. Son personnage central, Godot, est devenu une métaphore puissante dans le discours politique, symbolisant l'attente perpétuelle de changement. Au-delà de son succès théâtral, *En attendant Godot* continue de susciter des réflexions profondes sur la condition humaine et notre place dans le monde, même après soixante-dix ans.

# CHAPITRE 1

## L'ABSURDITÉ COMME ÉLÉMENT CLÉ

### 1.1

#### Le Théâtre de l'Absurde et l'absurdité de Samuel Beckett

Le Théâtre de l'Absurde, tel que défini par Martin Esslin dans son ouvrage éponyme, est un mouvement théâtral qui a émergé au milieu du 20<sup>e</sup> siècle et qui explore les aspects absurdes et dépourvus de sens de l'existence humaine. Au cœur de ce mouvement se trouvent des dramaturges comme Samuel Beckett, Eugène Ionesco et Arthur Adamov, qui remettent en question les conventions théâtrales traditionnelles et explorent de nouvelles formes d'expression dramatique pour refléter la condition humaine dans toute sa complexité. Au théâtre de l'absurde, l'absurdité ne se limite pas aux situations sans issue et répétitives, mais se manifeste également à travers des dialogues illogiques, des malentendus et des contradictions. Beckett, Adamov et Ionesco remettent en question le langage pour le pousser vers le non-sens. Bien que ces trois dramaturges écrivent en français, Beckett est irlandais, Adamov est russe arménien et Ionesco est roumain. Leur choix d'une langue étrangère reflète en partie leur critique du langage, évoquant les problèmes linguistiques des années 1920<sup>1</sup>. Les théories de Gödel ont montré que tout système complexe, y compris le langage, engendre des contradictions indémonstrables, influençant ainsi la façon dont Beckett, Adamov et Ionesco explorent le langage dans leurs pièces. Mettant en scène des personnages marginaux, ces dramaturges explorent le langage en dehors des normes sociales et logiques, soulignant la déconnexion et

---

<sup>1</sup> Dans le domaine de l'étude du langage, les théories du mathématicien Gödel ont apporté une perspective fascinante en révélant que tout système complexe, y compris le langage, peut générer des contradictions intrinsèques impossibles à résoudre. Cette idée révolutionnaire a ouvert de nouvelles voies de réflexion, remettant en question les fondements mêmes de la compréhension linguistique. En parallèle, le Cours de linguistique générale de Ferdinand de Saussure, publié en 1916, a jeté les bases d'une approche structurale du langage, mettant l'accent sur l'étude de la langue en tant que système autonome, détaché de toute référence à une réalité sociale ou à une logique préétablie. Cette approche novatrice a profondément influencé la façon dont nous comprenons et analysons le langage aujourd'hui. Dans le monde artistique, des figures telles que Beckett et Adamov ont exploré les implications de ces idées sur scène. Leurs œuvres mettent en scène des personnages marginaux, dépourvus des repères sociaux ou logiques traditionnels, évoluant dans un univers où le langage perd sa fonction communicative pour devenir un outil de maintien d'un contact dérisoire, voire absurde. Cette déconstruction du langage et de ses fonctions conventionnelles a profondément marqué le paysage artistique et intellectuel du XX<sup>e</sup> siècle, incitant à repenser la nature même de la communication et de la compréhension humaine.

l'incompréhension entre les individus. Contrairement à la fonction traditionnelle du langage qui est de communiquer des idées ou des opinions, ces dramaturges se concentrent plutôt sur sa "fonction phatique", celle qui maintient un simple contact avec l'interlocuteur, souvent de manière absurde ou dérisoire. Le "Nouveau Théâtre" des années 1950 remet en question non seulement les limites du langage, mais aussi les conventions du discours dramatique, offrant ainsi une critique du théâtre traditionnel et une tentative de renouvellement du genre. L'une des figures centrales du Théâtre de l'Absurde est Samuel Beckett, dont les œuvres emblématiques telles que *En attendant Godot* et *Fin de partie* illustrent parfaitement les thèmes de l'absurdité, de la futilité et de la désolation. Cela symbolisait un renouveau dans le langage théâtral et l'expression d'une certaine vision pessimiste universelle, selon Jean-Paul Sartre. Samuel Beckett a marqué une rupture dans le paysage théâtral français. Dans ces pièces, il utilise des dispositifs dramatiques uniques pour capturer l'essence de l'existence humaine dans un univers dépourvu de sens et de direction. Une des influences majeures du Théâtre de l'Absurde est celle d'Antonin Artaud, dont la notion de "théâtre de la cruauté" a profondément influencé les dramaturges de cette époque, y compris Beckett. Artaud préconisait un théâtre où la violence physique et émotionnelle serait utilisée pour briser les barrières entre le spectateur et la scène, créant ainsi une expérience théâtrale intense et cathartique. Dans *En attendant Godot*, la souffrance physique et la dégradation du corps jouent un rôle central dans l'exploration de l'absurdité de l'existence humaine. Les personnages, Vladimir et Estragon, sont représentés comme des vagabonds vieillissants et démunis, attendant indéfiniment l'arrivée d'un certain Godot, dont ils ignorent tout. Leur attente vaine et leur dialogue absurde reflètent le vide existentiel et l'absurdité de l'existence humaine, où l'espoir est constamment repoussé et la signification échappe. Une autre caractéristique des œuvres de Beckett est l'exploration de la cruauté sous toutes ses formes. Si Artaud envisageait la cruauté comme un moyen de révéler les vérités les plus profondes de l'existence humaine, Beckett utilise ce concept de manière plus métaphorique. Dans *En attendant Godot*, les personnages sont confrontés à la cruauté du destin et à la souffrance physique, symbolisant ainsi la condition humaine, prisonnière de son propre corps et de son destin inéluctable. Dans ses œuvres ultérieures, Beckett pousse encore plus loin ses explorations de l'absurdité en abandonnant les éléments comiques et en se concentrant sur l'immobilité et l'isolement des personnages. Dans *Fin de partie*, par

exemple, les personnages sont confinés dans un espace clos, révélant la nature claustrophobique de l'existence et la futilité des tentatives pour échapper à son destin inévitable. Sur le plan formel, Beckett utilise ostensiblement la structure en actes, mais il privilégie deux actes plutôt que les cinq de la tragédie classique, symbolisant l'inachevé et l'irrésolu. Il joue avec des motifs de miroirs et de répétitions. En plus de la division en actes, il y a une structure formelle basée sur des motifs récurrents, des refrains ou des structures syntaxiques similaires. *En attendant Godot* bénéficie ainsi d'une rigueur structurelle remarquable. Cette rigueur repose sur des répétitions formelles et des thèmes récurrents, accentuant le caractère quasi mathématique de la pièce. Les deux actes semblent conduire à des actes "fantômes" qui les précèdent ou les suivent. L'absence de scènes définies permet plusieurs analyses structurales, offrant différentes interprétations de la pièce. La découpe en grandes séquences met en évidence un système de répétitions, éloignant *En attendant Godot* d'une structure classique. Les refrains récurrents obligent le lecteur à naviguer entre le présent et le passé de la représentation, ajoutant une dimension supplémentaire à l'expérience théâtrale et renforçant l'atmosphère d'absurdité et de répétition. Cette rigueur formelle en plus souligne l'impression de désespoir et d'aliénation qui imprègne ses œuvres, invitant le spectateur à contempler les mystères et les paradoxes de l'existence humaine. Le Théâtre de l'Absurde de Samuel Beckett offre une méditation profonde sur l'absurdité de l'existence humaine, explorée à travers des personnages désespérément en quête de sens dans un univers dépourvu de signification. Ses œuvres continuent de fasciner et de perturber les spectateurs, offrant un miroir troublant de la condition humaine dans toute sa complexité et son irrationalité.



## 1.2

### Le Tragique dans le Comique

Le terme de "tragi-comédie" est apparu en France au cours de la seconde partie du XVI<sup>e</sup> siècle pour décrire des drames romanesques où les rebondissements et les retournements de situation mènent souvent à un dénouement heureux. L'application de ce terme à une pièce où, selon l'auteur lui-même, il ne se passe rien, est plutôt étonnante. Cette utilisation peut s'expliquer par le fait qu'au XVI<sup>e</sup> siècle déjà, les théoriciens ne parvenaient pas à définir précisément un genre perçu comme un mélange des principes de la tragédie et de la comédie. En choisissant ce titre, Samuel Beckett ne limite pas sa pièce à une catégorie préétablie ; il en fait un lieu de réflexion sur la nature du rire au théâtre et sur les conventions de la tragédie. *En attendant Godot* offre ainsi une redéfinition, au XX<sup>e</sup> siècle, des notions de comique et de tragique dans le domaine du théâtre. Les personnages eux-mêmes discutent des types de rires qu'ils espèrent provoquer chez les spectateurs. Parfois ironique, parfois amer, le rire survient là où on ne l'attend pas, et ne résulte pas nécessairement de situations comiques évidentes : le spectateur rit moins des protagonistes que de lui-même. La souffrance de Vladimir due à sa prostate devient rapidement l'occasion d'une constatation désespérée : "On n'ose même plus rire (...). Seulement sourire [...]. Ce n'est pas la même chose<sup>2</sup>." Cette réplique souligne l'importance de renouveler le rire au théâtre et de le transformer en un "sourire" gêné, témoignant de l'empathie du spectateur envers la souffrance des personnages. Par la suite, le rire devient un moyen de s'adresser directement au public et de le caractériser : en se dirigeant vers la rampe, Estragon remarque que la scène est un "endroit délicieux" et que le public semble "joyeux". Cette observation précède rapidement le désir de quitter la scène. Le décalage entre la description du décor et la réalité du public se répète : il est probable que le public ne soit pas vraiment "joyeux", et Estragon ironise sur un public béat, lançant ainsi un avertissement : ne vous attendez pas à un divertissement facile ici. Les rires conventionnels éclatent de manière trop évidente pour être perçus par le lecteur comme un véritable soulagement. Les numéros de cirque, comme l'échange de chapeaux, visent à provoquer un rire spontané, basé sur le comique de situation. Estragon et Vladimir,

---

<sup>2</sup> Beckett, Samuel. *En Attendant Godot*. 1952. LES ÉDITIONS DE MINUIT, 2022. (ACTE PREMIER p.13).

lorsqu'ils observent le numéro de Pozzo, réagissent avec un rire décalé. Estragon rit bruyamment de Pozzo lorsqu'il cherche sa pipe, ce qui aurait pu être attendu plus tôt, lorsque Pozzo était vraiment en spectacle<sup>3</sup>. Quant à Vladimir, il qualifie simplement Pozzo de "hilarant" juste avant de quitter la scène pour uriner. Une didascalie suggère toutefois une ambiguïté dans l'interprétation de cet adjectif : Vladimir, "se tordant", déclare "Il est hilarant !" et sort de scène. Il n'est donc pas clair s'il rit de douleur ou de joie, ce qui revient probablement au même. Le rire exploité par Beckett est souvent critique, invitant le lecteur à prendre ses distances par rapport aux personnages plutôt qu'à s'identifier à eux. Il s'agit d'un rire agressif, parfois insupportablement violent. Cette approche s'inscrit dans un processus de distanciation, prôné par Brecht, entre le spectateur et l'acteur<sup>4</sup> : contrairement au théâtre classique, où l'objectif est de purger le spectateur de ses émotions en le faisant partager le destin des personnages, le théâtre de Beckett encourage la réflexion et la prise de recul. La réinvention du comique offre ainsi l'occasion de réévaluer le concept aristotélicien de la catharsis et de remettre en question les conventions du drame. De même, le détournement des principes de la tragédie est manifeste. Comme nous l'avons vu, Samuel Beckett joue avec la règle de l'unité de temps et d'action : dans *En attendant Godot*, le spectateur n'est pas confronté à une série d'actions et de péripéties qui se déroulent logiquement en une journée, mais à une "attente" qui précède une action qui n'arrive jamais et se répète inlassablement, transformant le temps en cycle. Bien que l'on puisse difficilement parler de tragédie dans ce contexte, le "tragique", défini comme l'emprisonnement des personnages dans une situation qui les dépasse, persiste avec quelques nuances : les personnages d'*En attendant Godot* sont tragiques car ils sont enfermés dès le début de la pièce dans un temps cyclique. Le "tragique" émerge de la structure même de la pièce, où la répétition symbolise le cycle et l'emprisonnement des individus sur scène. Si l'on interprète le terme de "Nouveau Théâtre" comme une critique du théâtre "ancien" contenue dans les œuvres elles-mêmes, de la même manière que le "Nouveau Roman" est un roman sur le roman, alors on peut

---

<sup>3</sup> Beckett, Samuel *Op.cit.* ACTE PREMIER p.45.

<sup>4</sup> L'effet de distanciation, traduction du terme allemand *Verfremdungseffekt* employé par Bertolt Brecht, désigne une caractéristique importante du « théâtre épique » (par opposition au « théâtre dramatique ») qui prévient l'identification constante du spectateur avec les personnages, réduit la jouissance passive et tend à susciter dans le public, maintenu à distance des événements, une attitude éveillée et critique. [www.larousse.fr/encyclopedie/divers/effet\\_de\\_distanciation/44025](http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/effet_de_distanciation/44025). (Date de consultation : 16 Apr. 2024.)

considérer qu'*En attendant Godot* appartient à cette catégorie. Par ailleurs, dans la pièce, la présence du Clown peut être interprétée comme une exploration profonde des thèmes de la marginalité et du tragique. Bien que Beckett ait envisagé de sous-titrer la pièce « clownerie », le clown dans cette dernière ne correspond pas à l'image traditionnelle du clown comique, mais semble plutôt incarner la tragédie à travers les différentes dimensions de marginalisation sociale, physique et psychique que les personnages manifestent. La marginalité sociale est palpable chez les personnages de Vladimir, Estragon, Lucky et Pozzo, tous des figures de vagabonds et de clochards. Leur mode de vie nomade, leur dénuement et leur misère rappellent le nomadisme des clowns, mais également la marginalité sociale des exclus de la société. Cette exclusion est soulignée à travers les dialogues et les actions des personnages, mettant en évidence leur manque de logement fixe et leurs difficultés à subvenir à leurs besoins les plus élémentaires. La marginalité physique est également un aspect central du clown dans *En attendant Godot*. Les personnages présentent des pathologies physiques qui les rendent maladroits et impuissants. La démarche disharmonieuse de Vladimir, le boitillement d'Estragon et les troubles de santé mentionnés tout au long de la pièce renforcent l'image de la dégradation physique associée aux clowns déçus. Cette dégradation physique témoigne de la fragilité et de la mortalité inhérentes à la condition humaine. La marginalité psychique des personnages, en particulier la figure de l'idiote, renforce également la dimension tragique du clown dans la pièce. L'idiotie est présentée comme une forme de marginalisation et de solitude extrême, loin d'être une source de comique. Les répliques des personnages qui suggèrent que l'un d'entre eux pourrait être un idiot, ainsi que les comportements irrationnels et désorientés des personnages mettent en lumière la souffrance psychique qui accompagne souvent la marginalisation sociale et physique. La représentation du clown comme bouc émissaire renforce davantage le caractère tragique de la pièce. Les personnages comme Lucky, qui subissent les abus et les humiliations des autres, symbolisent la victime du pouvoir et de la domination. Le traitement cruel et injuste réservé à ces personnages révèle les mécanismes de marginalisation et d'exclusion qui opèrent dans la société. La dualité entre comique et tragique est donc un élément central de l'exploration du clown dans *En attendant Godot*. Malgré le désespoir et la désillusion qui imprègnent la pièce, celle-ci comporte également des moments de dérision et de légèreté qui transcendent la souffrance humaine. Le clown, dans sa capacité à fusionner la

marginalité et la jubilation, offre ainsi une perspective de dépassement du tragique par le ludique, soulignant la résilience et la persévérance de l'homme face à l'adversité. En conclusion, on peut constater que la présence du clown dans *En attendant Godot* permet une exploration approfondie des thèmes de la marginalité et du tragique, offrant une réflexion nuancée sur la condition humaine et sa capacité à trouver la joie et la dérision même au sein de la souffrance.

### 1.3

#### L'absurdité dans l'intrigue, les dialogues et les personnages de la pièce

On peut constater la récurrence systématique, dans les parties textuelles de la pièce, d'un refrain consistant en un bref échange où Vladimir et Estragon se rappellent, alors qu'ils envisagent de quitter la scène, qu'ils doivent attendre Godot avant de bouger. Cette division du texte est fondée sur l'hypothèse selon laquelle la structure de la pièce peut être analysée à partir de la seule succession de courts dialogues. L'accent est mis sur les répétitions exactes des mêmes formules ainsi que sur les périodes de silence : les personnages de Beckett expriment aussi les difficultés de communication, de parole, de construction d'un discours et de progression de celui-ci. Dans le théâtre classique, un personnage entre en scène pour parler. Dans *En attendant Godot*, les personnages principaux parlent parce qu'ils sont obligés de rester sur scène ; ils occupent l'espace sonore et justifient a posteriori leur présence devant le spectateur. De nombreuses répliques voient Vladimir et Estragon s'encourager mutuellement à trouver des sujets de conversation ou à se féliciter d'avoir réussi à parler pour passer le temps. La réplique d'Estragon dans le deuxième acte (p.87), "En attendant, essayons de converser sans nous exalter, puisque nous sommes incapables de nous taire", illustre bien la tension entre le devoir de jouer leur rôle de personnage de théâtre et la difficulté de dialoguer. Plus loin, Estragon propose de chanter à nouveau pour passer le temps, mais la conversation tourne autour de la difficulté à trouver un "départ". Les efforts manifestes des personnages mettent en évidence le silence menaçant qui plane toujours sur leur parole. Il suffit de lire rapidement le texte pour comprendre l'importance des silences. La répétition des mêmes thèmes ou des mêmes types de discours devient un moyen de construire un dialogue et de lutter contre le silence. Les répliques, loin de décrire une action ou de suivre un processus logique, procèdent par la répétition de phrases, de figures de style ou de thèmes. Il est évident que les sujets sont souvent interchangeables. En examinant la répartition des thèmes ou des modèles syntaxiques en fonction des personnages, on remarque la mise en place de jeux de miroir. Cela vaut notamment pour le refrain "On attend Godot", généralement assumé par Vladimir mais attribué à Estragon à la fin du deuxième acte,

créant un effet de reflet inversé qui contribue à la fois à clore le texte et à le faire sembler se répéter à l'infini. La structure des deux actes forme un chiasme et crée un effet de cycle : si Estragon entre en scène en premier dans le premier acte, il est accueilli au début du deuxième acte par Vladimir. De même, les deux dernières répliques des deux actes, identiques, sont réparties différemment pour aboutir au même résultat : l'impératif "allons-y" est suivi immédiatement de la didascalie "Ils ne bougent pas". Les mêmes gestes, paroles et thèmes se répètent d'un acte à l'autre, mais ils sont attribués tantôt à l'un, tantôt à l'autre personnage. Certaines constantes dans l'action accentuent l'effet cyclique : dans chaque acte, Vladimir et Estragon rencontrent Pozzo et Lucky, puis le messenger de Godot, et décident d'attendre jusqu'au jour suivant où les mêmes événements se reproduiront probablement. La succession du jour et de la nuit donne à chaque grande unité l'aspect d'un cycle naturel et infini. Examiner la structure d'*En attendant Godot* du point de vue de la progression du dialogue met à nouveau en lumière un jeu de refrains et de répétitions thématiques qui offrent autant de leçons sur la nature du langage dramatique. Cela souligne également que le dialogue peut se développer en dehors de toute action dramatique. Le participe présent du titre est à cet égard assez explicite : l'action de la pièce n'est pas une attente qui tendrait à être satisfaite à la fin du texte, elle est ce qui se déroule, faute de mieux, dans le temps de l'attente. Parce qu'au théâtre, l'action est la parole et se résume à elle, *En attendant Godot* met en scène une parole supposée occuper le temps. Dans son carnet de mise en scène datant de 1975, Samuel Beckett a dressé une liste de constantes thématiques pour la pièce. Cette liste comprend des éléments tels que les chaussures d'Estragon, les sommeils d'Estragon, l'utilisation du fouet, l'arbre, les inspections de lieu, les temps d'attente, les inspections de chaussures et de chapeaux, les doutes et confusions, etc. Chacun de ces thèmes se répète à intervalles réguliers dans la pièce, formant une structure similaire à celle d'une composition musicale, permettant une variété infinie de variations sur les mêmes motifs. Les personnages reviennent souvent sur les mêmes situations mais à des rythmes différents. Ils font souvent référence à des événements passés en quelques phrases seulement, créant un sentiment de répétition et d'incertitude. Par exemple, Estragon évoque rapidement la figure du Christ, introduisant ainsi des thèmes tels que l'Enfer et les camps de concentration qui traversent toute la pièce. La mise en scène élaborée par Beckett en 1975 met en lumière cette tension entre le désordre apparent du texte et sa structure sous-

jacente quasi mathématique. Les mouvements scéniques, les expressions récurrentes et les interactions entre les personnages contribuent à cette symétrie et à cette cohérence, tout en permettant une interprétation multiple et complexe de la pièce. En plus, dans les dialogues, l'interconnexion entre les personnages est tangible, chaque duo formant une paire très unie. L'analyse de la structure révèle des effets de miroir qui mettent en relief le lien essentiel entre Vladimir et Estragon. La corde manipulée par Pozzo pour diriger Lucky symbolise également cette connexion. Même les messagers et les oracles semblent être touchés par cette dualité, suggérant une continuité entre les actes. Beckett semble ainsi présenter ses personnages moins comme des individus autonomes que comme des entités définies par leurs interactions avec leur alter ego. En privant le spectateur d'informations sur les protagonistes, Beckett remet en question les conventions théâtrales traditionnelles, où les personnages sont souvent définis par leurs traits distinctifs. Dans cette perspective, les personnages de Beckett ne trouvent leur existence que dans le contexte du dialogue, où ils jouent des rôles plutôt que d'incarner des individus reconnaissables. Cette approche subversive invite le public à repenser les notions établies de "personnage" et de "rôle" dans le théâtre, ouvrant ainsi la voie à une réflexion plus profonde sur la nature de l'identité et de la performance. Alain Robbe-Grillet, dans son analyse d'*En attendant Godot*, souligne la particularité des personnages de Beckett, qui semblent évoluer sur scène sans véritable rôle à jouer<sup>5</sup>. Cependant, il est important de ne pas conclure que ces personnages se révèlent comme des individus authentiques derrière leur masque théâtral. Peut-être sont-ils simplement des figures en quête de rôles, reflétant ainsi une crise du personnage théâtral, sans nécessairement dévoiler l'essence de l'acteur ou de la personne derrière le personnage. En fait, les personnages principaux, Vladimir et Estragon, ainsi que Pozzo et Lucky, demeurent énigmatiques et sujets à différentes interprétations. Beckett semble délibérément éloigner toute introspection profonde de ses personnages, les empêchant ainsi de révéler leur essence la plus intime. Les indices sur leur identité et leur passé sont fragmentaires, laissant les lecteurs dans l'incertitude. Par

---

<sup>5</sup> Dans un article sur "En attendant Godot", Alain Robbe-Grillet décrit le personnage beckettien comme une entité présente sur la scène : « Le personnage de théâtre, le plus souvent, ne fait que jouer un rôle, comme le font autour de nous ceux qui se dérobent à leur propre existence. Dans la pièce de Beckett, au contraire, tout se passe comme si les deux vagabonds se trouvaient en scène sans avoir de rôle » Alain Robbe-Grillet, « Samuel Beckett ou la présence sur scène », Pour un nouveau roman, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 103.

exemple, bien qu'Estragon se présente comme un clochard, des références à un passé glorieux et à des métiers antérieurs sèment le doute. De même, les jeunes garçons qui annoncent la fin des actes demeurent mystérieux quant à leur véritable rôle et identité. Les personnages eux-mêmes doutent parfois de leur propre identité, soulignant ainsi l'ambiguïté qui les entoure. Les changements de nom et les jeux de rôle entre les personnages contribuent à cette confusion, renforçant l'idée que leur identité est malléable et sujette à l'interprétation. En fin de compte, Beckett semble moins intéressé par le développement individuel de ses personnages que par leur rôle dans un ensemble théâtral plus large, les considérant comme des voix dans un ensemble de voix, sans véritable existence en dehors de la scène. Les deux vagabonds semblent être en quête de leur rôle tout au long de la pièce. Dans une scène du premier acte, ils se questionnent sur leur place dans l'histoire, symbolisée par le rôle du suppliant. Cependant, cette notion reste vague, sans objet ni destinataire précis. Cette réflexion de Vladimir sur son rôle face à Godot peut être étendue à l'ensemble de la pièce : les personnages sont des suppliants, des voix qui tentent de communiquer mais qui semblent incapables de le faire efficacement. Ils existent davantage dans le dialogue et la relation avec leurs compagnons que par leur propre identité individuelle. Ainsi, leur essence semble se définir moins par qui ils sont que par leur interaction avec les autres personnages et leurs doubles. Dans une scène représentant un couple (Vladimir et Estragon) rencontrant un autre couple (Lucky et Pozzo), puis laissant place à un troisième couple (le jeune garçon, représentant de Godot), on observe un jeu de miroirs se répétant d'un couple à l'autre. Chaque couple reflète l'image de l'autre, parfois de manière directe, parfois par le biais de parodies. Ces interactions suggèrent des relations caractérisées par une réversibilité, où les personnages se renvoient mutuellement leurs propres traits. Vladimir et Estragon sont souvent interprétés comme représentant respectivement l'esprit et le corps. Vladimir, avec ses références bibliques, semble incarner la dimension métaphysique, tandis qu'Estragon est plus préoccupé par les souffrances physiques, symbolisées par ses tentatives pour enlever ses chaussures. Cependant, cette dichotomie est remise en question par le texte lui-même, qui montre que Vladimir est aussi enfermé dans son corps par ses mouvements raides et ses besoins biologiques. L'idée que Vladimir est plus actif qu'Estragon ne rend pas pleinement compte de leurs comportements. Bien que Vladimir semble initier les conversations et diriger les jeux de scène, Estragon est également capable de prendre les

devants, refusant par exemple les embrassades de Vladimir et prenant parfois l'initiative de partir, forçant ainsi Vladimir à relancer le dialogue. Les relations entre les deux hommes sont complexes, oscillant entre amour, amitié, et rôles maternels. Vladimir peut jouer le rôle de protecteur et de figure maternelle en chantant une berceuse à Estragon, tout en se montrant critique envers ses choix alimentaires. Cependant, leur intimité est perturbée par les allusions au couple de Pozzo et Lucky, suggérant le jeu de miroirs mentionnée précédemment entre les différents couples de la pièce. En effet, le duo Pozzo et Lucky dépasse les simples rôles de maître et esclave, offrant une réflexion sur la relation entre le metteur en scène ou l'auteur et ses personnages. Pozzo exhibe Lucky comme une marionnette, révélant ainsi une mise en abyme des relations entre les protagonistes principaux, Vladimir et Estragon, et leur quête incessante envers Godot. Dans un acte de jeu de rôles, Vladimir et Estragon incarnent Pozzo et Lucky, soulignant la nature artificielle et interchangeable des personnages. Cette inversion révèle la complexité des relations entre les différents protagonistes, suggérant une certaine cyclicité dans leurs interactions. Pozzo, avec sa cruauté envers Lucky et son indifférence aux souffrances, incarne également une facette de Godot. La tirade absurde de Lucky peut être interprétée comme une supplication adressée à un Dieu indifférent, soulignant ainsi la thématique de la protection divine teintée de cruauté. Les personnages de Beckett prennent vie à travers leurs échanges verbaux et leurs jeux de rôles, acquérant ainsi une profondeur et une logique. Leurs interactions révèlent une superposition d'images et de doubles, où ils réagissent plutôt qu'ils n'agissent, explorant ainsi les limites de l'identité et de la perception.



## CHAPITRE 2

### LES DÉFIS DE LA COMMUNICATION ET DE L'INTERPRÉTATION

#### 2.1

#### Dynamiques communicatives entre les personnages principaux

Dans l'évolution du théâtre, passer de la versification à la prose n'a pas été une rupture radicale, mais plutôt une transition graduelle. Cette évolution était déjà amorcée au XIX<sup>e</sup> siècle, avec des œuvres telles que *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset, où l'on observait une utilisation de la prose dans le langage dramatique. Malgré ce changement, le théâtre romantique continuait à privilégier un langage noble et imagé, conformément aux recommandations d'Aristote. Nous avons exploré jusqu'ici comment l'absurdité des personnages et de l'intrigue confère à *En attendant Godot* une dimension où le lecteur est transporté dans un univers dépourvu de toute logique conventionnelle et les dynamiques communicatives entre les personnages mettent plus en lumière cette atmosphère d'absurdité, émanée de la créativité novatrice de Samuel Beckett. Dans cette pièce, les personnages ne suivent pas les règles habituelles du théâtre. Ils utilisent un langage familier, voire argotique, rompant ainsi avec la tradition théâtrale établie. Cette subversion des normes conventionnelles de communication théâtrale invite à une réflexion profonde sur la nature du langage scénique. Déjà dans un essai écrit en 1931, intitulé *Proust*, Beckett soulignait la différence entre une communication authentique et une simple mise en scène. Il critiquait les formes artificielles de communication, telles que la politesse, que l'on retrouve dans *En attendant Godot*. Les échanges répétitifs d'adieux et de remerciements deviennent ainsi des rituels dénués de sens, servant uniquement à occuper le temps. De même, les tentatives des personnages pour se comprendre se soldent souvent par des malentendus, mettant en lumière les limites du langage conventionnel. Beckett suggère ainsi qu'il est parfois nécessaire de remettre en question les normes établies pour redonner au langage sa véritable signification. En déconstruisant les conventions sociales et linguistiques, il nous pousse à explorer de nouvelles formes de communication, plus authentiques et personnelles. Il étudie le pouvoir

de la parole, surtout lorsqu'elle se cristallise en proverbes, sentences ou catachrèses<sup>6</sup>, où elle devient un refuge pour éviter de penser. Dans le second acte de la pièce, Vladimir et Estragon révèlent une vision singulière du langage : ils parlent sans fin pour échapper à la réflexion profonde, pour ne pas entendre les voix du passé, qu'elles soient celles des écrivains ou des penseurs. Préférant les lieux communs à la réflexion individuelle, ils échouent à saisir les situations particulières. Beckett, avec humour, met en scène Estragon cherchant "l'expression juste"<sup>7</sup>, pour finalement énoncer un proverbe. Cette recherche montre leur penchant pour les maximes, soit pour établir un terrain d'entente, soit pour dénoncer leur vide de sens en les déformant. Lorsque Estragon hésite à se pendre avant l'arrivée de Godot, il manipule les expressions figées pour provoquer une réflexion nouvelle<sup>8</sup>. L'ironie de Vladimir souligne souvent l'absurdité des catachrèses d'Estragon, comme lorsqu'il évoque ses souvenirs de la Terre sainte, empreints de clichés et de banalités. Vladimir moque ces descriptions qui semblent tout droit sorties d'un dépliant touristique, suggérant qu'Estragon aurait dû être poète, avec une pointe d'ironie. Mais Estragon, sans saisir l'ironie, rappelle son passé de poète, illustrant ainsi leur incompréhension mutuelle<sup>9</sup>. Dans ces échanges, l'auteur met en lumière la vacuité des mots lorsqu'ils sont dépourvus de sens personnel, révélant ainsi la difficulté des personnages à se connecter authentiquement les uns avec les autres. En fait, dans les pièces de Samuel Beckett, les personnages se retrouvent souvent dans des situations où la communication est difficile. Leurs dialogues sont comme un labyrinthe où les mots semblent tourner en rond, sans jamais vraiment arriver à exprimer ce qu'ils veulent dire. Les mots utilisés par les personnages sont parfois simples, mais leur signification semble flotter dans l'air, échappant à toute compréhension claire. Les silences qui ponctuent les échanges ne sont pas des pauses ordinaires, mais plutôt des menaces silencieuses, prêtes à engloutir toute tentative de communication. Dans ce monde étrange et déroutant, les personnages se cachent derrière des jeux de langage et des masques, évitant souvent de dire ce qu'ils pensent vraiment. Les répliques sont souvent courtes et énigmatiques, laissant le lecteur perplexe quant à leur signification réelle. Lire une pièce de Beckett,

---

<sup>6</sup> La catachrèse est une métaphore figée : un mot y est employé par métaphore, métonymie ou synecdoque pour désigner une chose qu'aucun terme littéral ne désigne dans la langue.

<sup>7</sup> Beckett, Samuel *Op. cit.* ACTE PREMIER p.22.

<sup>8</sup> « On ferait peut-être mieux de battre le fer avant qu'il soit glacé » Beckett, Samuel *Op. cit.* ACTE PREMIER p.23.

<sup>9</sup> Beckett, Samuel *Op. cit.* ACTE PREMIER p.13.

c'est comme résoudre un puzzle complexe où chaque mot est une pièce du puzzle, mais où la solution reste toujours hors de portée. C'est un défi pour le lecteur, qui est invité à explorer les mystères du langage et de la communication humaine, sans jamais espérer trouver une réponse claire et nette. De plus, dans cet univers, les échanges entre les personnages sont souvent interrompus par des moments de surdité volontaire, où l'un refuse d'écouter l'autre ou de s'engager dans le sujet proposé. Cette interruption ne fait pas que suspendre le dialogue, elle oblige aussi le lecteur à démêler les fils de la conversation pour trouver une certaine cohérence. Par exemple, lorsque Estragon refuse d'écouter l'histoire de Vladimir sur les deux larrons, ce dernier persiste, soulignant l'importance de la réciprocité dans la conversation<sup>10</sup>. Finalement, Estragon semble s'intéresser à l'histoire, mais seulement après avoir été interpellé par Vladimir. Ce jeu subtil demande au lecteur de déchiffrer les signes cachés derrière les mots et les gestes des personnages. De même, les échanges entre Vladimir, Estragon et Pozzo sont marqués par une surdité similaire. Les questions posées restent souvent sans réponse immédiate, obligeant Vladimir à jouer le rôle d'intermédiaire pour relancer la conversation<sup>11</sup>. Ce processus complexe d'enlacement des sujets crée une atmosphère de confusion où la logique des échanges n'est pas toujours explicite. Ces moments de surdité volontaire ne font que perturber la progression du récit, mais ils invitent aussi le lecteur à une lecture attentive, où chaque mot et chaque silence sont chargés de sens cachés. En outre, au cœur de la pièce, les échanges entre les protagonistes, Vladimir et Estragon, révèlent une communication souvent chaotique et fragmentée. Leurs dialogues, caractérisés par des répliques qui ne s'imbriquent pas toujours de manière logique, reflètent une sorte d'asynchronisme verbal où les mots semblent parfois se heurter sans jamais véritablement se rencontrer. Cette disjonction dans le dialogue est exacerbée par l'incapacité des personnages à se comprendre mutuellement, conduisant à des malentendus fréquents et à une confusion persistante :

Estragon. -- [...] Tu es sûr que c'est ici ?

Vladimir. --Quoi ? <sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> "Vladimir. --Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle de temps en temps" Beckett, Samuel. *Op. cit.* ACTE PREMIER p.14.

<sup>11</sup>"Pourquoi ne dépose-t-il pas ses bagages ? " ou "Vous voulez vous en débarrasser ? " Beckett, Samuel. *Op. cit.* ACTE PREMIER pag.38/42).

<sup>12</sup> Beckett, Samuel. *Op. cit.* ACTE PREMIER p.16.

Ou

Vladimir. --Relève ton pantalon.  
Estragon.--Comment?  
Vladimir. --Relève ton pantalon.  
Estragon. --Que j'enlève mon pantalon ?

Vladimir. --RE-lève ton pantalon.<sup>13</sup>

La répétition, autre élément saillant de la pièce, agit comme un écho du désarroi communicatif des personnages. Si la répétition est souvent considérée comme un outil structurant dans le domaine théâtral, chez Beckett, elle acquiert une connotation d'absurdité et d'impuissance. Les mêmes mots et phrases reviennent de manière cyclique, sans jamais véritablement faire avancer le récit ou clarifier les intentions des personnages. Cette circularité linguistique renforce le sentiment d'immobilisme et d'incertitude qui imprègne l'ensemble de la pièce. Un extrait en particulier se trouve répété sept fois dans le texte :

Estragon. -- Allons-nous-en.  
Vladimir. -- On ne peut pas.  
Estragon. -- Pourquoi ?  
Vladimir. -- On attend Godot.  
Estragon. -- C'est vrai. <sup>14</sup>.

Notons aussi que les conclusions de chacun des deux actes de la pièce sont identiques. La répétition apparaît en plus sous la forme de synonymie, car Vladimir et Estragon s'expriment avec des termes différents pour dire les mêmes choses. Par exemple, en parlant de Lucky, Ils disent :

Estragon. -- Il bave.  
Vladimir. -- C'est forcé.  
Estragon. -- Il écume.  
Vladimir. -- C'est peut-être un idiot.

---

<sup>13</sup> Beckett, Samuel. *Op. cit.* ACTE DEUXIÈME p.123.

<sup>14</sup> Beckett, Samuel. *Op. cit.* ACTE PREMIER p.62.

Estragon. -- Un crétin.<sup>15</sup>

Toutes ces répétitions soulignent l'idée d'une dégradation du dialogue. En premier lieu, la nécessité de répéter ce qui a déjà été dit indique un défaut de mémoire chez les locuteurs. Ils semblent souvent oublier ce qu'ont dit les autres personnages, comme lorsque Vladimir doit constamment rappeler à Estragon qu'ils attendent Godot et ne peuvent donc pas partir. Mais ils oublient même leurs propres paroles, comme le fait Pozzo dans le passage cité ci-dessus : « Je ne sais plus très bien ce que j'ai dit »<sup>16</sup>. Le contenu du dialogue ne semble pas être retenu par les locuteurs, ce qui annule toute possibilité de communication, aucun message n'étant véhiculé. De plus, en oubliant leurs propres paroles, les personnages révèlent l'absence de sens dans ce qu'ils disent. En fin de compte, le dialogue devient un acte absurde, qui ne remplit pas sa fonction de communication et qui se résume essentiellement à un geste futile. Par ailleurs, les contradictions incessantes dans les propos des personnages sapent toute tentative de communication cohérente. Les répliques se contredisent les unes les autres, voire les personnages se contredisent eux-mêmes, soulignant ainsi l'instabilité et l'ambiguïté du langage. Dans cet univers théâtral, où les mots semblent perdre leur pouvoir de signification, la communication devient un exercice futile, condamné à tourner en rond sans jamais atteindre son but ultime : la compréhension mutuelle.

Pozzo. -- Et merci.

Vladimir. -- Merci à vous.

Pozzo. -- De rien.

Estragon. -- Mais si.

Pozzo. -- Mais non.

Vladimir. -- Mais si.

Estragon. -- Mais non.<sup>17</sup>

Même la communication non verbale joue un rôle significatif dans la pièce, car le genre théâtral intègre à la fois le geste physique et le dialogue. Chez Beckett, l'expression par les gestes rencontre les mêmes obstacles que celle par les mots. La structure répétitive du dialogue se reflète également dans les actions non verbales. Certaines actions sont répétées à plusieurs reprises, illustrant un cycle de renoncement et de recommencement caractéristique. Par exemple, le personnage d'Estragon tente à plusieurs reprises d'enlever sa chaussure, symbolisant cette séquence de renoncement et de répétition. Comme les paroles, les gestes sont pris dans une circularité qui les empêche d'atteindre un objectif défini, leur fonction communicative étant ainsi réduite à

---

<sup>15</sup> Beckett, Samuel. *Op. cit.* ACTE PREMIER p.32.

<sup>16</sup> Beckett, Samuel. *Op. cit.* ACTE PREMIER p.49.

<sup>17</sup> Beckett, Samuel. *Op. cit.* ACTE PREMIER p.61.

une futilité fondamentale. Cette futilité est renforcée par la contradiction des actions des personnages, parallèle à celle de leur dialogue. Les gestes tendent à s'annuler mutuellement, empêchant tout progrès et compromettant la communication. De plus, la disparité entre les mots et les gestes contribue à l'échec de la communication. Les gestes donc, tout comme les paroles, deviennent des actes vains, incapables de transmettre un sens ou de favoriser une véritable connexion. Les deux actes se terminent par les mêmes lignes, mais Vladimir et Estragon changent de place :

Estragon. -- Alors, on y va ?

Vladimir. -- Allons-y.

*Ils ne bougent pas.*

En mettant en lumière la différence entre ce que les personnages disent et ce qu'ils font, Beckett remet en question la capacité du langage et des gestes à communiquer efficacement. Les deux modes de communication se neutralisent mutuellement, ce qui rend la transmission du message difficile et aboutit à un échec de l'acte de communication. Dans *En attendant Godot*, Beckett dévalue à la fois le langage parlé et le langage corporel, montrant qu'ils sont inefficaces pour transmettre un message clair du locuteur au destinataire. Cette inefficacité est due aux limites du système de signification des codes linguistiques. Beckett suggère que le langage lui-même est inadéquat pour remplir sa fonction attendue, faisant du dialogue dans la pièce une illusion de communication. Malgré cela, Beckett utilise ironiquement ce langage absurde, affirmant que "C'est les mots ; on n'a rien d'autre". Même si le langage semble inefficace dans la pièce, la communication réussit à un niveau externe, car le dramaturge parvient à communiquer avec son public. Ainsi, l'incapacité du langage dans le dialogue entre Vladimir et Estragon devient paradoxalement le moyen par lequel Beckett communique avec son auditoire.

## 2.2 Qui est Godot ?

Dans *En attendant Godot*, la question de l'identité de Godot reste une énigme irrésolue qui continue d'obséder les personnages et de fasciner les spectateurs. Tout au long de la pièce, les protagonistes, Vladimir et Estragon, ainsi que d'autres personnages comme Pozzo et Lucky, s'interrogent sur qui est réellement Godot, mais aucune réponse définitive n'est jamais fournie. Cette incertitude quant à l'identité de Godot est l'un des éléments centraux qui alimentent l'atmosphère d'attente et d'absurdité qui imprègne toute la pièce. L'une des premières fois où la question de l'identité de Godot est soulevée se produit lorsque Pozzo interroge Vladimir et Estragon sur la personne qu'ils ont confondue avec lui. Cette scène révèle immédiatement le caractère énigmatique de Godot, car les protagonistes semblent confus et hésitants quant à sa véritable identité.<sup>18</sup> Cette confusion est renforcée par le dialogue vague et évocateur entre les personnages, où les réponses sont souvent contradictoires et ambivalentes. Au fil de la pièce, plusieurs interprétations de Godot émergent, chacune offrant une perspective différente sur ce personnage mystérieux. Dans les premières évocations de Vladimir, Godot apparaît comme un potentiel protecteur offrant chaleur, abri et nourriture. Comme le mentionne Vladimir, "Ce soir on couchera peut-être chez lui, au chaud, au sec, le ventre plein, sur la paille"<sup>19</sup>. Cependant, cette vision idyllique est remise en question lors de la rencontre avec le messager, où la qualité de l'hospitalité de Godot est mise à l'épreuve. Le questionnement de Vladimir porte principalement sur le confort offert, révélant que bien que le sommeil soit possible dans le foin, la nourriture n'est que passable. Comme le souligne le messager, ils sont nourris "assez bien"<sup>20</sup>, soulignant ainsi une certaine déception par rapport aux attentes initiales. Une réévaluation similaire se produit plus tard lorsqu'ils enquêtent sur l'apparence physique de Godot, se demandant notamment s'il a une barbe, symbole traditionnel de sagesse et de bienveillance. La découverte que sa barbe est blanche suscite une réaction mitigée de Vladimir, exprimant à la fois surprise et ironie. Comme il s'écrie, "Miséricorde"<sup>21</sup>, ce terme revêt une double signification. D'une part, il évoque l'image

---

<sup>18</sup> Beckett, Samuel. *Op. cit.* ACTE PREMIER p.28-29.

<sup>19</sup> Beckett, Samuel. *Op. cit.* ACTE PREMIER p.24.

<sup>20</sup> Beckett, Samuel. *Op. cit.* ACTE PREMIER p.67.

<sup>21</sup> Beckett, Samuel. *Op. cit.* ACTE DEUXIÈME p.120.

traditionnelle d'un Dieu bienveillant et miséricordieux. D'autre part, il exprime peut-être la déception de Vladimir face à la correspondance de Godot avec un cliché attendu. Cette remise en question de l'image traditionnelle de Dieu suggère moins un rejet du divin qu'une interrogation sur son rôle et sa nature, soulignant ainsi un thème central de la pièce de Beckett. Certains voient en Godot une figure divine, un Dieu absent ou indifférent qui symbolise l'absurdité de la condition humaine et le vide existentiel. D'autres interprètent Godot comme une métaphore de l'autorité oppressive ou du système socio-politique, soulignant ainsi les thèmes de la soumission et de la résistance. Le dialogue entre les personnages révèle également des indices sur la nature de Godot. Pozzo, souvent associé à Godot par des jeux de mots subtils, apparaît comme un personnage cruel et manipulateur, suggérant ainsi que Godot pourrait avoir des traits similaires. À chaque apparition de Pozzo, un dialogue basé sur la paronomase se déploie, mêlant intimement les noms de Pozzo et de Godot. Pozzo, le double de Godot, montre peu de charité en ne cédant ses os de poulet qu'à contrecœur<sup>22</sup>. Son voyage au marché de Saint-Sauveur illustre cette absence de charité, puisque le nom du marché associe la figure du Christ à celle du marchandage. Pozzo incarne celui qui marchandise son serviteur, sans lui donner réellement l'opportunité de se racheter. En revanche, le comportement de Lucky, marqué par une obéissance aveugle, pourrait être considéré comme un contre-modèle de la relation entre l'homme et son Dieu. Une lecture de Godot comme une critique d'une certaine interprétation de la divinité permet d'analyser plusieurs dialogues de la pièce construits sur des métaphores christiques. Le premier acte, où Vladimir et Estragon se présentent comme des "suppliants" sans cause, exprime une nouvelle attitude de l'homme envers Dieu : face à un Dieu indifférent, l'homme ne doit rien attendre. Le message envoyé par Vladimir à Godot dans le second acte, "tu lui diras que tu m'as vu"<sup>23</sup>, marque un renversement de cette attitude : l'homme cherche avant tout à être vu par Dieu comme un être humain. Ainsi, se mettre en scène pour être vu devient crucial, reflétant le

---

<sup>22</sup> Pozzo. -- [...] Je leur ai donné des os, je leur ai parlé de choses et d'autres, je leur ai expliqué le crépuscule, c'est une affaire entendue. Et j'en passe. Mais est-ce suffisant, voilà ce qui me torture, est-ce suffisant ? Beckett, Samuel. *Op. cit.* ACTE PREMIER p.67.

<sup>23</sup> "GARÇON. -- Qu'est-ce que je dois dire à monsieur Godot, monsieur ?  
VLADIMIR. -- Tu lui diras - (il s'interrompt) - tu lui diras que tu m'as vu et que - (il réfléchit) - que tu m'as vu. (Un temps. Vladimir s'avance, le garçon recule, Vladimir s'arrête, le garçon s'arrête.) Dis, tu es bien sûr de m'avoir vu, tu ne vas pas me dire demain que tu ne m'as jamais vu ?" Beckett, Samuel. *Op. cit.* ACTE PREMIER p.120.

comportement de Pozzo qui se donnait en spectacle pour être vu. Dans cette perspective, il n'y a pas de meilleur cadre pour explorer la condition humaine qu'une scène de théâtre. Cette interprétation de Godot comme une figure autoritaire et tyrannique offre un éclairage nouveau sur les relations de pouvoir dans la pièce et sur la façon dont les personnages interagissent les uns avec les autres. Cependant, malgré les diverses interprétations de Godot, son identité reste indéfinissable et sujette à interprétation. Cette indétermination contribue à l'ambiguïté et à la complexité de la pièce, invitant les spectateurs à réfléchir sur des questions plus profondes concernant la foi, l'attente et la signification de l'existence humaine. En fin de compte, *En attendant Godot* est bien plus qu'une simple comédie sur l'attente ; c'est une méditation profonde sur la condition humaine et sur la recherche de sens dans un monde absurde et dépourvu de repères. La question de l'identité de Godot sert de catalyseur pour explorer ces thèmes universels et offre aux spectateurs une réflexion introspective sur leur propre existence et leur place dans le monde. Au cœur de cette exploration se trouve la question de savoir si Godot est un dieu indifférent ou dégradé, ou s'il représente plutôt le *deus ex machina*, le dieu qui intervient de manière opportune pour dénouer des situations inextricables. L'expression *deus ex machina*, issue du théâtre classique, évoque l'intervention d'un hasard ou d'une force extérieure annonçant souvent un retournement de situation et un dénouement heureux. Dans la pièce, Godot pourrait être perçu comme le dieu caché dans les cintres du théâtre, attendant le moment propice pour intervenir et apporter une résolution aux dilemmes des personnages. Le parallèle avec le *deus ex machina* est d'autant plus pertinent que la pièce de Beckett fait écho à d'autres œuvres théâtrales, telles que *Le Tartuffe* de Molière, où l'intervention d'un personnage extérieur est nécessaire pour résoudre une intrigue compliquée. Tout comme dans *Le Tartuffe*, où un homme de loi intervient pour démasquer l'hypocrite Tartuffe et sauver ainsi les protagonistes d'une situation désespérée, l'attente de Godot dans la pièce de Beckett joue un rôle similaire en maintenant le fil conducteur de l'histoire et en permettant à la pièce de se poursuivre. Cependant, contrairement au *deus ex machina* traditionnel, l'attente de Godot dans la pièce de Beckett ne conduit jamais à une clarification satisfaisante. Au contraire, elle renforce l'absurdité de l'existence humaine en soulignant l'inutilité et la vanité de l'attente elle-même. Les personnages de Vladimir et Estragon, condamnés à une attente perpétuelle et dénuée de sens, trouvent dans cette attente un moyen de donner un semblant

de structure à leur vie chaotique. L'attente de Godot devient ainsi une métaphore puissante de l'existence humaine, marquée par l'absurdité et l'incertitude. Elle incarne le vide existentiel qui caractérise la condition humaine et invite les spectateurs à réfléchir sur le sens de la vie et sur la nature de l'attente elle-même. En fin de compte, Godot représente bien plus qu'un simple personnage de théâtre ; il devient le symbole même de l'attente anxieuse qui imprègne chaque aspect de l'expérience humaine. Dans l'œuvre de Beckett, Godot incarne ainsi l'attente éternelle, l'espoir sans fin et la quête insatiable de sens dans un univers énigmatique. Il incarne la tension entre la foi et le désespoir, entre l'espoir et la désillusion. En explorant les multiples facettes de l'identité de Godot, Beckett donne aux spectateurs une méditation profonde sur les mystères de l'existence humaine et sur la nature même de la réalité.

## CHAPITRE 3

### LA MAGIE DE L'ATTENTE ET LA RECHERCHE DE SENS

#### 3.1

##### L'attente comme mesure du temps

Samuel Beckett explore l'attente comme un dispositif narratif pour ancrer son texte dans la tradition théâtrale conventionnelle. Cependant, dès les premiers instants, le public réalise que cette attente ne sera pas récompensée. Cette attente paradoxale enferme davantage les personnages dans le temps, mettant en relief la tragédie de leur condition. Le tragique ne découle pas simplement d'événements externes, mais de l'emprisonnement du temps humain dans ce qu'on pourrait appeler un temps organique, en harmonie avec les cycles naturels. En effet, au centre de cette approche se trouve la distinction entre le théâtre traditionnel et le "Nouveau Théâtre" de l'après-guerre, qui réside principalement dans la perception et le traitement du temps. Dans les formes classiques et romantiques, le temps est généralement linéaire, représentant un cheminement du début à la fin, souvent associé au progrès. Par exemple, dans *Britannicus* de Racine, nous voyons Néron évoluer de manière linéaire, passant d'un empereur louable à un meurtrier inévitable, suivant une logique temporelle directe. Cependant, des pièces comme *L'illusion comique* de Corneille défient cette linéarité en introduisant des retours en arrière. Le drame romantique, quant à lui, suit généralement une chronologie historique, comme dans *Hernani* de Hugo, qui respecte les événements du règne de Charles. Ces exemples montrent comment le temps linéaire du théâtre classique est remis en question par le "Nouveau Théâtre", dont *En attendant Godot* est l'un des exemples les plus notables. Comme nous l'avons mentionné dans le premier chapitre, le rejet de la structure classique en cinq actes est le signe le plus évident de cette transformation : les deux actes répétitifs de la pièce rompent avec la linéarité temporelle pour introduire un sentiment de répétition et de stagnation, suggérant une fusion avec le temps organique. Du niveau le plus élémentaire, c'est-à-dire le mot, jusqu'à l'échelle la plus grande, à savoir l'acte, la progression se fait à travers la répétition, qui structure et articule la pièce de théâtre. Ainsi, le temps cesse d'être dynamique et devient immobile, se fondant dans le temps organique de manière à bouleverser les attentes traditionnelles du public. Samuel Beckett s'inspire de la notion de répétition, déjà explorée par Gustave Flaubert dans *L'Éducation sentimentale*, mais il la déploie d'une

manière tout à fait singulière dans cette pièce. Contrairement à Flaubert, Beckett ne se contente pas de rêver l'action dans son théâtre, mais expose plutôt la vanité même de toute entreprise, soulignée par l'ouverture de la pièce : "Rien à faire". Ses personnages, désormais âgés, errent dans un temps cyclique, où les repères humains se trouvent totalement submergés par un univers organique qui les dépasse. Cette fusion du temps humain dans le temps cosmique reflète la tragédie existentielle, où l'homme se retrouve prisonnier d'un temps qui le transcende. L'oubli du calendrier et la confusion des personnages quant à l'heure soulignent de façon poignante cette perte de références temporels. L'auteur parseme la pièce d'indices temporels, tels que l'évocation d'une nuit entre les deux actes et la mention du feuillage recouvrant l'arbre pendant cette période. Cependant, ces marqueurs soulignent également les limites et l'absurdité de la perception humaine du temps, qui divise arbitrairement les moments. En réalité, une seule nuit ne pourrait suffire à provoquer la cécité de Pozzo, le mutisme de Lucky et la transformation de l'arbre en feuillage dense. Cette fusion du temps humain dans le temps organique suggère que l'intervalle entre les deux actes pourrait dépasser largement la durée d'une nuit. L'effacement progressif du temps dans une dimension qui transcende l'expérience humaine témoigne incontestablement de la nature tragique du temps. Blaise Pascal avait déjà exprimé cette idée avant Samuel Beckett, basée sur le fait que l'homme se trouve captif d'un univers et d'un temps qui le dépassent et l'accablent. La répétition souligne également l'emprisonnement dans un présent immuable : toute tentative de regarder vers l'avenir est vaine, tandis que les souvenirs du passé se dissipent inévitablement dans l'oubli. À l'échelle cosmique la vie individuelle perd donc toute signification et *En attendant Godot* nous convie ainsi à méditer sur la réflexion de Pascal<sup>24</sup>. Dans le deuxième acte de la pièce, le personnage de Pozzo prend le rôle du gardien du temps, ce qui donne lieu à des échanges centrés sur cette notion. Que ce soit lorsque Vladimir et Estragon confondent l'aube et le crépuscule, ou lorsque Pozzo, agacé, déclare que les aveugles ne peuvent pas comprendre le temps<sup>25</sup>, la question du temps est au cœur des

---

<sup>24</sup> « Car enfin, qu'est-ce que l'homme dans la nature ? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout. »

Pascal, *Pensées*, Léon Brunschwig éditeur, Paris, Garnier-Flammarion, 1976, fragment 72, p. 66.

<sup>25</sup> "Pozzo. -- Les aveugles n'ont pas la notion du temps" Beckett, Samuel. *Op. cit.* ACTE DEUXIÈME p.113.

discussions<sup>26</sup>. Pozzo lui-même se décrit comme "aveugle comme le destin" et admet transporter du sable dans une valise, ce qui symbolise la domination d'un temps qui transcende l'expérience humaine et qui est indifférent et monotone. L'image récurrente du sable, omniprésente dans l'œuvre de Beckett, symbolise à merveille la monotonie et l'indifférence temporelle qui règnent dans cet univers. Dans ce monde où passé et présent se confondent, l'événement, habituel point d'ancrage temporel, devient tout simplement impossible, laissant place à une attente perpétuelle et vide de sens. L'attente de Godot représente bien plus qu'une simple attente pour un personnage absent. C'est un véritable miroir de la condition humaine, où chaque individu se retrouve à attendre quelque chose qui semble toujours hors de portée. Samuel Beckett, à travers cette pièce emblématique, explore les méandres de l'existence, dévoilant les couches les plus profondes de notre psyché collective. En investissant le personnage de Godot d'une multitude de significations, Beckett nous confronte à nos propres attentes, souvent vaines et décevantes. Cette attente, tout d'abord perçue comme celle d'un sauveur, révèle notre désir intrinsèque de sens et de transcendance dans un monde dépourvu de certitudes. Cependant, Beckett ne nous laisse pas nous complaire dans cette illusion ; il nous confronte à l'échec de nos aspirations métaphysiques, soulignant ainsi l'absurdité fondamentale de notre existence. Le titre même de la pièce, *En attendant Godot*, capture l'essence de cette quête perpétuelle et déconcertante. Il évoque une attente sans fin, une circonstance où l'action semble figée, condamnant les personnages à une répétition monotone de leurs désirs inassouvis. Dans cette attente interminable, nous sommes confrontés à la vacuité de nos aspirations les plus profondes, à la futilité de nos efforts pour échapper à notre condition humaine. Pourtant, même dans cette vacuité, Beckett nous invite à réfléchir sur notre propre nature et sur le sens de notre existence. À travers les personnages d'Estragon et de Vladimir, nous voyons notre propre impatience et notre désir inextinguible de transcendance, mais nous voyons aussi notre capacité à persévérer malgré l'absurdité de notre condition. L'attente de Godot, ponctuée par les rencontres avec Pozzo, illustre la nature répétitive et décevante de nos attentes humaines. Les personnages

---

<sup>26</sup> "Pozzo (soudain furieux). - Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps ? C'est insensé ! Quand ! Quand ! Un jour, ça ne vous suffit pas, un jour pareil aux autres il est devenu muet, un jour je suis devenu aveugle, un jour nous deviendrons sourds, un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons, le même jour, le même instant, ça ne vous suffit pas ? (Plus posément.) Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau. [...]"  
Beckett, Samuel. *Op. cit.* ACTE DEUXIÈME p.117.

d'Estragon et de Vladimir, impatients et désireux de transcendance, se retrouvent confrontés à des équivoques qui rendent la transcendance vide et illusoire. Le tragique de leur condition réside non pas dans leur rapport à Dieu, mais dans leur propre propension à cette attente impatiente et incessante. Lorsqu'ils se félicitent de la manière dont ils ont "passé le temps" après le départ de Pozzo<sup>27</sup>, ils révèlent l'illusion de pouvoir influencer le cours du temps. Leur désir de divertissement pour échapper à la mort témoigne en réalité d'un souhait inconscient de voir venir la fin, soulignant ainsi la contradiction inhérente à leur impatience. Le motif de l'impatience s'inscrit dans une nouvelle approche du tragique au théâtre, influencée par la perception du temps telle qu'exprimée par des philosophes comme Albert Camus et Pascal. Camus, dans *Le Mythe de Sisyphe*, souligne le paradoxe d'être obsédé par l'avenir alors que la mort est inévitable. Cette idée trouve écho chez Pascal, qui décrit comment l'homme fuit le présent en anticipant l'avenir ou en se raccrochant au passé<sup>28</sup>. Estragon et Vladimir, prisonniers d'un présent monotone et insaisissable, aspirent à vivre mais se contentent d'espérer vivre. Dans cette pièce, le temps n'est pas structuré comme dans la tragédie classique, avec une logique des causes et conséquences, mais il est plutôt caractérisé par l'ennui, la répétition et l'insignifiance. Beckett rompt avec la stylisation littéraire pour représenter la banalité du quotidien, tant dans la perception du temps que dans le langage dramatique qui semble échapper à toute communication véritable.

---

<sup>27</sup> VLADIMIR. - Ça a fait passer le temps.

ESTRAGON. — Il serait passé sans ça.

VLADIMIR. — Oui. Mais moins vite.

Beckett, Samuel. *Op. cit.* ACTE PREMIER p.62

<sup>28</sup> "Nous ne nous tenons jamais au temps présent, nous anticipons l'avenir comme trop lent à venir, comme pour hâter son cours ; ou nous rappelons le passé pour l'arrêter comme trop prompt : si imprudents, que nous errons dans les temps qui ne sont pas les nôtres, et ne pensons point au seul qui nous appartient ; et si vains, que nous songeons à ceux qui ne sont plus rien, et échappons sans réflexion le seul qui subsiste." Pascal, *Pensées*, Léon Brunschwig éditeur, Paris, Garnier-Flammarion, 1976, fragment 172, p. 96.

## 3.2

### En attendant le sens

Dans cette œuvre magistrale, la recherche de sens se présente comme une trame fondamentale, séduisant les lecteurs par sa profondeur philosophique et sa complexité traitée avec subtilité. À travers les personnages de Vladimir et Estragon, Beckett nous convie à une méditation sur l'essence même de l'existence humaine, mettant en lumière les méandres de notre condition et les tentatives souvent infructueuses de donner un sens à notre présence dans un monde caléidoscopique et mystérieux. Beckett déploie une palette de techniques littéraires, telles que les glissements de sens, pour susciter une réflexion approfondie chez ses lecteurs. Ces glissements subtils d'un terme à un autre dans les dialogues instaurent un jeu complexe où les malentendus et quiproquos prennent vie, offrant des interprétations multiples et stimulant ainsi l'engagement intellectuel du lecteur. Par le biais de la syllepse<sup>29</sup>, Beckett exploite la richesse d'un mot unique, faisant écho à plusieurs significations et invitant chacun des interlocuteurs, aussi bien les personnages que le public, à une interprétation personnelle. Le premier "Rien à faire" prononcé par Estragon semble exprimer initialement son découragement face à l'impossibilité de retirer sa chaussure. Cependant, à l'arrivée de Vladimir, cette remarque se transforme en une allégorie quasi métaphysique : elle évoque désormais l'impuissance à lutter contre le cours inexorable du destin. Ainsi, le texte glisse habilement d'une signification concrète et banale à une interprétation plus profonde et symbolique, conduisant le lecteur à déployer un effort d'analyse et d'interprétation pour saisir toute sa richesse. Cette stratégie de glissement de sens transcende le simple échange entre les personnages pour instaurer un dialogue implicite avec le spectateur. À travers des expressions courantes détournées de leur sens premier, Beckett souligne l'absurdité de la condition humaine et la vacuité des tentatives de trouver un sens absolu dans un monde marqué par l'incertitude. Ces glissements subtils entre le concret et le métaphorique, entre le banal et le profond, ajoutent une dimension supplémentaire à la pièce, générant une réflexion introspective sur les thèmes universels abordés par Beckett. Dans le deuxième acte, lorsque Pozzo tombe à terre et implore l'aide des deux vagabonds, leur réponse dévoile une profondeur symbolique. Estragon identifie l'appel à l'aide de Pozzo, tandis

---

<sup>29</sup> Tour syntaxique qui consiste à faire l'accord des mots selon le sens, et non selon les règles grammaticales.

que Vladimir saisit cette chute comme une métaphore de la condition humaine, évoquant la solitude de l'attente et la quête inlassable de sens représentée par l'attente de Godot. Cette scène devient ainsi une réflexion sur la nature de l'existence humaine, où la détresse individuelle se fonde dans une vision plus universelle de l'expérience humaine. Cela étant, la proposition d'argent de Pozzo soulève une critique tacite de la société matérialiste, tandis que la réponse d'Estragon révèle la persistance de l'insatisfaction face aux réponses superficielles. Cette scène incarne le conflit entre la quête de sens et les tentatives souvent vaines de la trouver dans les réalités matérielles de la vie quotidienne

:

POZZO.-À moi!

ESTRAGON. - Il appelle à l'aide.

VLADIMIR. - Nous ne sommes plus seuls, à attendre la nuit, à attendre Godot, à attendre - à attendre [...].<sup>30</sup>

Après...

ESTRAGON. - Nous naissons tous fous. Quelques-uns le demeurent.

POZZO. - Au secours, je vous donnerai de l'argent !

ESTRAGON. - Combien ?

POZZO. - Cent francs.

ESTRAGON. - Ce n'est pas assez.

VLADIMIR. - Je n'irais pas jusque-là.

ESTRAGON. - Tu trouves que c'est assez ?

VLADIMIR. - Non, je veux dire jusqu'à affirmer que je n'avais pas toute ma tête en venant au monde [...].<sup>31</sup>

Cette convergence des répliques ne se résume pas à un simple malentendu : le chantage d'Estragon reflète davantage la complexité de l'expérience humaine qui préoccupe l'esprit de Vladimir. Ce prétendu quiproquo incite le spectateur à scruter attentivement le dialogue, révélant ainsi une logique sous-jacente parfois dissimulée. Également, dans la pièce, les longues répliques sont rares, mais très remarquables. Deux passages, la description du crépuscule par Pozzo et la tirade de Lucky, sont écoutés par tous les personnages. De plus, deux monologues attribués à Vladimir, c'est-à-dire l'interrogation sur l'humanité et le rêve éveillé, représentent des parodies du langage dramatique, se moquant de ses modèles rhétoriques et de ses fonctions. La tirade de Pozzo sur le crépuscule<sup>32</sup>, par exemple, se distingue par sa longueur et son monologue distinct, marquant une rupture par rapport aux échanges dialogues habituels. Pozzo impose sa parole sans écouter les autres personnages, parodiant les règles de la description littéraire.

---

<sup>30</sup> Beckett, Samuel. *Op. cit.* ACTE PREMIER p.100

<sup>31</sup> Beckett, Samuel. *Op. cit.* ACTE PREMIER p.104

<sup>32</sup> Beckett, Samuel. *Op. cit.* ACTE PREMIER p.48-49

Malgré ses tentatives d'impressionner avec des descriptions colorées et des figures de style, son discours demeure creux et dépourvu de sens profond. Beckett utilise Pozzo pour critiquer la mauvaise poésie et définir son propre langage littéraire, mettant en garde contre l'illusion de la séduction linguistique. La tirade de Pozzo reflète la coexistence de la poésie et de sa parodie, montrant que la véritable poésie doit transcender les conventions pour atteindre une vérité plus profonde sur l'humanité et le divin. D'autre part, la tirade de Lucky<sup>33</sup> est une démonstration de la mécanique du langage, où des mots et des expressions sont juxtaposés de manière aléatoire, créant une illusion de discours cohérent mais dépourvu de sens véritable. Elle représente un monologue distinct du fil des répliques, délivré en réponse à l'ordre de Pozzo de d'abord danser puis penser. Elle soulève la question fondamentale du sens du langage à travers deux mouvements principaux qui émergent en fonction de la relation des mots au sens. D'une part, la tirade semble aborder de manière rationnelle le rapport de l'homme à Dieu à travers l'énumération des départements, mais cette rationalité est rapidement submergée par des mécanismes stylistiques et sonores qui perturbent le sens. Ces dérapages linguistiques suggèrent la nécessité de créer une nouvelle langue pour exprimer l'inconnu, débarrassée des significations conventionnelles des mots. De plus, le retour aux origines divines du langage suggère une perte de la capacité humaine à communiquer en raison de l'incapacité à percevoir la dimension sacrée du Verbe. D'autre part, la tirade déstabilise les attentes du lecteur en imitant de manière parodique le langage scientifique, puis en se perdant dans une série d'hypothèses disjointes. Les jeux linguistiques, les réminiscences poétiques et les répétitions de mots et de sons invitent le lecteur à réfléchir sur la matérialité du langage et sur la manière dont le sens des mots dépend de leur traitement dans le texte. Tout bien considéré, la tirade de Lucky offre une réflexion profonde sur la nature du langage, ses limites et sa capacité à créer de nouvelles significations, tout en interrogeant la relation entre le langage et le sacré dans un monde dominé par la science et la technique. Enfin, les deux monologues de Vladimir présentent des traces rhétoriques distinctes qui enrichissent la complexité de la pièce. Lorsque Vladimir déclare "Mais à cet endroit, en ce moment, l'humanité c'est nous, que ça nous plaise ou non"<sup>34</sup>, certains lecteurs interprètent cette affirmation comme une reconnaissance de l'universalité des thèmes

---

<sup>33</sup> Beckett, Samuel. *Op. cit.* ACTE PREMIER p.55/58

<sup>34</sup> Beckett, Samuel. *Op. cit.* ACTE DEUXIÈME p.103.

abordés dans la pièce, une sorte de manifeste existentiel. Cependant, d'autres voient dans cette déclaration une ironie subtile de la part de Vladimir, suggérant qu'il s'agit moins d'une affirmation sérieuse que d'une concession à l'attente du public en quête de signification métaphysique. Cette ambivalence souligne le caractère insaisissable de la vérité dans l'univers de Beckett, où les certitudes sont constamment remises en question. De même, les exhortations de Vladimir à la dignité face au malheur offrent un contraste saisissant avec l'inaction d'Estragon et l'oubli apparent de leurs responsabilités envers Pozzo. Alors que Vladimir tente de convaincre son compagnon de suivre un chemin moral et de transcender leur condition précaire, Estragon reste impassible, témoignant de l'inefficacité des discours moralisateurs dans un monde privé de sens et de certitude. Cette confrontation entre les paroles de Vladimir et les actions d'Estragon expose avec clarté la difficulté de vivre selon des principes éthiques dans un univers absurde et déroutant. En définitive, chaque monologue de Vladimir et, plus particulièrement, son monologue final lors du rêve éveillé<sup>35</sup>, illustre la manière dont Beckett joue avec les conventions théâtrales pour mieux les subvertir. En se référant implicitement à *La vie est un songe* de Calderon, Vladimir donne une méditation sur la nature même de la représentation théâtrale et sur le pouvoir de l'illusion dans la vie humaine<sup>36</sup>. Ce faisant, il met en lumière les limites de la réalité et la façon dont les êtres humains construisent leurs propres récits pour donner un sens à leur existence, même dans un monde dépouillé de sens intrinsèque. Ces monologues de Vladimir donc ne se contentent pas de transmettre des idées ou des émotions, encore ils incarnent la dualité fondamentale de l'expérience humaine et la capacité de la parole à révéler et à dissimuler la vérité, tout en remettant en question les conventions théâtrales établies. Pour ce qui concerne l'auteur, dans une lettre à Michel Polac datant de janvier 1952, Samuel Beckett expose une attitude particulièrement détachée à l'égard de sa propre œuvre. Son discours semble à la fois ironique et provocateur, mais également empreint d'une profonde sincérité quant à son processus créatif et à son rapport à ses personnages :

“[...] Je ne sais pas plus sur cette pièce que celui qui arrive à la lire avec attention.  
Je ne sais pas dans quel esprit je l'ai écrite.

---

<sup>35</sup> Beckett, Samuel. *Op. cit.* ACTE DEUXIÈME p.118

<sup>36</sup> Dans le monologue de Vladimir, le thème du songe fait discrètement référence au titre de la pièce de Calderón, *La vie est un songe*, où le roi Basyle fait enfermer son fils Sigismond dans une tour. En le laissant brièvement sur le trône pour observer son comportement, il remet en question la frontière entre illusion et réalité. Cette œuvre explore ainsi le lien entre fiction et réalité.

Je ne sais pas plus sur les personnages que ce qu'ils disent, ce qu'ils font et ce qui leur arrive. De leur aspect j'ai dû indiquer le peu que j'ai pu entrevoir. Les chapeaux melon par exemple.

Je ne sais pas qui est Godot. Je ne sais même pas, surtout pas, s'il existe. Et je ne sais pas s'ils y croient ou non, les deux qui l'attendent.

Les deux autres qui passent vers la fin de chacun des deux actes, ça doit être pour rompre la monotonie.

Tout ce que j'ai pu savoir, je l'ai montré. Ce n'est pas beaucoup. Mais ça me suffit, et largement. Je dirai même que je me serais contenté de moins.

Quant à vouloir trouver à tout cela un sens plus large et plus élevé, à emporter après le spectacle, avec le programme et les esquimaux, je suis incapable d'en voir l'intérêt. Mais ce doit être possible.

Je n'y suis plus et je n'y serai plus jamais. Estragon, Vladimir, Pozzo, Lucky, leur temps et leur espace, je n'ai pu les connaître un peu que très loin du besoin de comprendre. Ils vous doivent des comptes peut-être. Qu'ils se débrouillent. Sans moi. Eux et moi nous sommes quittes. [...]"

D'un côté, Beckett adopte un ton ironique en déclarant son ignorance quant au sens de sa pièce et à la nature de ses personnages. Il affirme ne pas savoir dans quel esprit il l'a écrite, ni même qui est Godot, allant jusqu'à remettre en question l'existence même de ce personnage central. Cette ignorance feinte peut-être perçue comme une manière de défier les attentes du public et des critiques, qui cherchent souvent à interpréter chaque détail d'une œuvre et à en extraire un sens profond. D'autre côté, Beckett semble également chercher à provoquer les lecteurs en rejetant toute interprétation grandiose ou transcendante de sa pièce. Il exprime son désintérêt pour l'idée de trouver un sens plus large et plus élevé à l'œuvre, soulignant ainsi son refus de se conformer aux attentes traditionnelles du théâtre. Sa déclaration selon laquelle il se serait même contenté de moins que ce qu'il a pu savoir sur ses personnages témoigne de son désir de déconstruire les conventions théâtrales et de créer une œuvre résolument antidramatique. Enfin, Beckett affirme clairement son détachement vis-à-vis de ses personnages et de leur univers. Il les considère comme des entités autonomes, évoluant dans un temps et un espace qui lui échappent totalement. En refusant de leur imposer une quelconque signification ou intention, il leur laisse toute liberté d'agir et d'exister indépendamment de lui-même. Cette posture d'abandon renforce l'idée que Beckett se désengage de toute responsabilité à l'égard de ses créations, les laissant vivre leur propre vie dans l'esprit du spectateur. Probablement il nous invite ainsi à remettre en question les interprétations préétablies et à embrasser la liberté et l'incertitude qui caractérisent son œuvre, sans forcément boucler la boucle.



## CHAPITRE 4

### HÉRITAGE DE L'ŒUVRE ET ADAPTATIONS CULTURELLES

*En attendant Godot* a eu un impact monumental au XXe siècle, voyant des productions à travers le monde entier et des traductions dans une multitude de langues, témoignant de sa portée transnationale. Peu de pièces françaises ont atteint une telle universalité, laissant *En attendant Godot* parmi les rares exceptions, avec des adaptations et des productions dans divers pays, de l'Allemagne à l'Inde en passant par l'Amérique du Sud, avec une liste de plus de soixante langues de traduction<sup>37</sup>. Les influences de la pièce se retrouvent principalement en dehors de la France, avec des œuvres telles que *Fando et Lis* d'Arrabal, *Boesman and Lena* d'Athol Fugard, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* de Tom Stoppard, ainsi que les premières pièces de Slavomir Mrozek et de Václav Havel, qui ont toutes intégré le canon international. Des dramaturges tels que Harold Pinter et Edward Albee ont également reconnu leur dette envers Beckett. Des adaptations politiquement chargées ont même été réalisées en Palestine et aux îles Fidji. Des continuations et des réinterprétations de la pièce originale ont également été créées, comme *Godot je došao* (Il est arrivé) de Miodrag Bulatovic, qui offre une perspective pessimiste plus prononcée que l'œuvre originale de Beckett. *En attendant Godot* a laissé une empreinte significative même dans la culture théâtrale japonaise, avec des œuvres telles que *Yattekita Godot* (Voilà Godot) de Minoru Betsuyaku, qui a connu un grand succès à Tokyo en 2007 et a été présentée dans le monde entier, y compris à Paris en 2012. Cette pièce est une continuation anticipée où Vladimir et Estragon se retrouvent à un arrêt de bus, rencontrant des personnages familiers tels que Pozzo, Lucky et même Godot lui-même, qui est désormais un personnage matérialisé. Betsuyaku a hérité de Beckett l'idée que plus une situation est tragique, plus elle devient comique, et sa pièce est une comédie burlesque. Il est possible que l'auteur se soit inspiré d'*Arrêt d'autobus* de Gao Xingjian, où des personnages attendent un bus symbolisant la modernisation, une satire de la société

---

<sup>37</sup> Pour la mise au point de notre réflexion, dans le cadre de ce chapitre, nous sommes notamment redevables au travail de JEANYVES GUÉRIN dans *Culture Godot, "En attendant Godot et ses inscriptions culturelles"*, sous la direction de Marjorie Colin et Yannick Hoffert. Lettres Modernes Minard, Paris, Ed. 2022. P.109-123

chinoise qui a valu à Gao des critiques et l'a finalement conduit à s'exiler en France avant de remporter le prix Nobel de littérature en 2000. En 2019, la pièce "Yes Godot" d'Anas Abdul Samad a été largement jouée en France. Cette adaptation transporte les personnages de Vladimir, Estragon et Lucky dans un décor postapocalyptique à Bagdad, où ils errent dans un no man's land dévasté par la guerre. Ils expriment leur frustration envers leur créateur, représentant symbolique du théâtre contemporain, exprimant leur lassitude d'attendre la fin de la pièce, de la guerre, des attentats et des bombardements, aspirant à la paix. À un moment poignant du spectacle, l'effigie de Beckett quitte la scène pour hanter les rues de Bagdad et de Mossoul. Le metteur en scène explique que le texte de Beckett sert de catalyseur pour exprimer leur propre attente désespérée et questionner l'avenir. Cette adaptation rompt avec la doxa du théâtre populaire en insérant les personnages de Beckett dans un contexte contemporain marqué par la guerre et en remettant en question les normes du réalisme marxiste et de l'optimisme historique. *En attendant Godot* était en décalage avec les normes idéologiques de son époque, car il ne correspondait pas à l'image du théâtre militant prôné par les intellectuels progressistes. Les personnages de Vladimir et Estragon ne pouvaient pas être perçus comme des militants, et Beckett était critiqué pour avoir situé son œuvre dans un no man's land plutôt que dans une société de classes. Son refus de mêler ses pièces à des écrits politiques renforçait cette disqualification, et les critiques progressistes considéraient que sa pièce avait été récupérée par la bourgeoisie. L'opposition entre Brecht et Beckett symbolisait deux modèles de théâtre, l'un politique et l'autre perçu comme bourgeois, nihiliste et décadent. Cette perception était renforcée par des intellectuels marxistes tels que Raymond Williams et Lukács, même si ce dernier n'avait probablement pas vu la pièce. Même en 1976, la pièce continuait à être perçue de manière négative, comme en témoigne un extrait de *Théâtre/Public* qui opposait ceux qui attendent Godot à ceux qui ne l'attendent pas, présentant Beckett comme un ennemi de classe pour les militants syndicalistes et un outil profitable pour les intellectuels et le ministre de l'Intérieur. Dans le début des années 1950, le Nouveau Théâtre était fortement influencé par l'existentialisme et l'absurde, avec des enjeux philosophiques et parfois théologiques, comme en témoigne la réception initiale de *En attendant Godot*. Beckett se retrouvait aux côtés de figures telles que Sartre, Camus et Gabriel Marcel dans ce mouvement théâtral de l'âge métaphysique. Les personnages de Vladimir et Estragon étaient perçus comme

les premiers habitants d'un monde post-Seconde Guerre mondiale, marqué par les horreurs des camps et d'Hiroshima, où la transcendance semblait absente. La pièce était souvent interprétée comme pessimiste, voire nihiliste, avec peu d'attention portée à son potentiel politique. Certains critiques ont évoqué un arrière-plan socio-politique, perçu dans les références à la misère urbaine et à la police, tandis que d'autres ont souligné la possibilité d'y voir ce que l'on voulait sur le plan politique et idéologique. Cependant, le discours politique, voire politiquement correct, était davantage associé à Sartre et, après 1954, à Brecht. La pièce a su s'adapter remarquablement à une multitude de contextes socio-historiques, ce qui explique en partie sa popularité mondiale malgré les critiques doctrinaires. Les metteurs en scène sont contraints par les didascalies strictes et l'intransigeance de Beckett, mais les spectateurs interprètent la fable en fonction de leur propre réalité historique. Ronan Mc Donald souligne que l'attrait durable de la pièce ne réside pas dans son universalité intemporelle, mais plutôt dans sa capacité à se métamorphoser selon les contextes et les époques. La pièce doit être caméléonesque, changeant de connotations selon les situations, lieux et moments historiques, sans pour autant être transcendant le temps. Bien que Beckett ait imposé des contraintes strictes à la mise en scène, il a parfois fait des exceptions, comme lorsqu'il a autorisé des acteurs noirs à jouer la pièce à Boston en 1957. L'idée que les discours incessants constituent un obstacle à l'action est un thème récurrent dans la littérature, les discours militants et les débats parlementaires. Un exemple frappant est celui de Clémentine Autain, qui exhorte à ne pas attendre Godot mais à prendre position et agir. Dans cette expression, Beckett est relégué à l'oubli, laissant derrière lui un simple cliché. Godot symbolise l'impossible, l'inaccessible, ce qui ne vient pas ou ne viendra jamais. Pour certains, il représente le retour de la croissance économique, la résolution des problèmes sociaux, voire le salut lui-même. Cependant, cette solution ne peut pas être externe, comme le souligne Autain, qui critique les gouvernements actuels pour leur attente passive de solutions. Dès 1957, *En attendant Godot* est joué à Varsovie, où il devient rapidement un symbole de liberté ou de révolte pour les Polonais. La pièce est perçue de l'autre côté comme un commentaire socio-politique plutôt que métaphysique. Ce n'est qu'en 1987, avec la perestroïka, que la pièce est représentée à Moscou, et après la chute du mur de Berlin, elle est jouée en Roumanie, en Bulgarie et à Berlin-Est. Beckett a montré aussi son engagement contre l'apartheid en Afrique du Sud en refusant que ses pièces soient jouées dans le cadre de ce

régime discriminatoire. En 1963, il a signé une déclaration aux côtés d'autres auteurs renommés, affirmant qu'il ne permettrait pas la représentation de ses œuvres dans un environnement d'apartheid. Il a insisté pour que les troupes et le public soient multiraciaux, démontrant ainsi son soutien aux principes d'égalité et de justice. *En attendant Godot* a donc joué un rôle significatif dans l'histoire du théâtre sud-africain. En 1976, Benjy Francis a dirigé une production de la pièce au Market Theatre de Johannesburg, avec une distribution entièrement composée d'acteurs noirs, lui-même incarnant le rôle de Pozzo. Étonnamment, la censure a autorisé le spectacle parce qu'il était perçu comme n'ayant aucune action significative. Quatre ans plus tard, au Baxter Theatre de l'université de Capetown, Donald Howarth, dramaturge lui-même, a opté pour une distribution multiraciale, avec des acteurs noirs dans les rôles de Didi et Gogo, et des acteurs blancs dans ceux de Pozzo et Lucky. Lorsque Pozzo déclare que Vladimir et Estragon sont de la même espèce que lui, soulignant ainsi leur humanité, cette réplique prend une signification particulière dans le contexte de l'apartheid. Aujourd'hui, la pièce est ancrée dans le canon théâtral sud-africain, et Athol Fugard, dans ses carnets, a souligné la résonance profonde que les personnages ont avec les événements tragiques tels que les procès de Nuremberg ou le massacre de Sharpeville. En 2009, E. C. Osondu, un écrivain nigérian, a remporté le prix Caine de littérature africaine pour sa nouvelle intitulée *Waiting*. L'histoire se déroule dans un camp de réfugiés en Afrique, où le narrateur, appelé Orlando, aspire à être adopté en Floride. Une religieuse lui fait découvrir *En attendant Godot*, interprétant les attentes des personnages comme une quête de Dieu. Dans le camp, l'attente est constante : pour de la nourriture, de l'eau, l'arrivée d'un photographe de la Croix-Rouge, ou même une possible adoption par une famille américaine. Un critique a souligné que cette attente représentait la malédiction de l'Afrique, symbolisant l'attente de secours, que ce soit de la Cour pénale internationale ou des politiciens, qui, comme Godot dans la pièce, font des promesses mais ne les tiennent pas. Le personnage de Godot est devenu donc un élément central du langage politique, agissant comme une métaphore puissante pour exprimer l'attente perpétuelle et souvent futile de changements ou de résolutions dans divers contextes nationaux et internationaux. La pièce *En attendant Godot* de Samuel Beckett, avec son récit d'attente sans fin de personnages principaux pour un individu mythique qui ne se manifeste jamais, résonne profondément dans le paysage politique contemporain. Dans des pays tels que le Nigeria, le Pakistan, le Sri

Lanka et l'Algérie, les références à Godot sont omniprésentes dans les discours politiques, illustrant l'impatience croissante du public face aux promesses non tenues des gouvernements ou aux situations de conflit et d'instabilité prolongées. Que ce soit dans le contexte des relations entre pays, des réformes politiques internes ou des luttes sociales, l'analogie de Godot est utilisée pour souligner l'absurdité et la frustration de l'attente perpétuelle de changement, souvent sans résultats tangibles à la clé. Cette utilisation de Godot dans le discours politique témoigne de la manière dont la pièce de Beckett a transcendé les frontières culturelles et linguistiques pour devenir un symbole universel de l'attente désespérée et de l'incertitude dans le monde moderne. Tout compte fait, la fortune mondiale d'*En attendant Godot* ne se limite pas à son succès sur les planches du théâtre, mais s'étend à sa capacité à catalyser des conversations et des réflexions profondes sur la nature de notre monde et sur notre place en son sein. C'est là, dans cette capacité à transcender les frontières et à toucher l'âme humaine dans sa diversité, que réside véritablement la grandeur de cette œuvre intemporelle.



## CONCLUSIONS

Samuel Beckett a écrit *En attendant Godot* dans un contexte historique et social profondément marqué par les conséquences de la Seconde Guerre mondiale. Cette période de l'après-guerre était caractérisée par une désillusion généralisée et une crise existentielle exacerbée par les horreurs de la guerre, telles que l'Holocauste et les bombardements atomiques. Les valeurs traditionnelles étaient remises en question, et un sentiment de désespoir envahissait la société. Cette ambiance de confusion et de recherche de sens a fortement influencé les artistes de l'époque, dont Beckett. La guerre froide ajoutait à cette angoisse existentielle, avec la menace constante d'un conflit nucléaire. Cette période de tension internationale contribuait à un climat de peur et d'incertitude, renforçant le sentiment d'absurdité de l'existence humaine. Les philosophies existentialistes, popularisées par des penseurs comme Jean-Paul Sartre et Albert Camus, trouvaient un écho particulier dans cette époque troublée. Elles mettaient en avant l'idée que la vie est intrinsèquement dénuée de sens, et que c'est à l'individu de créer sa propre signification. *En attendant Godot* est une réflexion sur cette absurdité de la condition humaine. Les personnages, Vladimir et Estragon, attendent inlassablement un certain Godot qui ne vient jamais. Cette attente sans fin et sans but est une métaphore puissante de l'absurdité de la vie, un thème qui résonnait profondément avec le public de l'après-guerre. Le style minimaliste de la pièce, avec son décor dépouillé et son dialogue répétitif, reflète également l'austérité de l'époque. La simplicité forcée de la vie post-guerre, où les ressources étaient limitées, trouve une résonance dans la sobriété de la mise en scène de Beckett. Cette approche austère et minimaliste contrastait fortement avec les excès intellectuels et artistiques d'avant-guerre, soulignant une nouvelle ère de réflexion sur l'essence même de l'existence humaine. De plus, la globalisation a intensifié les échanges culturels, introduisant de nouvelles influences et esthétiques dans le théâtre contemporain. Les voix marginalisées ont commencé à occuper une place plus centrale, reflétant les luttes pour les droits civiques et l'égalité sociale. Cette ouverture culturelle a enrichi les pratiques artistiques, introduisant des perspectives variées et des techniques innovantes. Cette pièce reste donc d'une pertinence troublante dans le contexte actuel, où les guerres

et les conflits perdurent. L'attente centrale dans la pièce, marquée par l'incertitude et l'absurdité, reflète encore aujourd'hui la condition humaine face aux crises mondiales et aux défis sociaux. Les guerres et les conflits, qu'ils soient au Moyen-Orient, en Afrique ou en Europe de l'Est, rappellent que la violence et l'instabilité sont loin d'être éradiquées. De même que Vladimir et Estragon attendent désespérément Godot, des millions de personnes attendent la fin des violences, la paix et la sécurité. Cette attente sans fin crée un sentiment de désespoir et d'impuissance semblable à celui ressenti après la Seconde Guerre mondiale. En outre, la quête de sens et la lutte contre l'absurdité de l'existence sont des thèmes universels qui transcendent les époques. Aujourd'hui, face à des enjeux globaux tels que le changement climatique, les inégalités sociales et les crises économiques, l'humanité continue de chercher des réponses et un sens à sa condition. La pièce de Beckett, avec sa mise en scène de l'absurdité de l'attente, reflète cette quête moderne de signification dans un monde souvent chaotique. L'œuvre ne se contente pas de représenter l'attente ; elle critique aussi l'inaction et la paralysie face à des situations complexes. Dans notre société actuelle, les défis semblent parfois insurmontables, et les individus peuvent se sentir impuissants, attendant des solutions qui tardent à venir. Cette réflexion sur l'inaction est particulièrement pertinente dans le contexte des crises climatiques et des conflits prolongés, où les promesses de changement et de progrès restent souvent lettre morte. Comme on a déjà exploré, *En attendant Godot* met en lumière la déception face aux attentes sociales non réalisées. Les promesses politiques et économiques, souvent non tenues, laissent les individus dans une attente perpétuelle de justice et de progrès. Cette critique est toujours actuelle, reflétant les frustrations de ceux qui espèrent des réformes et des améliorations qui ne viennent jamais. La force de cette pièce réside dans sa capacité à capturer l'essence de l'expérience humaine face à l'inconnu et à l'inattendu. L'absurdité de l'attente et l'incertitude sont des thèmes intemporels qui continuent de résonner profondément. La pièce rappelle que, malgré les avancées technologiques et sociales, l'humanité est toujours confrontée aux mêmes questions existentielles fondamentales. La pièce explore des thèmes qui résonnent encore aujourd'hui alors que l'humanité continue de chercher un sens et des solutions face à des défis mondiaux. Beckett nous rappelle que, malgré les changements de contexte, l'expérience humaine face à l'attente et à l'absurde reste fondamentalement la même. En conclusion, l'analyse de cette œuvre extraordinaire nous a ainsi permis d'explorer et de

dévoiler l'incroyable et absurde univers créé par le génie de Beckett. Elle nous a montré qu'en fin de compte, nous avons beaucoup en commun avec Vladimir, Estragon, Pozzo et Lucky. L'attente interminable pour un Godot qui ne viendra jamais est une métaphore puissante de notre propre confusion interne dans ce monde maintes fois privé de réponses définitives. La pertinence de cette œuvre réside dans la capacité à refléter les dilemmes existentiels et les crises de notre temps. Face aux défis globaux actuels, tels que les conflits incessants, les crises économiques, et les menaces environnementales, l'humanité continue de se débattre avec le même sentiment de flottement et de pérégrination philosophique. Beckett, avec son style minimaliste et sa mise en scène de l'absurde, nous invite à contempler notre propre vie, à reconnaître notre impuissance, mais aussi à trouver du sens dans l'attente et dans l'action. En revisitant *En attendant Godot*, nous sommes donc confrontés à la réalité de nos propres attentes et déceptions. La sagacité littéraire de Beckett ne nous offre pas de solutions, mais plutôt un miroir de notre propre condition. Ainsi, cette pièce demeure une œuvre incontournable, nous incitant à réfléchir sur notre rôle dans un monde en perpétuelle transformation et à trouver, malgré tout, une forme de signification dans l'absurdité de l'existence. Par cette exploration, Beckett nous rappelle que l'attente, bien que frustrante, est une part essentielle de l'expérience humaine, une expérience qui continue de nous définir et de nous défier.



## BIBLIOGRAPHIE ET SITOGRAPHIE

BECKETT SAMUEL. *En Attendant Godot*. 1952. LES ÉDITIONS DE MINUIT, 2022.

ANNE-GAËLLE ROBINEAU-WEBER. *Profil d'une œuvre "En Attendant Godot" (1952), Samuel Beckett*. Hatier, 2002.

COLIN MARJORIE and YANNICK HOFFERT. *Culture Godot*. LETTRES MODERNES MINARD, Paris, 2022.

STOKES KATHRIN. "Le Problème Du Dialogue Dans En Attendant Godot." *Communication Préparée Pour Le Cours de Linguistique de Texte de R.Kocourek et Présentée Dans Le Cadre de Colloques de Gradués*, 2 Dec. 1987. [En ligne] [ojs.library.dal.ca/initiales/article/view/5034/4539](https://ojs.library.dal.ca/initiales/article/view/5034/4539).

BROWN LLEWELLYN. *Samuel Beckett, Un Écrivain de l'abstraction Paris, Lettres modernes Minard, Classiques Garnier, Paris, 2020*.

LAROUSSE ÉDITIONS. "Effet de Distanciation" *Www.larousse.fr*, [www.larousse.fr/encyclopedie/divers/effet\\_de\\_distanciation/440](http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/effet_de_distanciation/440) 25. Accessed 16 Apr. 2024.

PASCAL *Pensées*, Léon Brunschwig éditeur, Paris, Garnier-Flammarion, 1976, fragment 72, p. 66

ALAIN ROBBE-GRILLET, « Samuel Beckett ou la présence sur scène », Pour un nouveau roman, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 103.



## RIASSUNTO IN ITALIANO (RÉSUMÉ EN ITALIEN)

### *Assurdità e comunicazione nell'opera En attendant Godot di Samuel Beckett: un'analisi interlinguistica e interculturale*

La pièce *En attendant Godot*, opera emblematica del teatro dell'assurdo, trascende le frontiere geografiche e culturali per offrire una profonda meditazione sull'esistenza umana. Questa tesi esplora le molteplici dimensioni dell'opera, mettendo in luce il contesto storico, le tecniche teatrali innovative e i temi universali che risuonano ancora oggi. Analizzando personaggi, temi e dispositivi narrativi, si cercherà di decifrare i misteri e i significati nascosti dietro quest'opera enigmatica e senza tempo. Samuel Beckett, nato nella periferia di Dublino nel 1906 e morto a Parigi nel 1989, ha lasciato un'impronta indelebile nella letteratura mondiale, in particolare con *En attendant Godot*. Proveniente da un ambiente colto, Beckett ha studiato filosofia e lingue romanze al Trinity College di Dublino e ha lavorato come lettore all'École Normale Supérieure a Parigi negli anni '20 e '30. Durante la Seconda Guerra Mondiale, Beckett si unì alla Resistenza francese, esperienza che influenzò il suo lavoro successivo. Beckett, scrittore poliglotta, iniziò a scrivere in francese dal 1945, segnando una nuova era nel suo percorso creativo. *En attendant Godot*, rappresentata per la prima volta nel 1953, è oggi riconosciuta come un capolavoro del teatro moderno. Il Teatro dell'Assurdo, concettualizzato da Martin Esslin, è un movimento teatrale del XX secolo che esplora l'irrazionalità e l'insensatezza dell'esistenza umana. Questo movimento, emerso negli anni '50 e '60, include drammaturghi come Samuel Beckett, Eugène Ionesco e Arthur Adamov, che mettono in discussione le convenzioni teatrali tradizionali e introducono nuove forme di espressione per riflettere la complessità della condizione umana. Il Teatro dell'Assurdo non si limita a situazioni senza uscita e ripetitive, ma si manifesta anche attraverso dialoghi illogici, malintesi e contraddizioni. Beckett, Adamov e Ionesco, sebbene scrivano in francese, provengono da contesti culturali diversi (Beckett è irlandese, Adamov russo-armeno e Ionesco rumeno), e scelgono deliberatamente una lingua straniera per criticare il linguaggio stesso. Questo riflette una risposta ai problemi linguistici del loro tempo,

influenzati anche dalle teorie di Gödel, che dimostrano come ogni sistema complesso, incluso il linguaggio, contenga contraddizioni intrinseche irrisolvibili. Nelle loro opere, questi autori esplorano il linguaggio oltre le norme sociali e logiche, mettendo in luce la disconnessione e l'incomprensione tra gli individui. Contrariamente alla funzione tradizionale del linguaggio di comunicare idee o opinioni, questi drammaturghi si concentrano sulla sua "funzione fatica", ovvero il mantenimento del semplice contatto con l'interlocutore, spesso in modo assurdo o derisorio. Una figura centrale del Teatro dell'Assurdo è Samuel Beckett, la cui opera *Aspettando Godot* illustra temi di absurdità, futilità e desolazione. Beckett utilizza dispositivi drammatici unici per catturare l'essenza dell'esistenza umana in un universo privo di senso e direzione. Beckett applica il termine "tragi-commedia" a *En attendant Godot*, dove apparentemente "non accade nulla", sfidando le convenzioni e riflettendo sulla natura del riso nel teatro e sulle convenzioni della tragedia. L'opera ridefinisce le nozioni di comico e tragico nel XX secolo. I personaggi discutono dei tipi di riso che vogliono suscitare. Il riso, a volte ironico o amaro, nasce da situazioni inattese, portando lo spettatore a ridere di sé stesso. La sofferenza di Vladimir per la prostata diventa un'occasione per riflettere sul riso trasformato in un "sorriso" imbarazzato, segno di empatia. Estragon osserva che il pubblico sembra "felice", ma ironizza su un pubblico beato, avvertendo di non aspettarsi un divertimento facile. Il riso in Beckett diventa critico, invitando il lettore a distanziarsi dai personaggi. Questo riso aggressivo si allinea al distanziamento brechtiano, dove il teatro non mira alla catarsi, ma alla riflessione. Beckett gioca con le unità di tempo e azione: in *En attendant Godot*, l'attesa sostituisce l'azione, creando un tempo ciclico e imprigionando i personaggi. L'opera può essere vista come parte del "Nuovo Teatro", criticando il teatro tradizionale come il "Nouveau Roman" fa con il romanzo. Inoltre, la presenza del clown, interpretata come una riflessione sulla marginalità e sul tragico, è cruciale. I personaggi, vagabondi e clochard, rappresentano la marginalità sociale. Le loro patologie fisiche e comportamenti irrazionali sottolineano la degradazione fisica e la sofferenza psicologica, rappresentando il clown non come figura comica ma tragica. La marginalità sociale, fisica e psicologica dei personaggi, simboleggiata dalla figura del clown, rafforza il carattere tragico dell'opera. Il clown, capace di fondere marginalità e giubilo, offre una prospettiva di superamento del tragico attraverso il ludico, evidenziando la resilienza umana. Per questo, la figura del clown in *En attendant Godot*

permette un'esplorazione dei temi della marginalità e del tragico, riflettendo sulla condizione umana e la capacità di trovare gioia e derisione nella sofferenza. La pièce mostra una struttura basata su brevi dialoghi e ripetizioni costanti. I personaggi principali, Vladimir ed Estragon, ricordano ripetutamente che devono aspettare Godot prima di poter muoversi, evidenziando le difficoltà di comunicazione e di progressione del discorso. Al contrario del teatro classico, dove i personaggi entrano in scena per parlare, in questa pièce parlano perché sono costretti a rimanere sul palco. Le ripetizioni tematiche e i silenzi minacciosi sottolineano l'importanza della parola per occupare il tempo dell'attesa. La struttura dei due atti forma un ciclo con ripetizioni e chiasmi, creando un effetto di continuità e di eterno ritorno. Beckett utilizza temi ricorrenti come le scarpe, il sonno e l'albero per costruire una sorta di composizione musicale. I personaggi si definiscono attraverso il dialogo e le loro interazioni, più che attraverso un'identità individuale. Beckett sfida le convenzioni teatrali tradizionali, proponendo personaggi enigmatici e difficili da interpretare. Essi non hanno un ruolo fisso e riflettono una crisi dell'identità teatrale. Le relazioni tra i personaggi, come quelle tra Vladimir, Estragon, Pozzo e Lucky, sono complesse e caratterizzate da giochi di ruolo e riflessi speculari. La pièce esplora i limiti dell'identità e della percezione attraverso dialoghi assurdi e ripetizioni cicliche. In *Aspettando Godot*, Samuel Beckett utilizza un linguaggio familiare e argotico, rompendo con la tradizione teatrale. In un suo stesso saggio, *Proust* (1931), criticava le forme artificiali di comunicazione come la cortesia. Nella sua opera, gli scambi ripetitivi di saluti e ringraziamenti diventano infatti rituali privi di significato. Gli equivoci tra i personaggi mostrano i limiti del linguaggio convenzionale e invitano a riflettere sulla natura del linguaggio scenico. I personaggi Vladimir ed Estragon, ad esempio, utilizzano proverbi e catacresi, illustrando una sorta di fuga dalla riflessione profonda. Parlano per evitare di ascoltare le voci del loro passato. Beckett mette in scena l'assurdità del loro dialogo, come quando Vladimir ironizza sui cliché di Estragon, rivelando così la loro incomprensione reciproca. I dialoghi di Beckett sono spesso labirintici, con parole che fluttuano senza un chiaro significato. I silenzi sono minacciosi e i personaggi si nascondono dietro giochi di linguaggio, evitando di dire ciò che pensano realmente. Gli scambi tra Vladimir ed Estragon mostrano battute asincroniche e ripetitive, come nei loro dialoghi sull'attesa di Godot, sottolineando così un immobilismo linguistico. La ripetizione, utilizzata per sottolineare l'assurdità, rivela il degrado del

dialogo. I personaggi spesso dimenticano ciò che è stato detto, annullando ogni possibilità di comunicazione effettiva. Le contraddizioni nei discorsi dei personaggi minano i tentativi di comunicazione coerente. In *Aspettando Godot*, inoltre, la vera identità di Godot rimane un enigma irrisolto che continua ad ossessionare i personaggi e a intrigare gli spettatori. Nonostante le molteplici interpretazioni, la sua identità rimane sfuggente, contribuendo all'ambiguità e alla complessità della pièce. Vladimir ed Estragon considerano Godot come un possibile protettore che offre conforto e cibo, ma le loro aspettative vengono spesso deluse. Alcuni vedono in Godot una figura divina, mentre altri lo interpretano come una metafora dell'autorità oppressiva o del sistema sociopolitico. Pozzo, associato a Godot, appare come un personaggio crudele e manipolatore, suggerendo che Godot possa avere tratti simili. Tuttavia, nonostante le diverse interpretazioni, l'identità di Godot rimane ambigua e aperta alla libera interpretazione. Questa indeterminatezza alimenta l'ambiguità e la complessità della pièce, invitando gli spettatori a riflettere sulla fede, sull'attesa e sulla ricerca di significato in un mondo privo di certezze. L'attesa nell'opera viene affrontata da Samuel Beckett come un dispositivo narrativo per ancorare il suo testo nella tradizione teatrale convenzionale. Tuttavia, già dai primi istanti, il pubblico comprende che questa attesa non sarà ricompensata. Questo paradosso intrappola ulteriormente i personaggi nel tempo, mettendo in risalto la tragedia della loro condizione. Il tragico non deriva semplicemente da eventi esterni, ma dall'imprigionamento del tempo umano in quello che potremmo definire un tempo organico, in armonia con i cicli naturali. La distinzione tra il teatro tradizionale e il "Nuovo Teatro" dell'era post-bellica risiede principalmente nella percezione e nel trattamento del tempo. Nelle forme classiche e romantiche, il tempo è generalmente lineare, rappresentando un percorso dall'inizio alla fine, spesso associato al progresso. Tuttavia, opere come *L'illusion comique* di Corneille sfidano questa linearità introducendo flashback, mentre il dramma romantico segue una cronologia storica. Il tempo lineare del teatro classico viene così messo in discussione dal "Nuovo Teatro", di cui *Aspettando Godot* è un esempio significativo. Il rifiuto della struttura classica in cinque atti è il segno più evidente di questa trasformazione: i due atti ripetitivi della pièce interrompono la linearità temporale introducendo una sensazione di ripetizione e stagnazione, suggerendo una fusione con il tempo organico. La progressione è dunque caratterizzata dalla ripetizione, che struttura e articola la pièce teatrale, facendo sì che il

tempo cessi di essere dinamico e diventi immobile, fondendosi con il tempo organico in un modo tale da sconvolgere le tradizionali aspettative del pubblico. Samuel Beckett si ispira alla nozione di ripetizione, già esplorata da Gustave Flaubert in *L'Éducation sentimentale*, ma la sviluppa in modo completamente singolare in questa opera. A differenza di Flaubert, Beckett non si limita a sognare l'azione nel suo teatro, ma espone piuttosto la vanità stessa di ogni impresa, come sottolineato dall'apertura della pièce: "Rien à faire" (niente da fare). I suoi personaggi, ormai anziani, vagano in un tempo ciclico, dove i riferimenti umani sono completamente sopraffatti da un universo organico che li sovrasta. Questa fusione del tempo umano nel tempo cosmico riflette la tragedia esistenziale, dove l'uomo si trova prigioniero di un tempo che lo trascende. L'attesa di Godot, rappresentata come molto più di un'attesa per un personaggio assente, diventa così uno specchio della condizione umana, dove ogni individuo si trova ad attendere qualcosa che sembra sempre sfuggire. Samuel Beckett, attraverso questa opera emblematica, esplora i meandri dell'esistenza, rivelando i livelli più profondi della nostra psiche collettiva. Investendo il personaggio di Godot di una molteplicità di significati, Beckett ci confronta con le nostre stesse attese, spesso vane e deludenti. Questa attesa, inizialmente percepita come quella di un salvatore, rivela il nostro desiderio intrinseco di senso e trascendenza in un mondo privo di certezze. Tuttavia, Beckett non ci lascia accontentare in questa illusione; ci confronta con il fallimento delle nostre aspirazioni metafisiche, sottolineando così l'assurdità fondamentale della nostra esistenza. Il titolo stesso della pièce, *Aspettando Godot*, cattura l'essenza di questa ricerca perpetua e sconcertante. Evoca un'attesa senza fine, una circostanza in cui l'azione sembra congelata, condannando i personaggi a una ripetizione monotona dei loro desideri insoddisfatti. In questa attesa interminabile, siamo confrontati con la vacuità delle nostre aspirazioni più profonde, con la futilità dei nostri sforzi per sfuggire alla nostra condizione umana. Nella pièce, la ricerca di significato si presenta come un filo conduttore essenziale, avvincente per i lettori per la sua profondità filosofica e la complessità trattata con sottigliezza. Attraverso i personaggi di Vladimir ed Estragon, Beckett ci invita a riflettere sull'essenza stessa della vita, mettendo in luce i tentativi spesso infruttuosi di dare un senso alla nostra presenza in un mondo caleidoscopico e misterioso. Utilizzando una varietà di tecniche letterarie, come i "glissement" di significato, Beckett suscita una riflessione approfondita nei suoi lettori. Questi spostamenti subdoli da un termine all'altro nei dialoghi instaurano

un gioco complesso in cui i fraintendimenti prendono vita, offrendo interpretazioni multiple e stimolando l'engagement intellettuale del lettore. Attraverso la sineddoche, Beckett sfrutta la ricchezza di una singola parola, echeggiando molteplici significati e invitando ciascun interlocutore, sia i personaggi che il pubblico, a un'interpretazione personale. Ad esempio, il primo "Rien à faire" pronunciato da Estragon sembra esprimere inizialmente il suo disincanto di fronte all'impossibilità di togliersi una scarpa. Tuttavia, con l'arrivo di Vladimir, questo commento si trasforma in un'allegoria quasi metafisica: ora evoca l'impotenza nel contrastare l'inesorabile corso del destino. Così, il testo scivola abilmente da un significato concreto e banale a un'interpretazione più profonda e simbolica, portando il lettore a uno sforzo di analisi e interpretazione per coglierne tutta la ricchezza. Questa strategia di "glissement" di significato trascende il semplice scambio tra i personaggi per instaurare un dialogo implicito con lo spettatore. Attraverso espressioni comuni deviate dal loro significato primario, Beckett sottolinea l'assurdità della condizione umana e la vacuità dei tentativi di trovare un senso assoluto in un mondo segnato dall'incertezza. Questi sottili scivolamenti tra il concreto e il metaforico, tra il banale e il profondo, aggiungono una dimensione ulteriore alla pièce, generando una riflessione introspettiva sui temi universali trattati da Beckett. Infine, le riflessioni di Beckett sulla sua stessa opera sottolineano il suo atteggiamento distaccato e provocatorio nei confronti della ricerca di significato. Dichiarando la sua ignoranza sul significato della sua opera e sulla natura dei suoi personaggi, Beckett sembra sfidare le aspettative del pubblico e dei critici, rifiutando di conformarsi alle convenzioni teatrali. La sua affermazione secondo cui sarebbe stato contento di sapere ancora meno sui suoi personaggi testimonia il suo desiderio di destrutturare le convenzioni teatrali e di creare un'opera decisamente anti-teatrale. Infine, il suo distacco dai suoi personaggi e dal loro universo sottolinea il concetto che essi esistono indipendentemente da lui, senza la sua guida o controllo. Questa posizione di abbandono rafforza l'idea che Beckett si stacchi da ogni responsabilità verso le sue creazioni, lasciando che esse vivano la loro vita propria nella mente dello spettatore. Nell'ultimo capitolo invece si esamina dettagliatamente l'impatto e l'adattabilità di *En attendant Godot* nel panorama culturale globale. La pièce di Samuel Beckett ha raggiunto una portata transnazionale senza precedenti nel XX secolo, con produzioni e traduzioni in oltre sessanta lingue. Questo successo universale ha evidenziato la sua eccezionale versatilità e capacità di adattamento, con adattamenti

politicamente carichi in luoghi come la Palestina e le Fiji, e reinterpretazioni creative in paesi come il Giappone e la Francia. In particolare, il Sud Africa ha rappresentato un terreno fertile per l'interpretazione politica di *En attendant Godot*, affrontando direttamente l'apartheid attraverso produzioni multirazziali che hanno sottolineato il tema dell'umanità comune di fronte all'oppressione. Anche in altri contesti, come in Nigeria e in Pakistan, il termine "Godot" è diventato un potente simbolo di attese infrante e promesse non mantenute dai loro governi, riflettendo l'esperienza universale dell'attesa frustrata di cambiamenti significativi. In ultima analisi, la fortuna mondiale di *En attendant Godot* non si limita al suo successo teatrale, ma si estende alla sua capacità di catalizzare discussioni e riflessioni profonde sulla natura umana e sulle dinamiche del potere e dell'attesa. La pièce continua, infatti, a essere un faro di significato nel panorama culturale globale, rimanendo sempre attuale e rilevante anche oltre i confini linguistici e culturali. A questo riguardo dobbiamo ricordare che Samuel Beckett ha plasmato *En attendant Godot* in un'epoca segnata dalle ferite profonde della Seconda Guerra Mondiale. In un contesto di disillusione diffusa e crisi esistenziale post-bellica, la sua opera è emersa come una riflessione potente sull'assurdità dell'esistenza umana. Nel clima di incertezza della guerra fredda e nell'era dell'esistenzialismo, Beckett ha dipinto un quadro spoglio ma penetrante della vita, dove l'attesa senza fine di un Godot irraggiungibile diventa una metafora struggente dell'assurdità della condizione umana. Il minimalismo di Beckett, sia nella scrittura che nella messa in scena, rifletteva l'austerità e la semplicità forzata del dopoguerra, contrapponendosi agli eccessi dell'era precedente. Questa sobrietà estetica si è tradotta in una narrazione senza tempo, capace di catturare l'essenza dell'esperienza umana di fronte all'inesorabile attesa e all'incertezza. Oltre a essere una critica all'inazione e alla paralisi di fronte alle sfide della vita, l'opera è diventata un simbolo universale di speranza infranta e promesse non mantenute. La sua rilevanza si estende ben oltre il contesto storico in cui è stato concepito, offrendo una lente attraverso cui osservare le tensioni e le incertezze del mondo contemporaneo, come gli incessanti conflitti, il cambiamento climatico e le sfide sociali. Attraverso la sua opera quindi, Beckett ci invita a confrontarci con le nostre stesse attese e delusioni, a esplorare la natura stessa della nostra esistenza e a cercare un senso nella sua intrinseca absurdità. In definitiva, *En attendant Godot* rimane un'opera iconica che ci spinge a riflettere sul

nostro ruolo nel mondo in continuo mutamento e soprattutto a trovare una forma di significato in questo sentimento di incertezza e di attesa condivisa.