

SAISON

14 - 15

dossier pédagogique

EN ATTENDANT GODOT



En attendant Godot

compagnie La Compagnie
de Samuel Beckett
mise en scène par Paul Chariéras
avec Paul Chariéras, Frédéric De Goldfiem, Laurent Chouteau et Samuel Chariéras
assistante de mise en scène Jannick Farrugia
scénographie et lumière Jean- Pierre Laporte
effets sonores Guillaume Pomares
avec la collaboration de Valentine Bernardeau

« On trouve toujours quelque chose, hein, Didi, pour nous donner impression d'exister »



Casper David Friedrich, *Homme et femme contemplant la lune*, 1824

Contact

Bérangère Tourné
b.tourne@anthea-antibes.fr
04 83 76 13 10
06 84 28 79 45

NOTE D'INTENTION* DE PAUL CHARIÉRAS, METTEUR EN SCÈNE

*Une note d'intention est un texte rédigé par l'artiste (écrivain, metteur en scène, performeur...) au sujet de son propre travail. Il y détaille ses choix, y expose ses partis-pris et y soulève des problématiques qui resteront ouvertes et chemineront dans l'esprit du lecteur-spectateur. C'est aussi un moyen pour l'artiste-créateur de fixer ses propres horizons d'attente quant au résultat final de son œuvre.

En attendant Godot est la pièce de théâtre la plus jouée au monde, c'est LA grande pièce métaphysique du XX^{ème} siècle, mais s'arrêter à cette simple analyse serait réducteur vis à vis de son autre dimension, poétique et furieusement comique.

Beckett n'a pas écrit une pièce mais une partition, qu'il faut prendre dans sa globalité : le livret et la musique. Tenter de séparer l'un de l'autre reviendrait à en dénaturer l'esprit et ferait perdre à l'œuvre toute sa force.

Aborder cette pièce aujourd'hui, c'est se couler dans la contrainte du cadre dessiné par l'auteur, dans son univers, dans sa musique des mots, ponctuée de silences rythmés ; c'est en respecter chaque détail parce qu'indispensable à la dimension sensible de Beckett.

La liberté du metteur en scène naît justement du carcan de cette contrainte.

LA PIÈCE

Dans un souci maniaque de vouloir classer, codifier, on a cherché à faire entrer le théâtre de Beckett dans la case « théâtre de l'absurde » : rien de plus absurde ! Beckett ce n'est pas le théâtre de l'absurde, c'est le théâtre du vide, du silence, du crépuscule, de la mort qui rôde, de l'anéantissement présent.

En 1948, quand il écrit cette pièce nous sommes au sortir de la guerre, l'humanité a touché l'apocalypse : Hiroshima, Nagasaki, L'Holocauste...

Beckett, dans cette atmosphère, écrit l'histoire de deux clochards célestes, sans doute à cause de sa fascination pour les clowns comme Laurel et Hardy, Buster Keaton dans le rôle de Lucky et pourquoi pas W. C. Fields dans celui de Pozzo.

Ainsi donc commence la pièce : deux pauvres hères, Vladimir et Estragon, deux errances au bord d'un « plateau » (référence au plateau de théâtre bien sûr) dans un lieu de désolation avec pour seul horizon un arbre, ou plutôt un ersatz d'arbre. Ils n'aspirent qu'à l'immobilité, alors ils voyagent en rêve, s'inventent des histoires, des jeux, des dialogues pour faire semblant, pour passer le temps. Vladimir et Estragon ne sont pas, ils jouent à... , se mettent en représentation pour avoir le sentiment d'exister.

Le temps, c'est le cancer qui les ronge, ils en ont perdu jusqu'à la notion : « Quel jour sommes-nous ? Lundi, jeudi ou vendredi ? » On ne sait plus, alors Godot est le recours, celui à qui on se réfère, qui autorise l'espoir, qui viendra demain ou après-demain...

Mais est-il vraiment ? N'est-il pas le fruit de leur imaginaire ? Là n'est pas l'important, ce n'est pas de savoir qu'il existe qui compte, mais de jouer à croire qu'il existe, qu'il viendra et nous sauvera (toute allusion à...). Godot fait parti du Jeu, tout comme Pozzo et Lucky, l'autre couple, intermède à leur ennui.

LA SCÉNOGRAPHIE

En opposition à l'ascétisme du verbe, en l'absence d'action, d'intrigue, l'espace est structuré autour de matières concrètes et palpables : du sable noir aussi fin que de la cendre, ce qui reste de la représentation d'un arbre. L'atmosphère ainsi créée peut faire penser à Pompéi, à « l'après » d'une explosion thermonucléaire ou à « mes vacances à... ». Pourquoi pas. Il est à la fois réel et d'une subtile abstraction, afin de permettre à chaque spectateur d'en imaginer les contours.

Chaque élément du décor de Paul Chariéras nous plonge dans l'univers beckettien.

Les couleurs tout d'abord, le sol bleu / gris qui contraste avec la rouille de la voiture.

A l'instar des costumes, les objets donnent l'impression d'être usés.

L'arbre, qui semble être un saule pleureur est synonyme de tristesse dans l'inconscient collectif. Il est tout d'abord symbole de mort dans l'acte 1, il n'a pas de feuille et inspire le suicide à Estragon. Puis dans l'acte 2, il est symbole d'espoir de part les feuilles qui poussent sur ses branches.

Enfin, la route représente le destin de l'homme, un chemin à suivre pour avancer dans sa vie.

En attendant Godot

LES PERSONNAGES

La femme est absente, mais la sexualité est présente : la mandragore au pied de l'arbre qui reflourira, l'atteste (eh oui, à force de se pendre...).

Godot est un personnage mystérieux dont on sait peu de choses, tout juste quelques informations physiques. Le jeune garçon le décrit comme un homme d'affaire à la barbe blanche. Existe-t-il vraiment ?

L'origine de son nom est toute aussi inconnue, il se pourrait qu'il y ait un rapport avec Dieu, *God* en anglais, mais aussi avec le terme argotique « godasse » désignant une chaussure. L'auteur laisse parler le doute « Si je savais qui était Godot, je l'aurais dit dans la pièce ».

Vladimir et Estragon sont les deux protagonistes d'une histoire immobile.

Dans leurs différences ils ne font qu'un, ils n'existent pas l'un sans l'autre. Ils souffrent d'un même mal mais aux symptômes opposés. L'un, Vladimir, a des problèmes de vessie, l'autre, Estragon, a mal aux pieds ; l'un interroge son chapeau (melon), l'autre sa chaussure. Ils n'ont rien, ne possèdent rien, leur costume, qui fut, est usé, élimé, les couleurs en sont passées et portent les traces de combats anciens.

Ils sont tels Dupond et Dupont ou Laurel et Hardy, duos clownesques chers à Beckett. Leur relation est multiple. Ils sont à la fois père et fils, frères et peut-être même amants.

En attendant Godot

Pozzo et Lucky, l'autre couple d'inséparables, portent en eux une forme de dégénérescence avancée, ils sont frappés par un mal, un virus qui les ronge et les précipite vers leur fin. Dans la deuxième partie Pozzo devient aveugle et impotent. Lucky a perdu ce qui lui restait de parole : ce n'est plus qu'un corps émacié qui tire au bout de sa corde le « maître » qui a perdu de sa superbe. Ces deux là ont une relation dominant / dominé qui s'inverse d'un acte à l'autre. Le maître Pozzo est si handicapé à l'acte 2, qu'il devient dépendant de son esclave Lucky.

Pozzo a je ne sais quoi de l'ancien monde, un côté vieille France. C'est la figure colonialiste, le maître, il tient son pouvoir de ce qu'il possède. Il est ventre : mange, bois, fume et jette ses restes à son animal de compagnie, Lucky. Il est suffisant, veule et d'un humour méchant (W. C. Fields). Lucky, c'est l'esclave, la figure keatonienne du personnage dans sa représentation stoïque, dramatique et bien sûr humoristique. C'est la dimension émacié et sans âge de l'esclavage, de la déshumanisation, de la soumission et de la révolte silencieuse. A tel point qu'on peut se demander s'il est encore humain, s'il n'est pas qu'un être hybride, une intelligence artificielle dont le disque dur est endommagé et à qui on peut faire subir tous les outrages puisqu'il n'a pas d'âme...

Lucky, c'est aussi l'image christique la plus affirmée. Lucky c'est le Christ. Ou plutôt c'est Keaton, qui joue Lucky qui joue le Christ.

On s'arrête souvent au monologue de Lucky, mais c'est échapper à la dimension symbolique du personnage, bien plus révélatrice dans sa corporalité, plus proche de la représentation qu'en fait Maguy Marin dans *May B*, ou qu'un acteur de Butô portant les valises de Pozzo, et toute la tragédie de la condition humaine. »



Présentation : Vie et oeuvre de Samuel Beckett

Samuel Beckett naît en 1906, à Dublin et meurt à Paris en 1989, où il s'est installé pour la première fois en 1928.

De 1928 à 1930, il est lecteur d'anglais à l'École normale supérieure. Durant ces années, il se lie d'amitié avec James Joyce, qu'il admire au plus haut point et dont il est devenu, bénévolement, l'assistant. Joyce le soutient dans la publication de son premier essai critique, *...Dante... Bruno. Vico...Joyce*, qui paraît en 1929.

En 1930, Joyce met cependant un terme à son amitié avec Beckett : ce dernier a refusé les avances de la fille de Joyce, Lucia, qui, de désespoir amoureux, est tombée gravement malade. Cette rupture affecte profondément Beckett.

De 1930 à 1932, Beckett retourne en Irlande : il donne des cours au Trinity College de Dublin, publie un nouvel essai, intitulé *Proust*, traduit un poème de Breton qui est publié dans une revue littéraire. Sa vie d'universitaire et de critique lui convient cependant de moins en moins : en 1932, il démissionne, et décide de partir s'installer à Paris. Mais la période est néfaste aux étrangers sans argent ni situation : après l'assassinat du Président de la République Paul Doumer par un jeune émigré russe (un médecin, qui a prétendu vouloir se venger de la France pour son absence de soutien aux Bolcheviques), une vague de xénophobie s'abat sur la capitale et oblige Beckett à repartir à Dublin. Il sombre alors dans une période de profond isolement et dépression, qu'il traite essentiellement à base de whisky. La dépression se transforme en une véritable maladie psychique aux multiples séquelles : grippe à répétition, douleurs articulaires, tremblements, insomnies, anurie et constipations. Les médecins, qui se déclarent impuissants, adressent Beckett à l'un des plus célèbres psychanalystes londoniens.

À l'automne 1934, Beckett va beaucoup mieux et trouve assez de force pour se lancer dans l'écriture d'un premier roman : *Murphy*. Après avoir vu son livre refusé par plus de 20 comités de lecture londoniens, Beckett décide de partir à l'étranger, afin de proposer son livre à d'autres éditeurs. Entre 1935 et 1937, il séjourne en Hollande et en Allemagne; ignorant tout de la conjoncture internationale, il descend, en toute innocence, dans un hôtel de Nuremberg, qui sert de quartier général au Parti nazi. Beckett comprend tout de suite la situation, s'affole et quitte la ville de toute urgence. Il décide de retourner à Paris et de s'y installer définitivement.

En décembre 1937, Beckett reçoit un télégramme lui annonçant qu'un éditeur irlandais, Routledge, accepte enfin de publier *Murphy* et adresse au jeune auteur une avance sur droits de 25 livres. « Pas de jubilation », dit Beckett et après réflexion, il ajoute « je suis bien content... quand même ». La fin de l'année lui offre un nouveau bonheur, plus intime et peut-être plus fort, aussi : le pardon de James Joyce et la réconciliation des deux hommes.

Chez les Joyce, qu'il fréquente de nouveau, Beckett fait la connaissance de Peggy Guggenheim, riche héritière américaine qui vient d'inaugurer une nouvelle galerie où se presse le Tout Paris, Jean Cocteau en tête. Beckett séduit la jeune femme, qui le présente à ses amis comme : « un grand irlandais efflanqué, d'une trentaine d'années, aux énormes yeux verts qui ne vous regardent jamais. Il porte des lunettes et semble toujours très loin, occupé à résoudre quelque problème intellectuel. Il parle fort peu, mais ne dit jamais de bêtise. Il est d'une extrême politesse, mais assez gauche. Il s'habille mal, de vêtements français étriqués, et n'a aucune fatuité physique. C'est un écrivain frustré, un pur intellectuel ».

Beckett et Peggy Guggenheim ont une liaison qui ne dure guère, en raison des nombreuses infidélités de Beckett. Un soir de dispute, Beckett va passer la nuit dans un bar avec quelques amis ; au petit matin, il est agressé par un individu louche, avec lequel il se bat : l'homme sort un couteau à cran d'arrêt et l'enfonce dans le thorax de son adversaire (le couteau manque le cœur de quelques centimètres). Beckett s'effondre en perdant beaucoup de sang, ses compagnons s'affolent, appellent au secours, mais à cette heure matinale, peu de personnes se promènent dans les rues. Miracle : une jeune pianiste, Suzanne Deschevaux-Dumesnil, revenant alors d'un concert tardif, tombe sur eux : elle se précipite vers le blessé et l'enveloppe dans le pardessus d'un de ses camarades. Des agents de ville arrivent enfin. On emporte Beckett en urgence à l'hôpital Broussais. À la lecture du fait divers, Peggy Guggenheim, oubliant ses ressentiments, se rend auprès de son grand amour blessé... Mais désormais, elle a une rivale : Suzanne Deschevaux-Dumesnil. De sept ans l'aînée de Beckett, Suzanne entre définitivement dans la vie de celui-ci. Elle sera pour l'écrivain la compagne idéale et lui sacrifiera sa carrière de concertiste. Tour à tour, inspiratrice, ménagère, mère de substitution, agent littéraire, elle s'efforcera de décharger son mari de toutes les contraintes et corvées de l'existence.

Au moment où la guerre éclate, Beckett, étranger en France, échappe à la mobilisation. Après la signature de l'armistice par le gouvernement de Vichy, Beckett, a priori apolitique et pacifiste, décide de s'engager dans la résistance, bouleversé par le sort réservé aux Juifs. Il dira : « Les nazis et surtout le traitement qu'ils infligeaient aux Juifs m'indignaient tellement que je ne pouvais pas rester les bras croisés... Je combattais contre les allemands qui faisaient de la vie un enfer pour mes amis ; je ne me battais pas pour la nation française »

En attendant Godot

Au début « Sam » ou « l'Irlandais » - noms de guerre de Beckett - sert de boîte à lettres pour les réseaux l'Etoile et Gloria. Mais, bientôt, se sentant épié par ses voisins, curieux des multiples va-et-vient dans son escalier, Beckett se propose d'enregistrer et de reproduire les renseignements recueillis au moyen de microfilms. À la suite d'une dénonciation, la plupart des membres du réseau auquel appartiennent Beckett et sa femme sont arrêtés ; par une chance inouïe, ils parviennent quant à eux à passer à travers les mailles du filet et à se réfugier à Roussillon, dans le Vaucluse (Très laconique allusion à cette région dans *En attendant Godot*). Dans ce petit village provençal, l'ouvrier agricole Beckett poursuit épisodiquement son travail de sape destructive tout en écrivant en cachette un nouveau roman : *Watt*, composé en langue anglaise.

Pour ses services rendus à la Résistance, le 30 mars 1945, Beckett reçoit la Croix de Guerre avec Étoile d'Or, ainsi que la Médaille de la Résistance. Mis à part Suzanne et deux ou trois intimes, personne n'est au courant de ces récompenses, que Beckett n'exhibe point.

En 1946, Beckett a 40 ans. Pendant l'été, il s'attaque à son premier roman en langue française *Mercier et Camier* : deux personnages errants à la recherche d'on ne sait quoi. Une sorte de brouillon du futur chef d'œuvre : *En Attendant Godot*.

De 1947 à 1950, l'argent se fait rare. Certes, Beckett publie nombre de nouvelles et d'essais dans des revues littéraires, mais les honoraires sont bien minces. Un poste de traducteur à l'UNESCO lui est offert. Il découvre alors les œuvres du poète péruvien, César Valleja. Admiratif et enthousiaste, il s'en inspirera pour composer le personnage de Lucky dans *En attendant Godot*. Pour améliorer l'ordinaire, Suzanne, très habile de ses doigts de pianiste, exécute des robes de fillettes. Beckett accepte difficilement cette situation et replonge dans un marasme annonciateur d'une nouvelle dépression : il souffre de malaises diffus, migraines, rhumes, rhumatismes. Suzanne encourage Beckett à se lancer dans une expérience nouvelle : le théâtre. Il écrit *Eleutheria* (qui ne sera publié qu'à titre posthume, en 1995), qui met notamment en scène trois personnages aux noms révélateurs : Krap, (traduction française : merde ou foutaise. Ce nom sera récupéré dans *La dernière bande*), Piouk (venant du verbe to pouk : vomir), Skunk (traduction française : mufle ou rosse).

Une fois cette pièce écrite, Beckett se lance dans l'écriture de deux nouveaux romans : *Malloy* et *Malone meurt*.

En attendant Godot

C'est pour se distraire de ce travail romanesque que Beckett imagine, en parallèle une comédie qui l'amuse beaucoup : *En attendant Godot*, qui met en scène deux personnages clownesques dont il avait eu l'idée en créant le roman *Mercier et Cramier*.

Le jeune directeur des Editions de Minuit, Jérôme Lindon, chantre de l'avant-garde, publie la pièce. Suzanne décide de devenir l'agent littéraire de son mari : elle propose le manuscrit à trente-cinq directeurs de théâtre, les trente-cinq le refusent. Pour les uns, il s'agit d'un canular, pour les autres d'une ineptie. Suzanne ne se décourage pas. Sans succès auprès des directeurs de théâtre, elle s'adresse à un comédien - metteur en scène, le plus grand ami d'Antonin Artaud : Roger Blin. Celui-ci joue alors *La Sonate des Spectres* à la Gaîté Montparnasse. Suzanne dépose au théâtre le texte d'*En Attendant Godot* accompagné, pour faire bonne mesure, de celui d'*Eleutheria*.

Roger Blin lit et relit les manuscrits. Les deux le passionnent. Après mille et une hésitations, il finit par choisir *En Attendant Godot*, plus économique à monter : « Je n'avais pas un sou. Je me disais que je m'en tirerais mieux avec Godot où il ne fallait que quatre acteurs, et clochards par-dessus le marché. Ils pourraient porter leurs propres vêtements et je n'aurais besoin que d'un projecteur et d'une branche d'arbre ».

La décision prise, il fallait trouver un théâtre. Après une année de démarches infructueuses, Jean-Marie Serreau, directeur du Théâtre de Babylone, accepte d'accueillir la création. Son théâtre est au bord de la faillite mais il croit en la valeur du texte et déclare : « Tant qu'à mourir, mourons en beauté ».

Pendant plusieurs mois, les comédiens se réunissent chez Roger Blin pour travailler, sans toujours bien comprendre où l'auteur veut en venir. Certes le texte leur paraît facile à apprendre. Le dialogue est limpide, fait de phrases courtes, sans aucune ambiguïté. Les personnages s'expriment dans un langage simple et quotidien.

Là où les choses se compliquent et posent problèmes aux acteurs, c'est lors de l'enchaînement des répliques : les phrases semblent souvent s'échapper de celles qui les précèdent pour s'engager dans une autre voie totalement imprévisible. À quoi se raccrocher se demandent les comédiens, tout d'abord pour apprendre leur rôle et ensuite pour se faire comprendre du public ? Pas d'intrigue, pas d'exposition, pas de développement, pas de conclusion, rien que des paroles qui se perdent dans un monde d'abstraction. Voici une formule théâtrale tout à fait inédite.

En attendant Godot

En janvier 1953, la première d'*En attendant Godot*, qui a lieu devant un public confidentiel, provoque des réactions contrastées : les applaudissements et les félicitations le disputent aux sifflets. Dès le lendemain, un bruit court dans tout Saint-Germain-des-Prés : il se passe quelque chose au Théâtre de Babylone. Il faut absolument s'y précipiter pour ne pas passer à côté d'un chef d'œuvre évènementiel. Du jour au lendemain, Beckett devient un écrivain célèbre. Alors que la critique l'a ignoré pendant des années, l'auteur se voit livré aux obligations qu'impose sa subite renommée. Les reporters radio, les journalistes, de simples spectateurs veulent découvrir l'oiseau rare, l'interroger sur sa vie sur son œuvre et par dessus tout lui poser LA question : « Qu'a-t-il voulu dire ? Godot serait-ce Dieu ? Si ce n'est lui, qui est-ce alors ? ». D'abord pris de panique, Beckett se rappelle la formule de son maître, Joyce, et la met en application : « Le silence, l'exil et la ruse ». Tandis que Godot poursuit sa carrière en Angleterre, aux U.S.A, en Allemagne, en Italie, l'auteur, lui, se tient en retrait pour se remettre au travail.

Désormais, la notoriété de Beckett lui permet de publier comme il l'entend les essais, les nouvelles et traductions de ses œuvres, des pièces radiophoniques, tant en France qu'en Grande-Bretagne. Alors que les premiers romans n'avaient aucune audience, *Molloy* et *Malone se meurt* se vendent à travers le monde.

Encouragé par Roger Blin, Beckett se met à l'écriture d'une nouvelle pièce qu'il intitule *Fin de Partie*. À la suite de l'énorme succès d'*En Attendant Godot*, on s'attend à ce que les directeurs de théâtres s'arrachent le nouveau manuscrit. Il n'en est rien. Après bien des refus et des déceptions parisiennes, c'est au Royal Court Theater de Londres, le 1^{er} avril 1957 que la pièce est créée. Cette même année, Beckett écrit sa première pièce pour la radio, *Tous ceux qui tombent*.

Au retour des représentations londoniennes, et face aux véhémentes protestations d'intellectuels français qui ne comprenaient pas que la pièce ne soit pas jouée à Paris, Maurice Jacquemont, directeur du Studio des Champs-Élysées, prend le risque d'afficher le spectacle. Sans connaître le triomphe de *En attendant Godot*, *Fin de Partie*, présentée dans une salle de deux cents places, fait le plein pendant plusieurs mois.

C'est à l'occasion d'une reprise à Londres, en 1958, de *Fin de Partie*, sous la direction de Roger Blin, que Beckett écrit un longue tirade de 40 minutes : *Krapp's Last Tape*. La pièce est très mal accueillie, mais Beckett ne cède pas au découragement : de retour à Paris, il s'attèle à la traduction de sa pièce en français, *La dernière bande*.

En attendant Godot

C'est à Roger Blin, encore une fois, que Beckett confie le soin de monter *La Dernière Bande*, au Théâtre Récamier. Il souhaite que Blin joue le seul rôle de la pièce mais le comédien, physiquement mal en point, « en avait un peu marre de jouer tous les vieux cons de Beckett ». Ce refus fut cause d'une certaine fâcherie entre les deux hommes pendant quelque temps.

En 1962, Jean-Louis Barrault, nouveau directeur de l'Odéon-Théâtre de France, demande à Roger Blin de reprendre *En Attendant Godot*, sur la scène du Luxembourg. Les répétitions se passent mal. Entre Barrault et Beckett, ce sont des discussions permanentes. Roger Blin déteste les querelles, il prend, néanmoins, le plus souvent le parti de l'auteur comme premier responsable de l'œuvre. Beckett lui en est reconnaissant et leur brouille est effacée.

En 1965, Beckett écrit pour le Cherry Lane Theatre de New York, un nouveau long monologue en langue anglaise : *Happy*. Après avoir pris connaissance du texte, Madeleine Renaud s'enthousiasme et demande à l'auteur de lui en fournir une version française pour le Théâtre de l'Odéon. La pièce a pour titre : *Oh ! les Beaux Jours*. Une fois de plus, Roger Blin, qui met en scène le spectacle, obtient un véritable triomphe, tant pour l'auteur que pour l'interprète. Vient ensuite une courte pièce, *Play (Comédie en français)*. Caricature du théâtre de boulevard, le sujet en est l'Adultère. Un homme et deux femmes apparaissent sur scène, dont seules les têtes émergent de trois jarres. Sous un éclairage capricieux de va vient intensif (jour-nuit, plein feu-obscurité), se font entendre des ricanements et des sifflets en provenance, sans doute, du subconscient des personnages. Quand les acteurs parlent, ils adoptent une diction déformée plus semblable au piaillage de poussins qu'au langage humain et ce jusqu'à l'étourdissement de l'inaudible. La pièce créée en Allemagne est reprise à Paris, au Pavillon de Marsan, dans une mise en scène de Jean-Marie Serreau.

Toujours en 1965, Beckett reçoit une proposition d'une firme américaine : la commande d'un scénario de film muet et expérimental en 16mm, au titre facile de : *Film*, d'une durée de 11 minutes. La production a souhaité avoir pour vedette Charlie Chaplin, mais celui-ci ne répond à aucun courrier concernant l'affaire. Le metteur en scène Alan Schneider se tourne donc vers l'autre génie du cinéma muet et burlesque : Buster Keaton. Ce dernier, très fatigué, asthmatique, ayant dépassé les soixante-douze ans, a vaguement entendu parlé du talent inédit d'un certain Beckett, auteur franco-irlandais. Il accepte de tourner le film (ce sera son dernier : il meurt l'année suivante), sans grand enthousiasme. Il n'a pour exigence que de porter l'un des vieux chapeaux cabossés, son fétiche. Ainsi que le scénario l'indique, on filme l'acteur de dos, courant et évitant des poubelles et des tas d'immondices amoncelées au pied d'un mur de brique. Pendant le tournage, Beckett ne fournit qu'une consigne à son interprète : « Chercher à ne pas être. Par tous les moyens, effacer toute image et tout relief ». *Film* ne trouve aucun distributeur, mais obtient, l'année suivante, le Diploma di Merito à la Biennale de Venise.

En attendant Godot

De retour de son unique voyage à New-York, Beckett est victime d'une crise cardiaque, qui exige une opération. Son état de santé oblige l'auteur à interrompre ses voyages à travers le monde. Désormais, il doit renoncer aux répétitions lointaines et faire confiance aux divers metteurs en scène étrangers qui montent ses pièces aux quatre coins de la terre. Par bonheur, ses activités parisiennes ont de quoi l'occuper. Les lettres de propositions de metteurs en scène, de producteurs de cinéma ou de télévision s'accumulent sur son bureau à tel point qu'il écrit à une amie : « Je vais me consacrer pendant quatorze semaines à un non-stop Théâtre - Cinéma - Télé ».

Malheureusement, de gros soucis viennent troubler tous ses projets. Sa santé lui donne de nouvelles inquiétudes. Il lui faut subir deux opérations aux yeux, sa vieille plaie du poumon se réveille et, à la moindre fatigue, son cœur fragile bat la chamade. Il entre dans une période où il crée peu, mais est en revanche très honoré. Ainsi, en octobre 1969, Samuel Beckett reçoit le Prix Nobel de Littérature. Il accepte la distinction suprême mais il refuse de se rendre aux cérémonies de réception. L'éditeur Jérôme Lindon le remplacera à Stockholm. Trois ans plus tard, en 1972, Beckett est reçu à l'Académie des Lettres d'Allemagne. Cette fois il se rend à la célébration d'investiture.

Des « Festivals Beckett » sont organisés à Berlin, à New York, à Paris, à Madrid et à Jérusalem. Les principales œuvres de l'auteur sont représentées sous les acclamations des publics divers.

Ces marques d'hommage semblent redonner santé à Beckett et lui permettent de voyager à nouveau. Au cours d'un séjour au Maroc, une scène de la vie quotidienne lui inspire une nouvelle comédie, *Not I* (trad. française : *Pas moi*). Elle sera créée au Forum Theatre de New York, puis reprise à Londres et enfin à Paris, au Théâtre du Rond-Point, par la Cie Renaud-Barrault.

En 1975 et 1979, Beckett met en scène plusieurs de ses pièces : *En attendant Godot* (Paris), *Pas* (Londres et Paris), *Comédie* (Berlin), *Oh ! les beaux jours* (Londres).

En 1978, *En attendant Godot* est repris sur les planches de la Comédie-Française : la pièce devient une œuvre classique au même titre que *Le Cid*. Dans le cadre du Festival d'Automne de 1981, on fête au Centre Georges Pompidou les soixante-quinze ans de Samuel Beckett et les services culturels américains organisent des colloques et des expositions à l'Université de l'État d'Ohio et dans la ville de Buffalo. En dépit du bruit fait autour de sa personne, Beckett se sent intimement humilié. Ses deux dernières pièces, *Pas Moi et Pas*, ne comportent que quelques répliques, quelques chuintements. Il ne peut aller plus loin et, désespéré, il le déplore : « Rien de bien intéressant, des bribes d'autotraduction... ».

En attendant Godot

En 1982, la détention pour délit d'opinion de Vaclav Havel dans son pays, bouleverse le monde des Lettres. Beckett se sent concerné et apporte son concours au Festival d'Avignon, lors d'une soirée organisée en faveur de l'écrivain tchèque, il écrit un texte très court intitulé *Catastrophe*.

En mai 1983, le Théâtre de la Tempête monte l'ultime créations de l'auteur : *Premier Amour*. Il s'agit de la « première nuit » d'un homme sans âge, dissertant désespérément sur « l'affreux nom d'amour ».

Le 21 janvier 1984, Beckett apprend la mort de son complice Roger Blin. C'est un vieillard douloureux, blotti dans son éternelle canadienne, coiffé d'un bonnet de laine, le regard caché par des lunettes noires, qui accompagne le cercueil des pauvres jusqu'au crématoire du Père Lachaise.

Avril 1986, en l'absence de Samuel Beckett, le monde des Lettres célèbre bruyamment ses quatre-vingt ans. À travers les U.S.A et dans l'Europe entière, une exposition itinérante donne lieu à de nombreuses manifestations dans les ambassades, les centres culturels et théâtre nationaux.

Beckett et Suzanne habitent toujours ensemble et séparément dans leur grand appartement du boulevard Saint-Jacques. Mais la maladie et leur affaiblissement réciproque donnent à qui venait leur rendre visite l'impression que le couple n'en peut plus d'exister.

En 1988, Sam doit être hospitalisé pendant plus d'un mois. À sa sortie de l'hôpital, il entre dans une maison de repos près de chez lui, et surtout non loin de Suzanne. Il tente de se remettre à l'écriture. Il compose un poème : *Comment dire* et rédige son testament littéraire : *Soubresaut*, qui se termine ainsi : « Oh finir ! N'importe comment et n'importe où. Temps et Peine et Soi... oh tout est fini... ». Le 17 juillet 1989, Suzanne s'éteint en son domicile parisien. Au début décembre de la même année, Beckett est de nouveau hospitalisé. Il meurt le vendredi 22, suite à une embolie pulmonaire. Seuls les intimes sont prévenus du décès et assistent à l'enterrement au cimetière Montparnasse non loin de la tombe de Cesar Valleja. Jérôme Lindon, l'éditeur et l'ami de toujours, annonce la nouvelle à la presse et aux médias, le mercredi 27, au lendemain des obsèques.

En 1992, paraît à titre posthume *Quad et autres pièces pour la télévision*, précédé d'une préface de Gilles Deleuze, *L'Épousé*.



Couverture d'*En attendant Godot*, (Ed. de minuit),
photographie tirée de la mise en scène de Roger Blin.

Contexte d'écriture

Beckett écrit *En attendant Godot* en 1948. Une date importante de notre histoire contemporaine, qui impose d'emblée une certaine grille de lecture, orientée, connotée.

L'après-guerre fait naître un nouveau mental, qui a besoin d'une « aventure théâtrale » pour se concrétiser. Au lendemain de la guerre « Le théâtre n'en finit pas d'exorciser ses fantômes » (S. Beckett). Il met en scène l'inhumanité de l'humanité. Une remise en question et de nouvelles perspectives s'imposent.

Les années 1950 se partagent en trois écoles du théâtre, différentes dans leur dramaturgie et leur idéologie : le théâtre épique de Brecht, le théâtre politique de Camus et de Sartre, et enfin le théâtre de Beckett, Ionesco et Adamov, réunis sous l'étendard du « théâtre de l'absurde ». Ce théâtre prend acte des horreurs de la Seconde Guerre mondiale, à savoir : Auschwitz et Hiroshima, deux grands chocs dans l'histoire de la pensée. L'humanité se trouve confrontée à l'impensable : L'Allemagne, pourtant nation des meilleurs esprits de l'époque, patrie de Goethe, Nietzsche et Bach, a « fécondé la bête immonde » dont parlait Brecht* quelques années auparavant. Il va falloir penser la juxtaposition de la culture et de la barbarie. Le bien et le beau ne se confondent pas forcément. De même, le progrès n'est pas nécessairement au service du bien : la certitude que la science mènerait au progrès de l'humanité, est une idée des 18 et 19^{ème} siècles. La machine devait servir à libérer l'homme, à créer et non à détruire. Or, dans les années 1950, c'est l'effondrement de tout ce qui organisait l'idée de progrès. Cette idée que là où allait l'humanité était intelligible, que l'Histoire avait un sens (Grands Récits marxistes). En 1945-1946, on s'aperçoit que l'histoire n'a aucun sens ! S'il y en avait eu un, elle ne se serait pas confrontée à l'extermination d'une partie de l'humanité par une autre.

L'idée que demain sera mieux qu'hier est une idée du 19^{ème} siècle, ce n'est plus une idée des années 1950.

Sur le plan philosophique, c'est une véritable cassure de la pensée humaine, qui renaîtra plus tard dans le réconfort de la psychanalyse : nous avons un inconscient, nous sommes, au final, des énigmes à nous-mêmes.

Au 19^{ème} siècle, les poètes de la « négation » (Sade, Rimbaud, Lautréamont) avaient rêvé la destruction du monde. Des mots arrivaient alors à dire l'insupportable, la haine de l'être humain, l'avitissement le plus parfait. Et voilà qu'en 1939, ce qui était fantasme devient réalité.

C'est dans cet horizon là qu'il faut lire (et voir) Beckett : quelque chose est atteint dans l'espoir, on ne peut même plus rêver la destruction du monde : elle est maintenant concrète. Ce que Beckett raconte, c'est qu'il n'y a plus grand chose à raconter. Et ainsi, surtout, faire attention à ne pas trop « signifier »* ! Si signifier donne du sens, ouvre sur un horizon d'espérance, alors il est vain de chercher encore à signifier.

D'un point de vue purement dramaturgique, on note la profusion de didascalies dans le texte, qui marque en réalité la contrainte absolue des choses.

Une dimension clownesque, également, provoque le rire par le non-sens dans lequel les personnages sont jetés. Ces contraintes stylistiques s'expliquent peut-être par le fait que les formes que l'on avait trouvées pour dire le monde, sont des formes qui ne sont plus adéquates pour dire la nouvelle réalité. Quelque chose ne peut plus être dit de la même manière, parce que quelque chose de l'humanité a été révélé, qu'on ne soupçonnait pas. Le théâtre de Beckett c'est un théâtre qui considère qu'on ne peut plus faire du théâtre comme avant Auschwitz et Hiroshima. Qu'est-ce qu'une humanité qui n'a plus d'espérance ?

* Bertolt Brecht, « Le ventre est encore fécond, d'où a surgi la bête immonde. » in *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* (1941)

** Beckett, *Fin de partie*, 1957

Autour du texte : abécédaire thématique et dramaturgique

« Vous me demandez mes idées sur *En attendant Godot* et en même temps mes idées sur le théâtre. Je n'ai pas d'idées sur le théâtre. Je n'y connais rien. Je n'y vais pas. C'est admissible. Ce qui l'est sans doute moins, c'est d'abord, dans ces conditions, d'écrire une pièce, et ensuite, l'ayant fait, de ne pas avoir d'idées sur elle non plus. C'est malheureusement mon cas. 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. »

Samuel Beckett, *Lettre à Michel Polac* - Janvier 1952

Apocalypse

Le théâtre de Beckett est le diagnostic d'une réalité qui s'est faite violenter. C'est l'expression tourmentée d'un traumatisme humain : celui provoqué dans les esprits par le désastre de la Seconde Guerre mondiale. Dans notre mise en scène, la fin du monde a tout dévasté et n'a laissé qu'un vaste terrain vague, de terre et de sable. Le metteur en scène a conseillé à l'équipe le visionnage du premier film de Besson : *Le dernier combat*, où des personnages frappés de mutisme errent sur la planète, dévastée à la suite d'un cataclysme nucléaire. Le combat, c'est la lutte pour survivre. Chez Beckett, il s'agit plutôt d'une lutte pour mourir...

A défaut de mort concrète, on dort pour s'oublier.

Bonheur

- « Tu n'es pas malheureux ?
- Je ne sais pas, monsieur.
- Tu ne sais pas si tu es malheureux ou non ?
- Non monsieur.
- C'est comme moi. » (p.55)

Le bonheur semble être une notion vague dans l'existence des personnages de *En attendant Godot*. Cependant, une ébauche de bonheur semble se dessiner lorsqu'Estragon et Vladimir évoquent leur passé, les vendanges à Roussillon, les vêtements qui sèchent au soleil, les cartes de la Terre Sainte, autant d'images d'Epinal qui rayonnent dans l'atmosphère grisâtre.

Si les personnages se souviennent avoir été heureux, Estragon oublie cependant qu'il était malheureux :

« Je suis malheureux. » affirmation laconique sur laquelle son camarade se permet d'ironiser : « Sans blague ! Depuis quand ? » et Estragon de répondre « J'avais oublié ». (p.53)

Chaos

Le théâtre du chaos est un théâtre qui accepte que l'Humanité, parfois, soit niée. Cette Humanité, si elle n'est déchue, a du moins perdu de sa splendeur.

Seules les rencontres, aussi absurdes soient-elles, redonnent un sens à ce monde déchu.

- « D'où viennent tous ces cadavres ?
- Ces ossements.
- (...)
- Un charnier, un charnier.
- Il n'y a qu'à ne pas regarder.
- Ca tire l'oeil. » (p.70)

C'est un constat post-apocalyptique qui se révèle aux yeux des deux vagabonds. Pourtant, le chaos renvoie aussi à un possible recommencement, à la reconstitution des éléments après leur éclatement.

Dieu

La querelle autour de Godot est fameuse : Beckett a toujours laissé planer le doute quant à la possibilité que « Godot » soit Dieu (de *God* en anglais). Dans ce personnage attendu en vain, Beckett a toujours esquivé la question par une pirouette, rappelant que Godot était plus proche, en français, de « godillot » ou « godasse » que de « Dieu ». Au début de la pièce, Vladimir débat sur une question de théologie, concernant le « Sauveur » et les deux « larrons » (comprendre les malfrats crucifiés en même temps que le Christ) : « Comment se fait-il que des quatre évangélistes un seul (...) parle d'un larron de sauvé ? » (p.5) En outre, Estragon a passé « tout [sa] vie à [se] comparer à Jésus » (p.57), de même que Pozzo se dit « d'origine divine » (p.21). Cependant, même si Dieu n'est pas absent du texte de Beckett, les personnages ne sont pas des spirituels. Leur regard se tourne davantage vers « le bas » que vers les choses sacrées. Ce sont des êtres terre à terre, aux conversations de clowns, contrariés par leur problème de pieds, de vessie et de mauvaise haleine.

Existentialisme

« L'existence précède et construit l'essence » postulait Heidegger, le père de l'existentialisme. Ce que l'on vit, détermine ce que l'on est et ainsi nos actions sont primordiales : elles sont notre « moi » en puissance. Chez Beckett, la philosophie humaniste se fonde surtout sur le constat que les éléments dominent l'homme, pris au sein d'un environnement. On ne peut pas parler de personnages-philosophes, au sens où Vladimir, Estragon, Pozzo et même Lucky (qui pourtant, pense!) ne « créent pas de la pensée ». Leur démarche n'est pas intellectuelle mais intuitive, « sensitive », en ce sens que leur attitude et leur parole dépendent uniquement de ce qui les entoure. Ils sont des observateurs, des sensibles, des esprits sous l'emprise du réel.

Femme

Le quatuor exclusivement masculin impose forcément, à un moment donné de notre réflexion, la question de la femme. Effectivement, le sexe féminin est absent, de la scène et de l'intrigue, jusqu'aux conversations entre les personnages qui semblent oublier l'existence même des femmes, des mères, des amantes. À la lumière de nos considérations sur l'oeuvre, cette absence nous apparaît toute justifiée : il n'y a plus de femme autant qu'il n'y plus de vie possible, et donc plus de ventre fécond. La vie, même en puissance, a été anéantie. En conséquence, la question de la sexualité, si elle n'est que très brièvement évoquée, ne se pose qu'entre hommes.

Humanoïde

L'humanoïde, c'est la forme semi-humaine de Lucky, personnage tenant plus du chien battu que de l'homme auquel l'on ordonne « Danse, pouacre ! ». Dans sa danse Lucky s'apparente plus à un animal blessé, pris au piège (« Il se croit empêtrer dans un filet », Pozzo, p.41) qu'à un être humain doué de raison. Ses sens et sa sensibilité s'expriment cependant dans cette chorégraphie grimaçante. De manière plus générale, les personnages beckettien sont amoindris dans leurs fonctions vitales et leur intégrité psychologique. Ils s'apparentent davantage à des somnambules qui errent dans leur propre cauchemar, qu'à des « personnages » aux attributs dramatiques traditionnels érigés par Aristote dans sa *Poétique*.

Intimité

L'intimité se résume aux récits de déboires internes personnels (difficulté à uriner, pieds douloureux, palpitations cardiaques, faiblesse respiratoire...). À l'intimité de soi et du désir se substituent amas de cellules et considérations scientifiques. Julie Sermon, Maître de conférences en Études Théâtrales à l'Université Lumière Lyon 2, considère ainsi l'intimité des corps beckettien : « Ce ne sont pas des corps glorieux que Beckett met en scène, corps éclatants, impassibles, libres des souffrances et des pesanteurs de la vie, mais des corps qui rappellent leur existence et leurs exigences à la conscience qui les habite. » (in « Puissance des figures beckettien », Paris : CNED, PUF, 2009)

Jeu

Du théâtre dans le théâtre, les personnages d'*En attendant Godot* jouent à attendre, et jouent à s'occuper, en se taquinant l'un l'autre ou en s'imaginant un suicide libérateur. Pozzo joue à la figure royale, au colonisateur ou à l'homme de cirque, au tyran et à la victime. Cette part faite au jeu de rôle participe, entre autre, d'une tendance générale à la métathéâtralité, c'est à dire à l'expression du théâtre dans le théâtre, qui brise un temps l'illusion.

Knouk

Néologisme utilisé par Pozzo pour désigner l'achat de son esclave. « Alors j'ai pris un knouk ». Il s'agit de son esclave, le bien mal-nommé « Lucky » (« chanceux », en anglais).

Logorrhée

« Hue, pense ! » (p.44)

Lucky entre dans une logorrhée indomptable comme on entre dans une transe, sans maîtrise de sa parole ni du volume de sa voix. Dans un monologue ininterrompu, il épuise toutes ses connaissances sur « les récents travaux de Poinçon et Wattmann », dans un discours qui semble parodier les études anthropologiques du début du 20ème siècle, comme si tous les discours des théoriciens de l'espèce, des anthropologues et autres hommes politiques avaient été mélangés en un amas brouillon.

Mort

La chose qui indéniablement apparaît comme morte, c'est la mémoire. Il est vain d'évoquer des souvenirs (« Tout cela est mort et enterré » p.58) qui appartiennent à une autre ère, quand la vie était encore en vogue. Si la mort n'est pas effective, elle est en devenir : tel est le souhait d'Estragon. Dès sa première apparition sur le « plateau », il porte autour de son cou une pierre grâce à laquelle il aurait voulu en finir (par noyade), malheureusement il n'y a « rien à faire » (réplique qui ouvre le texte et peut être interprétée de multiples façons).

Non-sens

C'est le propre même de l'attente de Vladimir et Estragon. Un éternel recommencement qui ne semble pas connaître d'aboutissement. Ce qui crée le non-sens, c'est la dimension clownesque du couple Estragon/Vladimir (qui fait écho au célèbre duo Laurel et Hardy). Les attributs du registre clownesque se retrouvent dans les diminutifs de « Gogo » et « Didi », mais également dans les situations terre à terre (mal au pied, difficulté à uriner...) qui côtoient les considérations philosophiques (« Il faudrait se tourner résolument vers la nature » ; « Ce n'est pas le pire... d'avoir pensé. ») et le registre poétique (« Le vent dans les roseaux... » ; « Toutes les voix mortes [font] un bruit d'ailes (...) elles murmurent... »).

En attendant Godot

Le non-sens est aussi créé par l'absurde des situations, qui naissent d'un mal incurable dont souffrent les personnages : l'oubli. L'amnésie est totale pour Estragon, partielle pour Vladimir. Quant à Pozzo et Lucky, le non-sens de leur couple réside dans la dialectique dominant/dominé, qui s'inverse en l'espace d'une journée.

Onirisme

On retrouve régulièrement, dans l'oeuvre de Beckett, l'univers du rêve et celui du sommeil. Estragon enrage d'être réveillé par Vladimir, ce qui n'est pas sans rappeler le personnage de Hamm dans *Fin de partie*, qui se plaint de ne pouvoir trouver le sommeil, et avec, la volupté : « Mais taisez-vous, taisez-vous, vous m'empêchez de dormir. Parlez plus bas. Si je dormais je ferais peut-être l'amour. J'irais dans les bois. Je verrais... le ciel, la terre. Je courrais. On me poursuivrait. Je m'enfuirais. » Dormir est synonyme de liberté, chez des personnages souffrant de devoir vivre, d'être les témoins forcés d'une réalité sordide.

Pluie

Vladimir et Estragon attendent une pluie qui ne viendra pas. S'il pleut, ce ne seront que des cendres. Des pluies acides qui marquent les chairs et les vêtements de longues traînées blanchâtres. À travers cette eau fantasmée et imaginaire, c'est la vie qui se nie petit à petit.

Quête

La principale quête qu'entreprennent Vladimir et Estragon, c'est d'entrer en contact direct avec Godot, de le rencontrer, de s'en remettre à lui. Ce personnage énigmatique, dont on remet en doute jusqu'à l'existence même, semble pouvoir améliorer leur condition (de clochards) : « Ce soir on couchera peut-être chez lui, au chaud, au sec, le ventre plein, sur la paille. Ça vaut la peine qu'on attende. Non ? » (p.17)

Rituel

Les deux couples d'*En attendant Godot* ne font que perpétrer des rituels, inlassablement, quotidiennement. L'attente de Godot se répète, chaque jour avortée par la venue du « Garçon » qui repousse au lendemain la venue de l'intéressé. Quant au couple Pozzo/Lucky, le rituel relève du sadisme : Pozzo exige une chose de Lucky, qui la lui donne, avant de réitérer ou de préciser ses ordres, une fois que Lucky a repris sa proposition initiale (c'est à dire chargé de bagages, au point d'en avoir le fouet entre les dents). Instauration d'un rituel, c'est aussi un moyen d'impacter sur le temps, de poser des actions répétées, pour aussi justifier ce temps qui passe, inexorablement.

En attendant Godot

Sexualisation

Le corps n'est pas seulement le lieu de souffrances ou de pulsions morbides, mais aussi la preuve tangible du personnage beckettien comme être sexué, soumis au désir. Notons qu'Estragon et Vladimir sont aguichés à l'idée de se pendre puisque « ce serait un moyen de bander » (p.12). Ce sera la seule allusion du texte aux plaisirs de la chair, cependant entachée d'humour noir.

Temps

Dans notre mise en scène, le temps, semble-t-il, s'est arrêté. Il n'est plus que sable. Par contraste avec Estragon et Vladimir, qui sont pris dans un temps cyclique d'éternel retour, Pozzo et Lucky portent les stigmates du temps qui, sur eux, passe bel et bien, en usant les fonctions premières du corps : la vue et la parole. Régulièrement, les personnages comptent le temps, par une poignée de sable qu'ils laissent filer entre la paume de leur main. Vladimir s'impatiente : « La nuit ne viendra-t-elle jamais ? » à deux reprises. Une fois de plus, l'oubli joue son rôle dans la conception du temps, chez Beckett. Vladimir et Estragon s'interrogent sans cesse sur ce qu'ils ont fait la veille, comme s'il s'agissait d'un lointain passé. L'attente de Godot s'étire dans la durée, insupportable et aliénante, mais cependant immuable. Finalement, la seule certitude des personnages, c'est qu'il faut attendre Godot, et qu'ils ne peuvent y déroger. Ils y emploient donc tout leur temps, avec obstination.

- « Allons-nous-en.
- On ne peut pas.
- Pourquoi ?
- On attend Godot
- C'est vrai. » (p.7 et 54)

Violence

Chez Beckett, violence est faite aux corps. En effet, la vulnérabilité des corps se trouve accentuée du fait qu'ils sont l'objet de défaillances aussi bien que de maltraitances. Or, dans les années 1950 tout particulièrement, les corps abîmés et souffrants que la scène beckettienne donne à voir, renvoient les spectateurs à leurs terreurs : la mort de masse, les camps, l'arme nucléaire. La violence est donc inhérente à la dramaturgie mais également d'ordre symbolique, à travers les choix de mise en scène et les interprétations qui cheminent dans l'esprit du lecteur-spectateur. C'est une violence tantôt assumée, tantôt suggérée. Mais la violence a pour caractéristique d'être imprévisible, soumise aux pulsions sadiques des personnages. Par ailleurs, il est une violence sourde et aveugle qui les rappelle à l'ordre et à laquelle tous sont inéluctablement soumis : celle, naturelle, des forces de décomposition de leur propre corps.

POUR ALLER PLUS LOIN

THÉÂTRE DE L'ABSURDE

Le théâtre de l'absurde est un style de théâtre apparu au XX^{ème} siècle, à l'époque de la Seconde Guerre mondiale, qui se caractérise par une rupture totale par rapport aux genres plus classiques, tels que le drame ou la comédie. C'est un genre traitant fréquemment de l'absurdité de l'Homme et de la vie en général, celle-ci menant toujours à la mort. L'origine de ce mouvement est sans conteste intrinsèquement liée à la chute de l'humanisme et au traumatisme causé par la Seconde Guerre mondiale. Ce mouvement littéraire s'est inspiré des surréalistes et des dadaïstes mais est radicalement opposé au réalisme.

L'absurdité des situations mais également la destruction du langage lui-même ont fait de ce style théâtral un mouvement dramatique à part entière. Ce type de théâtre montre une existence dénuée de signification mettant en scène la déraison du monde dans laquelle l'humanité se perd.

UNE FORME INÉDITE DE THÉÂTRE

La construction sphérique de cette pièce est inédite à l'époque de son écriture. Elle est en effet en deux actes, contrairement au théâtre classique en cinq actes. Deux actes qui par ailleurs sont presque identiques, du moins répétitifs. Le deuxième ne faisant pas avancer l'action d'un iota.

Il n'y a pas d'exposition, pas d'intrigue, pas de dénouement, pas de conclusion. C'est une dramaturgie de l'attente. Vladimir et Estragon attendent Godot, qui ne reviendra peut-être jamais.

Il est impossible de s'identifier aux personnages dont nous ne connaissons rien de leur passé et si peu de leur personnalité. Ils sembleraient être des clochards, mais nous ne sommes pas certains.

À quoi se raccrocher donc ? À l'espoir de savoir qui est ce Godot peut-être ? Ou à celui que ces deux hommes n'aient pas attendu en vain.

DISDASCALIES, DEMANDES DE L'AUTEUR

Les trois quarts du texte d'*En attendant Godot* sont des didascalies. Beckett y inscrit précisément ce qu'il s'y passe. Il était très important pour lui que toutes ses indications soient respectées par les équipes artistiques mettant en scène ses pièces.

Il écrivit même une lettre au metteur en scène Roger Blin, à propos de son comédien interprétant Estragon, Pierre Latour, qui n'avaient pas voulu faire tomber son pantalon jusqu'aux chevilles. Il y explique toute l'importance de ce geste et la nécessité de la réaliser comme indiqué dans la didascalie.

Soucieux que ses indications soient respectées également après sa mort, il a pris soin de transmettre la responsabilité du respect de celles-ci à ses ayants-droits. Ce fut donc le rôle de son éditeur, Jérôme Lindon, puis celui de la fille de celui-ci, Irène Lindon, devenue directrice des Éditions de Minuit.

RÉFÉRENCE À LA SECONDE GUERRE MONDIALE

Samuel Beckett fut très marqué par son expérience de la guerre et ceci transparaît dans son œuvre. On y retrouve plusieurs thématiques récurrentes comme la fuite, la solitude, l'attente, ... mais également des personnages souffrants, toujours affaiblis.

Son théâtre est celui de « l'après » Auschwitz.

Plusieurs fois, il est fait référence à la guerre dans *En attendant Godot*, sur les costumes où l'on peut voir une forme de croix juive, mais également dans les dialogues, où Estragon dit que le mieux serait de le tuer « comme des billions d'autres ». La danse apocalyptique de Lucky, où il semble croire qu'il est coincé dans un filet, fait référence à la souffrance des corps et des esprits, également exprimée dans la danse butô japonaise.

DU BUTÔ DANS BECKETT

Sur ordre de Pozzo, Lucky va danser et en dansant, va s'exprimer pour la première fois. Une expression tonitruante de par son silence, d'une intensité violente. Quoi d'autre que le Butô pour exprimer de manière physique l'intériorité de l'être ? Le Butô, ce sont les « gesticulations ». Les origines de cette danse bien particulière sont à chercher dans le Japon des années 1950. C'est un peu l'avant-garde de la danse japonaise d'après-guerre, qui conteste l'hégémonie du théâtre traditionnel « No », soumis au poids du passé. Cette contestation, comme il en existe beaucoup dans l'histoire de l'art entre « anciens » et « modernes », fut la base de la création du Butô. Rapidement considéré comme un courant de contre-culture artistique et intellectuelle, les critiques parlent même d'un art « Angura », que l'on peut traduire comme « underground ». Le style chorégraphique du Butô est fortement influencé par la cruelle expérience de la guerre qu'a enduré le peuple japonais. Le corps, torturé, s'exprime comme il peut, réduit à sa simple chair, d'où ne sort aucune parole. C'est l'humain qui réagit aux bombes atomiques, à Hiroshima et Nagasaki, à ce qui ne peut souffrir d'être dit avec des mots. Le butô partage avec le théâtre une même conception du corps humain, en s'appuyant sur un travail d'intériorisation, de prise de conscience de soi. Le ressenti prime évidemment sur la prouesse technique. Le rythme peut-être infiniment lent. Rien ne doit être bousculé, ni réprimé : ce qui est exprimé est d'une telle intensité que seule la lenteur des mouvements, leur ampleur dans l'espace, sauront manifester de cette puissance là. On peut parler d'une danse de la souffrance, qui fait cependant éclore en nous ce qui pourra nous apaiser : la maturité, le bon sens, la sagesse.

SOURCES PHILOSOPHIQUES

Nous ressentons ici l'appui dans les écrits théoriques d'Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* (1938) et dans la notion brechtienne de l'effet de distanciation (*Verfremdungseffekt*). L'apparente absurdité de la vie est un thème existentialiste que l'on trouvait chez Jean-Paul Sartre et Albert Camus mais ceux-ci utilisaient les outils de la dramaturgie conventionnelle et développaient le thème dans un ordre rationnel. Sans doute influencé par *Huis clos* (1944) de Sartre, le théâtre de l'absurde ne fut ni un mouvement ni une école et tous les écrivains concernés étaient extrêmement individualistes, formant un groupe hétérogène. Ce qu'ils avaient en commun, cependant, outre le fait qu'ils n'appartenaient pas à la société bourgeoise française, résidait dans un rejet global du théâtre occidental pour son adhésion à la caractérisation psychologique, à une structure cohérente, une intrigue et la confiance dans la communication par le dialogue. *Héritiers* d'Alfred Jarry et des surréalistes, Samuel Beckett (*En attendant Godot*, 1953; *Fin de partie*, 1956) ou Jean Vauthier (*Capitaine Bada*, 1950) introduisirent l'absurde au sein même du langage, exprimant ainsi la difficulté à communiquer, à élucider le sens des mots et l'angoisse de ne pas y parvenir. Ils montraient des anti-héros aux prises avec leur misère métaphysique, des êtres errant sans repère, prisonniers de forces invisibles dans un univers hostile (*La Parodie* d'Adamov, 1949 ; *Les Bonnes* de Jean Genet, 1947 ; *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco, 1950).



EXEMPLES D'ACTIVITES

FRANCAIS

« Initiation au théâtre » en 5^{ème} :

Décrivez chaque personnage physiquement et par son caractère. Qu'est ce qui les différencient ? Qu'est ce qui fait qu'ils se complètent ?

« Théâtre : continuité et renouvellement » en 3^{ème} :

Après avoir vu la pièce, écrivez un article la résumant. Il devra également être fait mention du travail de mise en scène, de la scénographie et du jeu des acteurs. Le parti-pris pourra être un éloge ou une critique.

« Le texte théâtral et sa représentation » en 1^{ère} :

En quoi la construction dramatique de cette pièce diffère d'une œuvre classique.

- Elle n'a que deux actes au lieu de cinq.
- Elle n'a pas d'intrigue, d'action ou de conclusion.

Comment est représentée la cruauté humaine ?

- Référence à l'esclavagisme à travers le couple Pozzo / Lucky.
- Référence à la torture lorsque Estragon et Vladimir maltraitent Lucky.

HISTOIRE DE L'ART

En 3^{ème} :

À travers quel procédé, l'auteur donne des indications au metteur en scène ? A quel point sont elles présentes dans l'œuvre de Beckett ?

- Les didascalies.
- Très présente et à respecter.

Lycée :

Imposer tant de didascalies permet-il au metteur en scène d'être libre d'interpréter le texte d'*En attendant Godot* ? Si oui, comment ?

EXEMPLES D'ACTIVITES

HISTOIRE

COLLÈGE

« La Seconde Guerre mondiale » en 3^{ème}

Quel(s) rôle(s) a joué Samuel Beckett dans la résistance contre le nazisme ? Pourquoi s'est-il engagé alors même qu'il n'était pas de nationalité française ?

LYCÉE

« La guerre au XX^{ème} siècle » et « Mutation des sociétés » en Première L et ES

En quoi les mentalités ont changé après la Seconde Guerre mondiale ?

- apparence de cruauté de l'Humanité
- perte d'espoir en le Progrès qui devait libérer l'Homme

« La guerre et les régimes totalitaires » en Première S

Quel personnage symbolise la recherche de domination sur autrui ?

En quoi l'acte 2 ridiculise ce désir ?

- Pozzo qui s'est acheté un esclave Lucky.
- L'ironie révélée par l'acte 2 est que Pozzo, handicapé devient dépendant de son Knouk.

« Regards historiques sur le monde actuel » et « Socialisme et mouvement ouvrier » en Terminale ES et L

En quoi cette pièce est toujours d'actualité ?

LYCÉE PROFESSIONNEL

« L'homme face au XX^{ème} siècle »

Quels enseignements sont à tirer de l'Holocauste ?

L'humanité est-elle plus humaine ?

En attendant Godot

CONCLUSION

Le monde de Beckett est un monde sans certitudes, fluctuant : les rapports de force et les autorités y sont donnés comme susceptibles d'être renversés ; la réalité se réduit aux souvenirs qu'on en a, aux récits qu'on en fait. Dans un article de Julie Sermon (in « Beckett ou le meilleur des mondes possibles »), l'universitaire émet cette considération : « École de la relativité, les pièces de Beckett sont aussi, peut-être, un éloge de la fragilité : abandonner la toute-puissance, renoncer aux projets d'envergure, c'est modestement consentir au présent et à la présence ; comment occuper l'espace, habiter l'instant, négocier ma relation avec l'autre ? Ces questions engagent autant les personnages que ceux destinés à les prendre en charge sur scène ».

SOURCES

Bibliographie

Deirdre Bair, *Samuel Beckett*

Julie Sermon, « Puissance des figures beckettiennes » in *Beckett, ou le meilleur des mondes possible* (dir. Françoise Rullier), Paris : CNED, PUF, 2009.

Webographie

www.regietheatrale.com

www.le-surréalisme.com



Photos © Jean-Claude Fraicher



anthéa

antipolis
théâtre
d'antibes