

athénée ● théâtre Louis-Jouvet

dossier pédagogique

en attente d'un godot



●
texte Samuel Beckett
mise en scène Bernard Levy
5 > 28 mars 2009

réservations
Alexandra Maurice
01 53 05 19 39

sommaire

1. Distribution	p. 2
2. Note d'intention	p. 3
3. Résumé	p. 5
4. Biographie de Samuel Beckett	p. 7
5. Bibliographie de Samuel Beckett	p. 9
6. Quelques citations autour de <i>Godot</i>	p. 11
7. Samuel Beckett autour de <i>Godot</i>	p. 12
8. Thématique autour de l'absurde	p. 13
• Le théâtre de l'absurde	
• Les caractéristiques de l'absurde	
• L'absurde chez les existentialistes : l'exemple de Camus à travers le <i>Mythe de Sisyphe</i>	
9. Thématique autour du temps	p. 17
• Le temps ou la tragédie de l'attente	
• Attendre Godot ou attendre la mort	
10. Etude d'une œuvre	p. 21
11. Lecture comparée	p. 23
12. Contacts et tournée	p. 24

en attendant Godot

Samuel Beckett

mise en scène
assistant à la mise en scène
décors
costumes
lumière
son
assistante aux costumes
maquillage, coiffure

Bernard Levy
Jean-Luc Vincent
Giulio Lichtner
Elsa Pavanel
Christian Pinaud
Marco Bretonnière
Séverine Thiebault
Bérangère Prost

avec

Gilles Arbona
Thierry Bosc
Garlan Le Martelot
Georges Ser
Patrick Zimmermann

Vladimir
Estragon
l'enfant
Lucky
Pozzo

à l'Athénée Théâtre Louis-Jouvet
du 5 au 28 mars 2009

production déléguée : MC2: Grenoble
coproduction : MC2: Grenoble, Cie Lire aux Éclats, Le Parvis-Scène nationale de Tarbes
coréalisation : Athénée Théâtre Louis-Jouvet
La Cie Lire aux Éclats est subventionnée par la DRAC Île-de-France.

2. note d'intention

Chaque mise en scène est pour moi une expérience... En ce sens, travailler sur *Fin de partie* (joué à l'Athénée en 2006-2007) a été, du fait sans doute de la contrainte que représentait le respect total des didascalies, une étape nouvelle dans l'approche de mon métier de metteur en scène.

Aujourd'hui, je souhaite prolonger et approfondir ce travail en abordant l'autre grande pièce de

Samuel Beckett, *En attendant Godot*. Pour ce travail, je retrouverai la même équipe artistique que sur *Fin de partie* ainsi que les deux acteurs principaux, Gilles Arbona et Thierry Bosc. La posture qui avait été la nôtre, à savoir un respect scrupuleux de la loi dictée par l'auteur et ses ayants droits, ne sera peut-être pas la même ; je dis peut-être car seule la mise à l'épreuve du plateau, la recherche dramaturgique et scénographique apporteront une réponse satisfaisante. D'ailleurs, à ce stade de notre travail, j'entrevois un certain nombre de questions auxquelles il nous faudra répondre... Doit-on, comme sur *Fin de partie*, considérer la scénographie comme un espace mental et de ce fait éviter de contextualiser notre travail ? Quels liens existe-t-il entre *En attendant Godot* et *Fin de partie* ? Y-a t-il une spécificité propre à *En attendant Godot* qui n'existe pas dans *Fin de partie* et qui dès lors va orienter tout notre travail ?

Ce sont toutes ces questions, et bien d'autres encore, auxquelles il nous faudra répondre.

La seule certitude que j'ai à ce jour face à cette écriture, c'est la jubilation qu'elle provoque, les réflexions abyssales qu'elle déclenche sur la condition de l'homme et son immense difficulté à « être ».

Bernard Levy, metteur en scène

En attendant Godot, la première pièce de Beckett, la plus connue, la plus lue, la plus jouée. Mettre en scène cette pièce, c'est se confronter à une multitude de Godot passés ou possibles, c'est prendre en compte une certaine mémoire, consciente et inconsciente. Une mémoire faite d'images devenues clichés : deux vagabonds en chapeau melon, un arbre étrange, un homme qui mène au bout d'une corde son esclave aux cheveux blancs. Mais cette mémoire, c'est aussi celle de la multiplicité des interprétations possibles : une pièce métaphysique jouée par des clowns, une variation sur l'amitié, une fable sur la place de l'homme face à un Dieu hypothétique... C'est encore la mémoire de mises en scène marquantes et des mises en scène de Beckett lui-même. La trace de ce travail, nous nous en sommes servis, n'hésitant pas à consulter ses notes de mise en scène, publiées en anglais.

Pour guider notre travail, une autre mémoire encore : celle de *Fin de Partie* que nous avons monté en 2006 avec la même équipe artistique. Avec *Godot* nous voulions creuser plus avant dans ce que l'épreuve du plateau nous avait déjà révélé : le paradoxe d'une écriture aussi exigeante qu'une partition musicale, une écriture rigoureuse et économe qu'il faut aborder avec patience et minutie, mais qui, en retour, ouvre sur un incroyable espace de jeu et révèle une humanité complexe et protéiforme. Mais alors que *Fin de Partie* est une pièce à l'écriture mathématique, condensée et, pour ainsi dire, abstraite, *En attendant Godot* nous est apparu, même si nous y retrouvions la même précision dans la grammaire du mot et du geste, comme une matière plus composite, plus extravagante. Revenir à Beckett, c'était donc faire nous-mêmes l'expérience de principes caractéristiques de son écriture : reprise et variation, différence et répétition.

Par ce travail de mémoire, qui nous échappait en partie, nous nous sommes retrouvés dans une position proche de celle des personnages de *Godot*, ces personnages en proie au temps qui passe, qui doutent de leurs propres souvenirs, qui cherchent à se rappeler ou à oublier. Comme eux, nous nous sommes demandés quel était notre présent. Confrontés au classique *En attendant Godot*, nous nous sommes interrogés sur le présent et l'actualité de la pièce de Beckett. Nous n'avons pas voulu imposer de signification définitive mais déplier pas à pas le sens, en tentant de donner à voir et à entendre sa vertigineuse polysémie originelle. Avons-nous trouvé une réponse ?
Vladimir – Ce n'est pas sûr. Estragon – Non, rien n'est sûr.

Jean-Luc Vincent, assistant à la mise en scène

3. résumé

Cette pièce de théâtre en deux actes de Samuel Beckett est parue en 1952 aux Editions de Minuit et a été créée le 5 janvier 1953 au théâtre de Babylone à Paris, dans une mise en scène de Roger Blin.

C'est la première pièce de Beckett écrite directement en français. Elle met en scène deux couples de personnages — les clochards Estragon et Vladimir, les maître et esclave Pozzo et Lucky - et répète le même scénario sur deux actes.

L'action se déroule le soir sur une route de campagne. Le seul élément de décor est un arbre dénudé.

Acte 1

Estragon, un vagabond est assis par terre et se débat avec une chaussure trop étroite. Survient Vladimir, un autre clochard. Il est très heureux de retrouver Estragon qu'il a quitté la veille. Les deux hommes se mettent à parler de chose et d'autre. Estragon est obnubilé par sa chaussure qui lui fait un mal horrible. Vladimir, lui, médite sur le suicide, la culpabilité, la repentance. Ils attendent tous deux la venue improbable de Godot. Ils ne savent pas vraiment qui il est, mais espèrent qu'il apportera une réponse à toutes leurs attentes.

Celui-ci n'arrivant pas, Vladimir et Estragon se mettent à parler, comme pour occuper le temps, comme pour combler le vide et le silence qui surviendraient si la parole n'était pas présente. Ils se disputent, se réconcilient et parlent aussi du suicide.

Au lieu de Godot, deux nouveaux personnages apparaissent : Pozzo et Lucky, le second étant, comme un chien, tenu en laisse par le premier. Pozzo fouette Lucky et l'injurie. Il semble représenter le pouvoir et l'autorité. Lucky, lui, paraît être son esclave. Pour distraire Vladimir et Estragon, Pozzo demande à Lucky de danser et de penser à voix haute. Puis ils s'en vont laissant seuls Vladimir et Estragon.

Un jeune garçon apparaît et annonce à Vladimir et Estragon que Godot ne viendra pas ce soir, mais peut-être demain.

Acte 2

Le second acte ressemble étrangement au premier. L'action se déroule le lendemain au même endroit, à la même heure. Quelques changements sont pourtant perceptibles.

L'arbre compte maintenant quelques feuilles. Les deux clochards Vladimir et Estragon imitent Pozzo et Lucky. Puis ces deux derniers réapparaissent. Le premier est devenu

aveugle et le second est frappé de mutisme. Le jeune garçon effectue une nouvelle visite. Il affirme pourtant n'être pas venu la veille. Il informe les deux clochards que Godot reporte à nouveau son rendez-vous. Vladimir et Estragon songent à se pendre, mais la ceinture d'Estragon n'est pas assez solide.

Les dernières répliques de la pièce sont les mêmes que celles de la fin du premier acte : Vladimir demande : « *Alors, on y va ?* » et Estragon de lui répondre : « *Allons-y !* »



Samuel Beckett pendant une répétition de *En attendant Godot*, (1961)

4. biographie de Samuel Beckett



Samuel Beckett est né dans la banlieue de Dublin en 1906 et est mort à Paris en 1989. Après de brillantes études en philosophie et langues romanes (français et italien) au Trinity College de Dublin, il est lecteur à l'École normale supérieure de la rue de l'Ulm de 1928 à 1930. En 1939, Beckett est en Irlande au moment de la déclaration de guerre, il revient immédiatement en France et s'engage dans un réseau de la Résistance, avant de se réfugier, de 1942 à 1944 à Roussillon, dans le Vaucluse. Ces quelques détails biographiques ne seraient d'aucune importance si on n'en trouvait la trace dans *En attendant Godot*. Vladimir et Estragon font allusion au Vaucluse et à un certain Bonnelly, chez qui Beckett travailla.

Mais là n'est pas le plus important : Samuel Beckett est un fin lettré et un auteur partagé entre la France et l'Irlande. Irlandais de naissance, il compose des essais littéraires et des romans anglais jusqu'en 1944. A partir de 1945, il renonce à sa langue maternelle et écrit directement en français : des romans tels que *Mercier et Camier* (1946), *Molloy* (1947) et *Malone meurt* (1947) relèvent de cette seconde ère de l'écriture Beckettienne. Le choix d'une langue étrangère coïncide dans le temps avec l'entrée dans le genre dramatique : Samuel Beckett écrit sa première pièce, *Eleutheria*, en 1947. *En attendant Godot*, composé en quelques mois d'octobre 1948 à janvier 1949, la suit de peu.

L'adoption, pour écrire et composer, d'une langue étrangère parfaitement connue a sans doute en partie pour effet de permettre à l'auteur de jouer sur les mécanismes d'une langue qui lui est moins proche que l'anglais ; elle autorise un jeu sur le langage et ses

rouages et, conjointement, une prise de recul par rapport aux règles du langage romantique.

Après 1945, il commence à traduire ses ouvrages antérieurs – et notamment *Murphy* – en français, et à écrire des poèmes et des nouvelles dans cette langue. Dans les années 1950 est née la catégorie critique de « Nouveau Théâtre » sous laquelle ont été rangées des œuvres telles que *Les Bonnes* de Genet, *Les Chaises* de Ionesco et *En attendant Godot*. On entendait désigner par là le renouveau du langage dramatique et la mise en pratique, au sein de ses textes, d'une certaine idéologie, d'un « pessimisme universel », selon les mots de Jean-Paul Sartre. En 1953, *En attendant Godot* est représenté à Paris dans une mise en scène de Roger Blin. La pièce connaît immédiatement un immense succès. Beckett acquiert alors une réputation croissante qui conduit en 1969 à l'attribution du Prix Nobel de Littérature.

L'œuvre de Samuel Beckett est très abondante, notamment les romans et les récits (pour la plupart écrits en français). Les pièces de théâtre, moins nombreuses, sont mondialement connues : *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Tous ceux qui tombent* (1957), *La Dernière bande* (1960), *Oh les beaux jours* (1963), *Comédie* (1963), *Comédie et actes divers* (pièce radiophonique, 1964).

Dans la traduction anglaise qu'il donne d'*En attendant Godot* en 1955, Beckett ajoute au texte le sous-titre de « tragi-comédie ». Il inscrit ainsi son œuvre dans des catégories génériques préexistantes tout en cherchant à redéfinir les limites de ces catégories. Lorsqu'Estragon, dans le premier acte, se moque des « aspects rians » que constitue le public ou lorsque Vladimir déplore le fait qu'« on n'ose même plus rire », ce sont la comédie et la possibilité d'un rire au théâtre qui sont visées. Lorsque les deux vagabonds se répètent à l'envie qu'il faut attendre et que cela les condamne à l'inaction, ce sont la tragédie et le ressort de la fatalité qui sont mis en scène.

Œuvre "théâtrale" et œuvre "romanesque" témoignent chez Beckett de la même visée centrale : atteindre une nudité de langage, ou plus exactement de parole, qui dise comme à ras de terre la condition humaine. Plus que des "histoires", son œuvre propose des personnages : le théâtre, en particulier, nous présente une galerie de clochards, d'errants, de vieillards, de clowns ou de malades qui sont devenus aussi célèbres que le *Roi Lear* ou *Hamlet* de Shakespeare. Ces personnages sont des figures, des incarnations d'une certaine condition humaine, et surtout, ce sont des voix, voix qui peuvent être uniques, ou multiples, ou quasi anonymes, mais qui ne cessent de parler. Comme si parler, pour elles, équivalaient à être, à subsister, à continuer malgré l'effondrement de tout. Dans *Têtes mortes* Beckett fait ce surprenant aveu : "J'ai l'amour du mot, les mots ont été mes seuls amours, quelques-uns."

5. bibliographie de Samuel Beckett



Portrait de Beckett par Louis de Brocquy, peintre irlandais né en 1916

Œuvres en français

- 1951 : *Molloy* (roman)
- 1952 : *Malone meurt* (roman)
- 1952 : *En attendant Godot* (pièce en deux actes)
- 1953 : *L'Innommable* (roman)
- 1955 : *Nouvelles et Textes pour rien*
- 1957 : *Fin de partie* (pièce en un acte)
- 1957 : *Acte sans paroles I* (pièce courte)
- 1959 : *La Dernière Bande* (pièce)
- 1961 : *Comment c'est* (roman)
- 1963 : *Oh les beaux jours* (pièce en deux actes)
- 1966 : *Bing* (roman)
- 1967 : *Têtes-mortes* (écrits brefs)
- 1970 : *Premier Amour* (nouvelle)
- 1970 : *Mercier et Camier* (roman)
- 1970 : *Le Dépeupleur* (texte)
- 1976 : *Pour en finir encore et autres foirades* (roman)
- 1978 : *Pas, suivi de Quatre esquisses* (pièces)
- 1979 : *Poèmes* suivi de *Mirlitonades* (poèmes)
- 1980 : *Compagnie* (roman)
- 1981 : *Mal vu mal dit* (récit)
- 1982 : *Catastrophe* (pièce)
- 1988 : *L'image* (textes courts)
- 1995 : *Eleutheria* (pièce)

Œuvres en anglais

- 1930 : *Whoroscope* (poème)
1934 : *More Pricks than Kicks* (recueil de contes)
1935 : *Echo's Bones and Other Precipitates* (poèmes)
1938 : *Murphy* (roman)
1953 : *Watt* (roman)
1957 : *All That Fall* (*Tous ceux qui tombent*) (captation TV de Michel Mitrani en 1963)
1957 : *From an Abandoned Work* (d'un ouvrage abandonné)
1958 : *Krapp's Last Tape* (*La Dernière Bande* - pièce)
1959 : *Embers* (*Cendres* - pièce)
1961 : *Happy Days* (*Oh les beaux jours* - pièce)
1962 : *Words and Music* (*Paroles et musique*)
1963 : *Play* (*Comédie* - pièce)
1967 : *Eh Joe* (pièce pour la télévision, écrite en avril-mai 1965)
1969 : *Breath* (*Souffle* - pièce)
1973 : *Not I* (*Pas moi* - pièce écrite en 1972)
1976 : *That Time* (*Cette fois* - pièce écrite entre juin 1974 et août 1975)
1976 : *Footfalls* (pièce)
1976 : *Ghost Trio* (*Trio fantôme* - pièce pour la télévision, accompagnée du Largo du 5e Trio pour piano *The Ghost* de Beethoven)
1977 : *.But the Clouds...* (pièce pour la télévision)
1982 : *A Piece of Monologue* (pièce, écrite en 1979 pour David Warrilow)
1981 : *Ohio Impromptu* (pièce)
1981 : *Rockaby* (*Berceuse* - pièce écrite entre l'automne 1979 et juin 1980)
1983 : *Worstward Ho* (*Cap au pire* Traduction française d'Edith Fournier (1991))
1984 : *Quad* (pièce),
1984 : *Nacht und Traüme* (pièce, accompagnée des sept dernières mesures du Lied de Schubert *Nacht und Traüme*)
1984 : *What Where* (pièce)
1989 : *Stirrings Still* (*Soubresauts*, prose rédigée entre 1983 et 1986)
1992 : *Dream of Fair to Middling Women* (publication posthume d'un roman inédit rédigé en 1931-1932, repris en partie dans les nouvelles de *More Pricks than Kicks*)

6. quelques citations de *En attendant Godot*

Je suis comme ça. Ou j'oublie tout de suite ou je n'oublie jamais.

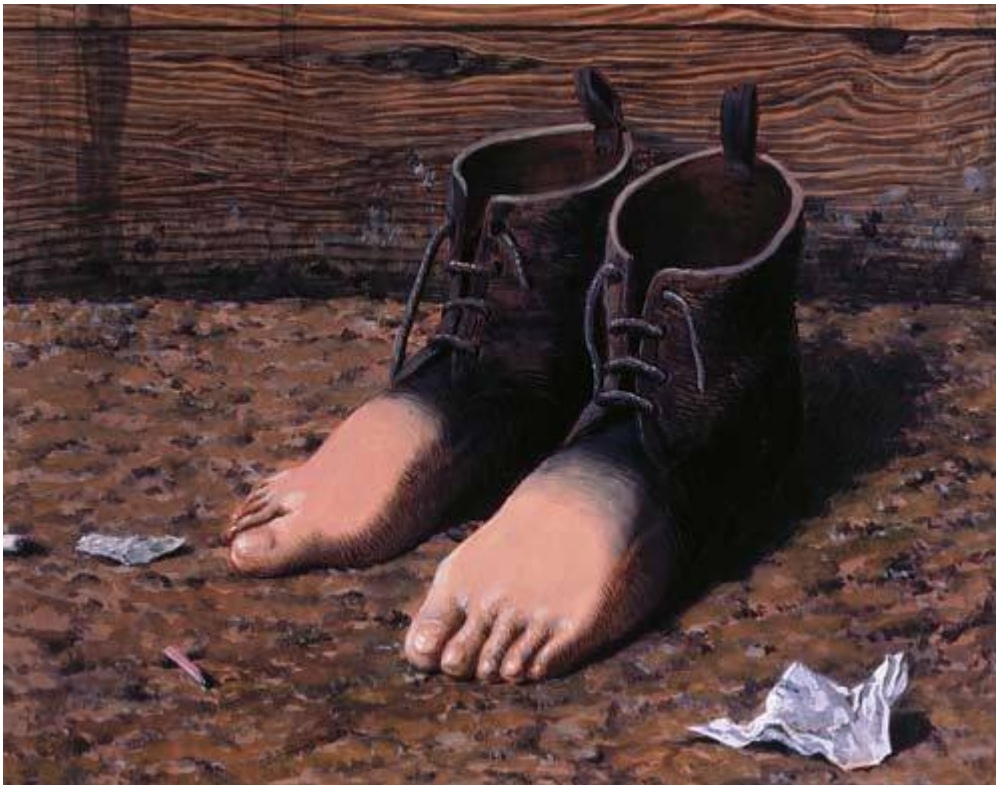
Alors fous-moi la paix avec tes paysages ! Parle-moi du sous-sol !

En attendant, essayons de converser sans nous exalter, puisque nous sommes incapables de nous taire.

Nous naissons tous fous. Quelques uns le demeurent.

A cet endroit, en ce moment, l'humanité c'est vous que ça vous plaise ou non.

Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable.



Le Modèle rouge (1935), René Magritte

7. Beckett autour de *Godot*

C'est probablement l'œuvre la plus célèbre du dramaturge irlandais, et de nombreux livres et articles ont tenté de découvrir qui était Godot. L'une des tentatives d'explications récurrentes est que Godot serait le mélange du mot anglais « God- » (Dieu) et d'un suffixe français populaire « -ot ». Cette explication donnerait une dimension métaphysique à la pièce : les deux personnages attendent l'arrivée d'une figure transcendante pour les sauver, mais elle ne vient jamais.

Beckett a toujours refusé cette interprétation : « Si j'avais voulu faire entendre cela, je l'aurais appelé Dieu, pas Godot ». Il a lui-même montré qu'il y avait une pluralité d'interprétations possibles : « Du reste il existe une rue Godot, un coureur cycliste appelé Godot ; comme vous voyez les possibilités sont presque infinies ». Quand Roger Blin lui demanda qui ou ce que Godot représentait, Beckett répondit que ce nom lui était venu par association avec les termes d'argot « godillot, godasse », les pieds jouant un rôle prépondérant dans la pièce. Il affirma également n'avoir lu *Le Faiseur* de Balzac, où les personnages attendent la venue d'un « Monsieur Godeau » pour les sauver de la ruine, qu'après avoir écrit *Godot*.

Beckett précise aussi en janvier 1952 dans une lettre à Michel Polac : « Je ne sais pas plus sur cette pièce que celui qui arrive à la lire avec attention. [...] Je ne sais pas qui est Godot. Je ne sais même pas, surtout pas, s'il existe. [...] 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 ».



Première mise en scène de *En attendant Godot* par Roger Blin (1953)

8. l'absurde

Le théâtre de l'absurde

Le théâtre de l'absurde, terme formulé par l'écrivain et critique Martin Esslin en 1962, est un type de théâtre apparu dans les années 1950, se caractérisant par une rupture totale par rapport aux genres plus classiques, tels que le drame ou la comédie. Il s'agit d'**un genre traitant fréquemment de l'absurdité de l'homme et de la vie en général**, celle-ci menant à la mort. L'origine de cette pensée est sans conteste le traumatisme et la chute de l'humanisme à la sortie de la deuxième guerre mondiale. Ionesco, Adamov, Beckett, Genet, voire Pinter sont parmi les auteurs de ces œuvres qui ont bouleversé les conventions du genre. La particularité de Ionesco et Beckett est qu'ils ont exposé une philosophie dans un langage lui-même absurde, qui réduit les personnages au rang de pantins, détruit entre eux toutes possibilités de communication, ôte toute cohérence à l'intrigue et toute logique aux propos tenus sur scène. L'absurdité des situations mais également la déstructuration 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 et met en scène la déraison du monde dans laquelle l'humanité se perd.**

Langage et non-communication

Cette conception trouve appui dans les écrits théoriques d'Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* (1938), et dans la notion brechtienne de l'effet de distanciation. **L'apparente absurdité de la vie est un thème existentialiste que l'on trouve également chez Sartre et Camus**, mais ceux-ci utilisent les outils de la dramaturgie conventionnelle et développent le thème dans un ordre rationnel. Sans doute influencé par *Huis clos* (1944) de Sartre, le théâtre de l'absurde n'est ni un mouvement ni une école, et tous les écrivains concernés sont extrêmement individualistes et forment un groupe hétérogène. Ce qu'ils ont en commun, cependant, outre le fait qu'ils n'appartiennent pas à la société bourgeoise française, réside dans un rejet global du théâtre occidental dans son adhésion à la caractérisation psychologique, à une structure cohérente, une intrigue et la confiance dans la communication par le dialogue. **Héritier d'Alfred Jarry et des surréalistes, Samuel Beckett introduit 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 montrent des anti-héros aux prises avec leur misère métaphysique, des êtres errant sans repères, prisonniers de forces invisibles dans un univers hostile (*Parodie* d'Adamov, 1949 ; *Les Bonnes* de Genet, 1947 ; *La Cantatrice chauve* de Ionesco, 1950). Par des processus de distanciation et de dépersonnalisation, ces pièces démontent les structures de la conscience, de la logique et du langage.

L'essai de Martin Esslin publié en 1962, où l'expression théâtre de l'absurde devient célèbre, définit ce type de dramaturgie en l'analysant à la lumière des écrits d'Albert Camus, et notamment du *Mythe de Sisyphe* qui porte sur l'absurdité de l'être.

Pour Esslin, **les principaux dramaturges du mouvement sont Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet et Arthur Adamov**, bien que chacun de ces auteurs ait des préoccupations et des styles très personnels qui dépassent le terme absurde. Géographiquement, le théâtre de l'absurde est à l'origine très clairement situé dans le Paris avant-gardiste, dans les théâtres de poche de la Rive gauche, et même plus précisément du Quartier latin. Cependant, parmi les chefs de file de ce mouvement qui vivent en France, peu sont Français.

L'avant-garde de l'après-guerre

En analysant le répertoire de l'avant-garde dramatique de son époque, Martin Esslin montre que ces pièces de théâtre sont moins farfelues qu'elles ne paraissent et qu'**elles possèdent une logique propre, s'attachant à créer des mythes**, autrement dit une réalité plus psychologique que physique. Elles montrent l'homme plongé dans un monde qui ne peut ni répondre à ses questions, ni satisfaire ses désirs. Un monde qui, au sens existentialiste du mot, est « absurde ».

À partir de *La Cantatrice chauve*, première pièce de Ionesco en 1950, se fonde pourtant un absurde spécifiquement théâtral, plus proche du *raisonnement par l'absurde* connu en logique, que de la notion existentialiste. **La critique de l'époque appelle d'ailleurs également ce mouvement dramatique « nouveau théâtre »**, l'expression « théâtre de l'absurde » étant au début désavoué par Ionesco et Adamov qui récusent toute appartenance à l'existentialisme. Ce genre se fonde aussi sur le spectacle total prôné par Antonin Artaud.

Ce théâtre qui va, dit Esslin en 1961, « fournir un langage nouveau, des idées nouvelles, des points de vue nouveaux et une philosophie nouvelle, vivifiée, qui transformeraient dans un avenir assez proche les modes de pensées et de sentiments du grand public ».

Caractéristiques de l'absurde

- Refus du réalisme, des personnages et de l'intrigue. Souvent on ne trouve pas de personnalités marquées ni d'intrigue dans le sens « narratif » du terme.
- Le lieu où se déroule l'action n'est souvent pas cité avec précision (dans *En attendant Godot*, on sait que l'action se déroule dans une lande, sans plus de précision).
- Le temps est lui-même tourné à l'absurde par certains moyens (pendule sonnant un nombre improbable de fois).
- Volonté de créer un spectacle total : utilisation de mime, de clown, d'un maximum d'éléments visuels, soucis du détail dans la mise en scène, jeux de lumières, de sons.
- La toile de fond de l'action est souvent la satire de la bourgeoisie, de son langage figé et de son petit esprit.
- La scène se déroule souvent dans un climat de catastrophe mais le comique s'y mêle pour dépasser l'absurde.
- Le langage mis en scène n'est plus un moyen de communication mais exprime le vide, l'incohérence et représente la vie, laquelle est elle-même ridicule.
- Volonté de dresser un tableau de la condition humaine prise dans son absurdité. L'absurdité est que la vie mène à la mort, elle est aussi présente dans la guerre.

- L'absurde n'y est pas démontré, mais simplement mis en scène ; c'est au spectateur qu'il revient de comprendre, grâce aux gestes.
- Par ses essais, le nouveau théâtre enclenche un processus intellectuel : l'absurde fait rire au premier abord, ce n'est qu'après réflexion que l'on se rend compte du malaise qui y est dénoncé.
- Par certains aspects, le nouveau théâtre renoue avec le théâtre antique ; le spectacle y est total et non seulement visuel ou axé sur les dialogues.

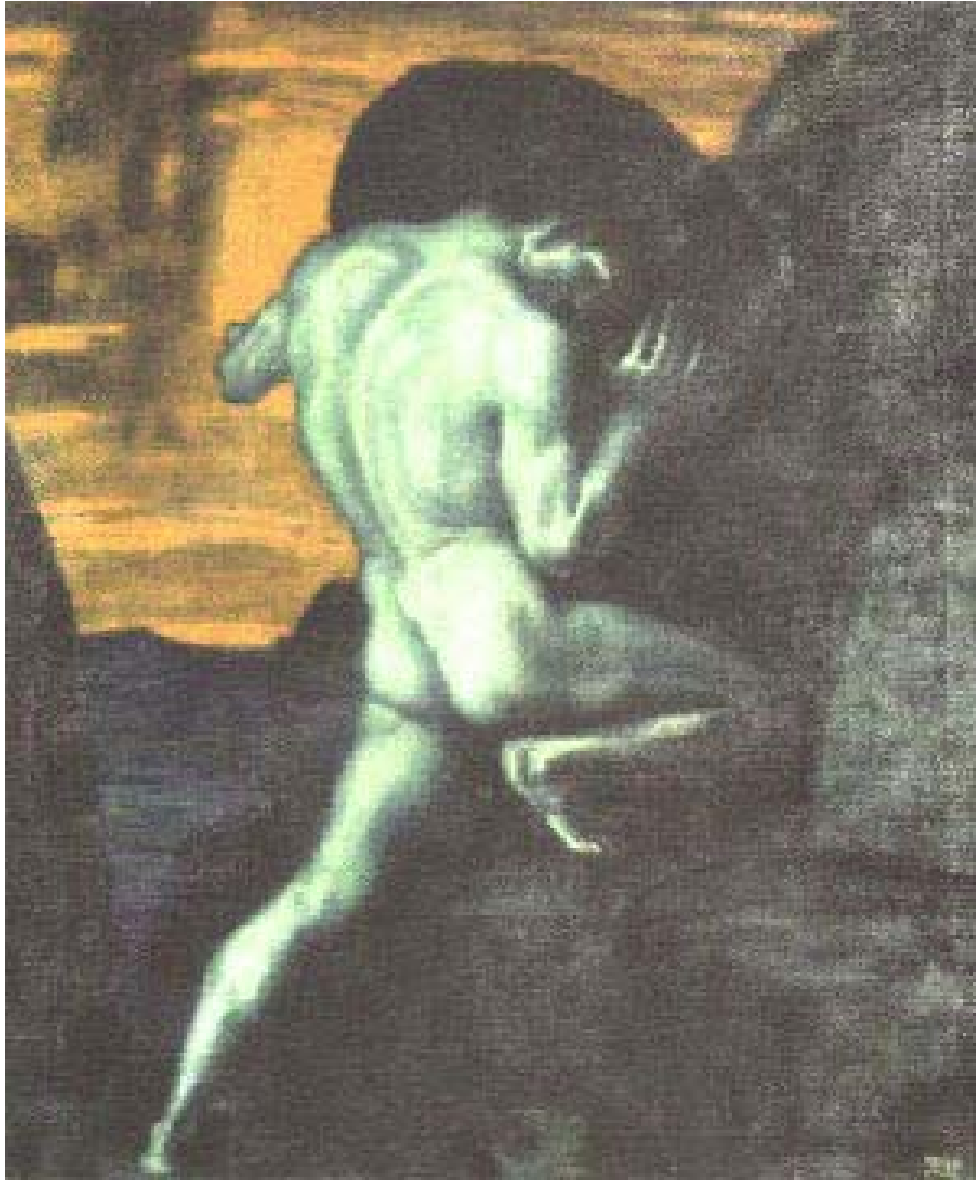
La notion de l'absurde chez les existentialistes : l'exemple de Camus à travers *Le Mythe de Sisyphe*

Bien qu'apparenté dans une certaine mesure à l'existentialisme, Albert Camus s'en est assez nettement séparé pour attacher son nom à une doctrine personnelle, la philosophie de l'absurde. Définie dans *Le Mythe de Sisyphe*, essai sur l'absurde (1942), reprise dans *L'Étranger* (1942), puis au théâtre dans *Caligula* et *Le Malentendu* (1944), elle se retrouve à travers une évolution sensible de sa pensée, jusque dans *La Peste* (1947). Il importe, pour lever toute équivoque, d'étudier cette philosophie dans *Le Mythe de Sisyphe* et de préciser la signification de termes comme l'absurde, l'homme absurde, la révolte, la liberté, la passion qui, sous la plume de Camus, ont une résonance particulière.

« **L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde** ». Dans cette phrase est concentrée la puissance d'un conflit, d'une confrontation qui supporte et emporte l'œuvre de Camus. Deux forces qui s'opposent : l'appel humain à connaître sa raison d'être et l'absence de réponse du milieu où il se trouve. L'homme vivant dans un monde dont il ne comprend pas le sens, dont il ignore tout, jusqu'à sa raison d'être.

L'appel humain, c'est la quête d'une cohérence. Or pour Camus il n'y a pas de réponse à cette demande de sens. Tout au moins n'y a-t-il pas de réponse satisfaisante, car la seule qui pourrait satisfaire l'écrivain devrait avoir une dimension humaine : « Je ne puis comprendre qu'en termes humain ». Ainsi les religions qui définissent nos origines, qui créent du sens, qui posent un cadre, n'offrent pas de réponse pour l'homme absurde : « Je ne sais pas si ce monde a un sens qui le dépasse. Mais je sais que je ne connais pas ce sens et qu'il m'est impossible pour le moment de le connaître. Que signifie pour moi une signification hors de ma condition? ». **L'homme absurde n'accepte pas de perspectives divines. Il veut des réponses humaines.**

L'absurde n'est pas un savoir, c'est un état acquis par la confrontation consciente de deux forces. Maintenir cet état demande une lucidité et nécessite un travail. **L'absurde c'est la conscience toujours maintenue d'une « fracture entre le monde et mon esprit »** écrit Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*. Ainsi l'homme absurde doit s'obstiner à ne pas écouter les prophètes (c'est-à-dire avoir assez d'imagination pour ne pas croire aveuglément à leur représentation de l'enfer ou du paradis) et à ne faire intervenir que ce qui est certain, et si rien ne l'est, « ceci du moins est une certitude ».



Sisyphus (1920), Franz von Stuck

9. le Temps ou la tragédie de l'attente



La Comédie et la Tragédie (1917), Giorgio de Chirico

User de l'attente comme d'un ressort dramatique pourrait être le moyen, pour Beckett, d'inscrire son texte dans la linéarité de l'action du théâtre traditionnel. Mais le spectateur apprend très tôt que l'attente ne sera pas satisfaite. Elle est pourtant le moyen d'enfermer plus sûrement les personnages dans le temps et de mettre en évidence le caractère tragique de leur situation : le tragique ne naît pas de l'enchaînement des événements qui

les dépassent mais de l'emprisonnement du temps humain dans ce qu'on pourrait appeler le temps organique, celui des grands cycles de la nature.

Ce qui sépare le théâtre dit traditionnel du « nouveau théâtre » de l'après guerre est sans contexte le traitement du temps. Dans le théâtre classique comme dans la dramaturgie romantique, le temps est le plus souvent linéaire : il est le temps du progrès, qui conduit du début à une fin. Le renoncement au découpage classique en cinq actes est l'indice le plus manifeste de ce bouleversement : les deux actes qui, de part et d'autre de la pièce, se font écho, transgressent le temps linéaire pour le remplacer par celui du ressassement. De la plus petite unité de sens – le mot –, à la plus grande – l'acte –, la progression se fait par le biais de la répétition qui structure et organise la pièce. Le temps n'est plus dynamique ; il stagne et se confond avec le temps organique.

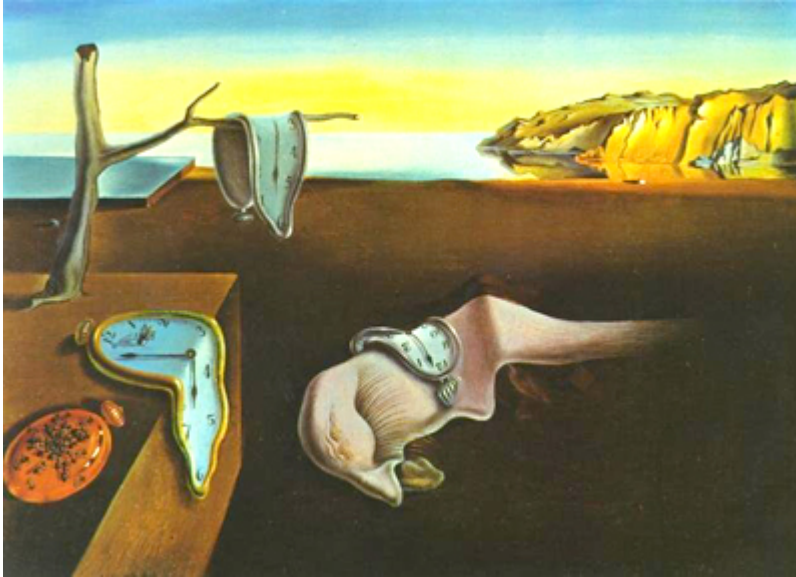
Le recours à la répétition permet à Beckett d'assimiler le temps des hommes au temps organique, au temps cyclique de la cosmogonie et du retour. L'auteur nous donne bien des indices du temps qui passe, en suggérant qu'une nuit sépare les deux actes et que les feuilles, dans l'intervalle de cette nuit, ont recouvert l'arbre ; mais ces indices révèlent aussi l'absurdité et les failles du temps humain qui découpent arbitrairement le temps. Une nuit, en effet, ne suffirait pas pour que Pozzo soit devenu aveugle, Lucky muet et l'arbre verdoyant. Le temps des hommes est absorbé dans le temps organique au point que l'écart qui sépare les deux actes pourrait fort bien excéder de loin la durée d'une nuit.

Cet effacement du temps de l'expérience humaine dans un temps qui dépasse l'homme est sans nul doute le signe du caractère tragique du temps. **La répétition dit aussi l'enfermement dans un présent** : toute projection dans un futur, même proche, est vaine et toute allusion au passé se heurte à l'oubli. La vie d'un individu n'est rien si on la mesure à l'échelle du temps de l'univers.

Les vaines tentatives de Vladimir ou d'Estragon pour dater leurs rencontres successives avec Godot, le messager, ou Pozzo et Lucky, montrent que **le temps objectif du calendrier est exclu de la pièce et que l'homme a perdu la mesure du temps.** On peut même aller plus loin et affirmer qu'il ne doit plus importer à l'être humain de mesurer le temps de son expérience. Cela lui devient indifférent.

Il est à cet égard particulièrement intéressant que le gardien du temps, dans le second acte, ne soit autre que Pozzo : les échanges alors tournent essentiellement autour de la question du temps, soit que Vladimir et Estragon, interrogés sur le moment de la journée, confondent l'aube et le crépuscule, soit que Pozzo, questionné avec insistance sur la perte de sa vue, déclare, agacé : **« Les aveugles n'ont pas la notion du temps »**. Ce même Pozzo se déclare « aveugle comme le destin » et avoue transporter du sable dans une valise. Derrière l'ironie de sa déclaration, perceptible à travers l'usage d'un lien commun rhétorique, se lit l'abandon du temps de l'expérience humaine au profit du temps qui le dépasse. Derrière l'absurdité du geste qui consiste à remplir de sable une valise se devine le symbole d'une durée indifférente et monotone.

L'expérience que font les personnages du temps est proche du fantastique. La logique des phénomènes naturels, des saisons, est détraquée. Il n'y a plus de date. L'événement qui ancre le temps en un point fixe et identifiable n'est plus possible. Cette impossibilité de l'événement introduit le motif de l'attente : la seule chose qu'on peut faire, en effet, est de vouloir ou de désirer l'événement.



La Persistance de la mémoire (ou les montres molles, ou le temps écoulé)(1931), Salvador Dalí

Dans l'univers onirique de Dalí, la perception linéaire du temps et sa fuite perpétuelle n'ont aucune signification puisque notre passé demeure enfoui dans notre mémoire. Pourtant, les montres s'amollissent tandis que la montre solide est envahie par les fourmis, symbole, chez Dalí, de pourriture et de décomposition, donc de mort. L'activité humaine se révèle en conséquence ici comme transitoire.

Les montres molles sont d'après lui le continuum de l'espace temps quadridimensionnel décrit par la théorie de la relativité ; chaque corps possède un temps propre, indépendant de son mouvement et de son état énergétique, et sans rapport avec le temps mesurable par les montres. Face au paysage du Cap Creus, figure de l'éternité, la mesure purement technique du temps est résolument sans valeur ni signification.

Attendre Godot ou attendre la mort : l'utopie d'Estragon et de Vladimir

L'attente de Godot est le paradigme de toutes les attentes. En investissant le mystérieux absent d'une multitude de significations, le texte de la pièce désigne cette attente comme représentative de la condition humaine et, plus précisément, de l'absurdité de l'homme qui, tendu vers son avenir, ne fait que hâter l'approche de la mort.

L'attente de Godot est d'abord celle d'un sauveur, même dégradé. Elle parodie le déroulement du temps métaphysique : le présent est tendu vers l'attente d'un retour du Messie. Godot pourrait alors représenter une transcendance vide et figurer toute compensation imaginaire à l'ennui et au vide.

Mais le titre de la pièce est peut-être l'indice le plus manifeste de cette tentative pour échapper à sa condition et pour oublier la mort car il suggère une attente toujours recommencée et toujours déçue. C'est sans doute là que réside l'absurdité de l'expérience humaine. On attend Godot et, à deux reprises, on rencontre Pozzo. L'impatience d'Estragon et de Vladimir est donc mise à rude épreuve ; elle se heurte par deux fois à des équivoques qui font de la transcendance un masque vide.

L'illusion est de croire qu'on peut agir sur le temps, qu'on peut en maîtriser le cours. L'échange révèle le caractère éminemment contradictoire de l'impatience des deux protagonistes : vouloir faire que le temps passe plus vite, vouloir se divertir pour oublier la mort, revient à en souhaiter la venue.



L'île des morts (1880), Arnold Böcklin

10. étude d'une œuvre

Quelques pistes d'études

Histoire littéraire

La crise du personnage : le personnage de théâtre se définissait par ses actes. S'il ne se passe plus rien, si le personnage ne fait rien, n'a rien à faire, comment se définit-il ? Robbe-Grillet écrivait que les personnages « se contentent d'être là » et en l'occurrence, dans cette pièce de Beckett, ils attendent : c'est cette attente qui définit l'espace-temps dramatique.

Le thème du double

Il est annoncé dès l'évocation des deux larrons de la Bible, et il est confirmé par la présence des deux duos : Vladimir et Estragon, Pozzo et Lucky.

Le thème du corps

Il jalonne toute l'œuvre de Beckett, que ce soit dans son théâtre, dans ses romans ou dans les textes courts (les nouvelles, les *Short prose*). Le corps est certes un corps de souffrances, mais il est surtout un objet théâtral que l'on montre, dont on explicite les besoins et que chaque personnage s'évertue à mettre en scène de son mieux.

Beckett et le langage

Son objectif : atteindre une nudité de langage, ou plus exactement de parole, qui dise comme à ras de terre la condition humaine. C'est cette visée qui donne à ses textes à la fois leur **vérité universelle** et un **dépouillement presque abstrait**. Qu'il s'agisse des pièces, des romans ou des nouvelles, la thématique est apparemment la même, apparemment indéfiniment répétitive : le temps humain, l'attente, la quotidienneté, la solitude, l'aliénation, la mort, l'errance, la non-communication, la déchéance, et aussi - plus rarement - l'espoir, le souvenir, le désir. Beckett ne parle "que" de cela. Mais ce ne sont pas ces thèmes qui définissent son œuvre, son écriture : c'est le langage employé pour les dire, les "mettre en scène".

Les personnages

Certes, l'œuvre propose, surtout en ses débuts, des « histoires », des personnages : le théâtre, en particulier, nous présente une galerie de clochards, d'errants, de vieillards, de clowns ou de malades qui sont devenus aussi célèbres que *le Roi Lear* ou *Hamlet* de Shakespeare. Mais ces personnages n'ont pas de psychologie, pas d'individualité au sens classique : ce sont des ombres, des figures, des incarnations d'une certaine condition humaine, et surtout, ce sont des voix. Tout texte de Beckett est d'abord l'émergence, sur une certaine scène, dans un certain espace (et de là sa parenté profonde avec le théâtre), de voix, voix qui peuvent être uniques, ou multiples, ou quasi anonymes, mais qui ne cessent de parler, comme si parler, pour elles, équivalaient à être, à subsister, à continuer malgré l'effondrement de tout. Ces voix ne rompent pas le silence universel qui les

entoure, elles sont. Elles ne disent rien, ne proposent rien, ne racontent rien : elles parlent comme les bouches respirent.

Questions pouvant être abordées

1. Qu'appelle-t-on ici vérité universelle ? Relevez deux citations qui vous paraissent être des valeurs universelles.
2. L'expression « dépouillement presque abstrait » fait référence au style d'écriture de Beckett. Relevez deux citations dont le style vous paraît refléter ce « dépouillement » ; expliquer pourquoi en quelques lignes.
3. Relevez un extrait illustrant chacun de ces thèmes : le temps humain, l'attente, la quotidienneté, la solitude, l'aliénation, la mort, l'errance, la non-communication, la déchéance, l'espoir, le souvenir, le désir.
4. Pensez-vous que les personnages de *En attendant Godot* soient « des ombres, des figures, des incarnations d'une certaine condition humaine » ? Vous répondrez à cette question en analysant chaque personnage séparément et en donnant des exemples précis de l'œuvre.

11. lectures comparées

La base

Ella Johnston (1850–1901)
Alfred Jarry (1873–1907)

Les précurseurs

Guillaume Apollinaire (1880–1918)
Antonin Artaud (1893–1948)
Albert Camus (1913–1960)
Roger Vitrac (1899–1952)
Julien Torma (1902–1933)
Michel de Ghelderode (1898–1962)
Samuel Beckett (1906–1989)
Arthur Adamov (1908–1970)
Eugène Ionesco (1909–1994)
Jean Genet (1910–1986)
René de Obaldia (1918–)

Les héritiers

Jean Tardieu (1903–1995)
Max Frisch (1911–1991)
Robert Pinget (1919–1997)
Boris Vian (1920–1959)
Roland Dubillard (1923–)
Edward Albee (1928–)
Harold Pinter (1930–2008)
Sławomir Mrożek (1930–)
Fernando Arrabal (1932–)
Tom Stoppard (1937–)

tournée

du 31 mars au 3 avril 2009

au Théâtre de la Renaissance à Oullins

réservations : 04 72 39 74 91

le 8 avril 2009

au Rayon Vert à Saint-Valéry en Caux

réservations : 02 35 97 25 41

le 16 avril 2009

au Moulin du Roc-Scène nationale de Niort

réservations : 05 49 77 32 32

les 20 et 21 avril 2009

au Fanal à Saint-Nazaire

réservations : 02 40 22 91 36

les 13 et 14 mai 2009

à La Passerelle-Scène nationale de Saint-Brieuc

réservations : 02 96 68 18 40

le 19 mai 2009

au Parvis-Scène nationale de Tarbes

réservations : 05 62 90 06 03

du 27 au 30 mai 2009

à La Comédie de Reims

réservations : 03 26 48 49 00

les 3 et 4 juin 2009

au Théâtre du Petit Quevilly

réservations : 02 35 03 29 78

du 9 au 13 juin 2009

à la MC2 de Grenoble

Athénée Théâtre Louis-Jouvet

Square de l'Opéra Louis-Jouvet

7 rue Boudreau 75009 Paris

01 53 05 19 19

www.athenee-theatre.com

ecrire@athenee-theatre.com