



espace **Malraux**
scène nationale
de **Chambéry**
et de la **Savoie**

EN ATTENDANT GODOT

Texte Samuel Beckett
Mise en scène Bernard Levy

Mercredi 10 mars 20h30

Jeudi 11 mars 19h30

Vendredi 12 mars 19h30

THEATRE CHARLES DULLIN
CHAMBERY

Dossier réalisé avec les dossiers pédagogiques du Théâtre de l'Athénée Paris et de la MC2 Grenoble

En attendant Godot

Durée 2h10

Texte Samuel Beckett

Mise en scène Bernard Levy

avec Gilles Arbona, Thierry Bosc, Garlan Le Martelot, Georges Ser,
Patrick Zimmermann

assistant à la mise en scène Jean-Luc Vincent

décors Giulio Lichtner

lumières Christian Pinaud

costumes Elsa Pavanel

assistante aux costumes Séverine Thiebault

son Marco Bretonnière

maquillage, coiffure Bérangère Prost

production déléguée MC2 : Grenoble, **coproduction** MC2 : Grenoble,
Cie Lire aux Éclats, Le Parvis scène nationale de Tarbes, **coréalisation**
Athénée Théâtre Louis-Jouvet

texte publié aux éditions de Minuit



EN ATTENDANT GODOT

En Attendant Godot met en scène la stérile attente de deux clochards qui continuent d'espérer, mollement, la venue d'un énigmatique monsieur Godot. Deux journées se succèdent. Seuls Pozzo et son valet Lucky passent sur la route pour tromper l'ennui des deux compagnons.

« *Route à la campagne. Avec arbre.* »

Au premier acte, Vladimir et Estragon se rejoignent au bord d'une route qui traverse un paysage lunaire. Un arbre chétif, à peine un arbre à vrai dire, « un arbuste », ou « un arbrisseau », marque l'endroit du rendez-vous. Le corps les tiraille, pour l'un le pied resté trop longtemps à macérer dans la vieille chaussure, pour l'autre la prostate interdisant le plus élémentaire des soulagements. Ils s'ennuient. Le dialogue habite l'attente, ponctuée d'une rengaine résonnant comme une impasse :

« **ESTRAGON** – Allons-nous en.
VLADIMIR – On ne peut pas.
ESTRAGON – Pourquoi ?
VLADIMIR – On attend Godot
ESTRAGON – C'est vrai. »

Tout est prétexte à se distraire : essayer de se pendre ou rassembler ses souvenirs. La véritable diversion est l'apparition d'un prétentieux hobereau, Pozzo, tenant au bout d'une corde son valet Lucky. Porteur, esclave, penseur ou danseur, Lucky exécute machinalement les tâches que lui commande son maître à grand renfort de coups de fouet. Absent au monde et à lui-même, ce bouffon offre le spectacle terrifiant d'une soumission qui l'a vidé de son humanité. A la fin de la journée, un garçon arrive. Il n'est jamais venu et n'a jamais vu Vladimir et Estragon. Il vient transmettre un message de Godot : « il ne viendra pas ce soir mais sûrement demain ». Didi et Gogo peuvent s'en aller. « *Ils ne bougent pas.* ».

« *Lendemain. Même heure. Même endroit.* »

Au deuxième acte, le temps semble s'être écoulé : quelques feuilles sont apparues sur l'arbre. Mais la journée suivante n'est que la redite décalée de la précédente, comme si un tour de plus était donné dans la spirale du temps, dans l'avancée inéluctable vers la déchéance. Vladimir ne tarde pas à remarquer les leurres de cette continuité apparente. L'arbre chétif verdoie avec l'arrivée du printemps. Est-ce une nuit ou une saison qui vient de s'écouler ? Les chaussures d'Estragon sont restées abandonnées au bord de la route. Il les remet, elles lui vont. Sont-ce seulement les mêmes ? Quant à Pozzo et Lucky, ils sont méconnaissables. Lucky est muet, Pozzo aveugle. Les quatre personnages trébuchent l'un après l'autre et rampent lamentablement, comme des larves, accablés de misère et d'ennui. A la fin de la journée le garçon arrive. Il n'est jamais venu et ne reconnaît ni Vladimir ni Estragon. Il transmet son message : Godot ne viendra pas ce soir. Demain, sûrement... Didi et Gogo peuvent s'en aller. « *Ils ne bougent pas.* »...

NOTE D'INTENTION DE BERNARD LEVY

« Chaque mise en scène est pour moi une expérience...En ce sens, travailler sur *Fin de partie* 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 Lévy

Formé à l'EDA puis au Conservatoire National entre 1985 et 1988, Bernard Levy est metteur en scène et travaille comme comédien pour le théâtre et le cinéma. En 1994 il crée la compagnie Lire aux éclats, avec laquelle il met en scène *Entre chien et loup, la véritable histoire de Ah Q* de Christoph Hein, *Saleté* de Robert Schneider, *L'Échange* de Paul Claudel. Il participe avec d'autres metteurs en scène à deux créations collectives pour la Scène nationale de Sénart : en 1999, *Histoires courtes, mais vraies* et en 2000, *Donnez-nous des nouvelles du monde*.

Il est l'assistant à la mise en scène aux côtés de Georges Lavaudant pour *L'Orestie*, *Fanfares* et *Un Fil à la patte*. Ses dernières mises en scène sont *Un cœur attaché sous la lune* de Serge Valetti, *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce, *Bérénice* de Racine, *Fin de partie* de Beckett jouée en 2006 à l'Athénée et dernièrement *Le Neveu de Wittgenstein* de Thomas Bernhard au Théâtre national de Chaillot.



En amont de la mise en scène d'*En Attendant Godot*, la représentation de *Fin de partie* s'impose comme un antécédent fondateur : Bernard Levy y a travaillé avec les mêmes comédiens, Gilles Arbona et Thierry Bosc, une autre pièce du même auteur, Samuel Beckett. *Fin de partie* avait été créée à l'Athénée pour le festival Paris Beckett 2006-2007, à l'occasion du centenaire de la naissance de Samuel Beckett.

Entretien avec Bernard Levy et Gilles Arbona

« Par une fin d'après midi d'automne, à la terrasse un peu bruyante mais encore ensoleillée d'un café non loin du Théâtre de l'Athénée où est représentée *Fin de partie*, un entretien avec le metteur en scène Bernard Levy et Gilles Arbona s'est déroulé sur le ton à la fois badin et sérieux de la conversation passionnée sur le théâtre, Beckett ou encore sur le rôle de la littérature. Gilles Arbona, souffrant d'une sciatique, est arrivé en claudiquant, et, à l'instar de Hamm (le personnage interprété par Thierry Bosc), parvient à plaisanter : chaque soir, lui aussi, avec impatience, "attend son calmant"...

La distribution des deux rôles principaux de *Fin de Partie* s'est-elle envisagée immédiatement avec l'évidence de vous confier le rôle de Clov ?

Gilles Arbona : Absolument. J'avais vraiment très envie de jouer Clov. Il fallait de toute façon que la différence d'âge puisse être crédible, entre les deux hommes, puisque on peut donner à penser que Clov est un fils potentiel de Hamm.

Bernard Levy : Nous avons envisagé les deux possibilités de distribution (à Gilles Arbona) peut-être que, plus tard, tu pourras jouer le rôle de Hamm ?

Ce qui est remarquable dans votre interprétation, c'est que vous donnez à Clov à la fois des aspects enfantins, et à d'autres moments, une maturité qui contraste tout à fait avec cette innocence, cette agilité contrariée par la claudication...

Gilles Arbona : Précisons toutefois que ce ne sont pas tout à fait des "personnages" avec une psychologie précise. Ce sont plus des "figures" dont les acteurs s'emparent pour en donner les traits caractéristiques. On peut se méprendre, d'ailleurs, sur ces personnages-là. Et sans doute davantage sur Clov, parce qu'il serait tentant de l'apparenter à un "débile mental", au début. Mais ensuite on s'aperçoit que ce qu'il dit est vrai et sensé. Ce n'est pas un arriéré, ce n'est pas non plus un enfant. C'est un poète, un rêveur, un grand philosophe. Il est à la fois beaucoup moins intelligent et beaucoup moins bête qu'on ne pourrait le croire. Le rôle exige qu'on oscille sur cette "corde raide".

Sans aller jusqu'à penser à la dialectique du maître et de l'esclave chère à Hegel, on ne peut s'empêcher non plus de songer, dans les relations entre les deux figures de Hamm et Clov aux rapports de Laurel et Hardy?

Gilles Arbona : Chez Hegel, cette dialectique est fouillée d'un point de vue théorique, chez Beckett, dans *Fin de partie*, elle est fouillée d'un point de vue plus sensible. On ne sait pas très bien qui gagne et qui perd ou qui donne et qui reçoit, lequel a mal et lequel souffre...

Toute la pièce, en définitive, montre que, surtout, ce qui est problématique, c'est l'altérité, c'est la relation à l'"autre", quel qu'il soit.

Gilles Arbona : Absolument. C'est la considération fondamentale de la pièce: on ne peut pas vivre sans les autres et, en même temps, on ne peut pas vraiment "vivre" avec l'autre.

Bernard Levy : ... et également, comment se détache-t-on de l'autre pour vivre ? Comment sort-on de sa relation à l'autre ? L'autre comme étant différent de soi ? Comment on peut ou non être libre dans la relation à l'autre ? ...

Gilles Arbona : ... et comme Beckett est absolument prodigieux, avec cette *Fin de partie*, il nous parle du monde, du théâtre, de la littérature. C'est un des grands textes du XX^e siècle. C'est une cosmogonie complète, grâce à ces deux clowns métaphysiques. Il y est question de Dieu, aussi...

Comment avez-vous procédé aux répétitions ?

Bernard Levy : En exécutant chaque séquence, les unes après les autres. Phase par phase. J'allais dire "sketch après sketch", car c'est quasiment de sketches métaphysiques dont il s'agit. Sans chercher à unifier trop prématurément.

Gilles Arbona : Oui. Tout est parfaitement huilé, imbriqué et cohérent. C'est tout, sauf absurde. Sans cesse, il y a des départs, des retours. C'est la nécessité et l'impossibilité de s'échapper. Quelque chose recommence, toujours, et ça ne finit pas. C'est de la poésie pure. L'ennui, c'est que Beckett est considéré comme un auteur d'une trop grande intelligence, qu'il a été dramatisé à l'excès, intronisé à jamais au Panthéon de la littérature. Or, c'est un feu d'artifices d'intentions et elles sont toutes très précises et lisibles. Et Bernard Levy a éclairé le texte et il nous a dirigés, nous, les comédiens, de la plus belle des manières.

L'image finale qu'on a de Clov, immobilisé, est frappante. J'ai été obligé de vérifier dans l'ouvrage publié aux éditions de Minuit si les indications étaient de Beckett ou si vous aviez pris la liberté de les inventer. On songe, par exemple, à Buster Keaton (lorsque vous êtes juché sur l'escabeau) ou encore aux sculptures de Giacometti. A "L'homme qui marche", en particulier...

Gilles Arbona : Il n'y a que la posture que Beckett n'écrit pas. Mais le costume, si. Clov est là encore entre le départ et le retour. Je l'ai proposée et Bernard m'a simplement demandé de garder cette posture. Cependant, je n'ai pas volontairement songé à Buster Keaton. C'est quand même "moi", je suis fait ainsi, j'ai toujours bougé ainsi. Mais j'avoue avoir "emprunté" cette position à Louis Beyler, qui a interprété le rôle de Clov sous la direction de René Lesage.

Bernard Levy : Oui. Il m'est arrivé de penser qu'on aurait pu forcer le trait, mais en définitive, j'ai des réserves, et je préfère que cela reste suggéré. On aurait alors émis un signe trop fort. Le signe y est. Si on l'avait souligné, cela aurait pris le pas sur tout le reste. Par exemple en mettant un petit chapeau et une petite veste étriquée à Clov. Mais cela aurait constitué un "écran" face à tout le reste. Les signes allusifs valent mieux que les marqueurs intentionnels. C'est là la spécificité même du théâtre.

Gilles Arbona : Un jour, en répétitions, Bernard avait avec lui la bande sonore de la musique de "Histoire sans paroles", afin que nous exécutions une petite pantomime. Nous l'avons faite à titre d'exercice et pour l'amusement. Mais, bien que nécessaire, dans l'étape des répétitions, nous n'avons naturellement pas retenu cette option et cette séquence. Cela aurait pu figurer éventuellement dans un "bêtisier" ou un "best-off" comme c'est la mode pour le cinéma actuellement (sourire). Sérieusement, cela nous a quand même beaucoup aidé pour trouver le rythme du départ.

Bernard Levy : De toute manière, cela ne "tenait" pas. Il y a une étendue de possibilités, mais il faut se rappeler la réplique "On n'est pas en train de... de signifier quelque chose ?". Or, il faut que ce texte reste un poème à trois dimensions.

C'est un poème éminemment scénique?

Bernard Levy : Tout à fait. Lorsque j'étais au Conservatoire national supérieur d'art dramatique à Paris, j'ai travaillé cette pièce, dans le rôle de Hamm et je me souviens l'avoir jouée sans rien y comprendre. Gilles, lui, l'a vu jouer, dans une autre mise en scène, sans rien comprendre, mais, tous les deux, nous avons été fortement marqués par la pièce.

Gilles Arbona : Lorsque j'ai vu *Fin de partie* dirigée par le metteur en scène René Lesage, j'assistais à un spectacle auquel je ne comprenais pas grand-chose mais dont je voyais qu'il s'agissait de quelque chose d'absolument fabuleux. Les comédiens m'impressionnaient. Alors j'ai aussi compris qu'un jour il me faudrait jouer ce rôle, tellement j'étais saisi par la poésie de ce grand texte.

La scénographie n'est pas seulement belle, elle est surtout poétique et inventive... Comment avez-vous procédé pour la concevoir ? Vous prenez de très très légères libertés avec les didascalies indiquées par l'auteur, mais elle offre une image rarement vue jusqu'ici dans les mises en scène qui s'emparent de l'univers de Beckett.

Bernard Levy : Ce fut presque comme une évidence. Il faut cependant se rappeler qu'à l'époque, dans les années 50-60, il s'agissait de défendre Beckett, donc de lui obéir

absolument. Et c'était au lendemain de la guerre. D'où les allusions, les résonances à l'actualité. Or, aujourd'hui, on peut élargir encore davantage le propos et faire entendre tous les échos possibles.

Lorsque tu choisis de mettre en scène une œuvre classique, tu montres aussi toute l'histoire de l'auteur, de l'esthétique du théâtre et des mises en scène précédentes et l'on se bat contre cela. On ne peut y échapper.

Gilles Arbona : C'est une littérature très importante, car, je le répète, c'est une cosmogonie. Dans les textes de Shakespeare, c'est déjà le même phénomène. Si tu relis *Richard III*, tu pourrais l'apparenter à une histoire africaine d'aujourd'hui car, au fond, de quoi s'agit-il? Des hommes qui font semblant d'être empathiques les uns vis à vis des autres mais qui se plantent sans arrêt des couteaux dans le dos. *Fin de partie* c'est "Etre ou ne pas être", c'est aussi, dans la gravité absolue, l'absence de douceur. Si tu mets en scène *Richard III* dans la noirceur absolue, tu passes à côté de la subtilité de l'œuvre. Ce dictateur, à l'instar de Hamm, fait rire et il faut qu'il fasse rire. Dans cette cosmogonie, aucun élément n'est indépendant des autres. Tous les éléments sont collatéraux. Avec *Fin de partie*, tu passes instantanément des calembours aux préceptes les plus métaphysiques.

Bernard Levy : Ce que je n'avais pas perçu au préalable, dans la pièce, c'est aussi la responsabilité de l'être par rapport aux enfants. Je n'avais pas saisi à quel point c'est un motif qui revient à maintes reprises. "Connaissez votre responsabilité" semble dire Beckett. Celle de mettre au monde des enfants, par exemple. C'est en travaillant au cœur du texte, avec les comédiens que cela m'est advenu. S'attaquer à ce genre de textes est une expérience marquante. Si tu n'acceptes pas toutes les contraintes imposées par tel ou tel texte, tu passes absolument à côté de lui. Laurent Pelly me disait il y a quelques jours qu'il avait réalisé une chose semblable: on lui avait proposé la mise en scène d'un opéra qu'à priori il n'affectionnait pas particulièrement. Et il m'a dit "il a fallu que j'apprenne à l'aimer; j'ai donc appris à l'aimer et maintenant j'adore cela". C'est merveilleux de partir d'une chose en apparence contraignante qui te conduit par la suite à aimer ce que tu avais négligé. Le désir ne se niche pas forcément dans les choses les plus évidentes. Avant que d'exiger la légitimité de "faire autrement" ce qui est commandé par un texte, il faut d'abord se soustraire à ses exigences. Quitte à, plus tard, se libérer de celles-ci et n'avoir plus à revendiquer une quelconque légitimité.

Propos recueillis par Denys LABOUTIERE, le 27 octobre 2006.



Etude 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.

LE THEME DU TEMPS

Double, cyclique, suspendu

Le premier acte couvre une première journée. La lumière est le seul indice concret du passage du temps. Du matin jusqu'au soir, la journée reste l'unité de mesure du temps, comme dans la tragédie classique. Bernard Levy et son créateur lumières Christian Pinaud rendent nettement perceptibles les changements d'éclairage au fur et à mesure que la journée avance. Quand la lune se lève, un croissant est évoqué par la guirlande lumineuse qui suit l'arc de cercle en fond de scène. Cette image apaisante participe au choix de lecture du metteur en scène qui évite de caricaturer la misère et tempère le désespoir.

Le temps de la fiction se replie alors sur lui-même : il se dédouble, avec une deuxième journée. Il structure aussi le temps dramatique en deux actes parallèles. La didascalie initiale du second acte annonce le « *lendemain* ». Le temps est double parce que les détails, les incidents et les paroles se répètent d'un jour à l'autre. La présence ou l'absence des accessoires acquiert un rôle fondamental : ils n'ont toujours pas de corde pour se pendre aux branches frêles de l'arbre ; les chaussures d'Estragon et le chapeau de Lucky sont toujours là, en scène, preuves tangibles que la veille a existé. Les spectateurs, pour leur part, sont les témoins du redoublement inexact et de la progression entre les deux journées. Cependant, la mémoire vacillante ne permet pas aux personnages d'inscrire avec certitude ces deux journées dans une continuité temporelle. Vladimir et Estragon observent l'arbre couvert de feuilles :

« **VLADIMIR** – Mais hier soir il était tout noir et squelettique ! Aujourd'hui il est couvert de feuilles.

ESTRAGON – De feuilles !

VLADIMIR – Dans une seule nuit !

ESTRAGON – On doit être au printemps.

VLADIMIR – Mais dans une seule nuit !

ESTRAGON – Je te dis que nous n'étions pas là hier soir. Tu l'as cauchemardé. ».

Vladimir interroge sans cesse le souvenir, les siens ou ceux des autres personnages, mais le doute est la seule réponse constante. D'un jour à l'autre s'agit-il du même lieu ? du même arbre ? des mêmes chaussures ? des mêmes Pozzo et Lucky ? du même garçon messenger ? Rien n'est superposable. Quand la mémoire ne vient pas garantir la reconnaissance du même, l'identité, ne pouvant s'appuyer sur l'identique, devient une notion évanescence. Du même coup, la continuité temporelle se dissout.

Un temps cyclique s'impose alors. Si le temps ne progresse plus mais se répète, il tourne en rond. D'un jour sur l'autre, les paroles et les gestes se rejouent inlassablement : d'abord l'attente de Godot et l'ennui qui en découle, mais aussi l'envie de se pendre, la venue de Pozzo et Lucky, et enfin la venue du garçon qui annonce que Godot ne viendra pas. Le retour du même au-delà du passage du temps est perçu avec accablement comme l'incapacité à progresser, comme l'atteste la didascalie finale de chaque acte : « *Ils ne bougent pas* ». Ce temps cyclique n'est pas une dynamique qui permettrait à la nature de se régénérer, mais une forme d'immobilité. Le dénouement serait-il alors un « renouement ».

On peut enfin se demander si le temps n'est pas suspendu. La certaine abstraction de la pièce contribue à éviter les ancrages géographiques, sociaux ou historiques. Le temps est aboli parce que le néant de l'intrigue ne permet pas de le faire progresser. Robbe-Grillet décrivait ainsi cette absence d'action : « C'est peu dire qu'il ne s'y passe rien. Qu'il n'y ait ni engrenages ni intrigue d'aucune sorte, cela d'ailleurs s'est déjà vu sur d'autres scènes. Ici, c'est *moins que rien*, qu'il faudrait écrire : comme si nous assistions à une espèce de régression au-delà du rien. ». Il précise : « la pièce *tient*, sans un creux alors qu'elle n'est faite que de vide, sans un à-coup alors qu'il semblerait qu'elle n'ait jamais de raison de continuer ou de prendre fin. ».

La fiction touche à une dimension métaphysique ou mythique. Ce serait l'éternité, ou l'instant juste avant la toute fin.



LES PERSONNAGES

Double paire

Les personnages d'*En attendant Godot* s'associent par paires. D'une part les deux compagnons toujours en scène, Vladimir et Estragon, sont tantôt perçus comme des clochards ou « trimardeurs faméliques », tantôt comme des clowns métaphysiques, « de pauvres augustes qui, dans la piste de ce cirque qu'est la vie (...) attend[ent] la réalisation d'un rêve qui ne vient jamais. » On a pu aussi penser à Laurel et Hardy.

Les costumes choisis par le metteur en scène Bernard Levy et sa costumière Elsa Pavanel ne laissent pas Didi et Gogo sombrer dans une misère noire mais suggère l'élégance des gentlemen qu'ils ont pu être un jour. Même si la ceinture de Gogo n'est faite que d'un bout de corde, les pull-overs en jacquard noir et blanc s'harmonisent et les vêtements ne tombent pas en lambeaux.

D'autre part le second duo est composé de Pozzo et Lucky. Pozzo, arrogant dans le premier acte, est décrit comme un petit hobereau, un aristocrate. Lucky pourrait être l'ombre d'un intellectuel ou d'un artiste déchu. Ce couple évoque la relation de maître à valet, typique de la comédie, ou celle de maître à esclave, en écho aux théories hegeliennes en vogue au milieu des années 50. S'ils sont liés d'abord par une corde, comme une laisse qui déshumanise Lucky, ils sont aussi compagnons d'infortune. Pozzo devient aveugle quand Lucky devient muet, et le maître pâtit autant que le serviteur de la décrépitude de ce dernier.

Enfin si le garçon messenger est seul à se présenter, il a un frère qui peut le « doubler ». Lequel des deux frères délivre le message de Godot d'un jour sur l'autre ? Est-ce bien le même s'il ne garde aucun souvenir de la veille ? Didier Anzieu, dans son originale psychanalyse fictive de Beckett, propose l'analyse suivante des personnages de la pièce. :

« *En Attendant Godot* : Vladimir et Estragon, les deux clochards, sont des variantes sur un mode passif de Mercier et Camier. Godot, inaccessible, inexplicable, est une variante de M. Knott. Pozzo, l'ancien riche, l'aristocrate accroché à des valeurs désuètes, marqué dans sa chair par des infirmités, et son homme-cheval Lucky, au nom dérisoire de « chanceux », montrent en image la dialectique hegelienne du maître et de l'esclave que l'intelligentsia française d'alors découvre émerveillée et dont Beckett moque, impitoyable, l'engouement et les pensées-perroquets. Pozzo, ou la destruction des organes des sens. Lucky ou la destruction de la motricité.(...) Thème nouveau, seulement esquissé dans l'œuvre antérieure à *Godot* et qui prendra de l'ampleur par la suite : la recherche d'une emprise active sur son semblable, l'exercice du sadisme, commun à l'autorité maternelle et fraternelle. Ou encore une figuration spatialisée de la psyché. Le Moi faible : le couple de clochards.

L'HUMOUR

Parce que c'est affreux, c'est également drôle

* Alain Badiou, *Beckett l'incroyable désir*

La mise en scène de Bernard Levy fait la part belle au comique. Rire jaune, cynique et grinçant, l'humour de Beckett est ce qui rend son désespoir supportable.

L'humour est peut-être la cause de ce qu'on a souvent parlé de cirque à propos de la pièce de Beckett. Les critiques des années 50 avaient perçu la « gaité triste des clowns » et souligné, à tort ou à raison, la dimension circassienne de la pièce : « *En attendant Godot* » est une pièce résolument comique, et d'un comique emprunté à celui du cirque, le comique le plus direct. » On a vu comment Bernard Levy assumait cette référence au cirque dans les décors.

Audiberti rapprochait cet humour anglo-saxon de celui de Charlot : Vladimir et Estragon « parlent » comme Charlot. Comme il aurait parlé, non pas à titre de vicomte Chaplin de Limelहितte, mais quand il n'avait rien à dire. » Le clochard drôle de Chaplin est aussi un critique lucide de son temps, alors que les personnages de Beckett sont sans doute moins ancrés dans la réalité sociale qu'ouverts à un questionnement existentiel.

De plus, tandis que Charlot est avant tout un mime jouant du comique de situation et de geste, Beckett privilégie le comique de mot. John Fletcher souligne l'importance du bilinguisme dans l'humour beckettien : « L'humour verbal, où le sel réside surtout dans les mots et dans la façon dont ils sont employés, est un genre comique qui n'est guère transposable d'une langue à l'autre. Néanmoins, Beckett fit de son mieux pour traduire un aussi grand nombre que possible de ses plaisanteries. ». On peut évoquer aussi, avec André Dalmas, l'humour de Michaux : « Voulant parler

d'humour, on est bien forcé d'en revenir, une fois de plus, aux textes d'Henri Michaux. ».

Chez Beckett, l'humour est noir. Alain Badiou montre que cet humour soutient pourtant un incroyable désir : « Ce qu'il nous montre est affreux, et parce que c'est affreux, c'est également drôle. Il démontre qu'il n'y a pas moyen de s'en sortir, et ceci, bien sûr, est exaspérant. Effectivement il n'y a aucun moyen de s'en sortir. Tout le monde arrive encore au théâtre avec le pieux espoir qu'avant la fin des deux heures de ce spectacle, le dramaturge leur aura donné une réponse. Jamais nous n'accepterions la réponse qu'il pourrait nous donner, et pourtant par un illogisme incompréhensible, nous continuons à l'attendre. Quand on monte une pièce de Beckett, tout de suite on pousse de hauts cris : ses pièces sont tellement négatives ! C'est ce mot qui revient le plus souvent. C'est donc ce mot-là que je voudrais approfondir parce qu'à mon avis, nous n'avons rien de plus positif que les œuvres de Beckett. (...).

Voici justement en quoi Beckett est positif ; voici où le désespoir met en jeu l'antidésespoir. J'entends par là que pour Beckett dire la vérité est un désir positif, une émotion d'une force incandescente ; cette charge intense de courant aboutit à l'acte créateur. ».

Si l'humour est tant présent, c'est aussi par pudeur, nous confie Roger Blin : « Ce qui m'avait passionné, à première lecture, c'était la qualité du dialogue: il n'y avait pas un mot « littéraire », ni même une image et c'était profondément lyrique. Ces phrases parlées, très courtes, exprimaient un mélange de parodie et de gravité, qui déchiraient. J'étais sensible, en particulier, à la pudeur de Beckett devant l'émotion de ses personnages (toute échappée de sensiblerie était stoppée net par une grossièreté ou par un jeu de mots) ».



UNE PIÈCE ABSURDE ET MODERNE ?

L'œuvre beckettienne est affublée de deux étiquettes discutables : absurde et antithéâtrale. A l'époque où *En attendant Godot* a été créé, la critique a été tentée d'établir la parenté avec d'autres pièces contemporaines, en particulier celles montées au théâtre de Babylone. Roger Blin y avait créé la pièce en 1953, après une première présentation publique au studio Club Essai de la Radio qui fut ensuite radiodiffusée. Jean-Marie Serreau, à la tête du théâtre de Babylone, est une figure marquante de ce théâtre d'avant-garde, qualifié d'absurde, incarné par Adamov, Ionesco et Beckett.

Une rapide liste des auteurs dramatiques et praticiens de théâtre cités dans le dossier de presse de l'époque permet de resituer l'univers de référence au sein duquel émerge ce renouveau théâtral. : Adamov, Anouilh, Audiberti, Barrault, Brecht, Camus, Cocteau, Genet, Ionesco, Jarry, Jouvet, Montherlant, Pichette (*Nucléa*), Pirandello, Salacrou (*Sens interdit*), Sartre, Strindberg...

Même si Jacques Audiberti affirme que cette « pièce n'a besoin de références ni de parrainages », nombreux sont les critiques qui, déroutés par la modernité de la pièce, ont tenté de rapprocher ou d'opposer son auteur aux écrivains connus. Rappelons que la création d'*En attendant Godot* a suscité polémiques et scandales tant chez les journalistes que dans le public. Pour appuyer (*justifier ?* sic) la modernité de Samuel Beckett, sont invoquées des influences littéraires assez hétéroclites : Flaubert, Gracq, Joyce James, Kafka, Lewis Carroll, Mallarmé (*Le Guignon*), Mauriac, Synge...60 ans plus tard, la modernité de Beckett est devenue un classique incontournable.



SAMUEL BECKETT (1906-1989)

Samuel Beckett, poète, romancier et dramaturge, est né le 13 avril 1906 à Foxrock, dans la banlieue de Dublin, Irlande.

Il étudie le français, l'italien et l'anglais au Trinity College de Dublin, entre 1923 et 1927.

Après avoir enseigné quelques temps au Campbell College de Belfast, il s'installe à Paris en 1928 et devient lecteur d'anglais à l'École Normale Supérieure. C'est là qu'il est présenté à James Joyce par le poète Thomas MacGreevy, un de ses plus proches amis, qui y travaillait aussi. Cette rencontre devait avoir une profonde influence sur Beckett. Il aida notamment James Joyce dans ses recherches pendant la rédaction de *Finnegans Wake*.

Il séjourne à Londres et après plusieurs voyages en Europe, notamment en Allemagne, il se fixe définitivement à Paris peu avant la Seconde Guerre mondiale. Son premier roman, *Murphy*, fit l'objet de nombreux refus avant d'être finalement publié.

Lors de la déclaration de la guerre, il se trouve en Irlande. Il regagne alors précipitamment la France, préférant « la France en guerre à l'Irlande en paix ». Il participe activement à la résistance contre l'occupation nazie. Selon son biographe James Knowlson, l'œuvre de l'écrivain est profondément marquée par les récits de déportation des camarades de son ami Péron et par la guerre.

Après la guerre, il publie aux Éditions de Minuit *Molloy* en 1951, *Malone meurt* en 1952 et *L'Innommable* en 1953. *En attendant Godot* est joué à Paris, à Londres et à New York.

Dorénavant, Beckett se consacre entièrement au théâtre et accède à la notoriété.

En 1961, au cours d'une cérémonie civile discrète en Angleterre, il épouse Suzanne. Le prix Nobel de littérature lui est attribué en 1969 : il considère cela comme une "catastrophe", au sens où cette récompense accroît considérablement l'intérêt de la recherche universitaire pour son œuvre. Son désarroi de recevoir le prix Nobel s'explique aussi par son dégoût des mondanités et des devoirs qui y sont liés ; son éditeur Jérôme Lindon ira tout de même chercher le prix.

Son épouse décède le 17 juillet 1989. Beckett, atteint d'emphysème et peut-être de la maladie de Parkinson, part en maison de retraite où il meurt le 22 décembre de la même année. Ils sont tous deux enterrés au cimetière du Montparnasse, à Paris.

Le numéro 372 du *Magazine littéraire* nous rappelle que Beckett ne tenait pas à faire connaître les détails de sa biographie. Nous renvoyons cependant à ce numéro de janvier 1999 et à la célèbre biographie de Knowlson pour plus d'informations.

« Beckett préférait que l'on s'intéresse davantage à son œuvre plutôt qu'à sa propre vie. Peu avant sa mort, voilà onze ans, il avait pourtant autorisé James Knowlson à entreprendre la biographie qui paraît aujourd'hui en France (*Beckett, un illustre inconnu*, éd. Solin / Actes Sud). Une tout autre image de Beckett en émerge. Nullement solitaire et ascétique, comme le voulait la légende, mais magnifique d'humour et de vitalité, grand amateur de peinture et de musique, témoin engagé de son temps. Par-delà l'anecdotique, c'est aussi une autre lecture de l'œuvre, principalement romanesque, qui s'amorce, tant la part autobiographique y paraît grande. Cet exilé n'a jamais rompu avec son Irlande natale, il ne s'est pas détourné de ce pays perdu de l'enfance, comme le dit ici un autre Irlandais, le romancier John Banville. C'est un Beckett vivant, incarné, que ce dossier a voulu mettre en scène. En donnant la parole à ceux qui furent ses amis comme à ceux qui s'appliquent à perpétuer son œuvre au théâtre.



LES COMEDIENS

Gilles Arbona – Vladimir

Formé au Conservatoire d'Art Dramatique de Grenoble, Gilles Arbona travaille au théâtre avec Georges Lavaudant (*Lorenzaccio, Le Roi Lear*), André Engel (*Penthesilee*), Ariel Garcia-Valdès (*Les Trois Sœurs, Comme il vous plaira*), Laurent Pelly (*Peines d'amour perdues*), Patrick Pineau (*Les Barbares, Peer Guynt*). Au cinéma il collabore avec Alain Robbe-Grillet (*La Belle Captive*), Raoul

Ruiz (*Régime sans pain, Richard III...*), Krystof Rogulski (*Les Enfants du vent*), Jacques Rivette (*La Belle Noiseuse*), Gérard Kraswyck (*Fanfan la tulipe*), Karl Zéro (*Le Tronc*).

Thierry Bosc – Estragon

Thierry Bosc travaille au théâtre avec Jacques Nichet (*Le Rêve d'Alembert, Le Triomphe de l'amour*), Claude Yersin (*En attendant Godot, Les Voix intérieures*), Mathias Langhoff (*Le Roi Lear*), Stuart Seide (*Henri VI*), Irina Brook (*Danser à Lughnasa, Résonances*). Au cinéma et à la télévision, il collabore avec Costa-Gavras, Jean-Pierre Thorn, Christine Laurent (*Vertiges*), Roger Planchon (*L'Enfant roi*), Didier Bourdon (*Sept ans de mariage*), Jacques Rouffio (*Jules Ferry*).

Garlan Le Martelot – l'enfant

En 2008, Garlan Le Martelot joue dans *Figaro divorce* de Odon von Horvath mis en scène par Jacques Lassalle à la Comédie Française. Au cinéma, il travaille avec Jean-Pierre Benes et Allan Mauduit.

Georges Ser – Lucky

Georges Ser débute avec Pierre Valde dans *Sainte-Jeanne* de Bernard Shaw. Au théâtre, il travaille avec Armand Gatti, Régis Santon, Guy Rétoré (*Arturo Ui*), Francis Huster (*Lorenzaccio*), Jérôme Savary (*Mère courage*), Sandrine Anglade (*Solness le Constructeur*). Au cinéma et à la télévision il collabore avec Francis Huster (*On a volé Charlie Spencer*), Claude Barma (*Les Rois maudits*), Victor Vicas (*Les Brigades du tigre*).

Patrick Zimmermann – Pozzo

Patrick Zimmermann travaille au théâtre avec Georges Lavaudant sur de nombreux spectacles (*Impressions d'Afrique, Platonov, Veracruz...*), Laurent Pelly (*Le Songe, Le Roi nu, La Périchole...*), Ariel Garcia Valdès (*Le Voyage, Comme il vous plaira, Les Trois sœurs...*), Yvon Chaix (*L'Opéra de quat'sous, Monsieur et Madame Charles Bovary, L'Éveil du Printemps*), Jean-Louis Martinelli (*L'Opéra de quat'sous*), Bruno Boëglin (*Six personnages en quête d'auteurs*) etc. Au cinéma, il collabore avec François Truffaut (*La Femme d'à côté*), Raul Ruiz (*Richard III*), Bernard Rapp (*Une Affaire de goût*), Olivier Py (*Les Yeux fermés*), Claude Chabrol (*La Fille coupée en deux*), Jean-Xavier Delestrade (*Sur ta joue ennemie*)... Il est également professeur d'art dramatique.



Ce qu'en dit la presse...

(...) La mise en scène de Bernard Levy est d'une poésie diffuse, insaisissable, qui ne cherche en rien à voiler la cruauté tranchée des répliques et des situations (...). Comédiens aguerris, Gilles Arbona (Vladimir) et Thierry Bosc (Estragon) sont dirigés avec doigté... Ces comédiens excellent dans le registre de la solide solitude à deux. Passeront aussi Pozzo (Patrick Zimmerman, parfait en ogre fat, odieux, égocentrique) et celui qu'il tient en laisse (Georges Ser, fascinant, drôle, autant qu'il est mutique)...

Aude Brédy – L'Humanité

(...) Si l'on doit voir ou revoir Godot, c'est bien dans cette mise en scène de Bernard Levy qui, à travers Estragon – Gogo - joué par Thierry Bosc, et Vladimir – Didi - Gilles Arbona, fait magnifiquement et fidèlement ressortir l'extraordinaire vitalité des personnages, la densité du texte, sa force étonnante et son classicisme, sa verve comique comme ses profondes interrogations sur la condition humaine. Un chef d'œuvre intemporel joué par des comédiens hors pair...

Annie Chénieux – Le Journal du dimanche

(...) On croit tout connaître, avoir tant de fois vu, entendu cette pièce que l'on pense que rien ne pourrait nous étonner. Et bien si ! La mise en scène de Bernard Levy saisit par sa force, sa luminosité. Un travail très précis, très musical, très harmonieux et qui donne à la grande pièce du XXème siècle son statut de classique pour tous les temps...

Armelle Héliot – Le Figaro

(...) On a beau connaître la fin de l'histoire, on espère toujours une bonne surprise. En attendant Godot, soit un Beckett tout à la fois le même et un autre. Le voici, vu par Bernard Levy, sur une route en demi-cercle avec terre et ciel peints de la même pâte bleutée. Des notes de piano donnent le la enjoué et nostalgique d'une histoire sans fin, un peu music-hall. Lucky (Georges Ser) a un look de vieux rocker au débit lent, quand d'ordinaire son monologue chaotique est bouclé à la va-vite. L'homme qui le tient en laisse, Pozzo (Patrick Zimmerman) possède la suffisance et les bouffées émotionnelles d'un producteur plein aux as. Vladimir (Gilles Arbona) et Estragon (Thierry Bosc) ont comme il se doit mal aux pieds ou la prostate fatiguée. Ils échangent leurs répliques tels deux jazzmen en plein « bœuf ».

Odile Quirot – Le Nouvel Observateur