

L'équipe de *En attendant Godot*

DISTRIBUTION:

<i>Estragon</i> :	Jacques Leblanc
<i>Vladimir</i> :	Jack Robitaille
<i>Lucky</i> :	Hugues Frenette
<i>Pozzo</i> :	Denise Gagnon
<i>Un jeune garçon</i> :	Lucien Ratio

CONCEPTION:

Texte:	Samuel Beckett
Mise en scène:	Lorraine Côté
Assistance à la mise en scène:	Hélène Rheault
Décor:	Christian Fontaine
Costumes:	Isabelle Larivière
Éclairages:	Sonoyo Nishikawa
Environnement sonore:	Pascal Robitaille

EN ATTENDANT GODOT

ESTRAGON. – [...] Allons-nous en.

VLADIMIR. – On ne peut pas.

ESTRAGON. – Pourquoi?

VLADIMIR. – On attend Godot.¹

Résumé de la pièce

Deux curieux personnages à l'allure de clochards, Vladimir et Estragon, se rencontrent dans un lieu imprécis, au pied d'un arbre squelettique. Leur but : attendre Godot, un énigmatique personnage dont on se saura jamais rien. Ils ne savent pas quand il viendra, ni même s'il viendra vraiment. Ils ignorent si l'arbre sous lequel ils attendent est le bon, si le jour est celui du rendez-vous. Ils sont simplement convaincus qu'ils doivent attendre. Pour passer le temps, ils dialoguent sans but précis. Faisant diversion dans cette attente intolérable, un couple survient : Pozzo et Lucky. Ce dernier, harnaché au cou, porte les bagages de l'autre, qui le conduit au fouet. Après leur départ, le temps passe toujours, jusqu'à ce qu'un jeune garçon vienne annoncer à Vladimir et Estragon que Godot ne viendra pas. Les deux compagnons décident de se séparer et de partir, mais ils ne bougent pas. Fin du premier acte. Le deuxième acte reproduira essentiellement le même schéma.

C'est entre le 9 octobre 1948 et le 29 janvier 1949², donc assez rapidement, que Samuel Beckett a rédigé *En attendant Godot*. Après avoir été longtemps répétée, après plusieurs refus, la pièce est représentée pour la première fois le 3 janvier 1953. Roger Blin en assure la mise en scène au petit Théâtre de Babylone. C'est d'abord un succès de scandale. Applaudie par une classe intellectuelle avide de nouveauté, condamnée par un public parisien qui n'y comprend rien, la pièce suscite des passions contradictoires. Mais peu importe ce qu'on en dit, Beckett est devenu célèbre. Depuis, la pièce a été acclamée dans le monde entier et traduite dans une vingtaine de langues.

¹ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952, p. 16.

² Dates apparaissant sur le manuscrit original.

En attendant Godot est une pièce sur la vacuité, le vide de l'existence, l'absurdité de la condition humaine. Attendre Godot, c'est espérer que le monde va changer tout en étant conscient que cet espoir est ridicule.

Qui est Godot?

Beckett a toujours refusé les interprétations de ses œuvres. Et pourtant, s'il est une œuvre qui a subi les analyses de toutes sortes, parfois abusives, c'est bien *En attendant Godot*.

On a prêté bien des visages à Godot, personnage absent mais central. Toute l'action dramatique est construite autour de lui. Quelques indices dans le texte nous le présentent comme un homme d'affaires, qui a une famille, un cheval, un compte en banque, une barbe blanche. Il crie et semble brutal : il bat le frère du jeune garçon qui apparaît à la fin des deux actes.

On a souvent associé Godot à Dieu. Le nom même serait une dérivation de l'anglais *God*. Comme Dieu, Godot est mystérieux, caché, inaccessible. De plus, dans le texte, on fait souvent allusion à la religion. Selon l'interprétation théologique, la pièce serait à lire comme la tragédie d'une humanité déchue qui attend désespérément la venue d'un Sauveur. Et seul le rétablissement d'un lien avec la divinité peut donner un sens à la vie de l'homme. C'est ce qu'espèrent Vladimir et Estragon.

Même s'il est vrai que la figure de Dieu peut être suscitée par le texte, cette interprétation demeure réductrice. D'ailleurs, Beckett a toujours nié cette association quand on le questionnait sur le sens de l'œuvre : «si Godot était Dieu, je l'aurais appelé par ce nom»³. Dans les faits, il ne faut voir en Godot qu'une figure imaginaire qui symbolise tout ce qui pourrait venir donner un sens à une existence absurde. Bref, Godot incarne ce que chacun attend et qui ne vient jamais. Savoir qui est Godot précisément n'est d'ailleurs pas ce qui importe dans cette œuvre. Beckett lui-même semble n'en avoir aucune idée : « Si je savais qui était Godot, je l'aurais dit dans la pièce »⁴ C'est l'effet de l'absence de Godot qui doit retenir l'attention beaucoup plus que son identité.

La condition humaine

Rappelons-nous que la pièce a été écrite à la fin des années 1940, au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, en Europe. Le monde est détraqué. L'humanité est désabusée, a perdu ses repères. On cherche un sens à l'existence. C'est donc le tragique de la condition humaine que représente *En attendant Godot*.

³ Citation de Samuel Beckett tirée de Deirdre Bair, *Samuel Beckett*. Fayard, 1979, p. 348.

⁴ Ibid, p.348.

Beckett place le spectateur face à lui-même, au vide de son existence, au néant. Comme Vladimir et Estragon, l'être humain attend une délivrance, cherche un sens à la vie. Mais en attendant il souffre, passe le temps en conversations creuses, il joue. Son quotidien est traversé de rencontres et de divertissements insatisfaisants.

Le rire et l'humour sont importants dans le texte de Beckett. La condition humaine est ici tournée en dérision. Ce rire de la dérision permet de supporter la désespérance de l'homme qui attend un quelconque événement donnant sens à son existence. Mais c'est aussi un rire amer qui met en relief l'écart entre ce que l'homme espérait obtenir de la vie et ce qu'il en obtient, entre ses rêves et la réalité. Dans ce contexte, Godot devient « celui qui répond à l'absence de communication, il serait le bonheur de vivre, l'espoir, le désir, l'amitié, la fin de la solitude, la possible rédemption de nos péchés, la possibilité de calmer nos angoisses face à la finitude »⁵

Parler pour ne rien dire

La parole dans *En attendant Godot* n'est là que pour combler le vide. Vladimir et Estragon, confrontés au néant, parlent pour se donner l'impression d'exister. Ils n'ont rien d'autre à faire que dialoguer, même si ce dialogue ne les mène nulle part. Le silence devient alors une menace, puisqu'il rappelle le néant. Il faut donc à tout prix l'éviter, peu importe ce qu'on dit :

Long silence
VLADIMIR. – Dis quelque chose!
ESTRAGON. – Je cherche
Long silence
VLADIMIR (*angoissé*). – Dis n'importe quoi !⁶

Même si parler est devenu la préoccupation essentielle des personnages, il y a absence de réelle communication. Les protagonistes semblent souvent indifférents aux propos de l'autre. C'est comme si on était en présence de deux solitudes qui vivent dans des univers parallèles. Les nombreuses didascalies qui ponctuent les courtes répliques par des silences et des temps accentuent la distance dans les échanges. D'ailleurs, le silence est aussi important que la parole dans l'écriture de Beckett. Il en est de même des malentendus, de l'ambiguïté de certains propos. Cette incommunicabilité pose une question troublante : « [...] si l'échange entre les individus ne sert qu'à combler le vide existentiel, à quoi peut bien servir l'existence elle-même? Plus essentiellement, à quoi peut donc bien servir la compagnie d'autrui? »⁷

Une histoire de couples

⁵ Jean-Philippe Miraux, *En attendant Godot*, Paris, Bordas, collection L'Oeuvre au clair, 2004, p.54.

⁶ Samuel Beckett, op. cit., p. 88.

⁷ Jean-Philippe Miraux, op. cit., p. 72.

En attendant Godot est une pièce de couples. Les rapports qui unissent les personnages sont plus importants que les caractères individuels. Les deux duos de la pièce, par l'interdépendance qui les définit, rappellent des tandems célèbres, comme Don Quichotte et Sancho Pança, Sganarelle et Don Juan. Ils ont aussi les caractéristiques des duos de clowns comiques. D'ailleurs, les chutes, les fuites, les maladresses, les objets ridicules appartiennent à l'art clownesque. Les personnages eux-mêmes se jouent la comédie pour passer le temps :

VLADIMIR. – On pourrait jouer à Pozzo et Lucky.
ESTRAGON. – Connais pas.
VLADIMIR. – Moi je ferai Lucky, toi tu feras Pozzo. [...] ⁸

Vladimir est le moteur du premier tandem. Il est l'élément dynamique, optimiste, discipliné. Il a les idées, il a une culture (biblique notamment). Estragon est plutôt l'homme de l'instinct, du doute, du désespoir. Il est le pessimiste, le passif, l'impulsif. Il mange, il dort, il a mal aux pieds. Il pense au suicide pour essayer d'en finir. Ce qui caractérise leur relation, c'est qu'ils sont inséparables tout en manifestant le désir de se séparer. Mais la nécessité de rester ensemble dans un monde en déchéance l'emporte. Sans la présence de l'autre, la vie perd toute signification :

ESTRAGON. – On se débrouille pas trop mal, hein, Didi, tous les deux ensemble?
VLADIMIR. – Mais oui, mais oui. Allez, on va essayer la gauche d'abord [la chaussure gauche].
ESTRAGON. – On trouve toujours quelque chose, hein Didi, pour nous donner l'impression d'exister. ⁹

Un deuxième duo vient en quelque sorte « divertir » Didi et Gogo dans leur attente interminable. Le couple Pozzo-Lucky repose sur la domination et la violence. Les deux personnages entretiennent une relation maître-esclave, dominant-dominé, à la limite sado-maso. Pozzo est le maître, content de lui, vaniteux, cruel. Mais au fond c'est un misérable, cardiaque, puis aveugle et impotent dans le deuxième acte. Lucky est le serviteur soumis, le porteur pitoyable. Il obéit et souffre en silence, mais est satisfait de sa condition. Il est « chanceux » (en anglais « lucky ») puisque, contrairement aux autres, il n'a pas à chercher comment passer le temps : Pozzo lui dit quoi faire et il le fait. Il n'espère plus rien.

La cruauté qui caractérise la relation entre Pozzo et Lucky leur rappelle qu'ils existent. La dépendance est donc réciproque : le bourreau a besoin de sa victime et vice versa. On a souvent dit que le duo symbolisait les rapports de domination dans un monde déchu, où violence et dépendance se marient facilement. Ou encore le cruel destin de l'homme, déchiré entre la raison et la volonté, l'instinct et la pensée.

Un dénuement matériel

⁸ Samuel Beckett, op. cit., p. 102.

⁹ Samuel Beckett, op. cit., p. 97.

« *Route à la campagne, avec arbre. Soir.* » Ce sont les indications que Beckett donne au début du texte pour situer la scène. Donc un espace très peu défini, un temps indéterminé. Aucun repère géographique, politique, historique. Beckett propose délibérément un univers dépouillé pour représenter l'absence, le vide, le néant, encore une fois. Ce vide scénique est d'ailleurs angoissant pour Vladimir et Estragon, qui ne savent jamais s'ils sont au bon endroit pour rencontrer Godot. Sans référence spatiale, les personnages sont condamnés à l'errance.

L'espace se réduit à un point fixe : l'arbre, le lieu du rendez-vous. Cet arbre est rabougri, dénudé au premier acte. Mais deux ou trois feuilles apparaissent au deuxième acte. Le temps s'est-il écoulé entre les deux rendez-vous? Y a-t-il eu un changement de saison? Ces feuilles sont-elles un signe d'espoir? Ou signifient-elles tout simplement le recommencement éternel de la vie? C'est peut-être un peu tout ça à la fois. Mais ne comptons pas sur Beckett pour nous répondre!

Une structure géométrique

Malgré une anarchie apparente dans le propos, la pièce est construite avec une rigueur peu commune. Sa structure est à la fois répétitive et circulaire. On parlera de circularité dans la mesure où la fin des deux actes, donc la fin de la pièce elle-même, semble nous ramener au commencement. On imagine aisément la même scène se reproduisant jour après jour. L'impossibilité de se sortir de l'attente, du néant se manifeste donc dans la structure même de la pièce.

Les deux actes suivent un plan quasi identique : retrouvailles de Vladimir et Estragon, venue de Pozzo et Lucky, message final du garçon et décision de partir. Un système de répétitions internes de phrases, de thèmes, de situations vient renforcer cette structure. Toutefois, le deuxième acte présente quelques éléments nouveaux : quelques feuilles apparaissent dans l'arbre, le tandem Pozzo et Lucky est passablement transformé. La répétition dans la structure n'est donc pas un retour absolu à la case départ. Mais il demeure que le dénouement conventionnel du texte dramatique classique est désamorcé. De cette manière, on devine que Beckett rompt avec la dramaturgie qui le précédait.

VLADIMIR. – Alors, on y va?

ESTRAGON. – Allons-y.

Ils ne bougent pas.

RIDEAU ¹⁰

¹⁰ Samuel Beckett, op. cit., p. 134.

SAMUEL BECKETT

*Le succès ou l'échec, au niveau du public, n'ont jamais eu beaucoup d'importance pour moi; en fait, c'est dans l'échec que je me sens le plus à l'aise, ayant respiré profondément son air vivifiant au cours de toute ma vie d'attente, jusqu'à ces dernières années...*¹¹

Samuel Beckett (11 janvier 1956)

Samuel Beckett est né le Vendredi saint 13 avril 1906 dans une banlieue de Dublin, dans une famille protestante très austère et relativement aisée. Il reçoit une éducation normale, d'abord à l'Earlsfort House School, un externat pour garçons, puis à l'âge de 13 ans à la Portora Royal School en Irlande du Nord. Dans cette école disciplinée et sévère, il se distingue surtout dans les sports. On lui prédit une carrière de haut fonctionnaire, d'homme politique ou d'homme d'affaires. À cette époque, on disait déjà de lui qu'il était « replié sur lui-même et parfois lunatique; mais il avait un sens aigu du ridicule [...] »¹²

De 1923 à 1927, il fait des études en français, en italien et en anglais au Trinity College. Il commence alors à fréquenter les milieux artistiques et littéraires où il se fait connaître. Il va au théâtre, se fascine pour Pirandello, lit Dante et se laisse impressionner par les films de Chaplin, de Laurel et Hardy et des Marx Brothers.

Il amorce son premier long séjour en France en 1928. Pendant deux ans, il sera lecteur d'anglais à l'École normale supérieure de Paris. Il fait la connaissance de James Joyce, grand romancier irlandais, auteur de *Ulysse*, pour qui il a une grande admiration. Il assiste Joyce dans ses travaux de diverses façons. Durant cette période, il compose *Whoroscope*, un poème qui sera sa première œuvre à être éditée.

Il retourne en Irlande en 1930 où il assume la fonction de professeur assistant au Trinity College. L'année suivante, il publie un important essai sur Proust, auteur français de *À la recherche du temps perdu*. Il retourne à Paris en 1932. La mort de son père le ramène dans sa patrie natale en 1933. Puis il fait un séjour à Londres avant de voyager en Europe, notamment en Allemagne où il développe une antipathie pour les nazis. L'Allemagne de l'époque le démoralise. Pendant ces années, il publie quelques essais, poèmes, nouvelles qui ne connaîtront pas un

¹¹Extrait d'une correspondance avec Alan Schneider, metteur en scène new-yorkais, reproduit dans : Pierre Mélése, *Beckett*, Paris, Éditions Seghers, collection *Théâtre de tous les temps*, 1966, p. 141.

¹² Propos d'un ancien camarade de dortoir, reproduit dans Deirdre Bair, op. cit., p. 40.

grand succès. Il travaille aussi à son premier roman : *Murphy*. Il mène une existence de bohème, ennuis de santé et difficultés financières font partie de son quotidien. Il envisage la possibilité de changer de carrière :

Je crois que mon prochain dada, ça sera l'aviation. [...] Je n'ai pas envie de passer le restant de mes jours à écrire des livres que personne ne lira.¹³

En 1937, il s'installe définitivement à Paris. Au début de l'année suivante, survient un événement malheureux : il est poignardé sur la rue par un proxénète. Ayant appris la nouvelle dans les journaux, Suzanne Deschevaux-Dumesnil, une amie qu'il avait connue à l'École Normale, vient lui rendre visite à l'hôpital où il est soigné. Elle ne quittera plus Samuel Beckett. C'est d'ailleurs elle qui agira comme agente littéraire pour son compagnon de vie. Après sa guérison, Beckett ira rencontrer son agresseur en prison pour lui demander pourquoi il l'a poignardé. Celui-ci répondra tout bonnement : « Je ne sais pas, Monsieur ». On pourra reconnaître cette réplique dans nombre de ses pièces.

Peu de temps après son agression, *Murphy* est enfin publié, mais ne rencontre aucun succès public. Puis la guerre éclate. Il est en visite auprès de sa mère en Irlande, mais il « préfère la France en guerre à l'Irlande en paix ». Il rejoint donc la France et s'engage dans un réseau de résistance non pour des raisons politiques – toute sa vie Beckett aura eu un comportement apolitique – mais parce qu'il était indigné par le traitement que les nazis infligeaient aux Juifs et aux Français :

Je combattais contre les Allemands qui faisaient de la vie un enfer pour mes amis; je ne combattais pas pour la nation française.¹⁴

Après avoir échappé de justesse à une arrestation, il se réfugie en zone libre, dans une ferme du Roussillon en Vaucluse (dans le sud-ouest de la France). Il y travaille comme ouvrier agricole et rédige son dernier roman en langue anglaise : *Watt*. Publié en 1942, ce roman fait apparaître pour la première fois un personnage de clochard. Plus tard, en 1946, dans *Mercier et Camier*, on verra le premier couple d'errants. Les éléments pour l'écriture de *En attendant Godot* sont en place.

À la fin de la guerre, Beckett retourne à Paris. Entre 1946 et 1948, il vit dans des conditions matérielles précaires, mais il entre dans une importante phase de créativité qu'il nomme « le siège dans la chambre ». Il prend également un virage linguistique : il décide d'écrire en français. Désormais, il traduira ses propres œuvres et n'écrira que très rarement ses manuscrits dans sa langue maternelle. Durant cette période, il écrit trois nouvelles, trois romans et ses deux premières pièces dont *En attendant Godot*, entre octobre 1948 et janvier 1949.

Je me suis mis à écrire des pièces pour me sortir de la dépression noire où me plongeait le roman. Ma vie à cette

¹³ Extrait d'une lettre à Thomas McGreevy, 13 mai 1933, reproduite dans Deirdre Bair, op. cit., p. 218.

¹⁴ Cité dans Deirdre Bair, op. cit., p. 282.

époque était trop éprouvante, trop affreuse; je pensais que le théâtre ferait diversion.¹⁵

C'est Suzanne qui se charge de trouver les maisons d'édition pour ses romans et les théâtres pour ses pièces. Beckett, lui, termine l'écriture de *L'innommable* qui, avec *Molloy* et *Malone meurt*, complète une trilogie romanesque dans laquelle se trouvent l'essentiel des thèmes apparaissant dans *En attendant Godot*. En effet, les personnages sont réduits à leur plus simple expression et en quête d'une signification de l'existence. Et le tout est abordé avec le rire.

En 1953, *En attendant Godot* est représenté devant le public de Paris. Samuel Beckett devient un auteur célèbre et reconnu. Quatre ans plus tard, son succès est confirmé avec *Fin de partie* et ne sera plus jamais démenti. À partir de 1956, il opère un retour à l'anglais, dans lequel il publiera la plupart de ses nouvelles pièces : *Krapp's last tape* (*La Dernière Bande*, 1958), *Happy Days* (*Oh ! les beaux jours*, 1960), *Come and go* (*Va-et-vient*, 1965). Par contre, il continue d'écrire des récits et des romans en français.

Beckett s'est aussi illustré à la radio, à la télévision, au cinéma. Il a écrit des pièces radiophoniques, une œuvre télévisuelle et, en 1964, un scénario pour le cinéma, *Film*, dont le rôle principal était interprété par Buster Keaton.

En 1969, Beckett se voit décerner le prix Nobel de littérature pour l'ensemble de son oeuvre. Mais il refuse de se rendre à Stockholm pour le recevoir. Par la suite, ses textes se feront de plus en plus rares et de plus en plus courts. Il vit en réclusion les dernières années de sa vie. Suzanne meurt le 17 juillet 1989. Il la suivra quelques mois plus tard, le 22 décembre 1989.

Toute sa vie il aura eu en horreur que l'on s'intéresse à sa personne. De cet exilé volontaire, ayant connu la précarité matérielle et physique une bonne partie de son existence, de ce tourmenté, il ne faudrait retenir que son travail. Il considère que sa vie est terne et sans intérêt. Pour lui, « l'œuvre seule importe », comme il n'a cessé de le répéter :

« Autrement, je n'aurais pas pu. Continuer, je veux dire. Je n'aurais pu traverser cet affreux et lamentable gâchis qu'est la vie sans laisser une tache sur le silence.¹⁶ »

¹⁵ Commentaire de Beckett en 1972, cité dans Deirdre Bair, op. cit., p. 282.

¹⁶ Commentaire de Beckett, cité dans Deirdre Bair, op. cit., p. 569.

L'oeuvre de Samuel Beckett

Même si Beckett s'est surtout fait connaître par son théâtre, on ne doit pas oublier que ses romans et ses récits sont tout aussi importants et mettent en jeu la même vision de l'existence. Il faut également retenir qu'il était un écrivain bilingue. Il est sûrement un des rares, sinon le seul, qui ait mené son oeuvre autant en français qu'en anglais.

Les thèmes récurrents de l'oeuvre de Beckett sont présents dans *En attendant Godot* : le vide de l'existence, la quête de sens, l'attente, l'espérance, la monotonie, la quotidienneté, l'immobilité, l'enlisement, l'éternel recommencement, l'infinitude. Dans ses écrits, l'action se situe dans le temps plus que dans l'espace. Dans les faits, les personnages, souvent des errants, sans repère spatial, habitent le temps.

Réputée pessimiste, l'oeuvre de Beckett n'en demeure pas moins humoristique. Il est un maître de l'humour et de l'ironie. Dans son théâtre, le comique est partout : dans les personnages clownesques, dans les propos ridicules, absurdes, grotesques, contradictoires, répétitifs, dans le mot et le geste. Le rire permet de questionner la condition humaine sans sombrer dans le pathos. Roger Blin, celui qui a assumé la première mise en scène de *En attendant Godot*, disait :

« Il y a une grande part d'humour irlandais dans son théâtre. Aussi est-ce une erreur de le jouer au tragique : il ne faut pas terminer *Godot* sur une impression de crucifixion, il ne faut pas une interprétation larmoyante; ce n'est pas un théâtre de larmes, mais de cruauté, d'humanité. »¹⁷

Quelques oeuvres de Beckett :

Théâtre

Eleutheria (écrit en français en 1940, publié en 1995)

En attendant Godot (écrit en français en 1948, publié en 1952)

Fin de partie (écrit en français entre 1954 et 1956, publié en 1957)

Oh les beaux jours (écrit en anglais de 1960 à 1961, publié en français en 1963)

La dernière bande (écrit en anglais de 1958 à 1960, publié en français en 1959)

Va-et-vient (écrit en anglais en 1965, publié en français en 1972)

Catastrophe (écrit en français en 1974, publié en 1982)

Romans

Murphy (écrit en anglais en 1938, publié en français en 1947)

Watt (écrit en anglais de 1942 à 1944, publié en français en 1968)

Mercier et Camier (écrit en anglais en 1945, publié en français en 1970)

¹⁷ Cité dans Pierre Mélése, op. cit., p. 147-148.

Molloy (écrit en français de 1947 à 1948, publié en 1951)

Malone meurt (écrit en français en 1948, publié en 1951)

L'innommable (écrit en français en 1949, publié en 1953)

Le dépeupleur (écrit en français en 1966, publié en 1970)

Autres

Proust (essai écrit en anglais en 1930, publié en français en 1990)

Film (écrit en anglais en 1964, publié en français en 1972)

Dis Joe (pièce pour la télévision écrite en anglais en 1966, publiée en français en 1972)

Cascando (pièce radiophonique écrite en français en 1962, publiée en 1972)

LE NOUVEAU THÉÂTRE

POZZO. – [...] Les larmes du monde sont immuables. Pour chacun qui se met à pleurer, quelque part un autre s'arrête. Il en va de même du rire. (*Il rit.*) Ne disons donc pas de mal de notre époque, elle n'est pas plus malheureuse que les précédentes. (*Silence.*) N'en disons pas de bien non plus. (*Silence.*) N'en parlons pas. (*Silence.*) Il est vrai que la population a augmenté.¹⁸

En attendant Godot est souvent considéré comme une pièce-carrefour dans l'histoire du théâtre puisqu'elle a ouvert de nouvelles perspectives dans les possibilités de création et de représentation. Si la pièce a tant séduit la sensibilité du public dans les années 1950, c'est probablement redevable, du moins en partie, au contexte historique et aux mouvements artistiques et idéologiques de l'époque.

L'humanité en déroute

Au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, la conviction selon laquelle le monde a un sens est profondément ébranlée. Les survivants des camps de concentration, juifs pour la plupart, rappellent que l'homme est capable d'actes de cruauté dépassant l'entendement. Le 6 août 1945, avec la bombe atomique qui rase la ville d'Hiroshima au Japon en quelques secondes, on prend aussi conscience que la fin du monde est possible. Par le fait même, on découvre que la science n'est pas là que pour servir l'humanité. Et le Rideau de fer divise l'Europe (et le monde) en deux clans, c'est le début de la guerre froide¹⁹. La menace nucléaire plane désormais sur la planète. Le monde est devenu absurde.

Une révolution théâtrale en gestation

Depuis la fin du XIXe siècle, des idées nouvelles préparent le terrain à un nouveau théâtre. Dès 1882, le philosophe allemand Nietzsche questionnait la condition humaine en annonçant la « mort de Dieu »²⁰. Penser l'homme sans dieu, cela voulait dire l'abandonner à sa solitude, sans repère aucun. Beaucoup plus tard, avec les existentialistes, notamment Jean-Paul Sartre et Albert Camus, la pensée sur l'absurdité de la vie se développe. Mais la dramaturgie existentialiste en est une d'idées, il s'agit d'un théâtre philosophique qui continue de respecter les règles du théâtre conventionnel : rationalité, cohérence, clarté.

¹⁸ Samuel Beckett, op. cit., p. 44-45.

¹⁹ Cette guerre froide entre « pays de l'Est » et « pays de l'Ouest » va perdurer jusqu'en 1989, avec la chute du mur de Berlin et le démantèlement de la puissance soviétique.

²⁰ Dans *Le Gai Savoir* (1882)

À la même époque, Antonin Artaud, metteur en scène, acteur et penseur du théâtre, remettait en cause la dramaturgie traditionnelle. Dans ses écrits théoriques, notamment *Le théâtre et son double* (1938), il critique sévèrement la pratique de son époque. Il dénonce une certaine dramaturgie bourgeoise qui prône le réalisme psychologique, dans lequel on essaie de reproduire la réalité sur scène pour créer l'illusion, la vraisemblance. Il veut abandonner les discours idéologiques et l'illusion psychologique pour remplir le lieu physique et concret qu'est la scène, et qui a son langage propre. De toute évidence, cette vision aura eu un impact chez plusieurs dramaturges de l'après-guerre qui participent à l'avènement du Nouveau théâtre.

Un théâtre du refus

Ce qu'on a appelé le Nouveau théâtre (aussi Théâtre de l'Absurde, anti-théâtre, théâtre de dérision) est donc né d'une volonté de rupture avec l'héritage. On rejette le théâtre du début du siècle dominé par le naturalisme psychologique, le classicisme littéraire et le vaudeville. On rejette les conventions théâtrales d'alors, jugées sclérosées et conformistes, la structure cohérente, l'intrigue, la psychologie du personnage. Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov sont les pionniers de cette révolution. Leurs héritiers seront Boris Vian, Edward Albee, Harold Pinter, Fernando Arrabal, etc.

Ionesco résume ainsi l'absurdité du monde : « est absurde ce qui n'a pas de but... coupé de ses racines religieuses ou métaphysiques, l'homme est perdu, toute sa démarche devient insensée, inutile, étouffante. »²¹. Le Nouveau théâtre, exprimant l'état d'esprit de l'après-guerre, présente le rapport de l'homme au monde comme étant immuable. Le sentiment d'anxiété et d'impuissance devant l'absurdité de la condition humaine est le thème principal des œuvres de Ionesco, Beckett, Adamov, Genet, etc.

Ce thème est aussi celui du théâtre existentialiste, mais ce qui distingue le Nouveau théâtre, c'est l'absence de discours logique et rationnel. Le Nouveau théâtre « a renoncé à argumenter de l'absurdité de la condition humaine, il la *montre* simplement dans l'existence, c'est-à-dire que des images concrètes illustrent sur scène l'absurdité de l'existence. »²² Le Nouveau théâtre ne se contente donc pas de dire l'absurdité, il l'exprime dans la structure des textes, dans la composition des personnages et dans leurs relations, dans les décors, les costumes, les accessoires qui deviennent eux-mêmes absurdes. Rien n'est réaliste dans le Nouveau théâtre.

On refuse la narration fondée sur une histoire linéaire, une suite logique d'événements, un fil conducteur. Le temps et l'espace sont souvent indéterminés. La cohérence des dialogues n'est plus obligée. Le dénouement, ou l'absence de dénouement, laisse place à l'interprétation du spectateur. Il n'y a pas de réponses aux questions posées.

²¹Citation d'Eugène Ionesco, reproduite dans Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1971, p. 20.

²² Martin Esslin, op. cit., p. 21.

Beckett a introduit l'absurde jusque dans le langage. La difficulté de communiquer est alors exprimée. Discontinuité, rupture, détournement de sens caractérisent le langage de l'absurde. Les didascalies (indications scéniques de l'auteur) sont nombreuses, ce qui montre que le geste et le silence sont aussi importants que les mots.

Comédie ou tragédie ?

Les personnages du Nouveau théâtre sont des antihéros, errants, sans repères, prisonniers dans un monde sur lequel ils n'ont aucune prise. Leurs gestes sont accentués, leurs dialogues sont incohérents, leurs rapports de cruauté sont amplifiés, leurs objets et leurs vêtements ont une utilité dérisoire. Ils n'ont donc rien de réaliste. Leurs mobiles et leurs actes sont incompréhensibles. De cette façon, toute forme d'identification est rendue impossible. Le spectateur ne peut se reconnaître dans de tels personnages. Il est très difficile pour lui de voir le monde de leur point de vue. Il voit ce qu'il leur arrive de l'extérieur (contrairement au théâtre réaliste qui, par l'identification au héros, nous amène à comprendre sa situation de son propre point de vue).

Conséquemment, les personnages du Nouveau théâtre deviennent inévitablement comiques, même si leur existence est sombre, même si la condition qu'ils expriment est d'un pessimisme déconcertant. Le rire a ici une fonction à la fois d'exutoire et de divertissement devant la désespérance de notre condition. « C'est pourquoi le Théâtre de l'Absurde dépasse les catégories : comédie ou tragédie, et pourquoi il combine le rire avec l'horreur. »²³

Le Nouveau théâtre ne fait pas qu'exprimer le désespoir. Il montre les efforts de l'homme pour s'adapter au monde. Il montre la réalité telle qu'elle est, pour que l'homme se libère de ses illusions. « Car la dignité de l'homme tient à sa capacité de faire face à la réalité dans tout ce qu'elle a d'insensé, de l'accepter librement, sans crainte, sans illusions – et d'en rire. C'est la cause à laquelle, à leurs manières variées et personnelles, modestes et donquichottistes, les auteurs du Théâtre de l'Absurde se sont voués. »²⁴

²³ Martin Esslin, op. cit., p. 390.

²⁴ Ibid, p. 409

Entretien avec Lorraine Côté, metteure en scène

Que représente pour vous l'univers de Beckett?

Lorraine Côté : Pour moi, Beckett est un homme avec une vision du monde pessimiste, oui, mais surtout réaliste. Il réussit, avec très peu de mots, à décrire la condition humaine avec une grande lucidité. Et malgré une vision plutôt triste de l'existence, ses textes laissent une impression de légèreté. Un autre aspect intéressant chez lui est le fait qu'il ait délibérément choisi de s'exiler, de quitter son Irlande natale pour la France, et de laisser sa langue maternelle pour écrire en français. Le fait qu'il soit « déraciné » n'est sûrement pas étranger à sa façon particulière de radiographier le monde.

***En attendant Godot* est une pièce qui a été très jouée, ici et ailleurs, et surtout qui a été analysée et interprétée de mille et une façons. Est-ce que ça fait peur à une metteure en scène?**

L. C. : Oui, ça fait peur. Mais il ne faut pas oublier que l'œuvre a été analysée par des penseurs, des théoriciens. Je pense qu'elle doit être interprétée par des artisans du théâtre. Je ne veux donc pas me borner aux nombreuses études portant sur *Godot*. Je veux travailler sur la situation première du texte, je veux mettre en scène ce que je lis.

En fait, je veux me concentrer sur le jeu. J'entends ici le « fait de jouer ». Parce que c'est bien de ça dont il s'agit ici. Les personnages jouent pour tuer l'ennui. Un peu comme des enfants qui jouent avec tout ce qui peut leur tomber sous la main pour tuer le temps. Qu'on pense aux images d'enfants de la guerre qu'on nous montre souvent dans les médias, ils trouvent toujours à jouer malgré l'horreur dans laquelle ils sont plongés. Et c'est la condition des personnages de la pièce. Ils jouent à être des humains, à ne pas être des humains. Ils jouent pour combler l'attente.

Pensez-vous que la pièce est toujours aussi pertinente en 2005, plus de cinquante ans après sa création?

L. C. La condition humaine n'a pas changé. L'homme cherche toujours un sens à sa vie, il est toujours préoccupé par ce que l'avenir lui réserve. Et la cruauté est présente comme jamais. Il y aura toujours de « l'hommerie » dans l'homme.

Dans notre quotidien, on fait comme les personnages de la pièce, on s'occupe pour passer le temps. On a aussi peur du vide. C'est pourquoi, probablement, on

surcharge nos horaires, pour se laisser le moins de temps libre possible, le moins de temps vide. Donc, oui, la pièce est toujours d'actualité. Et elle le sera tant et aussi longtemps que l'homme existera.

Comment se fait le travail de préparation pour cette pièce?

L. C. : Pour l'instant, je lis, je lis et je relis le texte. Et je me fie à mes idées, à mes impressions. Il y a aussi des ateliers qui sont prévus avec Marc Doré dans lesquels, avec les comédiens, on va chercher à tracer la silhouette des clowns, parce que ce sont des duos de clowns qui animent le texte. On va donc prendre le temps de creuser les situations pour trouver chacun des clowns. Les accessoires, les chaussures, les chapeaux, etc. vont aussi nous aider à trouver des réponses au texte. C'est un énorme travail d'équipe que j'envisage. Mon travail en sera un essentiellement de directrice d'acteurs. *En attendant Godot* est un spectacle d'acteurs.

Pour ce qui est de l'univers scénographique, est-ce qu'on doit s'attendre à un dépouillement presque total, comme le suggère le texte?

L. C. : Non, ce ne sera pas un dépouillement total. En fait, on imagine, pour l'instant, les personnages évoluant au sein d'une espèce de mécanique symbolisant l'univers sur lequel ils n'ont aucune prise, un petit monde mécanique bien organisé, en apparence du moins! En fait, c'est l'être humain qui vit dans une mécanique bien réglée. Mais il ne sait pas qui le meut, ni si ça va tenir longtemps.

Que voudriez-vous que les gens retiennent à la sortie du spectacle ?

L. C. : À la sortie, j'aimerais simplement qu'ils aient trouvé que le temps a passé vite, qu'ils aient vu du jeu (comprenons « le fait de jouer ») sur scène. La réflexion sur l'existence humaine viendra plus tard...

Pour en savoir plus

BAIR, Deirdre, *Samuel Beckett*, Fayard, 1979.

BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952.

ESSLIN, Martin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1971.

MÉLÈSE, Pierre, *Beckett*, Paris, Éditions Seghers, collection *Théâtre de tous les temps*, 1966.

MIRAUX, Jean-Philippe, *En attendant Godot*, Paris, Bordas, collection *L'Oeuvre au clair*, 2004.

Quelques sites Internet :

[http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Samuel Beckett](http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Samuel%20Beckett)

Site de l'Encyclopédie de l'Agora, dossier sur Samuel Beckett avec plusieurs liens [en français, certains liens en anglais]

[http://en.wikipedia.org/wiki/Waiting for Godot](http://en.wikipedia.org/wiki/Waiting_for_Godot)

Site de l'encyclopédie Wikipedia, informations sur Samuel Beckett, sur ses pièces, sur les courants littéraires. [en anglais] Une version française du site existe, mais est beaucoup moins étoffée : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Accueil>

<http://www.poesies.be/Les.Grands.Courants.Litteraires/index.htm>

Site présentant de façon sommaire les différents courants théâtraux [en français]