

Célestins

THÉÂTRE DE LYON

Du 29 septembre au 3 octobre 2015

En attendant Godot

De Samuel BECKETT / Mise en scène Jean-Pierre VINCENT



AUTOUR DE L'AUTEUR

<i>EN ATTENDANT GODOT</i>	3
BECKETT	4
L'ŒUVRE DE BECKETT	5
UNE PAROLE À ENTENDRE	7

LA MISE EN SCÈNE

JEAN PIERRE VINCENT	8
NOTES D'INTENTION	9
ENTRETIEN AVEC JEAN-PIERRE VINCENT	10
NOTES DE MISE EN SCÈNE	14
LES ÉCHOS DE LA PRESSE	16

POUR ALLER PLUS LOIN

EXTRAITS DE LA PIÈCE	18
DANS LES ARCHIVES DES CÉLESTINS	20

En attendant Godot

De **Samuel BECKETT**

Mise en scène **Jean-Pierre VINCENT**

Avec

Charlie Nelson, Vladimir
Abbes Zahmani, Estragon
Alain Rimoux, Pozzo
Frédéric Leidgens, Lucky
Gaël Kamilindi, un garçon

HORAIRE

20h

DURÉE

2h15

Assisté de **Frédérique Plain**
Dramaturgie **Bernard Chartreux**
Scénographie **Jean-Paul Chambas**
Collaboratrice **Carole Metzner**
Costumes **Patrice Cauchetier**
Collaboratrice Costume **Bernadette Villard**
Lumières **Alain Poisson**
Sons **Benjamin Furbacco**

Production déléguée Théâtre du Gymnase – Bernardines [Marseille]
Coproductio Studio Libre, MC2 Grenoble, Les Célestins, Théâtre de Lyon.

Renseignements – réservations

04 72 77 40 00 (Du mardi au samedi de 13h à 18h45)
Toute l'actualité du Théâtre sur notre site www.celestins-lyon.org

EN ATTENDANT GODOT

Sur une route déserte, au pied d'un arbre mort, les inséparables Vladimir et Estragon attendent un certain *Godot* qui ne viendra jamais. Mais à sa place surgiront Pozzo, le maître, et Lucky, l'esclave, images d'un monde qui disparaît...



©Raphael Arnaud

Après avoir fait scandale à sa création, *En attendant Godot* est devenue la pièce la plus célèbre de Samuel Beckett et l'une des plus novatrices du XX^e siècle. C'est pourtant la première fois que Jean-Pierre Vincent (ancien directeur du Théâtre National de Strasbourg, de la Comédie-Française et du Théâtre Nanterre-Amandiers) se confronte à ce texte emblématique, proposant de lire cette pièce inclassable avec nos pensées d'aujourd'hui sur l'état du monde (et du théâtre). Selon lui, née après les horreurs de la Seconde Guerre mondiale, la pièce prophétise l'entrée dans l'ère de la fabrication industrielle de l'humain solitaire. Néanmoins, cette suite formidable de petites scènes très concrètes, espérantes et désespérantes, exprime aussi l'affirmation fragile d'une résistance dans la débâcle et impose surtout une force comique jubilatoire, héritée des burlesques américains (Keaton, Chaplin, Laurel et Hardy...). Face à un monde qui se regarde perdre l'espoir, Jean-Pierre Vincent nous invite donc à résister joyeusement : « Le pire, c'est que tout ça est loin d'être triste ! Tout ce petit monde est vivace, incroyable. Tant qu'il y a de la vie, il y a, hélas, de l'espoir ! ».

SAMUEL BECKETT

« *Moi je ne crois pas à la collaboration des arts, je veux un théâtre réduit à ses propres moyens, parole et jeu, sans peinture et sans musique, sans agréments. C'est là du protestantisme si tu veux, on est ce qu'on est. Il faut que le décor sorte du texte, sans y ajouter. Quant à la commodité visuelle du spectateur, je la mets là où tu penses.* »

Samuel Beckett, lettre à Georges Duthuit

Samuel Beckett est né à Dublin le 13 avril 1906. Issu d'une famille protestante, il étudie le français, l'italien et l'anglais au Trinity College de Dublin. En 1928, il est nommé lecteur d'anglais à l'École Normale Supérieure de Paris, et fait la connaissance de James Joyce, dont il traduit en 1930 *Anna Livia Plurabelle*. Cette rencontre aura une profonde influence sur son œuvre.

De 1931 à 1937, il effectue de nombreux voyages, résidant tantôt en France, tantôt en Angleterre, mais à partir de 1938, il se fixe définitivement à Paris. Il écrit son premier roman, *Murphy*, qui fit l'objet de trente-six refus avant d'être finalement publié en 1935, en anglais.

Jusqu'à la guerre, Beckett écrit ses livres en anglais. 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* ». Pendant la guerre, il s'engage dans la Résistance et rejoint le Vaucluse où il écrit son deuxième roman, *Watt*, et invente la figure du "clochard" que l'on retrouvera constamment dans son œuvre.

Après 1945, il commence à traduire ses ouvrages antérieurs – notamment *Murphy* – en français et à écrire des poèmes et des nouvelles dans cette langue. Par la suite, il écrira la majeure partie de son œuvre en français, choisissant ainsi volontairement de travailler avec et sur une langue qui n'est pas la sienne. Il retourne ensuite à Paris où il écrit des romans, *Premier Amour*, *Molloy*... et des pièces de théâtre, *Eleuthéria*, *En attendant Godot*, *Fin de partie*...

Les années 1960 représentent une période de profonds changements pour Beckett. Le triomphe que rencontrent ses pièces l'amène à voyager dans le monde entier pour assister à de nombreuses représentations, mais aussi participer dans une large mesure à leur mise en scène. C'est en 1953 avec la pièce *En attendant Godot*, présentée à Paris dans une mise en scène de Roger Blin, qu'il acquiert sa renommée mondiale, consacrée par le prix Nobel de littérature qui lui est décerné en 1969.

L'OEUVRE DE BECKETT

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. 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 ».

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. Ainsi parle la voix de *l'Innommable* : « Il faut donc continuer, je vais donc continuer, il faut dire les mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine. Il y a complète désintégration. Pas de Je, pas de Avoir, pas de Etre, pas de nominatif, pas d'accusatif, pas de verbe. Il n'y a pas moyen de continuer... A la fin de mon œuvre, il n'y a rien que poussière : le nommable... » Et dans *Textes pour rien* : « C'est avec mon sang que je pense...C'est avec mon souffle que je pense... Les mots aussi, lents, le sujet meurt avant d'atteindre le verbe, les mots s'arrêtent aussi. Mais je parle plus bas, chaque année un peu plus bas. Peut-être. Plus lentement aussi, chaque année un peu plus lentement... »

Cette voix à ras de terre, à ras de corps et – pour employer un paradoxe – à ras de parole, paraît éternellement sur le point de se taire, de s'éteindre, de s'engloutir dans le silence, c'est-à-dire dans le néant. Et pourtant, elle ressurgit : « La voix qui s'écoute comme lorsqu'elle parle, qui s'écoute se taire, ça fait un murmure, ça fait une voix, une petite voix, la même voix petite, elle reste dans la gorge, revoilà la gorge, revoilà la bouche ».

De là vient que la nudité de plus en plus désolée de ces textes, la pauvreté de plus en plus accusée de leurs thèmes, fassent toucher à une sorte d'universel et dégagent, à mesure même que l'œuvre se resserre et se répète dans son espace, une sensation de vie et d'espoir. On a cherché dans les livres et les pièces de Beckett une « métaphysique de la condition humaine ». Bien qu'il y ait chez lui, certes, une véritable intensité métaphysique, « existentielle », il faut la chercher là où elle se trouve, c'est-à-dire au niveau du langage. Dans *Têtes mortes*, Beckett fait ce surprenant aveu : « J'ai l'amour du mot, les mots ont été mes seuls amours, quelques-uns ». Ailleurs, il évoque ce qui pourrait être sa tâche la plus secrète : « Issu de l'impossible voix l'infaisable être. »

Pour exprimer son expérience de la nudité du langage et de l'existence, il a créé un néologisme anglais, pratiquement intraduisible : La Lessness (la « Sanssité », « la Moinsité »). Beckett avance, creuse dans le « moins », mais ce « moins » n'est jamais équivalent à un « rien ». La même voix devient, au fil des textes, de plus en plus petite, elle s'approche de plus en plus du silence, devient silence sans cesser d'être voix : « C'est le silence et ce n'est pas le silence, il n'y a personne et il y a quelqu'un. » (*Textes pour rien*). Rarement écrivain a été aussi rigoureux, aussi fidèle à l'espace vital dans lequel il écrit. Rarement écriture a été aussi proche de la voix et du corps, et en même temps aussi abstraite (sans jamais être intellectuelle). Joyce, le lointain maître de Beckett, écrivait dans *Ulysse* : « L'Histoire est un cauchemar dont je souhaite m'échapper ». Beckett, dans son œuvre, a échappé à l'Histoire : tout ce qui se passe dans ses textes s'est réduit aux dimensions d'un être qui n'est nulle part, insituable et insitué, au-delà ou en deçà de l'Histoire. Peut-être a-t-il été aidé en cela par le passage de l'anglais au français, phénomène sans doute rarissime dans la littérature mondiale : cas singulier que celui d'un écrivain qui abandonne sa langue maternelle et en adopte une autre pour s'exprimer et bâtir son œuvre. Le français de Beckett, du reste, est comme sans lien avec le français des œuvres littéraires de ce siècle.

Venue d'ailleurs, l'œuvre de Beckett ne s'aurait s'insérer dans l'histoire de la littérature moderne française : comme la voix qu'elle laisse parler, comme ses personnages égarés ou agonisants, elle est sans lieu : en ceci, elle est bien l'image de l'universel déracinement moderne, et c'est ce qui explique l'insolite succès qu'elle a connu, en dépit de la singularité de sa démarche et de la relative difficulté de ses textes.

Il n'y a sans doute qu'un seul écrivain, en ce siècle, que l'on pourrait comparer à Beckett (ou dont l'œuvre soit entourée de la même solitude) et c'est Henri Michaux. Mais dans l'œuvre de Michaux, c'est encore et toujours Michaux qui nous parle, du fond de son essentielle étrangeté. Dans l'œuvre de Beckett, ce qui nous parle, ce n'est pas un certain Samuel Beckett né à Dublin, etc., mais une voix qui est d'une certaine manière la Voix de tous, la Voix de l'Homme, des Hommes, de Tous les Hommes : « J'ai à parler, écrit Beckett dans l'Innommable, n'ayant rien à dire, rien que les paroles des autres. » Avoir su écrire les « paroles des autres », de n'importe quel pays, dans le nulle part de l'existence souffrante et profonde ; telle est la grandeur de cette œuvre.

Antoine Berman, « Dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays », Robert Laffont, p.263

UN THÉÂTRE À ENTENDRE

« Otez toute chose que j'y voie », cette revendication paradoxale de Monsieur Teste, qui tue l'objet même de son désir, pourrait bien être prise comme mot d'ordre de cette nouvelle écriture théâtrale dont le plus récent Beckett (celui des années 70 et suivantes) est comme le détenteur : plus de personnage, plus de fable, plus de dialogue, plus d'enjeu. Quoi donc alors ? Le dénuement beckettien n'est-il pas synonyme de dépérissement et d'auto annulation du fait théâtral ? Au vrai ce théâtre de texte (proprement *illisible*, ne serait-ce que par son absence totale de ponctuation) se livre à l'exploration de la parole pour elle-même hors de toute situation, exigeant pour sa manifestation (au sens fort de surgissement, de parousie) la médiation d'un comédien et la présence d'un spectateur, tandis que le théâtre traditionnel est tout constitué *avant* même que le spectateur n'intervienne. Le spectateur classique ne peut qu'*assister* au déroulement de quelque chose qui se joue sans lui ; chez Beckett c'est le spectateur (dans sa rencontre avec le comédien qui parle) qui rend audible la parole beckettienne : cette parole est matière verbale – non pas harmonie, jeux de sonorités ce qui serait encore la saisir par le biais de ses qualités littéraires, mais respiration, tessiture vocale inscrite dans un volume spécifique, celui de la scène. Ainsi de *Cette fois* (1982) : « Bribes d'une seule et même voix, la sienne, A B C lui arrivent des deux côtés et du haut respectivement (...). Respiration audible, lente et régulière. » Dans cette théâtralisation de la parole, on peut dire que Beckett remplace l'intentionnalité, c'est-à-dire la vectorisation, la direction vers, l'enjeu ouvert de la fable, par l'intensité de l'écoute : c'est un théâtre pour l'oreille, une oreille qui reçoit non des idées mais des sons et des sons travaillés comme une partition musicale.

S'amusant, à ses dépens, à jouer le metteur en scène snob, Beckett livre en fait, dans *Catastrophe* (1982), une des clés de son esthétique : quand A, l'assistante, propose de mettre sur la bouche du protagoniste un petit bâillon pour faire plus beckettien, le metteur en scène se récrie, outré : « Quelle idée ! Cette manie d'explication. Petit bâillon ! Que des points ! Plus d'i ! Petit bâillon ! Quelle idée ! » « Que des points ! Plus d'i », quel programme ! Il n'y aura plus alors sur la scène beckettienne que des traces infimes de lumière sur un visage, que la vertigineuse perception du presque vide saisi par l'œil dans la profondeur de champ presque infinie de la boîte scénique. Beckett, ce n'est plus qu'un point et ce n'est plus qu'un mot, mais quel concentré de vie (quel extrait, quelle essence, comme on le dit d'un parfum), et sur la scène, quel concentré de jeu : et quel plaisir !

Michel Corvin, « *Le théâtre en France* » Ed. Armand Colin, tome 2, p.45

JEAN-PIERRE VINCENT

Tout commence en 1958, au Groupe théâtral du Lycée Louis le Grand, à Paris. Aux côtés de Patrice Chéreau, Jean-Pierre Vincent se fraie un chemin vers le « professionnalisme ». Dix ans plus tard, juste après Mai 68, l'acteur ose franchir le pas de la mise en scène avec *La noce chez les petits bourgeois* de Brecht.

Il vient aussi de rencontrer Jean Jourdheuil, avec qui il monte une compagnie : Le Théâtre de l'Espérance. Après un bref passage chez Peter Brook, pour l'ouverture des Bouffes du Nord, Jean-Pierre Vincent est nommé en 1975 Directeur du Théâtre National de Strasbourg, où il part huit années avec un collectif d'auteurs, metteurs en scène et acteurs. En 1982, Jacques Toja lui propose de venir mettre en scène *Les Corbeaux* d'Henry Becque à la Comédie Française. Cette expérience aboutit à sa nomination au poste d'Administrateur Général, qu'il occupera jusqu'en 1986, date où il reprend sa liberté.

Après quatre ans de « liberté », il recueille le Théâtre des Amandiers, des mains de... Patrice Chéreau. Il y passera onze années, poursuivant son travail de création, aidant et accueillant beaucoup d'autres artistes, jeunes (Rambert, Catherine Anne, Py, Nordey, Gabilly, Sivadier...) et moins jeunes (Françon, Régy, Martinelli...).

En 2001, il reprend la route, en créant la Compagnie Studio Libre, avec son dramaturge Bernard Chartreux et ses collaborateurs de (presque) toujours. La pédagogie, exercée depuis longtemps, devient un axe de travail dominant aux côtés de grands spectacles coproduits avec les institutions nationales.

NOTES D'INTENTION

Ce qui m'a porté à relire, ou plutôt à lire *Godot*, c'est le sentiment intime, de plus en plus précis, de l'obsolescence programmée de l'Humanité, de l'intuition d'une potentielle fin du monde » qui traverse parfois chacune et chacun d'entre nous.

Quelle anticipation dès 1948, date de l'écriture de la pièce...

Ces deux types – clochards, clowns, philosophes sans Dieu, écho du couple Beckett... perdus dans l'ère du vide à l'époque même de la reconstruction du monde, rencontrant sur une vieille route le Maître et l'Esclave, déchets grotesques du « monde d'avant » !

Même pas tristes, un peu gais parfois, vivants.

Ils ne sont pas là parce qu'ils attendent : ils attendent parce qu'ils sont là...

Nous sommes tous là, nous en sommes tous là.

Il devient passionnant de lire cette tragi-comédie avec nos pensées d'aujourd'hui sur l'état du monde (et du théâtre).

Mais j'aimerais aussi retrouver le moteur d'origine, ce sentiment que Beckett se garde bien d'exprimer de façon directe : qu'on sort des horreurs et des charniers de 39-45, et qu'on entre dans l'ère de la fabrication industrielle de l'humain solitaire : et il faut bien y vivre pourtant...

Ce n'est pas du théâtre de l'Absurde, idiote invention ! C'est l'affirmation fragile d'une résistance dans la débâcle. Évidemment, cette tragédie n'est pas morose ! L'héritage clairement avoué des burlesques américains traverse l'histoire de bout en bout : Keaton, Chaplin, Laurel & Hardy... La force comique de Beckett nous évite de visiter son œuvre comme un musée qui prend la poussière.

Godot est une entreprise de destruction du vieux théâtre bourgeois, de ces scénarios, de son naturalisme et de ses effets : c'était une provocation, on a envie de retrouver cela aussi. Mais c'est en même temps un hommage jubilatoire aux lois les plus simples et les plus anciennes de la scène : coulisses à droite et à gauche, entrées et sorties, rampe, toilettes au fond du couloir !

Et tout cela se met à jouer ! J'ai parcouru avidement cette pièce comme une suite formidable de petites scènes très concrètes, espérantes et désespérantes, frappé par son usage radical du silence, par l'ambiance « planétaire » qui règne sur ce paysage.

Il ne restait plus qu'à choisir soigneusement mes complices pour ce voyage...

Et nous voilà partis...

ENTRETIENS AVEC JEAN-PIERRE VINCENT

*Nous vous proposons ci-dessous deux entretiens, l'un paru dans **Théâtral magazine** en mai 2015, et le suivant, reprend les propos recueillis de Jean-Pierre Vincent pour le montage vidéo de la présentation de saison des Célestins en mai 2015.*

Qu'est ce qui vous a donné l'envie de monter *En attendant Godot* ?

Du temps où j'étais Administrateur du Français, j'avais un projet avec *Fin de partie*. Mais ça ne s'est pas fait car j'étais sur le départ. Ensuite, je me suis toujours tenu éloigné de Beckett. Jusqu'à ce que la lecture d'un article intitulé *Sans temps* de Günther Anders sur *Godot* m'ait troué la tête il y a deux ans. J'ai relu la pièce. Je l'ai trouvée vivante, concrète, pleines d'histoires avec une résonance très forte aujourd'hui : la plupart des êtres humains ont l'impression d'être « agis », que le temps se vide ...

Qu'entendez-vous par là ?

Comme dit Lucky dans la pièce, le temps rétrécit, devient une suite d'instantanés où on ne se reconnaît pas. En particulier depuis la chute du mur de Berlin, la victoire du libéralisme acharné et la mondialisation, les gens sont perdus dans une sorte de désert. Beckett a pressenti tout ça. Il a écrit *Godot* en 1948 très peu de temps après Hiroshima, Auschwitz. Mais il était fortement marqué par la guerre de 14. Dans le deuxième acte, il y a un passage où Estragon, Vladimir, Pozzo et Lucky sont morts. Et ce passage suit un autre moment où Vladimir et Estragon écoutent les morts parler sous la terre. Plus personne ne parle dans le monde où ils sont. D'ailleurs, c'est une espèce de route déserte. Et en même temps un décor puisque quand ils vont pisser, ils disent : « au fond du couloir à gauche ».

Alors que je n'avais jamais voulu adhérer à la vision tragico-mélorodramatique de Beckett, je me suis rendu compte que tout me parlait. Cette hagiographie pessimiste ne correspond pas à mon avis à son écriture. Il y a quelque chose de beaucoup plus vivant, plus irlandais chez lui. Ses meilleurs commentateurs ont toujours souligné sa force comique. Et en répétition, je découvre à quel point cet homme avait une science de la scène, du burlesque, des entrées, des sorties, de l'alternance entre des plages de discours, et d'autres où il n'y a pas à faire un seul mouvement. Il donne aussi l'humeur du personnage. Et puis une chose qui est très touchante, qu'on retrouve dans *Fin de partie*, c'est ce qu'il appelait « Suzanne et moi » en référence aux disputes entre lui et sa femme : des dialogues qui virent à la chinoiserie mesquine.

Est-ce que tout ça ne fait pas trop d'informations dans une même pièce ?

Non, parce que c'est très simple et très direct. Ces informations, vous y pensez en rentrant chez vous. Quand vous regardez la pièce, vous voyez une fiction. Il y a plein de moments qui vous renvoient à vous-mêmes. Comme par exemple la notion de silence : au début est le silence, au début il n'y a rien. Et à la fin il n'y a rien non plus. Et les silences renvoient les personnages au vide, et nous à notre état de spectateurs.

En attendant Godot, c'est quand même l'attente d'un mystérieux Godot qui ne vient pas, par Vladimir et Estragon. Le risque c'est qu'on s'ennuie...

Oui. Mais c'est une attente traversée par des ruines de la société passée : Pozzo et Lucky, c'est le maître et l'esclave, Lucky étant une espèce d'ancien intellectuel réduit en esclavage. C'est vrai, je me suis toujours ennuyé à *Godot* mais parce que ça allait trop vite.

Donc vous allez ralentir ?

Non. Mais il faut juste donner à entendre le temps. Quand ils écoutent les morts parler sous la terre, il faut quand même qu'ils prennent le temps d'écouter les morts sous la terre. Sinon, on n'y croit pas. Parce que Beckett nous invite à nous rendre compte que nous attendons, bien que nous faisons semblant de ne pas attendre en nous divertissant.

Cela voudrait dire que nous perdons notre temps. On ne peut pas dire que la société n'avance pas.

Vladimir dit que « *le temps s'est arrêté* » et Pozzo répond : « *Ne croyez pas ça... vous ne savez pas encore ce que c'est que le crépuscule chez nous* »... Alors aujourd'hui, c'est notre devoir, c'est de rester lucide et vigilant face à l'effondrement de ceux qui dirigent la planète.

Comment transposez-vous tout cela sur scène ?

Très simplement. Pozzo dit qu'il n'y a rien sauf un arbre. Donc il n'y a rien sauf un arbre. C'est exactement comme Beckett l'a écrit avec les chapeaux melon. Il y aura du son, que j'espère, certains spectateurs n'entendront pas. Si vous mettez une nappe sonore et qu'à un moment donné elle s'arrête, vous entendrez le vrai silence. C'est de la musique subliminale. C'est tout un art de choses qui s'accumulent petit à petit de répétition en répétition. J'espère que ce sera la mise en scène la plus proche de l'idée qu'il se faisait de la pièce. Sauf que nous sommes 50 ans plus tard.

Donc cela devrait davantage sensibiliser les gens...

C'est tout mon espoir.

Extrait d'un entretien avec Jean-Pierre Vincent
paru dans **Théâtral magazine**, mai-juin 2015.



©Raphael Arnaud

« La pièce a été écrite en 1948, c'est-à-dire trois ans après la découverte des camps et la bombe d'Hiroshima. Beckett lui-même avait fait la résistance, son réseau avait été dénoncé, il s'était enfui à travers la France avec sa femme. Il avait passé la ligne de démarcation, erré dans le midi de la France, trouvé un abri à Roussillon... Et pourtant il faisait une littérature qui éliminait toutes références « politico-socio-concrètes »... Toutes anecdotes. Pour nous dire que nous existons. Que nous existons dans des perspectives très difficiles et que pourtant nous sommes incroyables, que nous irons jusqu'au bout.

Et alors je trouve maintenant que c'est une pièce absolument prémonitrice sur notre vie et sur ce qui nous pend au nez. C'est à dire la fin. La fin de l'humanité que nous sommes en train de nous préparer soigneusement, j'ai l'impression ! Plus il y a de choses, plus il y a de gens, plus il y a de voitures, plus il y a de produits, plus il y a de grands magasins, plus il y a de Poutine, plus il y a ... etc, plus je me sens dans le vide, dans une sorte de vide, où je sens les gens vidés.

Et il se trouve que ces deux hommes en particulier, Vladimir et Estragon dans la pièce vivent dans un lieu où le temps n'existe plus guère, où on se souvient à peine de la veille, on ne peut pas en finir. On attend parce qu'on est là, et puisqu'on est là et qu'on attend, on nomme cette attente, il faut bien la nommer cette attente. Alors chez nous on attend chacun son dieu, quand on en a un, ou on attend de gagner le gros lot. Eux, ils attendent et ils ont nommé cette attente *Godot*. Alors il y a un petit parfum pour un anglais ou un irlandais, il y a « god » dedans, donc il y a une blague souterraine qui court sous toute la pièce à propos de ce dieu « catholico-irlandais ». Et ce qui est formidable c'est que ces gens sont dans une situation navrante, désespérante, a priori... et en même temps ils sont incroyables, d'une résistance... comme nous tous ! Nous vivons dans ce monde qui va de plus en plus mal. Ça donne un résultat par moment extrêmement comique, et extrêmement burlesque. C'est très clair que la pièce est référencée à Buster Keaton, à Charlie Chaplin et à Laurel et Hardy. »

Jean-Pierre Vincent
Propos recueillis pour les Célestins, mai 2015

NOTES DE MISE EN SCÈNE

« *Il y a de l'imprévisible à monter Beckett, parce qu'il y a dans ce Beckett là une grande liberté de discours. Je dois être vigilant à respecter cette richesse, à suivre pas à pas cette liberté.* ».

Jean-Pierre Vincent

SCENARIO

Beckett a écrit une pièce constituée du texte, de personnages, et constamment parsemée de didascalies très précises, que beaucoup d'acteurs et metteurs en scènes ressentent comme contraignantes (ou négligeables). On s'en libère à qui peut mieux : on est des artistes après tout, des créateurs quoi ! Alors guette la catastrophe. Comme toujours en ces cas-là, la pièce peut toucher au vif ici ou là durant quelques secondes, puis ennuyer beaucoup, parce qu'on a perdu son fil, son centre. Alors on bouge, bougeotte, rajoute des mouvements : cette peur de l'ennui fait qu'on s'ennuie...

Au fil des mots, le lien étroit entre texte et indications apparaît peu à peu d'une rigueur stupéfiante, d'une science du théâtre a priori inattendue pour un écrivain comme le Beckett des premiers romans en 1948.

C'est écrit comme un film : à gauche les indications de jour, heure, lieu, mouvements, à droite le texte. C'est prévu de A à Z. Nous avons coupé de petits passages, des gags en trop à notre avis : nous les avons réintégrés. On est là sur une scène qui a des formes et des lois. Beckett les connaissait d'instinct, il les a mises à nu, pour nous.

LE JEU DU TEMPS

Pas même besoin de s'abriter derrière la science quantique pour découvrir ici que le temps est une notion relative... Le temps n'avance plus et pourtant, dit Pozzo, *ne croyez pas ça*. Il n'avance pas, mais il passe ! Patinage artistique. Ce jeu avec les silences et le temps peau de banane est aussi, bien sûr, une saine provocation à ceux et celles qui ne viennent que pour se divertir et croire oublier le temps.

LES PETITES LOGORRHEES

Il faut faire très attention à ces séries récurrentes de très courtes répliques virtuoses et loufoques qui émaillent la partition de Vladimir et Estragon. Cela doit avancer vite, sans temps, mais si cela va trop vite, on oublie le fait que chaque réplique est une pensée ou une question virale... Le texte devient une musique mécanique, un cliché de la drôlerie, on ne pense plus, on croit que c'est drôle, et on perd le public.

CONFIRMATION DES SILENCES ET ZIGZAGS...

Le gouffre des silences – syncope du théâtre, renvois à la solitude de chacune - alternant avec les déflagrations de mouvements rapides, aberrants, affolants. On sent cela physiquement. Minimum de mouvements durant les plages de dialogue : ce sont les mots qui bougent !

Les mouvements, entrées, sorties, sont des coups de théâtre.

Surtout quand ils sont tous les deux (premier acte), chaque silence est une attente (de Godot, mais pas seulement).

Jean-Pierre Vincent, **notes**, 2015

Extrait du programme de salle du théâtre de Clermont-Ferrand.

LES ECHOS DE LA PRESSE

«On croyait connaître certaines œuvres, vingt fois vues et revues. Et le talent d'un metteur en scène, d'un acteur, les fait soudain revivre autrement. violemment. Drôlement. Lumineusement...Voilà ce qui risque d'arriver à quiconque retrouvera *En attendant Godot*.

Et ceux qui découvriront pour la première fois la pièce visionnaire et insensée composée en 1948, auront la chance de la goûter dans sa pluralité et son infini rayonnement : politique, métaphysique, burlesque, prophétique.(...) S'il n'est pas coutumier de ce répertoire contemporain réputé du côté de l'absurde, Jean -Pierre Vincent l'aborde en franc camarade. Et cet esprit-là irradie la représentation.(...)

La mise en scène paraît d'abord étrangement respectueuse du texte, de son rythme, de ses jeux de mots, de ses clins d'œil, de ses associations libres, de sa poésie antipoétique. Sauf qu'à force d'y être attentive, elle l'explose. Et lui apporte un relief insoupçonné. Comme réchappé des comics américains, chapeau melon et costume de music hall noir usé, Gogo et Didi se révèlent ainsi exégètes et philosophes, maniant comme personne concepts classiques neufs, de la phénoménologie à la relativité. On rit. On pense aussi, et étonnamment, dans ce spectacle où les lumières d'Alain Poisson rendent aigu chaque instant au cœur d'un no man's land où le temps et l'Histoire semblent arrêtés.

(..) Avec ses formidables acteurs, Jean-Pierre Vincent privilégie, à la désespérance tragique, qui entoure d'ordinaire *En attendant Godot*, un chant d'amour aux petites et grandeurs humaines. C'est bel et beau.(..)

Fabienne Pascaud, **Télérama**, 29/04/15

« Ancien élève de l'école du Théâtre nationale de Strasbourg au temps d'Hubert Gignoux, membre de la troupe strasbourgeoise de Vincent, Alain Rimoux fut de ceux qui le suivirent à la comédie française. Aujourd'hui, dans *En Attendant Godot*, il est un fabuleux Pozzo, empruntant son costume et son embonpoint au Peter Ustinov de Lola Montès, il en fait un paysan d'Europe, fumeur de bouffarde (comme l'indique Beckett), un vendeur de chevaux madré ayant en poche un recueil sam'suffit de citations. Même en devenant aveugle au cours de la pièce, il garde intacte son goût pour les mots d'auteurs (dont se gausse l'auteur Beckett) : « un beau jour je me suis réveillé, aveugle comme le destin », dit Pozzo parlant de Giraudoux.

Charlie Nelson (Vladimir) et Abbès Zahmani (Estragon) sont des comédiens aguerris, véloce. Jean-Pierre Vincent est l'un de ces metteurs en scène (peu nombreux, à dire vrai) qui vont souvent au théâtre voir les acteurs qui alimenteront leurs rêves de distribution, il les avait vus jouer et avait déjà travaillé avec eux. En les distribuant dans Vladimir et Estragon et en les réunissant, Vincent fait d'une pierre deux coups tant les deux acteurs font la paire.

L'un petit, l'autre plus épais, l'un toujours à souffrir (à commencer par les pieds) et épris de solitude, l'autre, plus jovial, toujours heureux de retrouver son compagnon, on pense irrésistiblement et tout le temps à Laurel et Hardy. Magnifique filiation, superbe emprunt ou hommage. Beckett qui filma le vieux Keaton admirait le cinéma burlesque, son concision, sa vitesse, sa façon de tordre les corps comme des pantins.

Devant le public dijonnais, Vincent a dit avoir eu envie de monter *Godot* après avoir lu l'étude qu'en fait Gunther Anders dans « L'obsolescence de l'homme ».

Le penseur autrichien y décrit un Beckett qui, loin de montrer le nihilisme de l'homme, montre au contraire « l'incapacité de l'homme à être nihiliste ». Il conclut son étude en évoquant le « jeune Chaplin » et en affirmant dans la pièce de Beckett « ce n'est pas la métaphysique qui a le dernier mot », renvoyant par la même notion de « théâtre de l'absurde » accolée par l'université à Beckett, à une absurdité.

(...) La force de cette pièce, comme tous les chefs-d'œuvre, c'est qu'une mise en scène de haute tenue, nous la fait entendre tout autrement. Et qu'on en redemande. »

Jean-Pierre Thibaudat, **Mediapart.fr**, 26/05/15

« Un *Godot* pétri d'humanité, merveilleusement joué et dirigé avec maestria par Jean-Pierre Vincent. Le *Godot* idéal pour découvrir la pièce ou la redécouvrir – pour entendre la moindre nuance de ce que nous dit Beckett, qui non seulement n'a pas vieilli, mais prend un sens tout à fait particulier aujourd'hui.

(...) Il invente cette chose inouïe dans le théâtre du XX^{ème} siècle qu'est *Godot*, ce « *chant d'amour pour le théâtre le plus fondamental, celui des origines* », dicit Jean-Pierre Vincent, et donc pour l'humanité la plus fondamentale, décapée, dépouillée de son vernis social, de son vernis de civilisation, qui non seulement n'a pas empêché la catastrophe mais l'a peut-être suscitée.

(...) On oublie trop souvent que Beckett est un grand auteur comique – même si le comique a pour fonction chez lui de souligner le tragique – et Jean-Pierre Vincent et ses acteurs ont parfaitement ajusté l'équilibre entre l'émotion et l'humour. Mais toutes ces dimensions de la pièce – existentielle, politique, prophétique, linguistique, cosmique... - se déploient avec une clarté impeccable, une précision musicale.»

Fabienne Darge, **Le Monde**, 15/04/2015

EXTRAITS DE LA PIÈCE

Extrait du premier acte

Le décor : à l'extérieur, un arbre sans feuilles.

Les personnages : deux vagabonds.

Estragon : Endroit délicieux. (*Il se retourne, avance jusqu'à la rampe, regarde vers le public.*) Aspects riants. (*Il se tourne vers Vladimir.*) Allons-nous-en.

Vladimir : On ne peut pas.

Estragon : Pourquoi ?

Vladimir : On attend Godot.

Estragon : C'est vrai. (*Un temps.*) Tu es sûr que c'est ici ?

Vladimir : Quoi ?

Estragon : Qu'il faut attendre.

Vladimir : Il a dit devant l'arbre (*Il regardent l'arbre.*) Tu en vois d'autres ?

Estragon : Qu'est-ce que c'est ?

Vladimir : On dirait un saule.

Estragon : Où sont les feuilles ?

Vladimir : Il doit être mort.

Estragon : Finis les pleurs.

Vladimir : A moins que ce ne soit pas la saison.

Estragon : Ce ne serait pas plutôt un arbrisseau ?

Vladimir : Un arbuste.

Estragon : Un arbrisseau.

Vladimir : Un - (*Il se reprend.*) Qu'est-ce que tu veux insinuer ? Qu'on s'est trompé d'endroit ?

Estragon : Il devrait être là.

Vladimir : Il n'a pas dit ferme qu'il viendrait.

Estragon : Et s'il ne vient pas ?

Vladimir : Nous reviendrons demain.

Estragon : Et puis après-demain.

Vladimir : Peut-être.

Estragon : Et ainsi de suite.

Vladimir : C'est-à-dire...

Estragon : Jusqu'à ce qu'il vienne.

Vladimir : Tu es impitoyable.

Estragon : Nous sommes déjà venus hier.

Vladimir : Ah non, là tu te goures.

Estragon : Qu'est-ce que nous avons fait hier ?

Vladimir : Ce que nous avons fait hier ?

Estragon : Oui.

Vladimir : Ma foi...(se fâchant). Pour jeter

le doute, à toi le pompon.

Estragon : Pour moi nous étions ici.

Vladimir (*regard circulaire*). :

L'endroit te

semble familier ?

Estragon : Je ne dis pas ça.

Vladimir : Alors ?

Estragon : Ça n'empêche pas.

Vladimir : Tout de même... cet arbre...

(*Se tournant vers le public*)... cette tourbière.

Estragon : Tu es sûr que c'était ce soir ?

Vladimir : Quoi ?

Estragon : Qu'il fallait attendre ?

Vladimir : Il a dit samedi. (*Un temps.*) Il me semble.

Estragon : Après le turbin.

Vladimir : J'ai dû le noter. (*Il fouille dans ses poches, archibondées de saletés de toutes sortes.*)

Estragon : Mais quel samedi ?

Sommes-nous samedi ? Ne serait-on pas plutôt dimanche ? Ou lundi ? Ou vendredi ?

Extrait du deuxième acte

Comme la veille et sans doute les jours précédents, Godot a envoyé un messager à Vladimir et Estragon pour leur annoncer sa venue du lendemain...

...

Estragon : Qu'est-ce que tu as ?

Vladimir : Je n'ai rien.

Estragon : Moi je m'en vais.

Vladimir : Moi aussi.

Silence.

Estragon : Il y avait longtemps que je dormais ?

Vladimir : Je ne sais pas.

Silence.

Estragon : Où irons-nous ?

Vladimir : Pas loin.

Estragon : Si si, allons-nous-en loin d'ici !

Vladimir : On ne peut pas.

Estragon : Pourquoi ?

Vladimir : Il faut revenir demain.

Estragon : Pour quoi faire ?

Vladimir : Attendre Godot.

Estragon : C'est vrai. (*Un temps.*) Il n'est pas venu ?

Vladimir : Non.

Estragon : Et maintenant il est trop tard.

Vladimir : Oui, c'est la nuit.

Estragon : Et si on le laissait tomber ? (*Un temps.*) Si on le laissait tomber ?

Vladimir : Il nous punirait. (*Silence. Il regarde l'arbre.*) Seul l'arbre vit.

Estragon : (*regardant l'arbre*): Qu'est-ce que c'est ?

Vladimir : C'est l'arbre.

Estragon : Non, mais quel genre ?

Vladimir : Je ne sais pas. Un saule.

Estragon : Viens voir. (*Il entraîne Vladimir vers l'arbre. Ils s'immobilisent devant.*

Silence.) Et si on se pendait ?

Vladimir : Avec quoi ?

Estragon : Tu n'as pas un bout de corde ?

Vladimir : Non.

Estragon : Alors on ne peut pas.

Vladimir : Allons-nous-en.

Estragon : Attends, il y a ma ceinture.

Vladimir : C'est trop court.

Estragon : Tu tireras sur mes jambes.

Vladimir : Et qui tirera sur les miennes ?

Estragon : C'est vrai.

Vladimir : Fais voir quand même. (*Estragon dénoue la corde qui maintient son pantalon.*

Celui-ci, beaucoup trop large, lui tombe autour des chevilles. Ils regardent la corde.)

À la rigueur ça pourrait aller. Mais est-elle solide ?

Estragon : On va voir. Tiens.

Ils prennent chacun un bout de la corde et tirent. La corde se casse. Ils manquent de tomber.

Vladimir : Elle ne vaut rien.

Silence.

Estragon : Tu dis qu'il faut revenir demain ?

Vladimir : Qui.

Estragon : Alors on apportera une bonne corde.

Vladimir : C'est ça.

Silence.

Estragon : Midi.

Vladimir : Oui.

Estragon : Je ne peux plus continuer comme ça.

Vladimir : On dit ça.

Estragon : Si on se quittait ? Ça irait peut-être mieux.

Vladimir : On se pendra demain. (*Un temps*) À moins que Godot ne vienne.

Estragon : Et s'il vient.

Vladimir : Nous serons sauvés.

Vladimir enlève son chapeau - celui de Lucky - regarde dedans, y passe la main, le secoue, le remet.

Estragon : Alors on y va ?

Vladimir : Relève ton pantalon.

Estragon : Comment ?

Vladimir : Relève ton pantalon.

Estragon : Que j'enlève mon pantalon ?

Vladimir : Relève ton pantalon.

Estragon : C'est vrai.

Il relève son pantalon. Silence.

Vladimir : Alors on y va ?

Estragon : Allons-y.

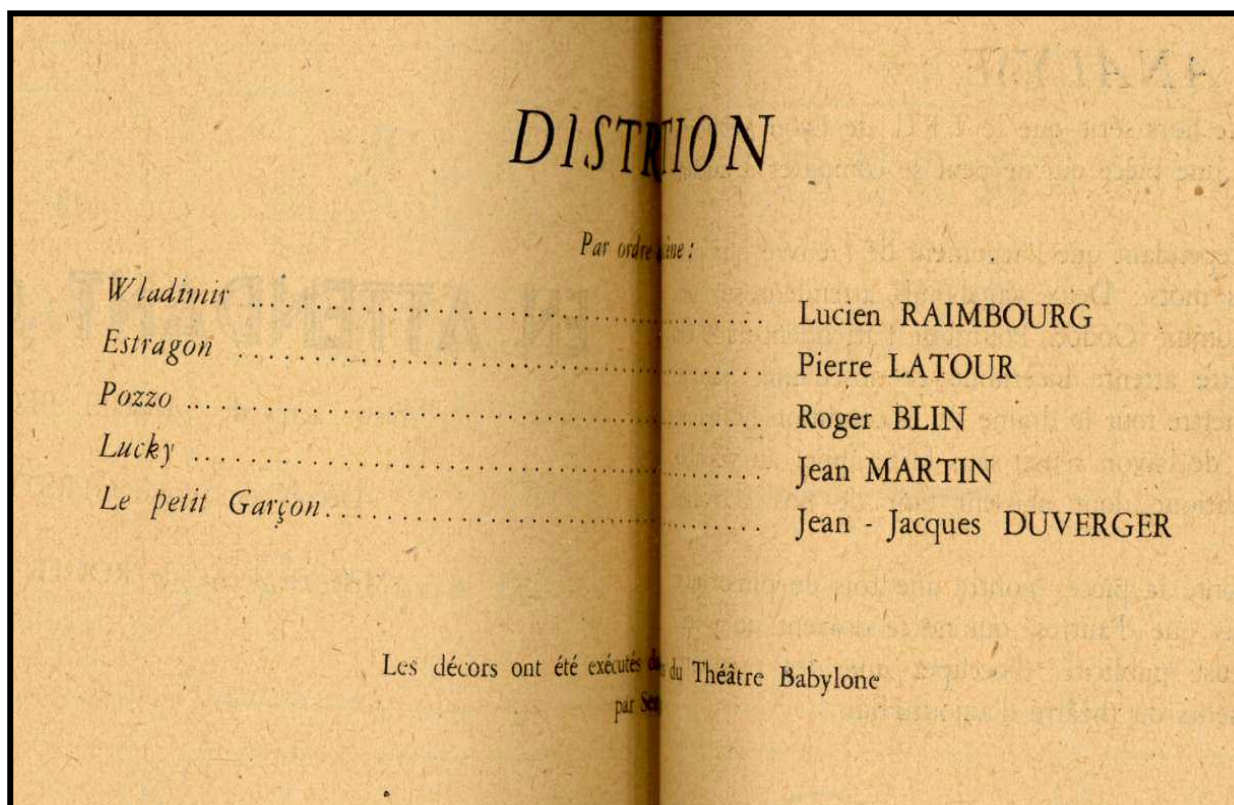
Ils ne bougent pas.

DANS LES ARCHIVES DES CÉLESTINS ...

En Attendant Godot fut pour la première fois créé au Théâtre de Babylone à Paris, en janvier 1953, dans une mise en scène de Roger Blin, lui-même dans le rôle de Pozzo.

La pièce rencontre alors un succès critique et public, et sera ensuite jouée au Théâtre des Célestins, la même année, par le même metteur en scène.

Vous trouverez ci-dessous des documents archivés par le théâtre, dont une lettre de Samuel Beckett à Roger Blin après la Première de *En attendant Godot*.



Ussy 9/1/53

Mon cher Roger

Bravo à tous. Je suis si content de votre succès à tous.

Ne m'en veuillez pas de m'être barre, je n'en pouvais plus.

Il y a une chose qui me chiffonne, c'est le froc d'Estragon. J'ai naturellement demandé à Suzanne s'il tombe bien. Elle me dit qu'il le retient à mi-chemin. Il ne le faut absolument pas, c'est on ne peut plus hors de situation. Il n'a vraiment pas la tête à ça à ce moment-là, il ne se rend même pas compte qu'il est tombe. Quant aux rires qui pourraient saluer la chute complète, au grand dam de ce touchant tableau final, il n'y a absolument rien à y objecter, ils seraient du même ordre que les précédents. L'esprit de la pièce, dans la mesure où elle en a, c'est que rien n'est plus grotesque que le tragique, et il faut l'exprimer jusqu'à la fin, et surtout à la fin. J'ai un tas d'autres raisons pour vouloir que ce jeu de scène ne soit pas escamoté, mais je vous en fais grâce. Soyez seulement assez gentil de le rétablir comme c'est indiqué dans le texte, et comme nous l'avions toujours prévu au cours des répétitions, et que le pantalon tombe complètement, autour des chevilles. Ça doit vous sembler stupide, mais pour moi c'est capital. Et je vous croyais tous les deux d'accord avec moi là-dessus, quand je vous ai vus samedi dernier après l'incident de la couturière, et que j'emportais votre assurance que cette scène serait jouée comme je la vois.

Bonne continuation et une amicale poignée de main à tous.



Célestins

THÉÂTRE DE LYON