

PIÈCE IDÉIMONTÉE

Les dossiers pédagogiques
« Théâtre » et « Arts du cirque »
du réseau Canopé

N° 207 - Avril 2015

EN ATTENDANT GODOT



EN ATTENDANT GODOT

PIÈCE IDÉIMONTÉE

Les dossiers pédagogiques
« Théâtre » et « Arts du cirque »
du réseau Canopé

N° 207 - Avril 2015

Texte de Samuel Beckett

Mise en scène de Jean-Pierre VINCENT

Dramaturgie de Bernard CHARTREUX

Assistés de Frédérique PLAIN

Décor de Jean-Paul CHAMBAS

Assisté de Carole METZNER

Costumes de Patrice CAUCHETIER

Lumières de Alain POISSON

Son de Benjamin FURBACCO

avec Abbes ZAHMANI, Charlie NELSON, Alain RIMOUX,
Frederix LEIDGENS, Gaël KAMILINDI.

Au Théâtre du Gymnase, Marseille,
du mardi 14 avril au mardi 21 avril 2015

Retrouvez sur reseau-canope.fr/crdp-paris/
l'ensemble des dossiers « Pièce [dé]montée »

Directeur de publication

Jean-Marc Merriaux

Directrice de l'édition transmédia et de la pédagogie

Michèle Briziou

Directeur artistique

Samuel Baluret

Comité de pilotage

Bertrand Cocq, directeur du Canopé de Paris

Bruno Dairou, délégué aux Arts et à la Culture de Canopé

Ludovic Fort, IA-IPR Lettres, académie de Versailles

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé, conseiller Théâtre,

délégation aux Arts et à la Culture de Canopé

Patrick Laudet, IGEN Lettres-Théâtre

Marie-Lucile Milhaud, IA-IPR Lettres-Théâtre honoraire

et des représentants des Canopé académiques

Auteurs de ce dossier

Caroline Veaux, professeure agrégée de Lettres

Directeur de « Pièce [dé] montée »

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé, conseiller théâtre,

département Arts & Culture

Chargée de mission Arts & Culture

Vanessa GUERASSIMOFF, Canopé de l'académie d'Aix-Marseille

Relecture

Stéphanie Béjjan, Canopé de l'académie d'Aix-Marseille

Mise en pages

Marisabelle Lafont, Canopé de l'académie d'Aix-Marseille

Conception graphique

DES SIGNES studio Muchir et Desclouds

Couverture

© Jean-Pierre Vincent

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-86631-306-7

© Réseau Canopé - 2015

[établissement public à caractère administratif]

37 rue Jacob

75006 Paris

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie [20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris] constitueraient donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Remerciements

Nos remerciements chaleureux vont à Jean-Pierre Vincent pour l'ensemble des documents de travail qu'il nous a gentiment confiés. Merci à Marie-Julie Amblard, Suzanne Berling et toute l'équipe du théâtre du Gymnase pour leur aide précieuse.

5 Édito

6 **AVANT DE VOIR LE SPECTACLE
LA REPRÉSENTATION EN APPÉTIT!**

7 La première motivation

10 Burlesque

13 Chemin faisant : questions de scénographie

14 En guise de conclusion

16 **APRÈS LA REPRÉSENTATION
PISTES DE TRAVAIL**

16 Remémoration

16 Espèces d'espaces !

20 Chapeaux melons et...

22 « Même pas mort(s) ! »

25 **ANNEXES**

25 Annexe 1. Extrait de « Être sans temps », *L'Obsolescence de l'homme* de Günther Anders

27 Annexe 2. « Citations »

32 Annexe 3. Extrait de *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes

Égarés dans un paysage indéfinissable, au pied d'un arbre dépouillé, Estragon et Vladimir attendent, mais attendent qui ? Godot, qui ne viendra pas. Attendre est déjà quelque chose...

Plus de soixante ans après son écriture - la pièce date de 1948 et est publiée en 1953 -, *En attendant Godot* de Samuel Beckett est l'une des pièces les plus connues de la seconde moitié du XX^e siècle et sans doute l'une des plus jouées. La pièce a été traditionnellement « étiquetée » dans le Théâtre de l'Absurde, courant issu du traumatisme des deux guerres. Aux yeux de Jean-Pierre Vincent qui la met en scène, *Godot* est tout sauf du théâtre absurde : « c'est une arme fragile de résistance », mieux, une pièce visionnaire sur l'état du monde dans lequel nous vivons aujourd'hui.

Le dossier propose aux élèves d'accompagner un grand metteur en scène dans sa démarche de création. Ses lectures, ses références, ses choix scénographiques sont le support de recherches et de mises en pratique. En partageant ainsi les interrogations et les découvertes de Jean-Pierre Vincent, les classes sont invitées à une lecture passionnante de Beckett mais aussi à découvrir le parcours d'un metteur en scène dont l'art est de redonner *vie et présent* aux grands textes.

AVANT DE VOIR LE SPECTACLE LA REPRÉSENTATION EN APPÉTIT !

Avant de plonger dans le journal de création de Jean-Pierre Vincent, inviter les élèves à faire connaissance avec lui. Pour cela, répartir les élèves en groupes, et leur demander, à partir des informations trouvées sur la page de *Théâtre contemporain*, de dresser une « carte d'identité » de Jean-Pierre Vincent autour des éléments suivants : formation, auteurs de prédilections, institutions théâtrales fréquentées et dirigées. Après la mise en commun, on essaiera de dégager ensemble les lignes de force du parcours théâtral de Jean-Pierre Vincent, en choisissant trois ou quatre mots qui résument ses engagements.

Voici quelques mots qui peuvent résumer le parcours de Jean-Pierre Vincent au théâtre. « Engagement » parce qu'il a toujours privilégié les créations en prise avec les questions politiques. « Contemporain » : parce que Jean-Pierre Vincent a contribué à faire découvrir en France de grandes écritures contemporaines (il a notamment travaillé avec le dramaturge Bernard Chartreux et monté des pièces de Jean-Claude Grumberg, Edward Bond, Michel Deutsch et Thomas Bernahrd). « Partage » : parce qu'il a fédéré autour de lui une troupe fidèle et parce qu'il s'est investi dans la direction de grands lieux théâtraux.

« Transmission » : parce qu'en plus de son activité de metteur en scène, Jean-Pierre Vincent a enseigné le théâtre à de nombreuses générations de comédiens.

Maintenant que les élèves ont fait connaissance avec Jean-Pierre Vincent, il est temps de l'accompagner sur le chemin de la création de *En attendant Godot*, qui sera jouée au Théâtre du Gymnase, en avril 2015. Le dossier se propose de suivre le cheminement d'un metteur en scène, de sa rencontre avec un texte, aux premières réflexions, en passant par la mise en place de choix scénographiques ou dramaturgiques. Toutes les notes, présentes dans le dossier, sont extraites de deux documents de travail, « En attendant *En attendant* » (désormais abrégé en EA) et « En répétant *Godot* » (désormais abrégé en ER) que Jean-Pierre Vincent a eu la gentillesse de partager avec les élèves.

Les notes qui vont suivre reprennent le chemin depuis le départ du projet *Godot* de Studio Libre, depuis la première motivation, chemin faisant à travers dramaturgie, décor, costumes, etc. Et l'on terminera – si fin il y a – par les notes prises en répétitions. (EA)

LA PREMIÈRE MOTIVATION

Qu'est-ce qui détermine chez un metteur en scène la volonté de monter telle ou telle pièce ? Comment se passe cette rencontre ? C'est d'abord à cette question que nous allons nous intéresser.

1. JE N'ATTENDAIS PAS GODOT

Écoutons Jean-Pierre Vincent nous raconter comment Godot s'est imposé à lui.

*Je n'attendais pas Godot. La pièce m'est revenue en tête un peu hasard, à la lecture d'un texte de Günther Anders, un des grands analystes de notre époque. C'était un court essai (« Être sans temps ») inséré dans son grand œuvre, *L'Obsolescence de l'Homme*. La première moitié du XX^e siècle a été le lieu de désastreuses conséquences du progrès (en guerre et en paix). En 1948, date de l'écriture de la pièce, Beckett et son *Godot* viennent juste après l'horreur. Beckett a soigneusement écarté les allusions directes à cette période, qui apparaissaient dans ses premiers manuscrits. Pas d'actualité anecdotique, donc. [EA]*

Proposer aux élèves d'aller lire un extrait du texte de Günther Anders (annexe 1), p. 247-248.

Günther Anders propose une lecture pour le moins intéressante de *Godot*. Il part d'un constat : l'homme moderne est un homme qui ne fait rien, un homme passif, même lorsqu'il agit. C'est l'attente qui lui semble constitutive du mouvement de la pièce. Si dans les pièces traditionnelles, les héros refusaient d'attendre et préféraient la fuite désespérée, les personnages de Beckett font le choix de rester, dans une logique où l'attente se nourrit d'elle-même : « Nous restons, donc nous attendons », « Nous attendons donc nous avons quelque chose à attendre ».

En quoi cette lecture renouvelle-t-elle le regard sur la pièce de Beckett ?

On ne retient souvent du titre de la pièce de Beckett que l'objet de l'attente, Godot. Günther Anders nous rappelle que *Godot* n'est qu'une conséquence de l'attente. C'est l'attente qui est première, *Godot* n'est qu'une cause qu'on imagine ensuite pour justifier l'attente.

Proposer avec les élèves de réfléchir à l'emprise de l'attente dans leur quotidien.

Chercher des situations quotidiennes dans lesquelles les élèves attendent. Les lister, sur le modèle suivant : « j'attends mon bus / dans la queue de la cantine / etc. ». L'attente occupe-t-elle une place fondamentale dans leur vie ? Leur demander ensuite d'établir une seconde liste : qu'attendent-ils de la vie ? Lister à nouveau : « j'attends d'être heureux / de..., etc. ».

Proposer une mise en voix de ces listes. En cercle, les élèves disent à tour de rôle une phrase de leur liste. On alternera une phrase tirée de la liste A avec une phrase tirée de la liste B. Commenter les effets.

La lecture de l'essai d'Anders a amené Jean-Pierre Vincent à relire la pièce de Beckett.

J'ai donc relu la pièce, j'ai redécouvert une pièce concrète, factuelle, poétique, théâtrale et drôle, phrase après phrase, séquence par séquence, sans me laisser noyer par le flot des mots et des pages qui tournent. [EA]

Demander à chaque élève d'aller « piocher » dans la pièce une phrase qui l'a « arrêté » ou marqué en feuilletant les pages..., faire une collecte de ces phrases, proposer d'en faire une lecture chorale dans l'espace.

On peut aussi lire avec les élèves des extraits de textes critiques qui ont nourri la réflexion de Jean-Pierre Vincent sur la pièce (annexe 2).

2. RIEN À FAIRE

2.1. LE SENTIMENT DE L'ATTENTE

Demander aux élèves de chercher dans un dictionnaire la définition et l'étymologie des mots « attendre » et « dramatique ». Pourquoi est-ce paradoxal de porter sur une scène de théâtre, un drame de l'attente ?

L'attente est, par définition, un temps vide, ou en tout cas, un temps vacant. Le dictionnaire Larousse propose une définition intéressante du verbe attendre : « rester jusqu'à ce que quelque se produise ». Or le drame, comme l'indique son étymologie, *drama* qui veut dire « action » en grec, suppose précisément que « quelque chose se produise ». Comment faire de l'attente une matière dramatique ? Jean-Pierre Vincent note que l'on ne doit jamais perdre de vue ce « sentiment de l'attente ».

En attendant

Ne jamais perdre de vue [et d'oreille] ce sentiment de l'attente, à chaque mot prononcé. Non pas qu'on s'obséderait sur une omniprésence *angoissée* de l'attente, qui égaliserait tout. Il suffit seulement d'un sourd sentiment que chaque parole prononcée l'est dans cet espace / temps « d'attendre ».

Ils sont là parce qu'ils attendent. Ou « ils attendent *parce qu'ils sont là* », dit Anders. Il n'y a [plus] que ça à faire. Aucune autre raison. Ils parlent, jouent à des jeux, parce qu'ils attendent, même si ce qu'ils disent semble loin de ce thème : distractions de l'attente, *divertissement*.

Jean-Paul Roussillon disait : « Pour jouer ça, il faut avoir appris à attendre ».

Et dans les silences, Estragon et Vladimir attendent Godot, et le spectateur doit attendre... la suite, s'il y en a une. [EA]

Proposer aux élèves d'expérimenter à leur tout le « sentiment de l'attente ».

Exercice 1. On pourra procéder en deux temps.

Temps 1 : annoncer à l'ensemble de la classe un exercice d'improvisation, deux élèves seront en situation de jeu, le reste de la classe en observateur. Indiquer que seuls les élèves en situation de jeu connaîtront la consigne. L'enjeu de l'exercice sera pour les observateurs de découvrir la consigne qui a été donnée. Demander aux élèves en situation de jeu de partir en coulisses et de retarder le plus longtemps possible leur entrée en scène, en trouvant des prétextes à chaque fois que le professeur les relancera pour presser leur entrée.

Temps 2 : commencer l'exercice. Les observateurs attendent l'entrée des acteurs, mais celle-ci ne se fait pas. Le professeur laissera durer l'attente, et relancera les élèves en situation de jeux par des questions ou par des injonctions à enfin venir, en laissant croire que cette situation n'a pas été voulue. L'exercice prendra fin quand les observateurs auront compris quelle était la consigne (« faire attendre »).

À la suite de cet exercice, faire un retour collectif. Pour les acteurs : à quelles difficultés se sont-ils heurtés ? Pour le public des observateurs : par quelles phases sont-ils passés ? Se sont-ils désintéressés de ce qu'il se passait (ou ne se passait pas) sur scène, ou bien l'attente a-t-elle au contraire motivé un intérêt de plus en plus grand pour ce qui allait se passer ? À quoi ont-ils occupé ce temps ? On dressera une liste de toutes les activités du public (bavarder, somnoler, s'énerver).

L'enjeu est de faire comprendre aux élèves le potentiel dramatique de l'attente et ses difficultés. Pour les acteurs, ne pas céder à la tentation d'écourter l'attente. Pour les observateurs, comprendre que l'attente peut être un puissant moteur dramatique. Un temps d'attente n'est jamais vide : il est traversé de micro-événements, de phases, de mouvements qui l'animent.

Exercice 2.

À partir d'un extrait des *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes (annexe 3), proposer aux élèves l'exercice suivant : faire d'une attente une « pièce de théâtre ».

Consigne : improviser autour de la trame suivante : « le décor représente l'intérieur d'un café, nous avons rendez-vous, j'attends ». Prologue, « je constate, j'enregistre le retard de l'autre ». Acte I : « les supputations ». Acte II : « la colère ». Acte III : « l'angoisse toute pure ».

2.2. « CE SILENCE-LÀ »

Toute attente est traversée par des moments de silence, qui contribuent à lui donner une épaisseur sensible. C'est une des premières remarques que fait Jean-Pierre Vincent dans ses notes :

Ce silence-là

On doit entendre les didascalies « silence » absolument, ne pas en louper une. Le temps [se] passe. Ce temps est du rien sensible, qui avance. Rien ne se passe, mais le temps défile tout de même, troué par des paroles. Stravinsky a cherché à rencontrer Beckett, car il était frappé par les silences d'*En attendant Godot*. Je ne me souviens pas avoir vraiment entendu ces instants de « trous noirs », quand j'ai assisté aux diverses mises en scène, du moins pas systématiquement. Seulement comme des compromis. Comme toujours et partout, il y a d'abord le silence, puis les paroles, et retour au silence, inlassablement. *En attendant Godot*, c'est long : voir le nombre de pages... Toujours trop long, quand je l'ai vu, quelles que soit les qualités de la mise en scène et de l'interprétation, trop long *parce que ce n'était pas assez long*... Il ne faut pas avoir peur. Tant pis, tant mieux. Si on essaie de jouer au plus fin avec le temps, si l'on presse le pas, cela devient une œuvre ordinaire. [EA]

Distribuer aux élèves une suite de répliques tirées de la pièce (par exemple p. 23 de « Qu'est-ce qu'on lui a demandé au juste » à p. 24 « Notre rôle ? celui du suppliant. »)

Par groupe de deux, proposer une mise en lecture à partir de la consigne suivante : « le temps défile, troué par des paroles ».

Pour finir ce parcours sur l'attente et le silence, lire une des dernières notes de Jean-Pierre Vincent, au moment des répétitions :

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 plus, 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. [ER]

Qu'est-ce que cette note peut laisser attendre au spectateur de la pièce ?

BURLESQUE

1. CLOWNS ANGLAIS, MORTELS ET MÉTAPHYSIQUES

Jean-Pierre Vincent rappelle l'inscription de la pièce *Godot* dans une tradition d'humour spécifiquement anglo-saxonne, celle des « clowns anglais ».

Burlesque

Clowns anglais, mortels et métaphysiques. Chaplin, Keaton, Laurel & Hardy. Revoir *FILM* de Beckett avec et pour le vieux Keaton. Première didascalie à propos de Vladimir : « S'approchant à petits pas raides, jambes écartées », donc entre clownerie, vieillesse précoce et handicap moteur. Mais la clownerie n'est pas un divertissement. Comme dit Anders, le clown métaphysique *confond ce qui est et ce qui n'est pas* : il trébuche sur une marche qui n'existe pas, et trébuche sur de vraies marches comme si elles n'existaient pas. Clément Rosset a écrit naguère un bel article (N° de la *Revue Critique*, 1990) sur le comique chez Beckett.

Il serait fâcheux d'oublier ici SEAN O'CASEY, qui à côté de ses fresques irlandaises, a produit des farces hilarantes et trop peu connues sur les petites gens de son pays, de leur pays. [EA]

Proposer aux élèves de visionner *FILM* de Beckett¹ et de courts extraits, au choix, de films de Chaplin et de Laurel et Hardy. Caractériser le jeu corporel de ces acteurs.

2. ZIGS ET ZAGS

Jean-Pierre Vincent remarque que les personnages de la pièce appartiennent à cette tradition des clowns anglais, auxquels ils empruntent la « vivacité gymnastique ».

Zigs et zags.

À plusieurs reprises, Vladimir et Estragon sont pris, seuls ou ensemble, d'une agitation physique qui leur fait parcourir la scène en tous sens, et même au-delà de la scène. Ce désert immobile est alors zébré de trajets affolés ou furibonds. Par exemple, la course errante de chien perdu de Vladimir ne retrouvant pas Estragon au début du deuxième acte ; ou bien la panique d'Estragon avant le retour de Pozzo et Lucky en ce même acte. Mais il y en a d'autres : évidemment toutes les manœuvres burlesques des entrées / sorties de Lucky et Pozzo. On pense inmanquablement à ces mêmes piétinements paniques quand les catastrophes tombent sur la poire de Laurel & Hardy. Cela permettra de jouer ces passages avec toute la vivacité gymnastique requise, là aussi en contraste avec les corps cloués au sol des autres parties. [EA]

Proposer aux élèves d'expérimenter la balistique physique dont parle Jean-Pierre Vincent. Distribuer les didascalies du début du second acte (p. 79, de « Entre Vladimir » à « se met à chanter à tue-tête»). Demander aux élèves de dessiner au sol à la craie les points d'arrêts et les lignes de déplacement de Vladimir. Proposer à un premier élève de faire le parcours de Vladimir, en marquant des temps d'arrêt et des démarrages nets. Proposer une rythmique (par l'utilisation d'un métronome ou d'une musique rythmée) : 1 temps par pas, 2 temps à chaque arrêt. Quand la mécanique est en place, lancer sur le parcours un second puis un troisième puis un quatrième élève. Observer et commenter l'effet produit. Faire à nouveau l'expérience en ajoutant le respect de la didascalie suivante : « S'approchant à petits pas raides, jambes écartées ».

En prolongement : regarder *Quad* de Beckett².

¹ http://www.ubu.com/film/beckett_film.html

² http://www.ubu.com/film/beckett_quad.html

3. MELONS

Vladimir et Estragon portent tous les deux des chapeaux melons. Quel est l'intérêt de cet accessoire ?

Demander aux élèves ce que le chapeau melon évoque pour eux.

Melons

Roger Blin raconte que « Sam » venait aux répétitions lors de la création, qu'il n'avait pas grand-chose à dire sur les personnages ; il savait surtout qu'ils avaient des chapeaux melons. On est tenté souvent de recourir à d'autres galures... Certains l'ont fait.

D'où viennent ces chapeaux et en quoi sont-ils importants ? On pense vite à Laurel & Hardy, à ce qu'ils représentent d'ailleurs de dignité petite-bourgeoise en déroute. Très tôt dans la pièce, Didi et Gogo évoquent cette époque 1900 où « l'on portait beau ». Leurs costumes sont des débris de costumes qui ont porté beau naguère (« na-guerre »). Les melons sont encore la marque – pour un britannique particulièrement – d'une société qui se tient : melons de la City et d'Epsom, melon de cérémonie (voir le cocher marieur et ivrogne dans l'Irlande de *L'Homme tranquille* de John Ford).

Chose bizarre : Pozzo et Lucky portent les mêmes melons. Logiquement, Pozzo devrait porter casquette de gentleman farmer ou le haut-de-forme de Johnnie Walker [celui du whisky], et Lucky je-ne-sais-quoi d'autre... Mais ils *doivent* porter ce melon, cette sorte d'uniforme qui d'un côté rend leur réalité individuelle plus incertaine, et les réunit de l'autre à cette fratrie clownesque des êtres beckettien. Le reste de leur costume est par ailleurs indépendant du melon qu'ils portent. [EA]

Faire une recherche sur des images de mises en scène qui auraient utilisé d'autres galures. Comparer avec des photographies de mises en scène « en melon ». Débattre des choix. Lire à la suite une autre note de Jean-Pierre Vincent.

Pour les mises en scène sans melons, on pourra utiliser les photographies de la mise en scène de Joël Jouanneau en 1991 au Théâtre des Amandiers, disponibles sur Gallica³ et celles de la mise en scène de Luc Bondy en 1999 au Théâtre de l'Odéon, avec Pozzo en chapka et Lucky en panama, dont on peut trouver des images sur le site de l'INA⁴. Pour une mise en scène en melons, on pourra renvoyer les élèves à la mise en scène de Roger Blin⁵.

Des melons

Je regarde les acteurs faire des italiennes, en civil, en casquette : alors, au-delà des autres raisons déjà exposées, je me dis : « Le melon, ça donne de la hauteur » !

Quand Pozzo baisse la tête vers sa poitrine, cherche à écouter sa montre, que les deux autres viennent écouter à leur tour, on voit trois melons en grappe... mieux que trois têtes !

Vladimir recherche ses pensées dans son melon, sans succès. Lucky ne peut pas « penser » sans chapeau. Quand Pozzo écrase le chapeau de Lucky en criant « Comme ça il ne pensera plus ! », c'est d'une cruauté incroyable : on sent passer le vent des bûchers de livres.

Chaque mouvement de chapeau est un coup de théâtre. La tête nue apparaît. Chaque melon est un personnage. [ER]

³ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9065028k>.

⁴ <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00221/en-attendant-godot-mis-en-scene-par-luc-bondy.html>.

⁵ <http://www.nytimes.com/2009/02/22/theater/22bran.html> ou <http://s.derbek.free.fr/beckett/>.

AVANT DE VOIR LE SPECTACLE LA REPRÉSENTATION EN APPÉTIT !

Dans l'atelier du costumier. Proposer aux élèves de jeter un œil à quelques croquis préparatoires. En quoi témoignent-ils de l'importance du chapeau melon et de son potentiel comique ?



1 et 2 : Croquis préparatoires
© Patrice Cauchetier

POUR ALLER PLUS LOIN :

On peut rechercher des éléments symboliques d'identité théâtrale comme l'habit d'arlequin, la cape du Cid, le crâne dans Hamlet ; etc. où « l'accessoire » (ou objet scénique) devient mythique... et emblème de l'auteur ou du rôle.

CHEMIN FAISANT : QUESTIONS DE SCÉNOGRAPHIE

Afin de continuer ce parcours, on proposera aux élèves de partager les interrogations de Jean-Pierre Vincent à propos de la scénographie de la pièce.

Les pièces de Beckett proposent en général des didascalies très précises et fournies. On pourra d'abord rappeler aux élèves qu'il tenait à ce que celles-ci soient le plus scrupuleusement respectées lors de la mise en scène (cf. le conflit qui l'oppose en 1988 au metteur en scène Gildas Bourdet)⁶. Pourtant, dans *En attendant Godot*, les didascalies portant sur le décor se limitent à des indications minimales, autorisant pour le metteur en scène et le scénographe une amplitude d'interprétation et de choix : « Route à la campagne, avec arbre ».

1. UNE ROUTE

Lire les questions du metteur en scène à propos de cette route.

Route ?

« Route à la campagne, avec arbre », la pièce commence ainsi, comme le titre d'un tableau. Cette route doit-elle être visible, identifiable ? Le sol est-il celui de la scène, du plateau, de la Planche, du bois, avec une route imaginaire ? Une route [de boue séchée ?] qui ne vient de nulle part et qui ne va nulle part, de droite à gauche et vice versa... La plaine russe...

La trace / le reste d'une voie de chemin de fer ? [EA]

Demander aux élèves de prendre au pied de la lettre la première remarque de Jean-Pierre Vincent, « comme le titre d'un tableau », en cherchant une photographie ou un tableau qui mette en scène une « route à la campagne, avec arbre ». À l'aide d'un vidéoprojecteur, projeter ces images, les unes après les autres sur un mur. Demander à un élève de se mettre en situation, devant l'image, dans un costume neutre (habillé en noir, avec dans l'idéal un chapeau melon) et de jouer la première didascalie de la pièce. Commenter les choix et les effets.

Voici quelques références utilisables : *Route avec Cyprès* de Vincent van Gogh, *Road in Maine* de Edward Hopper, *La Route* de Nicolas de Staël, *Sur la route de Sin le Noble* de Gustave Corot.

Partagent-ils l'analyse suivante de Jean-Pierre Vincent ?

Une route représentée matériellement, quelle qu'en soit la forme, naturalisait [historicisait] aussitôt l'image². [EA]

Cette sacrée « route à la campagne, avec arbre » ! Le vrai paysage naturaliste [et vert] de campagne innocente peut être tentant, mais le premier risque serait de transformer Didi et Gogo en simples routards dégoisant des choses un peu farfelues. On n'entendrait plus ce qui dans la pièce excède la simple existence de « personnages ». C'est un plancher des vaches sans vaches. [EA]

Poursuivre la recherche à partir de la note suivante :

Durant notre itinéraire / recherche vers le décor, nous avons piétiné longtemps sur cette route... Comment la figurer ? On a essayé bien des choses... mais cela coupait / réduisait toujours l'espace. [EA]

⁶ Voir Théâtre Aujourd'hui N° 3 *L'Univers scénique de Samuel Beckett* [CNDP, 1994 réédité en 2000].

⁷ On pourra pour prolonger la réflexion, aller voir *Aimer, boire et manger* d'Alain Resnais, film en toiles peintes très artificielles représentant la campagne anglaise...

Pour comprendre en quoi le tracé de la route peut modifier la perception de l'espace, proposer aux élèves l'exercice suivant. Utiliser des boîtes à chaussure pour figurer le cadre de scène. Découper des bandes de papier noir qui figureront des routes, de différentes formes (bandes rectangulaires, recourbées, en pointe, etc.) et de différentes largeurs. Chaque groupe aura une bande et une boîte. Varier l'inscription de la bande dans l'espace du cadre de scène en cherchant des dynamiques différentes (de droite à gauche, de gauche à droite, en oblique, parallèle au cadre de scène, etc.). Chaque groupe fera cinq propositions, en prenant à chaque fois un cliché photographique. Ils présenteront ensuite leur recherche en essayant, pour chaque image, de commenter l'espace ainsi construit.

2. UN ARBRE

Second élément scénographique, qui engage des choix importants, l'arbre. Demander aux élèves de chercher dans un dictionnaire des symboles l'article « Arbre ». Connaissent-ils des mythes célèbres mettant en scène un arbre ?

On peut évidemment penser à l'arbre de la connaissance du jardin d'Éden. Jean-Pierre Vincent propose les références suivantes.

Arbre. L'arbre de l'Éden, l'arbre de Vie, aujourd'hui mort. Le premier arbre, premier décor de l'humanité, arrivé à sa fin. Calciné... Image d'une nature morte, où l'on fait semblant de vivre. Arbre mort, « agonisant » avec des rémissions pourtant : parfois, des feuilles repoussent – sans raison apparente, sinon que c'est le deuxième acte et qu'il faut bien que quelque chose change... La pièce est aussi pour les personnages une comédie de l'agonie qui n'en finit pas. (EA)

Relire la pièce et chercher les actions scéniques qui utilisent l'arbre ? Que nous apprennent-elles sur cet arbre ?

L'arbre n'est pas assez grand pour permettre aux personnages de se cacher derrière. Il ne leur est pas possible non plus de s'y pendre. Des feuilles repoussent à l'acte II, comme pour signifier que du temps a passé.

Plastiquement, l'arbre, par sa verticalité entre en tension avec la route horizontale. Mais la forme même de l'arbre peut permettre d'introduire d'autres dynamiques spatiales.

Pour expérimenter cela, imprimer ou recopier avec du papier calque des silhouettes d'arbres. Les retravailler en les stylisant, en accentuant les lignes dominantes. Sélectionner celles qui semblent répondre le mieux à la remarque de Jean-Pierre Vincent.

On pourra pour lancer cette activité renvoyer au travail de Piet Mondrian qui part de l'arbre quasi réaliste pour aller vers des lignes épurées et abstraites⁸.

Cet arbre apparemment mort, tout seul en campagne rase, autour duquel tournent nos bonshommes, unique élément de nature tangible, a tout l'air d'un anti-héros. (EA)

Et si l'arbre était un objet ? Chercher à partir de la silhouette que l'on a sélectionnée un objet qui lui ressemblerait. Là encore, mettre ce choix en balance avec la note suivante :

Des mises en scène ont voulu lui donner des apparences diverses : gibet, croix du christ, vieille machine industrielle... ce qui faisait de lui, pour le coup, un symbole. Ne pas tomber dans ce piège on n'y comprendrait plus rien... (ER)

Pour finaliser ce travail de recherche scénographique, proposer aux élèves de construire la maquette de leur décor.

⁸ http://www.lifeproof.fr/mon_weblog/2011/01/piet-mondrian-lartiste-qui-aimait-peindre-les-arbres-by-stefania.html.

EN GUISE DE CONCLUSION

Difficultés du visuel

Nous ramons sur le visuel de l'affiche, comme nous avons trimé sur X versions du décor. C'est toujours trop ou pas assez, trop sérieux, pas assez, trop actuel, trop vague, trop joli et pas assez beau... Si l'on privilégie un aspect, on mutile l'idée de la pièce, son grouillement de thèmes et de références. Rigueur et simplicité donc, mais pas sans humour... Grrr... *(ER)*

Proposer un visuel qui réponde aux souhaits du metteur en scène.

APRÈS LA REPRÉSENTATION, PISTES DE TRAVAIL

REMÉMORATION

Choisir parmi ces activités.

Demander à chaque élève de noter sur une feuille de papier cinq mots à propos du spectacle. Un élève au tableau note au fur et à mesure les propositions qui sont faites. Les mots servent ensuite de support pour la remémoration et la discussion.

Demander aux élèves de faire un album de moments du spectacle, d'images scéniques qui les ont particulièrement frappés. Ils pourront utiliser des dessins, des croquis, à charge pour eux d'essayer de rendre compte de l'ambiance et de la scénographie du plateau à ce moment-là.

Faire un « panier de répliques », puis des joueurs piochent une de ces phrases et tentent de la remettre en situation.

Faire réaliser aux élèves une « boîte à souvenirs du spectacle ». Celle-ci pourra contenir des matières, des objets, des photos, des textes, et pourquoi pas aussi du son.

ESPÈCES D'ESPACES !

Dans la continuité du travail mené dans l'Avant, on interrogera les choix scénographiques de Jean-Pierre Vincent. On pourra d'abord rappeler aux élèves la didascalie qui ouvre la pièce : « Route à la campagne avec arbre ». Si la contrainte peut sembler serrée, elle offre néanmoins de multiples espaces d'interprétation possibles. Ce sont ceux-ci que l'on interrogera.

1. REPÉRAGES

Demander aux élèves, de mémoire, de réaliser un croquis de la scénographie. Ils indiqueront aussi les matières, les couleurs, les accessoires présents sur le plateau. Associer chacun des éléments précédemment relevés à un ou deux autres mots (« bleu comme... / du sable comme dans..... »). Il s'agit d'ouvrir l'imaginaire, avant de se recentrer sur les choix scénographiques.

Jean-Pierre Vincent propose une scénographie extrêmement épurée. Le sol est recouvert de sable. Le fond de scène est recouvert d'une toile peinte, qui évoque le ciel, dans des tons bleus, qui varient en fonction de l'éclairage utilisé. Peu d'éléments de décor, à proprement parler : quelques touffes d'herbes, des cailloux et à côté de l'arbre, qui trône au centre, légèrement en avant-scène, à jardin, un gros rocher. On pourra, dans cette phase de description, insister sur la matérialité des éléments convoqués : rien de métaphysique ou symbolique dans cette scénographie, mais des matières, des éléments concrets, de la pierre, un arbre, du sable au sol.

Comprendre les partis pris scénographiques. Associer une liste de trois adjectifs à l'espace scénique. Les écrire au tableau. Commenter. On pourra s'aider de la photographie de la maquette ci-dessous.

« Épuré » / « Vide ». Pas de choix de mise en espace qui attirerait le regard et induirait une ligne interprétative trop visible. L'espace est un espace qui se met au service du jeu, et pas l'inverse : il y a peu de choses à faire dans cet espace qui semble n'offrir aucune prise. Même choix de l'épuration dans le travail des couleurs : le beige du sable, qui tranche avec le bleu profond du ciel.

« Concret ». Un travail sur l'élémentaire (le végétal / le minéral), qui déploie une tension déjà présente dans la didascalie de Beckett entre quelque chose de l'ordre de la stérilité (la route) et quelque chose qui implique au contraire le végétal (l'arbre). Cette tension se retrouve dans tout l'espace scénique, puisque Jean-Pierre Vincent la met en œuvre dans le traitement du sol, en associant de maigres touffes d'herbes (qui semblent annoncer les quelques feuilles de l'arbre du second acte) et des cailloux. Le vivant et le stérile cohabitent. De même, l'arbre est un arbre réel.

« Théâtral ». Le sable du sol peut évoquer une piste de cirque. Le fond de scène se donne pour ce qu'il est : un accessoire de théâtre, une toile peinte, à l'instar des toiles peintes que l'on utilisait autrefois au théâtre. Ce caractère théâtral affirmé du décor est intéressant en ce qu'il amène à reconsidérer la matérialité des éléments convoqués sur le plateau. Parce que l'arbre, les cailloux, le rocher surgissent à nos yeux devant une toile peinte, sur une piste de sable, ils se désignent eux aussi comme un décor. Jean-Pierre Vincent échappe ainsi à la perspective naturaliste, qui lui semblait être un des écueils possible de la mise en scène de la pièce (cf. la première partie du dossier).

Nos bonshommes évoluent dans une image de fiction – qui est aussi tout bêtement une scène de théâtre... [EA]



Maquette,
© Jean-Pierre Vincent

Lignes de force. À partir de la photographie suivante, mener un travail sur les lignes de force de la scénographie. Poser sur la photographie une feuille de papier calque. Repasser au crayon les lignes principales. On peut mener le même travail au tableau, en vidéo-projetant la photographie. Que constate-t-on ?

Simplicité et efficacité président dans l'organisation de l'espace. L'espace se construit dans une tension entre l'horizontalité et la verticalité. Aucun effet de profondeur n'existe, aucun point de fuite. Des obliques dynamisent l'espace : l'ombre projetée noire dans le fond de scène (une montagne), l'amorce de la route en noir aussi en avant-scène à cour, le rocher, les branches de l'arbre. Elles semblent aller vers le haut (cf. les branches et l'ombre dans le fond de scène) mais le redoublement de l'oblique de l'ombre de la montagne par l'oblique du rocher semble interdire ce mouvement. Surtout que le travail des lignes oblique est adouci par la présence de la courbe de la piste de sable, à l'horizon. La ligne d'horizon incurvée referme l'espace sur lui-même.



Photo du spectacle.
© Raphaël Arnaud

2. L'ARBRE ET LA ROUTE

« Le décor est la route ». Proposer aux élèves deux visuels choisis respectivement par le site « Sortir en Provence » et la Comédie de Clermont-Ferrand pour la page web consacrée à la pièce. Lequel des deux leur semble rendre compte au mieux de l'espace tel qu'il a été voulu et pensé par le metteur en scène et son scénographe ?

Le visuel du site « Sortir en Provence » rend compte du choix de mise en scène de Jean-Pierre Vincent, faire de la route le décor :

Durant notre itinéraire / recherche vers le décor, nous avons piétiné longtemps sur cette route... Comment la figurer ? On a essayé bien des choses... mais cela coupait / réduisait toujours l'espace. Et une route représentée matériellement, quelle qu'en soit la forme, naturalisait (historicisait) aussitôt l'image. Jusqu'au moment où J.-P. V a décroché l'idée qu'il n'y aurait pas une route dans un décor de « campagne », quelle qu'elle soit. Il n'y a pas de route et il n'y a qu'elle. Le décor est la route. Est venue en plus la trouvaille d'en incurver les extrémités de telle façon qu'on croit voir un horizon légèrement rond, comme la terre.

Ce choix de faire de la route le décor transforme l'espace : nous ne sommes plus dans un espace de passage, qui induirait une direction, laisserait exister un ailleurs, comme l'induit le visuel de la Comédie de Clermont-Ferrand avec en plus la présence des valises. La route n'est plus un espace transitoire, mais devient au contraire un espace à demeure. La clôture de la route sur elle-même est renforcée par le choix de la courbe. Les personnages habitent un *no-man's land* au sens propre : un désert dans lequel leur présence est précaire, mais dont ils ne semblent pas pouvoir sortir.

L'arbre, cet « anti-héros ». Dans ses notes, Jean-Pierre Vincent évoque l'arbre comme un « anti-héros ». À partir du travail mené jusque-là, justifier ce choix.

On pourra d'abord s'appuyer sur le travail mené sur les lignes de composition. Aucune droiture dans cet arbre, qui semble zigzaguer, en lignes cassées. Le mouvement d'élévation des branches est contredit par les petites branches qui retombent vers le sol. Pendant la pièce, cet arbre est un « bon à rien » : on ne peut s'y pendre (ses branches sont trop frêles), ni se cacher derrière (son tronc est trop mince), tout juste s'y adosser pour attendre.

1



2



1 : Visuel d'annonce du spectacle.

© La Comédie de Clermont-Ferrand

2 : Visuel d'annonce du spectacle.

© Sortir en Provence

3. L'ESPACE ET LE TEMPS

Comment le passage du temps est-il rendu sensible dans la mise en scène ?

Les variations de lumière qui animent la scène et la plongent peu à peu dans l'obscurité. La présence conjointe à la fin des deux actes de la lune et du soleil.

Pour finir ce travail, demander aux élèves de réagir à la note suivante de Jean-Pierre Vincent :

Plus on réfléchit aux différents éléments de la mise en scène de *Godot* [décor, costumes...], plus on se rend compte que toute « idée » devient très rapidement anecdotique, que tout penchant vers une « interprétation » ou une autre risque de troubler d'abord le travail des acteurs, puis la lisibilité du cœur de l'œuvre, et donc la réception par le spectateur. Si l'esthétique de Beckett lui-même tend vers la raréfaction, c'est que *le secret est dans le texte*. Le paysage est dans le texte, ou plutôt : ce texte est un paysage. Les silences aussi sont un paysage.

Proposer, en prolongement, un travail de mise en lecture préparée d'un court passage de la pièce, où les mots et les silences seraient le « paysage d'écoute » de chaque groupe.

On pourra pour faire travailler les élèves utiliser le passage p. 87-88, de « Estragon - En attendant, essayons de converser sans nous exalter, puisque nous sommes incapables de nous taire » jusqu'à « Vladimir, angoissé - Dis n'importe quoi »

CHAPEAUX MELONS ET...

Conformément à ce que laissent attendre ses notes, Jean-Pierre Vincent exploite la dimension clownesque de la pièce, puisque, comme le savent les lecteurs de Beckett, « rien n'est plus drôle que le malheur » !

1. GALERIE DE COSTUMES

Constituer un dossier de dramaturgie sur un des personnages de la pièce. Pour chacun des personnages, on réunira : des croquis sur les costumes (et une analyse de ces choix), des répliques emblématiques, des « images scéniques » qui ont marqué les élèves. On pourra inviter les élèves à se reporter aux croquis préparatoires, présents dans la première partie du dossier. Confronter ensuite les réalisations des élèves. Comment semble s'organiser le système des personnages ?

Jean-Pierre Vincent est resté relativement fidèle aux croquis préparatoires. On peut tout de même remarquer que les costumes ont été travaillés pour aller encore davantage vers l'usure : pantalons retenus par des cordes, mouchoir en guise de pochette. Si les personnages ont autrefois porté beau (ils ont des pantalons de costume, des vestons), il ne reste plus grand-chose de ce glorieux passé. Certains des costumes ont d'ailleurs été trouvés dans des fripes.

Autre entrée possible pour ce travail : demander aux élèves à tour de rôle de faire une entrée en incarnant un des personnages de la pièce, et en choisissant une réplique. Il s'agira de travailler l'état de corps, de retrouver une dynamique corporelle qui évoque le personnage.

Repérer, à l'aide des croquis des élèves, les éléments de costumes ou accessoires qui circulent d'un personnage à l'autre et ceux qui sont au contraire singuliers.

Les costumes des personnages sont travaillés autour d'éléments qui les uniformisent ou les singularisent. Vladimir et Estragon portent des costumes qui sont presque des uniformes : quasiment les mêmes complets, le même chapeau melon, ce qui ne fait que renforcer le contraste comique créé par leurs différences morphologiques. Tous portent par contre des chapeaux

melons, qui circulent d'ailleurs de l'un à l'autre pendant la pièce. Uniforme clownesque par excellence, selon le metteur en scène :

Chose bizarre : Pozzo et Lucky portent les mêmes melons. Logiquement, Pozzo devrait porter la casquette de *gentleman farmer* ou le haut-de-forme de Johnnie Walker [celui du whisky], et Lucky je-ne-sais-quoi d'autre... Mais ils *doivent* porter ce melon, cette sorte d'uniforme qui d'un côté rend leur réalité individuelle plus incertaine, et les réunit de l'autre à cette fratrie clownesque des êtres becketttiens. Le reste de leur costume est par ailleurs indépendant du melon qu'ils portent. [EA].

À l'inverse, quelques éléments tendent à singulariser les personnages. Pozzo est un « maître », ce que souligne le renard en fourrure qu'il porte au cou, sa chemise blanche et ses guêtres.

2. CLOWNERIES

Donner aux élèves la liste suivante de références trouvées dans les articles écrits sur la pièce. Leur demander de faire en groupe une recherche sur ces noms puis de les attribuer à un des personnages de la pièce, en se demandant pour qui cette référence a pu être faite. Sur quels choix de mise en scène ces références mettent-elles l'accent ?

Peter Ustinov dans *Lola Montes* – Laurel et Hardy – Woody Allen – Buster Keaton – Charlie Chaplin – Les Dupond(t) dans *On a marché sur la lune* – Bouvard et Pécuchet – Des clowns – Des héros de comics américains.

Les références apportées par les journalistes recourent celles que donne Jean-Pierre Vincent (cf. la première partie). Les autres références rejoignent la dimension burlesque, que nous avons déjà notée. Le choix des comédiens qui incarnent Vladimir et Estragon utilise en effet le ressort comique traditionnel du grand et du petit.

Variations clownesques. À partir des croquis de mises en scène suivants, faits par Jean-Pierre Vincent, demander aux élèves de partir, en improvisation, des positions suggérées par les croquis, en définissant avant le début du travail un verbe qui leur servira de ligne de conduite corporelle (tomber, ramper, soutenir, glisser). Chercher le potentiel clownesque de chaque situation.

1, 2 et 3 : Croquis de mises en scène.
© Jean-Pierre Vincent

1



2



3



3. LE MONOLOGUE DE LUCKY

Proposer un exercice de lecture autour du monologue de Lucky. Il s'agira, texte à la main, d'essayer de retrouver la rythmique du comédien et sa gestuelle. On proposera aux élèves de travailler en groupe : l'un est acteur, les autres l'aident à réajuster ses propositions. Quand chaque groupe est satisfait de sa proposition, on propose à tous les Lucky de travailler ensemble. Quel effet crée la multiplication des personnages ?

« MÊME PAS MORT(S) ! »

1. DIVERTISSEMENTS EN TOUS GENRES

À quoi s'occupe-t-on quand on a rien à faire ? Demander aux élèves de s'asseoir en rond. Chacun, à tour de rôle, entre dans le cercle et doit remobiliser et mimer une des micro-actions faites par les personnages durant la pièce. On continuera jusqu'à épuisement. Que constate-t-on ?

La mise en scène de Jean-Pierre Vincent fourmille de trouvailles : les personnages sont toujours occupés à se divertir, au sens presque pascalien du terme, ou du moins sans cesse occupés. On pourra d'ailleurs remarquer que ces micro-actions font souvent spectacle pour les autres personnages : regarder l'autre se battre avec sa chaussure, danser, balancer sa carotte, agiter son mouchoir ou fumer sa pipe, c'est déjà s'occuper.

Magiciens, clowns, bateleurs, les personnages flirtent souvent dans la mise en scène de Jean-Pierre Vincent avec l'univers du spectacle. Demander aux élèves d'identifier des moments du spectacle qui mobilisent certaines conventions théâtrales. On pourra leur demander pour chacun des termes proposés de chercher une définition avant de proposer une séquence de jeu de la pièce : adresse au public, salut, quête, sortie en coulisses, cabotinage, surjeu, mime, scène, etc.

Jean-Pierre Vincent renforce le caractère théâtral que la pièce de Beckett possédait déjà. Ses personnages assurent le spectacle, comme des comédiens cabotins et soulignent leurs effets. Il suffit d'un rocher et d'une chanson pour créer un spectacle dans le spectacle. Le public, certains soirs, réagit à cette théâtralité, en applaudissant avant la fin des actes : c'est le cas par exemple après le monologue de Lucky. L'univers de la fiction et l'univers de la salle réelle se réunissent dans la reconnaissance d'un grand moment de théâtre.

De quelle valeur est alors doté le théâtre ?

Le théâtre, dans sa capacité à faire spectacle d'un rien, apparaît alors comme un lieu de résistance et de célébration poétique de l'écoute et de la focalisation du regard. Il est ce qui reste quand il n'y a plus rien à faire. De ce point de vue, la mise en scène de Jean-Pierre Vincent redonne au texte de Beckett une dimension profondément ludique : il est une matière à jeu. On pourra alors aller relire avec les élèves le texte de Günther Anders, présent en annexe du dossier.

2. ESPOIRS ET RÉSISTANCES

Contre une lecture souvent tragique de la pièce, Jean-Pierre Vincent livre une mise en scène qui, en s'attachant à prendre le texte dans ce qu'il a de plus concret, souligne aussi « l'incapacité de l'homme à être nihiliste ».

Proposer à partir d'un court fragment de texte (par exemple le début de la pièce), une double mise en œuvre : comme si les mots étaient « jetés à la figure » de l'autre d'un côté, comme si chaque mot était pesé et délicatement déposé » au pied de l'autre.

À la suite de cet exercice, demander aux élèves de caractériser les rapports entre Vladimir et Estragon dans la mise en scène de Jean-Pierre Vincent. Qu'est-ce qui les a frappés dans la relation entre les deux hommes ? Leur demander de citer à l'appui de leurs analyses des moments précis du spectacle.

La relation entre Vladimir et Estragon se caractérise par la tendresse, et l'amitié qui semble les unir. Celles-ci se traduisent par une attention à l'autre, qui s'inscrit dans de petits gestes. On peut par exemple penser à ce moment où Vladimir couvre Estragon qui vient de s'endormir sur le rocher. Certains critiques ont parlé à juste titre d'une mise en scène qui célèbre l'amitié qui unit ce « vieux couple ».

Les répétitions entre les actes : statisme ou évolution ? Demander aux élèves de lister ce qui se répète entre l'acte I et l'acte II, mais aussi ce qui évolue. On divisera la classe en deux : quand un groupe annonce un élément qui relève de la répétition, l'autre groupe doit lui répondre en notant au contraire ce qui varie. On pourra en guise de correction lire ce qu'écrit Jean-Pierre Vincent dans ses notes préparatoires.

II = I ?

Les commentateurs, y compris les meilleurs, se plaisent à relever que le second acte comprend nombre de répétitions, redites et bégaiements du premier acte : simple confirmation de ce temps apparemment paralysé, ou qui tourne en rond. Répétitions il y a, c'est sûr. Le premier acte se répète déjà aussi, d'ailleurs... Quand on répète (sic) la pièce, concrètement, ce qui frappe, c'est que le deuxième acte apporte sa manne de nouveautés :

- Les deux personnages semblent avoir une psychologie désormais plus constante : Estragon dans la déprime, Vladimir dans l'espérance courageuse.
- La sourde présence de la mort, plus que dans le premier acte, même si elle ne vient jamais.
- La parenthèse si poétique de l'écoute des billions de morts sous la terre.
- Pozzo aveugle et Lucky muet.
- Le coup de génie des quatre corps allongés au sol pendant un bon moment, à demi-morts eux-mêmes, dortoir de grigous, blessés sur un champ de bataille la nuit en 1916, entre deux tranchées...
- Vraie envie d'en finir à la fin...

Finalement, cette pièce est comme un roman d'aventures : séquences, péripéties (de mouvements mais aussi de paroles)...

La pièce se construit donc tout autant autour de l'espoir que du désespoir. Noter les éléments concrets de la mise en scène qui parlent de cette espérance.

La présence de touffes d'herbes au milieu de ce qui semble être un désert et les feuilles vertes sur l'arbre. La présence conjointe du soleil et de la lune qui nous inscrit dans un temps cyclique. Le rocher que certains commentateurs rapprochent du rocher de Sisyphe : recommencer même si cela est vain.

3. ABSURDE, VOUS AVEZ DIT ABSURDE ?

En guise de conclusion, demander aux élèves une série de mots pour qualifier la pièce telle qu'ils l'ont vue. Les élèves lanceront, comme des camelots, à tour de rôle leur qualificatif. Les autres s'en emparent en développant la proposition.

Absurde et compagnie

Depuis sa création, les commentateurs affublent *En attendant Godot* de significations, d'échos philosophiques, de missions de toute sorte, sans doute en partie justifiées, car la pièce est grande. « Théâtre de l'absurde », par exemple, est une façon d'anoblir la pièce, et donc de s'anoblir soi-même en le prononçant, en commentant ce commentaire.

Mais en la voyant de près, en la suivant mot après mot, geste après geste, elle apparaît bien plus immédiate, familière, modeste : une version joyeuse du néant. En attendant, on joue. Cela n'ôte rien au sérieux, voire à la gravité du propos. [EA]

POUR ALLER PLUS LOIN :

Inciter les élèves à rechercher quelques grands interprètes et metteur en scène de la pièce. On pourra se reporter aux indications et aux liens donnés dans la première partie de ce dossier (mises en scène de Joel Jouanneau, Luc Bondy, Roger Blin). On pourra ajouter les mises en scène suivantes : celle d'Otomar Krejca, au Festival d'Avignon⁹ et celle de Claude Yersin au NTA, jouée par des femmes¹⁰.

⁹ <http://www.ina.fr/video/CAB7901097801>

¹⁰ <https://www.reseau-canope.fr/notice/lunivers-scenique-de-samuel-beckett.html>

ANNEXE 1. EXTRAIT DE « ÊTRE SANS TEMPS »

Günther Anders, *L'Obsolescence de l'homme*, « Être sans temps, à propos de la pièce *En attendant Godot* de Samuel Beckett », Paris, Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, Éditions Ivrea, 2002, p. 247-248.

Le mot d'ordre : « je reste, donc j'attends quelque chose ».

Plus rien à faire ? depuis que Döblin, il y a plus de vingt ans, a décrit avec Biberkopf l'homme condamné à l'inactivité, et, de ce fait, privé de monde, l'« activité » est devenue, sous l'action de divers facteurs historiques, encore plus problématique. Non pas, par exemple, parce que le nombre de chômeurs aurait augmenté – ce qui n'est d'ailleurs pas le cas – mais parce que des millions d'hommes qui ont effectivement un emploi, ont désormais le sentiment d'« être agis » : ils sont actifs, mais sans fixer eux-mêmes l'objectif de leur travail, voir dans même pouvoir le comprendre ; ou bien ils sont actifs tout en accomplissant un travail suicidaire. Bref, *la dépendance est si totale que l'activité est devenue une variante de la passivité et que, même là où l'on se fatigue à mort, quand on ne se tue pas tout simplement à la tâche, elle a pris la forme d'une activité pour rien, voire d'une inactivité*. Personne ne peut nier qu'Estragon et Vladimir, qui ne font absolument rien, sont représentatifs de millions d'hommes actifs.

Mais s'ils sont si représentatifs, c'est seulement parce qu'en dépit de leur inactivité et de l'absurdité de leur existence, ils veulent « continuer » et n'ont aucune vocation à être de tragiques candidats au suicide. Ils sont aussi éloignés du *pathos* déclamatoire des désespérés de la littérature du XIX^e siècle que de l'hystérie des personnages de Strindberg.

Ils sont plus vrais : aussi peu pathétiques, mais aussi inconséquents que la moyenne des hommes de masse. Car ceux-ci ne mettent pas fin à leurs jours, même au milieu de l'absurdité la plus totale. Les plus nihilistes d'entre eux veulent encore vivre, ou du moins ne veulent pas « ne plus vivre » - mais cette formule négative et volontariste est encore trop dogmatique : car, au fond, Estragon et Vladimir ne continuent à vivre que parce qu'ils vivent absurdement, parce que la décision de ne pas continuer à vivre, la liberté d'en finir, est déjà paralysée par l'habitude de l'inactivité, c'est-à-dire par l'habitude de ne même plus agir. Ou en fin de compte, sans même invoquer ce mobile spécifique, ils continuent à vivre parce que maintenant, ils sont là, et que, pour la vie, rien d'autre ne compte que le fait d'être là.

C'est donc de cette sorte de « vie » de l'homme qui reste parce que, maintenant, il est là, que parle Beckett. Mais il en parle d'une façon qui diffère fondamentalement de toutes les descriptions antérieures du désespoir.

On peut formuler ainsi la devise qu'on aurait pu mettre dans la bouche de tous les désespérés classiques (Faust compris) : « Nous n'avons plus rien à attendre, donc nous ne restons pas. » En revanche, Estragon et Vladimir ont recours à une « forme inversée » de ce mot d'ordre : « Nous restons, semblent-ils dire, donc nous attendons. » Et : « Nous attendons, donc nous avons quelque chose à attendre. »

Ces devises ont l'air plus positives que celles de leurs ancêtres littéraires ; mais ce n'est qu'une apparence. Car on ne peut pas vraiment dire que les deux personnages attendent quelque chose de déterminé. En fait, c'est si peu le cas

qu'ils doivent se rappeler l'un à l'autre qu'ils attendent et ce qu'ils attendent. En réalité, ils n'attendent absolument rien. Mais compte tenu et en raison même de leur existence qui continue jour après jour, il leur est impossible de ne pas conclure qu'ils *attendent* ; et compte tenu de leur « attente » qui se prolonge jour après jour, ils ne peuvent pas s'empêcher de conclure qu'ils attendent *quelque chose*. De même, quand nous voyons des gens immobiles, dans la pluie nocturne, devant un arrêt

d'autobus, nous ne pouvons nous empêcher de conclure qu'ils attendent et que ce qu'ils attendent ne saurait « se faire attendre longtemps ». Se demander *qui* est Godot ou *ce* qu'est ce Godot qu'on attend serait absurde. Godot n'est rien d'autre qu'un nom pour signifier que l'existence qui continue absurdement se méprend quant à sa propre essence quand elle se saisit à tort comme « attente », « attente de quelque chose ».

ANNEXE 2. « CITATIONS »

Les phrases soulignées ont nourri la réflexion de Jean-Pierre Vincent autour de *Godot*.

ALAIN BADIOU

« ... Beckett est indiscutablement, seul grand écrivain dans ce siècle à l'être, dans une tradition majeure du théâtre comique : duettistes contrastés, costumes décalés (faussement « nobles », chapeaux melons), suite de numéros plutôt que développement d'une intrigue, trivialités, injures et scatologie, parodie du langage élevé, singulièrement du langage philosophique, indifférence à toute vraisemblance, et surtout acharnement des personnages à persévérer dans leur être, à soutenir contre vents et marées un principe de désir, une puissance vitale, que les circonstances semblent à tout instant rendre illégitime ou impossible. [...] le duo de Vladimir et Estragon qu'un rien divertit et relance, éternellement capables qu'ils sont d'être « au rendez-vous ».

Il faut jouer Beckett dans la plus intense drôlerie, dans la variété des types théâtraux hérités, et c'est alors seulement surgir ce qui est de fait la vraie destination du comique : non pas un symbole, non pas une métaphysique déguisée, encore moins une dérision, mais un amour puissant pour l'obstination humaine, pour l'incroyable désir, pour l'humanité réduite à sa malignité et à son entêtement. Les personnages de Beckett sont ces anonymes du labeur humain que le comique rend à la fois interchangeable et irremplaçables. [...]

Beckett. *L'Incrévable désir*. Éd. Pluriel.

MAURICE BLANCHOT

« À Samuel Beckett a été confié ce mouvement de la fin qui n'en finit pas ».

Revue Critique, Août-Septembre 1990.

ROGER BLIN

Godot sans la provocation serait une pièce sur l'incommunicabilité, et l'incommunicabilité a bon dos. La psychologie, le romantisme, le sous-brehtisme à la poubelle ! Alors bien sûr *Godot* a pu être récupéré par les chrétiens, par les humanistes de tout poil, mais ce qui compte, c'est que cette pièce a changé l'état du théâtre.

Souvenirs et propos...

Éd. Gallimard

HEDI KADDOUR

[...] Beckett me paraît avoir vis-à-vis de l'Histoire une position assez constante. Les quelques variantes que nous connaissons à ses pièces vont toutes dans le même sens : un effacement de la référence historique. Un nom propre, Lévy, disparaît de *Godot* ; de même que disparaît un échange sur des « comiques staliniens » au premier acte du même *Godot*. Pour *Fin de partie*, c'est la mention initiale d'une Picardie en 1918 qui est effacée. Si ces œuvres sont en filiation avec une catastrophe (comme le soulignent absolument certaines

répliques), il s'agit d'une catastrophe qui pour Beckett a commencé avec la première guerre mondiale. Il est encore lié à la génération pour laquelle les lumières se sont éteintes sur l'Europe dès 1914, pour ne plus se rallumer, mettant fin à ce que Vladimir et Estragon appellent encore « la Belle Époque ». Et tous ses écrits tendent à universaliser la notion de catastrophe...

Un théâtre mauvais genre

L'Autruche n° 4, revue de la Comédie de Genève.

NATHALIE LÉGER

On trouve dans les archives Brecht à Berlin un petit volume d'*En attendant Godot* couvert de notes. Dès 1953, Brecht a lu Beckett et a aussitôt cherché à l'adapter. Il a converti Estragon en « prolétaire », Vladimir en « intellectuel », Lucky en « âne ou (en) policier », Pozzo en « von Pozzo », propriétaire de son état. Sur de grands écrans, des images de la Chine populaire devaient former la toile de fond de « l'attente de Godot ». Brecht est mort sans avoir pu mettre à exécution son projet. À sa manière, Beckett avait fait entrer le grand vent de l'Histoire : deux « comiques staliniens » répondant aux noms de Bim et Bom, ont traversé furtivement une version antérieure de *Godot* – répliques tardivement supprimées (avec un peu de regret, semble-t-il) de la version définitive.

Les Vies silencieuses de Samuel Beckett

Éd. Allia, 2012.

SAMUEL BECKETT

« ... de loin en loin oh finir. N'importe comment n'importe où. Temps et peine et soi disant Oh tout finir ».

Soubresauts. Éd. de Minuit, 1989.

CLÉMENT ROSSET

« L'œuvre de Samuel Beckett perdrait à mon avis – et ce malgré ses autres et éminentes qualités littéraires – beaucoup de son efficacité sans la force comique qui l'anime ou plus exactement la réanime continuellement, chaque fois qu'elle est, et de son propre aveu, sur le point d'expirer. Tel un mégalithe ancestral et figé, cette œuvre se heurterait à l'ennui poli des touristes qui viennent la visiter sans l'appel d'air que lui procure le comique et qui lui permet de vivre, de respirer ». [...]

Revue Critique, Août-Septembre 1990.

(et tout l'article qui s'en suit : « La force comique... »).

SAMUEL BECKETT

« J'étais distrait, moi qui le suis si peu, car de quoi le serais-je ? »

Molloy. Éd. de Minuit. 1951.

GÜNTHER ANDERS

« Pour raconter la fable de cette forme d'existence qui ne connaît plus ni forme ni principe et dans laquelle la vie n'avance plus, (Beckett) détruit la forme et le principe de la fable : la fable détruite, c'est-à-dire celle qui n'avance plus, devient la forme la plus appropriée pour dire la vie qui n'avance plus. [...]

Que le bric-à-brac d'événements et de bribes de conversation dont la pièce est faite surgisse sans motif, s'interrompe sans motif ou se répète tout simplement (d'une manière si insidieuse que les protagonistes ne se rendent souvent même pas compte qu'il y a répétition), personne ne le nie : cette absence de motivation est motivée par son objet même ; et cet objet est la vie, une vie qui n'a plus ni moteur ni mobile. [...]

C'est donc de cette sorte de vie, de l'homme qui reste parce que, maintenant, il est là, dont parle Beckett. Mais il en parle d'une façon qui diffère fondamentalement de toutes les descriptions antérieures du désespoir.

[...] ... On ne peut pas vraiment dire qu'ils attendent quelque chose de déterminé [...] En réalité, ils n'attendent absolument rien. Mais compte tenu et en raison même de leur existence jour après jour, il leur est impossible de ne pas conclure qu'ils attendent ; et compte tenu de leur « attente » qui se prolonge jour après jour, ils ne peuvent s'empêcher de conclure qu'ils attendent quelque chose. [...] Godot n'est rien d'autre qu'un nom pour signifier que l'existence qui continue absurdement se méprend quant à sa propre essence quand elle se saisit, à tort, comme « attente », « attente de quelque chose ». [...] En disant cela, nous ne faisons que répéter ce que dit Beckett lui-même dans le titre de sa pièce : à savoir que l'important, en fin de compte, ce n'est pas Godot, mais le « *en attendant* ».

Puisque (Vladimir et Estragon) ne perdent finalement pas leur espoir, et qu'ils sont même incapables de le perdre, ce sont plutôt des idéologues naïfs et désespérément optimistes. Ce que Beckett représente, ce n'est donc pas le « nihilisme », mais l'inaptitude des hommes, même dans la situation la plus désespérée, à être nihilistes. »

Etc. le temps qui n'avance plus... l'amnésie... l'entrée du Maître et de l'Esclave...

« Être sans temps », in *L'Obsolescence de l'homme*
Tome 1. Éd. IVREA. Paris 2002.

SAMUEL BECKETT

« ...Pour être tout à fait franc, je ne crois pas que le texte de *Godot* puisse supporter les prolongements que lui conférerait forcément une mise en musique. La pièce comme tout dramatique, si, mais pas le détail verbal. Car il s'agit d'une parole dont la fonction n'est pas tant d'avoir un sens que de lutter, mal j'espère, contre le silence, et d'y renvoyer. »

Lettre à un musicien qui voulait écrire un opéra sur les mots de Godot
Archimbaud Éditeur 2013 (hors commerce).

ANNE ATIK

« Sa manière de réciter la poésie se situait à l'opposé de l'école française de déclamation. Sam avait l'habitude de chantonner, modulant, par exemple, le refrain « Voie lactée » de la « Chanson du Mal-Aimé » d'Apollinaire en respectant le même tempo que le chant du merle. Si je reprenais :

Mon beau navire ô ma mémoire
Avons-nous assez navigué
Dans une onde mauvaise à boire
Avons-nous assez divagué

De l'aube au triste soir,

Il corrigeait ma façon de lire en chantonnant la strophe, en totale contradiction avec son refus insistant de laisser transparaître la moindre couleur dans la voix des ses comédiens. Il leur demandait en effet de conserver un ton neutre [...], de mettre leur jeu entre parenthèses et de transmettre à la place la charpente de la phrase, la cadence et la musicalité des mots eux-mêmes, la force de ce qui était dit ou ne l'était pas, destinés à fonctionner comme des silences. »

Comment c'était
Souvenirs sur Samuel Beckett
Éd. de l'Olivier. 1965.

JAMES KNOWLSON

Il faut se garder d'attribuer trop à l'expérience vécue dans la description des clochards et des miséreux que donne Beckett dans ses nouvelles. Cependant, après la guerre, sans bien sûr avoir jamais été jetés à la rue, Beckett et Suzanne ont eu à se préoccuper de manière pressante de raccommoder eux-mêmes leurs chaussures et de ravauder les trous dans leurs vêtements. Ils étaient tout simplement trop pauvres pour pouvoir songer à l'élégance. Qui plus est, les souvenirs de leur dur périple à pied pour gagner la zone libre ont sûrement inspiré des phrases telles que : « Je me rappelle seulement mes pieds qui sortaient de mon ombre, l'un après l'autre. Les chaussures avaient raidi et le soleil accusait les craquelures du cuir » (« La fin ». *Nouvelles et textes pour Rien*). Ils connaissaient trop bien l'importance fondamentale de dénicher un endroit où dormir et le besoin de trouver quelque chose (n'importe quoi) à manger.

Pour une vraie biographie de Beckett
Revue Critique, Août-Septembre 1990.

SAMUEL BECKETT

« La signification de la pièce, pour autant qu'elle en ait une, c'est que rien n'est plus grotesque que le tragique. »

Lettre à Roger Blin.

CHARLES JULIET

« Il parle de crise, d'instant de brusque révélation.

– Jusque-là, j'avais cru que je pouvais faire confiance à la connaissance. Que je devais m'équiper sur le plan intellectuel. Ce jour-là, tout s'est effondré. [...]

C'était une nuit. Comme si souvent, il errait en solitaire, et il se retrouva à l'extrémité d'une jetée battue par la tempête. Ce fut alors que tout parut se mettre en place : des années de doutes, de recherches, d'interrogations, d'échecs, prirent soudain un sens, et la vision de ce qu'il lui faudrait accomplir s'imposa comme une évidence.

– J’entrevis le monde que je devais créer pour pouvoir respirer.

– Il entreprit Molloy [...]

Ensuite, jusqu’en 1950, porté par une véritable frénésie créatrice, il écrivit Molloy, *Malone meurt*, *En attendant Godot*, *L’Innommable*, *Textes pour rien*, seuls ouvrages qui trouvent grâce à ses yeux. Il considère en effet que les textes nés après 1950 ne sont que des tentatives.

[...]

Nous parlons de Pas, sa dernière pièce. Il me dit l’importance du pas de l’homme, de nos pas sur cette terre.

– Toujours ce va-et-vient... (Et de la main, il décrit ce mouvement du prisonnier dans sa geôle, du fauve dans sa cage).

Rencontre avec Samuel Beckett
Fata Morgana. 1986.

NATHALIE LÉGER

Lorsqu’ils commencèrent à parler des personnages d’*En attendant Godot*, Blin a raconté que Beckett ne voyait rien, mais rien du tout. Rien, sauf les chapeaux melon. Autant dire que Beckett voyait tout car le chapeau melon est l’emblème modeste, goguenard et pathétique de l’obstination à exister : tout sera perdu, le pantalon lui-même finira par tomber, l’être sera nu, complètement défait, mais le chapeau, lui, tient, et crânement. Certains abordent la mise en scène la tête pleine de sentiments, de machines et de théories. Lui, il demande simplement à mettre l’acteur sous un melon.

[...]

Le chapeau – plus que l’arbre, plus que la route, plus qu’un « intérieur sans meubles, un « ciel sans nuage » », une « étendue d’herbe brûlée » –, le chapeau, mobile immobile, est le porte-voix du théâtre de Beckett. Creux proéminent, affirme tranquillement que le théâtre est toujours la représentation d’une pensée qui trébuche et qui pourtant s’obstine.

L’arbre, le premier, le petit, celui du Théâtre Babylone, en Janvier 1953, fut dessiné par Roger Blin. C’est à cause de l’arbre que la pièce ne fut pas créée au Théâtre de Poche : « J’avais eu une seule proposition, dit Blin, au Théâtre de Poche, mais il n’y avait pas de place pour mettre l’arbre. Il faut l’arbre quand même. » On lui avait dit que l’ombre portée d’une branche pourrait amplement suffire, mais Blin tient à l’arbre exactement comme il tient à un corps d’acteur. Pour la scène du Théâtre Babylone, quatre mètres par six, il en fait le dessin et Sergio Gerstein, son décorateur, le réalise en papier marouflé sur treillage de métal. [...] Sur les photos, il paraît satiné, presque ciré, s’enchevêtrant sur lui-même comme si deux troncs se tressaient pour n’en faire qu’un seul offrant ses moignons à la scène, protégé au lointain par une toile un peu grise, mal repassée, qui ne cherche pas à imiter le ciel (dans la réalité le metteur en scène s’est donné un mal de chien pour figurer sur ce ciel approximatif les nuances d’un coucher de soleil et l’apparition de la lune, s’échinant à passer de l’un à l’autre en « une bascule assez courte, irréaliste mais rythmée quand même, le jaune disparaissant au profit du bleu »).

Les Vies silencieuses de Samuel Beckett
Éd. Allia, 2012.

ANNEXE 3. EXTRAIT DE *FRAGMENTS D'UN DISCOURS AMOUREUX*

Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, collection « Tel Quel », éditions du Seuil, pp. 47-50.

« ATTENTE. Tumulte d'angoisse suscité par l'attente de l'être aimé, au gré de menus retards (rendez-vous, téléphones, lettres, retours).

1. J'attends une arrivée, un retour, un signe promis. Ce peut être futile ou énormément pathétique : dans Erwartung (Attente), une femme attend son amant, la nuit, dans la forêt ; moi, je n'attends qu'un coup de téléphone, mais c'est la même angoisse. Tout est solennel : je n'ai pas le sens des proportions.

2. Il y a une scénographie de l'attente : je l'organise, je la manipule, je découpe un morceau de temps où je vais mimer la perte de l'objet aimé et provoquer tous les effets d'un petit deuil. Cela se joue donc comme une pièce de théâtre.

Le décor représente l'intérieur d'un café ; nous avons rendez-vous, j'attends. Dans le prologue, seul acteur de la pièce (et pour cause), je constate, j'enregistre le retard de l'autre ; ce retard n'est encore qu'une entité mathématique, computable (je regarde ma montre plusieurs fois) ; le Prologue finit sur un coup de tête : je décide de « me faire de la bile », je déclenche l'angoisse d'attente. L'acte I commence alors ; il est occupé par des supputations : s'il y avait un malentendu sur l'heure, sur le lieu ? J'essaie de me remémorer le moment où le rendez-vous a été pris, les précisions qui ont été données.

Que faire (angoisse de conduite) ? Changer de café ? Téléphoner ? Mais si l'autre arrive pendant ces absences ? Ne me voyant pas, il risque de repartir, etc. L'acte II est celui de la colère ; j'adresse des reproches violents à l'absent : « tout de même, il (elle) aurait bien pu... », « il (elle) sait bien... » Ah ! Si elle (il) pouvait être là, pour que je puisse lui reprocher de n'être pas là ! Dans l'acte III, j'atteins (j'obtiens ?) l'angoisse toute pure : celle de l'abandon ; je viens de passer en une seconde de l'absence à la mort ; l'autre est comme mort : explosion de

deuil : je suis intérieurement livide. Telle est la pièce ; elle peut être écourtée par l'arrivée de l'autre ; s'il arrive en I, l'accueil est calme ; s'il arrive en II, il y a « scène » ; s'il arrive en III, c'est la reconnaissance, l'action de grâce : je respire largement, tel Pelléas sortant du sous-terrain et retrouvant la vie, l'odeur des roses.

(L'angoisse d'attente n'est pas continûment violente ; elle a ses moments mornes ; j'attends, et tout l'entour de mon attente est frappé d'irréalité : dans ce café, je regarde les autres qui entrent, papotent, plaisantent, lisent tranquillement : eux, ils n'attendent pas.)

3. L'attente est un enchantement : j'ai reçu l'ordre de ne pas bouger. L'attente d'un téléphone se tisse ainsi d'interdictions menues, à l'infini, jusqu'à l'inavouable : je m'empêche de sortir de la pièce, d'aller aux toilettes, de téléphoner même (pour ne pas occuper l'appareil) ; Je m'affole de penser qu'à telle heure proche il faudra que je sorte, risquant ainsi de manquer l'appel bienfaisant, le retour de la Mère. Toutes ces diversions qui me sollicitent seraient des moments perdus pour l'attente, des impuretés d'angoisse. Car l'angoisse d'attente, dans sa pureté, veut que je sois assis dans un fauteuil à portée de téléphone, sans rien faire.

4. L'être que j'attends n'est pas réel. Tel le sein de la mère pour le nourrisson, « je le crée et je le recrée sans cesse à partir de ma capacité d'aimer, à partir du besoin que j'ai de lui » : l'autre vient là où je l'attends, là où je l'ai déjà créé. Et, s'il ne vient pas, je l'hallucine : l'attente est un délire.

Encore le téléphone : à chaque sonnerie, je décroche en hâte, je crois que c'est l'être aimé qui m'appelle (puisqu'il doit m'appeler) ; un effort de plus, et je « reconnais » sa voix, j'engage le dialogue, quitte à me retourner avec colère contre l'importun qui me réveille de mon délire. Au café, toute personne qui entre, sur la moindre vraisemblance de silhouette, est de la sorte, dans un premier mouvement, reconnue.

Et longtemps après que la relation amoureuse s'est apaisée, je garde l'habitude d'halluciner l'être que j'ai aimé : parfois, je m'angoisse encore d'un téléphone qui tarde, et, à chaque importun, je crois reconnaître la voix que j'aimais : je suis un mutilé qui continue d'avoir mal à sa jambe amputée.

5. « Suis-je amoureux ? - Oui, puisque je l'attends. » L'autre, lui, n'attend jamais. Parfois, je veux jouer à celui qui n'attend pas ; j'essaie de m'occuper ailleurs, d'arriver en retard ; mais, à ce jeu, je perds toujours : quoi que je fasse, je me retrouve désœuvré, exact, voire en avance. L'identité fatale de l'amoureux n'est rien d'autre que : *je suis celui qui attend.*

(Dans le transfert, on attend toujours – chez le médecin, le professeur, l'analyste. Bien plus : si j'attends à un guichet de banque, au départ d'un avion, j'établis aussitôt un lien agressif avec l'employé, l'hôtesse, dont l'indifférence dévoile et irrite ma sujétion ; en sorte qu'on peut dire que, partout où il y a attente, il y a transfert : je dépends d'une présence qui se partage et met du temps à se donner – comme s'il s'agissait de faire tomber mon désir, de laisser mon besoin. *Faire attendre* : prérogative constante de tout pouvoir, « passe-temps millénaire de l'humanité. »)

6. Un mandarin était amoureux d'une courtisane. « Je serai à vous, dit-elle, lorsque vous aurez passé cent nuits à m'attendre assis sur un tabouret, dans mon jardin, sous ma fenêtre. » Mais, à la quatre-vingt-dix-neuvième nuit, le mandarin se leva, prit son tabouret sous le bras et s'en alla. «