

L'errance de la théâtralité dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett (1952) et *Road* de Jim Cartwright (1986).

Emmanuelle GUEDJ, Université Paris IV Sorbonne.

Étymologiquement située à la croisée entre l'erreur (du latin *errare*) et le voyage (du latin *iterare*), l'errance, se définit comme " l'action d'aller çà et là sans s'établir nulle part ", " aller au hasard ". Elle est à priori incompatible avec les restrictions physiques et spatiales qui composent l'espace scénique, ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle également " la cage de scène " ¹. Comment, dès lors, représenter l'errance humaine sur une scène théâtrale ? Comment rendre scéniquement cette inconstance physique ? Ce travail se veut être une exploration de la représentation scénique de ce " lieu clef ", qu'est la route dans *En attendant Godot* (1952) de Samuel Beckett, et *Road* (1986) de Jim Cartwright. Ces deux pièces mettent en scène différents niveaux d'interprétation de l'errance humaine. On tentera de montrer que la route dépasse le cadre du simple " décor " scénique pour s'inscrire dans une dimension auto référentielle de spectacularisation de l'errance même du genre théâtral. Au cœur de l'espace scénique, la pièce de théâtre va s'explorer et s'enrichir de sens, démultipliant ainsi les possibilités d'interprétations et de représentations ; l'exemple de la route sur scène va permettre au scénographe, au metteur en scène, à l'acteur et même au spectateur de lire et de vivre les multiples facettes de cette malédiction humaine, de ce " errant et vagabond tu seras sur la terre " adressé par Dieu à Cain (Genèse, IV-12) et de faire l'expérience de la quête du sens. La route devient alors vecteur d'interprétation et permet un jeu scénique dans lequel on ne sait plus trop qui, du personnage ou du spectateur, erre dans ce lieu. Lorsque Beckett crée *En attendant Godot*, il réintroduit sur scène une focalisation sur l'être et non plus sur l'avoir, permettant par là une réflexion métaphysique sur l'être humain et l'errance à travers laquelle la civilisation s'est construite. Les deux pièces, largement espacées temporellement, permettent chacune une interprétation originale de l'errance, qu'elles déploient comme une armature de l'instant théâtral. Toute deux s'engagent dans une représentation qu'elles défient en testant la réception et l'identification du spectateur face à un

thème biblique éminemment humain. *Road* va notamment inscrire à la périphérie de son intrigue l'errance de la théâtralité déjà suggérée par la présence de la route dans *En attendant Godot*. Enfin, on s'interrogera pour savoir si la route crée la théâtralité et si elle permet d'approcher les confins de la représentation et d'en tester les limites. Car si l'errance est réintroduite au théâtre par la pièce de Beckett, elle semble favoriser un éclatement de la représentation dans la pièce de Cartwright. Nous tenterons en effet de comprendre comment s'effectue ce passage de la représentation de l'errance à l'errance de la représentation.

En attendant Godot, de l'Irlandais Samuel Beckett, fut créée et publiée en français en 1952 avant d'être traduite en anglais par l'auteur lui-même. Les références seront faites à la version originale, c'est-à-dire au texte français, ainsi qu'à la mise en scène de Luc Bondy créée au Théâtre de l'Odéon, à l'automne 1999. *Road*, du Britannique Jim Cartwright, fut créé au Royal Court Theatre de Londres en 1986 et publiée en Angleterre la même année.

" Route à la campagne " : scénographie de la destinée humaine

Il serait trop simple de ne considérer que comme représentation naturaliste, ou comme banal objet décoratif, la présence d'une route sur scène. Il est en effet question d'errance dans les deux pièces étudiées ici et, rien n'est plus parlant qu'un décor figurant une route pour symboliser le cheminement de la vie. La route, construction de la cité qui concrétise la communication physique est avant tout une matérialisation éminemment parlante de l'acte théâtral. En effet, selon Peter Brook en 1968, traverser n'importe quel espace vide, baptisé " scène dépouillée ", sous le regard d'un individu indéterminé suffisent pour qu'un acte de théâtre soit enclenché : " I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged. " ² (The Empty Space, p.11). Les deux actions simultanées que sont la traversée de l'espace et la validation de ce mouvement par un regard extérieur, s'inscrivent donc comme deux des éléments constitutifs de la théâtralité d'un instant donné. La route permet alors de canaliser l'instant théâtral en le symbolisant de manière plus formelle ; l'acte de théâtre s'inscrit dans un jeu de miroir, dédoublé de lui-même, mettant son processus directement en scène grâce à la présence de ce " décor ". La route permet de révéler à la surface de la scène l'archéologie de l'acte de théâtre. En représentant cet acte constitutif elle rap-

pelle l'errance et l'itinérance du monde du spectacle, notamment du théâtre britannique médiéval, et plus globalement de l'humanité toute entière depuis la Bible. Cette route contient en mémoire une histoire de l'humanité, faite de cheminements parfois balbutiants. La (re)mettre en scène signifie renouer avec ce passé et cette origine de l'humanité, c'est également conférer au théâtre une dimension métaphysique et réflexive sur l'époque. La représentation de l'acte théâtral et celle de l'errance se superposent alors, guidant le spectateur vers un chemin à (re)explorer au lendemain de la deuxième guerre mondiale : celui d'une humanité mise à mal.

Dans *En attendant Godot*, le passage est incontestablement attesté par la route qui traverse l'espace scénique comme en témoigne la première didascalie de la pièce : " Route à la campagne, avec arbre " (EAG, p. 9). Il est intéressant de noter la présence de l'article Ø, ou absence d'article défini, devant les syntagmes " route " et " arbre ". Cette absence de détermination rend toute la dimension universelle de cette route, ce qui se traduit en langage scénographique par un travail sur l'anonymat du lieu, exigeant de rendre palpable l'absence de référence à un lieu défini, comme situé aux confins de l'urbanisation et de la civilisation. Ce qui en août 1955, date de la première création de la pièce en anglais sous la direction de Peter Hall au Arts Theatre de Londres, allait à l'encontre d'une certaine conception naturaliste du théâtre, notamment du schéma de la " well-made play " et plus tard du " kitchen sink drama ". Selon les mots de Peter Hall dans un article pour le Guardian, à l'occasion du cinquantenaire de la première en langue anglaise : " Godot challenged and then removed 100 years of literal naturalism where a room could only be considered a room if it was presented in full detail with the fourth wall removed. Godot provided an empty stage, with a tree and two figures who waited each day and yet had to survive. " Sans repères visuels mimétiques de la vie quotidienne, le spectateur va devoir chercher un sens à cette pièce, qui met son propre fonctionnement théâtral à nu. Ancrée dans un espace vierge, cette route va devoir indiquer une direction, que la scénographie va tenter de définir.

En pratique, dans de nombreuses mises en scène de la pièce, la route est latérale par rapport au regard du spectateur. Ce dernier se trouve alors sur le bord de cette route qui traverse horizontalement son champ visuel. Les conditions scénographiques permettent une véritable (re)présentation de l'acte de théâtre défini par Peter Brook. Le spectateur est immobile dans son fauteuil et,

tel Estragon et Vladimir, attend au bord de cette route que quelque chose (un Godot, peut-être) arrive. Cette configuration place le spectateur à un point donné d'une temporalité s'étalant linéairement que symbolise la route horizontale, à la manière d'une frise historique. Le public est placé à un point lambda, comme arrêté dans le temps car en dehors de la temporalité scénique. La route permet de lier deux points temporels situés hors scène pouvant être interprétés de prime abord comme le passé provenant du hors scène gauche et le futur partant vers le hors scène droit (lorsque l'on se place face à la scène). Une mise en scène jouant avec cette interprétation peut se révéler intéressante ; en effet, Beckett ne précise pas dans ses didascalies par où entrent les personnages. Beaucoup de mises en scènes ont ainsi pris le parti de faire entrer Pozzo et Lucky sur le côté droit du champ visuel du spectateur, direction vers laquelle de nombreux Vladimir et Estragon regardent. Ceci permet de conforter la méprise d'Estragon entre Godot et Pozzo. Les deux compères ne l'ayant jamais rencontré, et Godot devant venir les voir dans un futur incertain, il est alors cohérent de faire rentrer ces personnages par la droite. Cependant, en faisant entrer Pozzo et Lucky par le côté gauche (du champ visuel du spectateur) nous renforçons l'idée que ces deux personnages font partie du passé de Vladimir et d'Estragon et non de leurs rêves. Dans le deuxième acte, seul Vladimir se rappelle avoir vu Pozzo et Lucky. Comme le formule Luc Bondy dans un entretien à l'occasion de sa mise en scène à l'Odéon : " Dans le premier acte, peu de chose ; et dans le deuxième, ils oublient ce qui s'y est passé. Le deuxième acte est l'archéologie du premier. Entre les deux, il y a un trou de mémoire. " En effet, une béance mémorielle aspire le premier acte qui pour Estragon, Pozzo et Lucky n'a pas eu lieu. Vladimir a-t-il rêvé ce premier acte ? Les trois autres personnages ont-ils oublié ? Il est inutile de trancher absolument entre le rêve et l'oubli et de savoir qui a raison. Si le spectateur les a vus au premier acte, il est tentant de dire que tous ont oublié, mais il est aussi séduisant de suggérer que le public a partagé le sommeil et l'oubli d'Estragon. Les souvenirs de Vladimir et les lacunes mémorielles d'Estragon introduisent un doute dans l'esprit du spectateur qui va devoir adhérer à l'un de ces deux possibles, voire les réconcilier dans son esprit, errant de l'un à l'autre. Le metteur en scène est alors libre de laisser planer ce doute et d'encourager cette errance mentale.

D'autres configurations permettent de complexifier le symbolisme des extrémités latérales de cette route. Dans la mise en scène de Luc Bondy, cette

route, construite par Gilles Aillaud, est sinueuse et légèrement en diagonale lorsque l'on surplombe la scène. Le fond de la scène devient alors point de fuite et non plus l'un des côtés de la scène. Ce point de fuite est invisible lorsque l'on se place dans l'orchestre, puisque la route s'étire vers le sommet d'une petite colline. A l'autre extrémité c'est le public, qui devient alors une des deux directions de cette route qui s'arrête à la limite du plateau de scène : une route brisée, une direction qu'il est impossible d'emprunter. Voici la description qu'en fait Luc Bondy, au cours de l'entretien mentionné précédemment :

Je voulais un terrain difficile. J'ai trouvé la forme de la route dans un livre sur " L'Irlande de Beckett ". Une route qui serpentait ? Cela m'a semblé faire partie de son expérience. Un chemin très rude. /.../ Mais la route est là, transversale, avec le virage qui part à l'arrière-plan en contrebas, et qui fait imaginer qu'on va on ne sait où, qu'on vient d'on ne sait où. /.../ Et la pente c'est aussi parce que dès le début je voulais une route qui descende vers le public, et s'interrompt face au public, comme un pont cassé. /.../ Un des accès, c'est ce bricolage de chantier, et l'autre c'est une ouverture vers on ne sait où. Le provisoire est l'inconnu.

L'identification entre un futur inconnu et le fond de scène invisible est maintenue, renforçant une fois de plus la valeur métaphorique de cette route qui représente la destinée humaine sur terre. La route, bien que brisée, se trouve devant le spectateur qui, contrairement aux mises en scène qui le placent sur le bord de cette route, se trouve ici sur sa trajectoire. Comme si cette route symbolisait sa propre destinée, et lui rappelait celle qu'il devra emprunter tout au long de son existence, ne serait-ce que celle qui, très prosaïquement, le ramènera chez lui. Cette configuration inscrit le spectateur dans une dynamique immobile. Il est sur la trajectoire de la route, et s'il est toujours assis, cette configuration en appelle à sa propre expérience du cheminement. La non fixité physique du spectateur lui-même est alors suggérée, et l'empathie entre l'errance évidente des deux clochards sur scène et l'errance humaine sur terre que partage le spectateur n'en est que plus évidente. La mise en scène de Bondy place le spectateur face à sa propre route, et non sur le bas-côté d'une route qui ne lui est pas destinée. On s'approche ici de la " destinerrance " de Jacques Derrida (La Carte postale), mot hybride à la croisée contradictoire entre la destination et l'errance.

Les frontières de la représentation théâtrale sont toutefois suggérées, le

spectateur est encouragé à y voir la (re)présentation de son humaine destiné. La route reste sur scène, le mode est représentatif mais la tentation d'emprunter ce sentier, favorisée par la configuration de la mise en scène de Luc Bondy, se fait plus pressante et annonce un franchissement métaleptique (entendu ici dans la définition qu'en fait Gérard Genette dans son ouvrage *Métalepse*) du cheminement scénique vers l'espace privilégié du spectateur, le franchissement annonce un éclatement des lieux de la représentation, et le pont brisé qui sépare l'espace de la représentation du public semble prêt à être reconstruit. Le franchissement de cette invisible mais conventionnelle barrière va finalement se faire dans *Road* de Cartwright, et plus particulièrement dans la mise en scène de la pièce au Royal Court.

De l'errance urbaine à l'errance de la représentation

La route est véritablement au cœur de l'intrigue de *Road* de Jim Cartwright puisque cette rue, dont le nom a disparu, est le titre de l'œuvre, son sujet, mais également son cadre. Les didascalies nous indiquent qu'il est question d'une rue située dans une petite ville du Lancashire. Comme pour la route de *En attendant Godot*, on observe l'absence de détermination par un article. Toutefois, *Road* prend le rôle d'un nom propre, soulignant par là une détermination particulière. Titre de la pièce, c'est notamment la vie qui peuple cette route ainsi que l'intimité de cette humanité qui vont nous être révélées. Le premier acte de la pièce commence ainsi dans le secret de l'obscurité, une allumette craque et éclaire chichement une pancarte cassée dont seul le mot " Road " perdure.

A match is struck. It is held underneath a broken road sign. The name part has been ripped off, leaving a sharp, twisted, jagged edge, only the word 'Road' is left. The sign is very old and has been this way a long time. Scullery It's been broken. (*Road*, I, p.9)

Comme dans la mise en scène de Luc Bondy, il y a rupture, Scullery rappelle que quelque chose a été cassé : " It's been broken ". La référence à la pancarte se double d'une autre interprétation, en effet, on peut aussi comprendre que la route elle-même entre la scène et la salle est brisée, que la représentation est enfermée sur le plateau scénique, et que les personnages et les spectateurs ne peuvent communiquer. Scullery souligne l'emprisonnement de

la représentation que la pièce de Cartwright va déconstruire à plusieurs reprises, recréant par là un pont entre les deux.

Road apparaît dans toute sa dimension lexicale de lieu déterminé par la possession lorsque Scullery, le clochard imbibé d'alcool qui va servir de guide au spectateur, hurle " THIS IS OUR ROAD " dans son annonce du programme de la soirée :

Scullery Wid' your night you chose to come and see us. Wid' our night as usual we's all gettin' ready and turning out for a drink. THIS IS OUR ROAD! But tonight it's your road an' all! Don't feel awkward wi' us, make yourselves at home. You'll meet 'all-sorts' down here, I'm telling you love. An' owt can happen tonight. He might get a bird. She might ha' a fight, she might. Let's shove off downt' Road and find out! We'll go down house by house. Hold tight! Here we go! Come on! (He beckons the audience around). Watch the kerb missus! Road's coming round us! (He starts laughing, laughing uproariously.)

(Road, I, p.9)

Mais contrairement au Godot de Luc Bondy, la route est cette fois partagée entre la scène et le public : " But tonight it's your road an' all! Don't feel awkward wi' us, make yourselves at home. ". Sous l'égide de ce vagabond qui déambule dans cette rue depuis des années c'est le spectateur qui va aller ça et là, au gré des tableaux ou des récits sélectionnés par ce guide vagabond. Dans un élan de réconciliation entre scène et salle, renforcée par l'emploi de la première personne du pluriel dans " Let's shove off..." ; " We'll go..." ; " Road's coming round us! ", le spectateur va voyager avec ce clochard directif, qui l'encourage à prendre part au spectacle. Franchissant l'espace scénique diégétique, Scullery s'adresse directement au public qu'il " déränge " dans son rôle passif et silencieux habituel puisqu'il est là pour explorer et même pénétrer l'espace de la théâtralité.

Dans sa première mise en scène au Royal Court Theatre, la pièce était introduite par un pré spectacle, qui selon les didascalies est facultatif, mais qui a la particularité d'être joué dans la rue, devant l'entrée du théâtre. Le mode représentatif dépasse les limites de l'espace scénique pour envahir l'espace théâtral et extra-théâtral, le spectacle va de ce fait vagabonder à travers plusieurs lieux :

Pre-Show

In the street in front of the theatre, Chantal (a young girl from Road, about sixteen but simple minded) is hanging around or going up and down on a little

child's shove scooter. After a while she is joined by Linda (another girl from Road, about twelve). She is in her night-dress and has sneaked out to play before going to bed. They sit on the theatre steps and play chalk games, sometimes obscene. At the time the performance approaches, the House Manager of the theatre should come off and tell them to clear off. (Road, p.5)

Le spectacle de rue va progressivement se transformer en spectacle de la rue, une fois les spectateurs installés. Il y a donc un jeu de correspondance sur le thème de la rue, qui, même si elle est géographiquement déterminée (une ville du Lancashire), est suffisamment syntaxiquement indéfinie pour permettre une dimension, si ce n'est universelle, du moins symbolique de la rue urbaine et de la vie qui s'y développe. Entre la route à la campagne de *En attendant Godot* et cette rue (sur)peuplée de Cartwright, s'opère une reprise de la détermination partielle du lieu, un glissement de la campagne à la ville et de l'errance scénique à l'errance hors scène.

Il est d'ailleurs dommage que l'auteur ait d'emblée souligné le caractère optionnel de ces représentations " hors-jeu ", qui permettent ici un renouvellement interprétatif de la dramaturgie et du sens de la représentation. On peut ici emprunter la définition socio-anthropologique de la marge que donnent Stéphane Corbin et Frédérick Lemarchand dans leur introduction à la revue *Mana* dédiée à l'errance : " Si la marge peut-être à certains égards considérée comme un lieu de l'effondrement du sens /.../ elle est également le lieu de l'émergence du sens là où s'enracinent à la limite les forces possibles /.../ d'institution de modes d'échanges que l'on croyait disparus /.../. " (p.9) C'est précisément le réinvestissement de la marge scénique qui s'opère dans la pièce, amenant par là à une exploration itinérante des lieux de la représentation.

La pièce est également divisée en deux par un entracte durant lequel deux spectacles simultanés ont lieu, au bar et sur la scène :

Interval

Two scenes run at the same time: disco in the theatre, pub in the bar. /.../ Acts in the pub can be anything the actors choose. /.../ After the blackout at the end of Act One, the lights come up a little. A pause to establish the interval.

(Road, Interval, p.47)

Le public est invité à quitter Road pour flâner dans les nouveaux lieux spectaculaires que sont la boîte de nuit sur scène et le pub dans le bar. L'entracte est

annoncé par Scullery, qui encourage le public à ne pas rater les dernières commandes :

Scullery (to the audience) Hey, we's gonna miss last orders. I's have to see Girly, then I'll get in there with you. I'll just step back into the dark. (He starts stepping back.) See you soon. The lights fade to blackout. (Road, I, p.46)

Le pub et la boîte de nuit sont deux lieux éphémères, de la durée de l'entracte, au sein desquels les personnages continuent de jouer un rôle. Le public ne sait plus trop qui est acteur et qui est spectateur, la confusion entre action et regard permet un glissement des rôles dans la constitution de l'acte de théâtre. Avant la reprise du deuxième acte, certains spectateurs sont amenés sur scène par Scullery afin de se mêler aux acteurs sur scène:

Scullery gets people from the audience up onstage to dance together. Bisto comes down to help. Lane and Dor come in and get partners up. A drunken young Soldier comes onstage. /.../ Helen /.../ comes through the crowd to find him; takes her coat and bag, leads him off. The dance continues until the record ends. (Road, Interval, p.49)

On observe alors un retour à la dimension festive du théâtre, à la prolifération des lieux de représentation en dehors d'un lieu défini pour sa pratique. La contamination par la pièce de Cartwright du temps et de l'espace " hors-jeu " que sont l'entracte, l'entrée du théâtre et l'arrivée des spectateurs, pose la question des frontières de la représentation : qui, du personnage ou du spectateur, se trouve en mode représentatif ? Le spectateur, qui se découvre progressivement acteur, est-il ou non en mode représentatif dès lors qu'il se sait observé ? Qu'en est-il de ce moment qui précède la prise de conscience du regard de l'autre et de la possible confusion entre acteur et spectateur ? Le brouillage du sens entre regardé et regardant provoque un état en suspens, voire menaçant du statut de spectateur. La représentation envahit la totalité de l'espace et du temps associés à *Road*, dans un écho au discours de Jacques dans *As You Like It* : " All the world's a stage, / And all the men and women merely players; / They have their exits and their entrances, " (II, 7). Cartwright opère véritablement une mise en scène des spectateurs, et réactualise l'itinérance de la représentation qui erre aux confins du théâtre.

Outre le lien évident entre les deux pièces, notamment la présence

d'une route au cœur de la dramaturgie et la présence de clochards sur scène, *En attendant Godot* et *Road* permettent de mettre en avant la non-fixité prédominante de l'acte de théâtre et de ses participants. Si l'itinérance est à l'origine du théâtre britannique, elle est également la règle du jeu des deux pièces qui nous intéressent ici. Ce jeu passionnant, auquel se plie plus ou moins consciemment le spectateur, se déploie en de multiples réécritures scénographiques de l'errance humaine. Cette dernière n'est donc pas seulement un thème biblique mais également un moyen de créer et de recréer un instant de théâtre. Enfin, l'expression très vraie qu'utilise Ariane Mnouchkine dans *L'Art du présent* rend bien compte de cet éternel recommencement : " Je pense, d'ailleurs, qu'on ne peut jamais se considérer comme définitif et surtout pas quand on fait du théâtre, car c'est l'art de l'impermanence absolue. " Ajoutons que la représentation elle-même obéit à ce principe, et que ses lieux de prédilections subissent également des redéfinitions permanentes.

Notes

- (1) Jean-Pierre Sarrazac *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, 2004, p.101.
- (2) " Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé. " Peter Brook, *L'espace vide*, trad. Christine Estienne et Franck Fayolle, Paris: Seuil, 1977, p. 25.

Bibliographie sélective

Sources primaires :

- Beckett, Samuel. *En attendant Godot*. Paris: Minuit, 1952.
 Cartwright, Jim. *Road*. (1986) Plays: 1. Londres: Methuen, 1996.

Sources secondaires :

- Bondy, Luc. «Entretien avec Hédi Kaddou», paru dans *la Nouvelle Revue Française* N°551 (septembre 1999)
 URL: http://www.theatre-odeon.fr/public/document/entretie/99_00/e_bondy.htm

- Brook, Peter. *The Empty Space*. Londres: Penguin, 1968.
- --- *L'espace vide*, trad. Christine Estienne et Franck Fayolle. Paris: Seuil, 1977.
- Corbin, Stéphane et Lemarchand, Frédéric. " Introduction ", dans : *Mana*, 9 (2001) : Errances : entre aliénation et résistance. Caen : Presses Universitaires de Caen, 2002.
- Derrida, Jacques. *La Carte postale : de Socrate à Freud et au-delà*. Paris : Flammarion, 1980.
- Forgues, Olivier. " Une audacieuse candeur. À propos de "Road" de Jim Cartwright ", dans : *Alternatives Théâtrales* n°61 (Juillet 1999) : *Écrire le théâtre aujourd'hui*.
- Genette, Gérard. *Métalepse*. Paris : Seuil, 2004.
- Hall, Peter. "Godot Almighty", *The Guardian*, 24 August, 2005 .
- URL: <http://www.guardian.co.uk/arts/features/story/0,11710,1555060,00.html>
- Lanteri, Jean-Marc. " Road de Jim Cartwright : un théâtre politique sceptique ", dans : *Écritures contemporaines*, 5 (2002): *Dramaturgies britanniques (1980-2000)*
- Mnouchkine, Ariane. *L'Art du présent*. Paris : Plon, 2005.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *Jeux de rêves et autres détours*. Belval : Circé, 2004.
- Shakespeare, William. *As You Like It*. (1968) Londres : Penguin, 1996.