

Les enfants de Beckett Entretien avec Lorent Wanson

Louise Vigeant

Number 107 (2), 2003

Échos des années 50

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26170ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Vigeant, L. (2003). Les enfants de Beckett : entretien avec Lorent Wanson. *Jeu*, (107), 107–114.

Les enfants de Beckett

Entretien avec Lorent Wanson

Lorent Wanson, vous êtes un metteur en scène belge, invité pour la première fois au Québec pour y proposer votre vision d'*En attendant Godot* de Samuel Beckett. Cette pièce est immense, et j'imagine que chaque metteur en scène qui l'aborde le fait avec humilité. Vous avez déclaré ne pas tellement vouloir actualiser le texte comme l'activer, c'est-à-dire le faire parler aux gens d'aujourd'hui. Or, ce qui frappe d'abord, c'est le fait que vous ayez donné les rôles de Vladimir et Estragon à de jeunes comédiens dans la vingtaine. Cela contraste avec la plupart des mises en scène connues de cette pièce. Bien sûr, avoir la sensation de frapper un mur ou de n'avoir rien devant soi n'est pas l'apanage d'un âge en particulier; jeunes et vieux peuvent connaître ces impressions. Mais, manifestement, ce choix donne le ton à votre spectacle, et l'on peut se demander si vous visiez spécifiquement à dire quelque chose sur les jeunes et aux jeunes.

Laurent Wanson – Au départ, le spectacle n'a pas été conçu pour un public donné, mais c'est clair qu'à partir du moment où on met de jeunes acteurs sur le plateau et où on leur demande ce que veut dire « rien à faire » quand on a 20 ans dans une société comme la nôtre, énormément de choses se transforment. Comme on a travaillé beaucoup en répétitions ouvertes, les jeunes nous ont transmis leurs expériences.

D'où venaient ces jeunes ?

L. W. – De maisons de jeunes, d'écoles de tous types, des générales mais aussi beaucoup d'écoles techniques et professionnelles, donc des écoles destinées à former des ouvriers... ou des chômeurs. À chaque répétition, il pouvait y avoir une trentaine de jeunes. L'idée de la répétition ouverte fait en sorte qu'un dialogue continu s'installe entre le travail du plateau et le vécu de ces jeunes que nous avons croisés. Je dirais que le public n'est pas visé, mais qu'évidemment il participe de façon inhérente au processus de création. J'ai souvent un problème, au théâtre, avec la position que prennent les intellectuels et les artistes, leur manière de « sociologiser » le type de public qu'ils vont rencontrer ou le type de personne qu'ils vont représenter sur un plateau. C'est difficile de créer des signes théâtraux pour parler d'une génération. Le processus de la répétition ouverte fait que les *a priori* sociologiques sont tout le temps remis en question parce que, simplement, l'expérience est plus forte.

Donnez-nous l'exemple d'une remarque d'un jeune qui a pu influencer le travail.

L. W. – On les questionnait beaucoup à partir des répliques mêmes du texte : « De quoi cela parle-t-il ? » leur demandait-on, ou encore « Qu'est-ce que tu entends ? »,



Cyril Briant (Estragon) et Calo Valenti (Vladimir) dans *En attendant Godot*, mis en scène par Lorent Wanson. Spectacle du Manège-Mons et du Théâtre National de la Communauté Wallonie Bruxelles, présenté au Théâtre Denise-Pelletier à l'automne 2002. Photo: Manège-Mons.

« Quel débat est-ce que ça soulève en toi ? ». Parfois, un jeune intervenait en disant à l'acteur en train de travailler : « C'est pas du tout ça ! » Et du coup, on s'interrogeait ! Cela ajoute à la dialectique, à la richesse, à la problématique même. Ce qui ne veut pas dire que l'on ait fait des concessions ; d'ailleurs, la forme esthétique du spectacle n'est pas une concession à cette jeunesse. On a cherché « l'universalité », rendant la pièce peut-être même presque plus intemporelle qu'elle ne pouvait l'être en 1953.

Il y a deux ans, juste avant ... *Godot*, j'ai fait un spectacle avec des familles du Quart Monde, en Belgique, un spectacle qui a fait choc, et j'ai appris, à ce moment-là, que je ne pourrais plus jamais mettre un ouvrier sur un plateau : le sociologiser ou le représenter ne me suffit pas. Se baser sur l'*a priori* constitue l'un des problèmes artistiques et politiques actuels, et c'est une première barrière à la compréhension du monde, à l'acceptation de l'altérité du monde, des différences qui font sa richesse même.

Il n'empêche que le jeu très physique et très dynamique de ces acteurs, qui donne le rythme au spectacle, est relié à une énergie propre à la jeunesse actuelle.



Lorent Wanson. Photo: Manège-Mons.

L. W. – Ce qui change fondamentalement, c'est évidemment la question de l'énergie et aussi celle de l'imagerie apposée à Beckett, liée au temps qui passe, à l'ennui. Ici, obligatoirement, quand on pose la question à cette génération-là, on rencontre une lutte totale contre l'ennui. Je dirais que toute la société tend à ce que le jeune commence à prendre petit à petit la forme du sofa dans lequel il se trouve ! L'énergie des jeunes est totalement écrasée, empêchée, interdite. La volonté était de faire un spectacle où cette énergie était vitale, sinon on se fige, sinon on meurt, on s'écrase.

Quand un vieillard se lève le matin et qu'il doit attacher sa chaussure, il va prendre, si possible, deux heures pour le faire, car ce sera toujours cela de pris ! Un jeune va évidemment l'attacher le plus rapidement possible, même si après il n'y a encore rien à faire. On a voulu insister sur des choses comme ça et aussi sur le rapport au silence. Dans cette version-ci, les silences sont des impositions extrêmement structurelles et violentes, ce sont des gouffres. Mais pour que le gouffre soit perceptible, il faut qu'il y ait cette énergie, ce survoltage. On a reproché au spectacle d'être gueulard ; or le cri est un moyen d'expression de la fragilité, des angoisses que les jeunes connaissent, des questions existentielles qu'ils vivent – même dans notre société. Ou c'est le silence ou c'est le cri.

Les acteurs ont 25 ans : ils ne jouent pas des jeunes, ils sont jeunes ! Les angoisses qu'ils connaissent, les questions existentielles qu'ils vivent – même celles des acteurs, dont la situation en Belgique n'est pas plus facile que celles des acteurs ici –, ces questions donc traversent leur corps.

L'idée que toute cette énergie cherche à se canaliser, sans trop trouver où, passe très bien dans ce spectacle, comme on y voit aussi de la violence et, en même temps, une

tendresse, bien que brutale. Les moments où les personnages se prennent dans les bras l'un l'autre constituent des moments magnifiques.

L. W. – Quand je fais des animations ou des conférences, je réfléchis au fait que, quand on a 15 ans aujourd'hui, on tombe pour la première fois amoureux, mais on ne peut pas totalement avoir confiance en l'autre. On est dans une société qui fait tout pour que chacun se préserve de l'autre. On est dans une société qui tend vers le sécuritaire, et donc la volonté de se taper dessus, ici, est pour moi un acte d'amour.

On a absolument besoin du corps de l'autre. Dans la pièce, on a travaillé de façon brechtienne Pozzo et Lucky : on a voulu montrer comment Pozzo essaie continuellement de déconstruire le lien d'amitié profonde, de solidarité, entre Vladimir et Estragon. Il cherche à les monter l'un contre l'autre, il n'a qu'une place à leur offrir : celle de Monsieur Albert. La tentation peut faire éclater le couple. Dans notre société, nous sommes soumis à ce rapport continu où nous devons être plus fort que l'autre. C'est terrible de voir comment Vladimir et Estragon se battent pour prendre la place de l'esclave. La notion d'identité touche beaucoup les jeunes alors qu'aujourd'hui « exister » est lié au travail.

J'ai remarqué, dans la mise en scène, que vous avez mis l'accent sur certains passages alors que d'autres passent plus inaperçus. Cela m'a frappée particulièrement quand Vladimir demande : « Si on se repentait ? » et qu'Estragon lui dit : « De quoi ? », la fameuse réplique : « D'être né ? », on ne l'entend presque pas. Vladimir se rend à peine compte de la réponse, le public pas du tout. C'est pourtant un échange de répliques qui supporte une des lectures métaphysiques de la pièce.

L. W. – Oui, mais rappelons-nous que Beckett, juste après, écrit : « On ne peut même plus rire, tu parles d'une privation, seulement sourire. » Alors, « D'être né » devient, de manière très concrète, une sorte de divertissement total. C'est la grande force de Beckett : il y a des phrases qui doivent résonner, mais en même temps, chaque fois, une espèce de pirouette de clown fait que cette chose-là est mise en dérision.

Ailleurs, par contre, vous imposez des silences ; on a l'impression que tout s'arrête et puis on entend des phrases comme : « Quel rôle est-ce qu'on a à jouer, nous, là-dedans ? », « Vous vous ennuyez ? », ou encore « Nous, on ne nous reconnaît jamais ». J'ai eu nettement l'impression que vous vouliez que ces phrases soient plus clairement entendues.

L. W. – Faire de la mise en scène, c'est faire ce chemin-là. Ce que vous dites est intéressant parce que je ne me souvenais plus de « Et si on se repentait d'être né ». Faire de la mise en scène, c'est faire ces choix.

C'est pour cela qu'il y a une telle cohérence dans votre mise en scène. On sent très bien que ces phrases vont avoir une résonance aujourd'hui.

L. W. – En fait, c'est une pièce sur l'inutilité. Ne pas avoir de travail en 1953, en Europe, est inimaginable. C'est être un moins que rien. Ou alors il faut avoir refusé

d'entrer dans le schéma... Mais encore faut-il avoir les moyens intellectuels de le faire, ce qui n'est pas le cas de Didi et Gogo. Aujourd'hui, la question de l'inutilité touche très clairement une génération à qui on dit seulement de consommer. On leur demande : « Qu'est-ce que tu consommes ? avant « Qui es-tu ? ».

Et cela crée un vide extraordinaire chez eux.

L. W. – Oui, car ce monde est inventé de toutes pièces, c'est un monde qui crée un trou à l'intérieur pour que l'économie de marché puisse s'y engouffrer. La société fabrique ce vide.

Comment ne pas être frappé aussi, dans votre spectacle, par l'arbre ! Il est, bien sûr, indispensable pour monter ...Godot. Mais, vous, vous l'avez transformé en un énorme punching-bag ; de plus, on peut y voir un corps suspendu par les pieds. D'où vient cette image, qui est peut-être plus subliminale d'une certaine manière, mais qui recèle tellement de violence ?

L. W. – Le *punching-bag* vient du fait qu'on voulait que ce soit un objet sur lequel on frappe. Au début, avant de le suspendre, nous ne savions pas, le scénographe et moi, que cela allait créer cette image d'un corps suspendu. Quand je l'ai vu la première fois, dans cette scène où les personnages tapaient sur « l'arbre », j'ai trouvé terrifiant de voir que c'était comme s'ils tapaient sur un corps.

Dans le travail du scénographe Daniel Lesage, j'aime beaucoup la manière dont les choses ne se figent pas, qu'elles restent ouvertes pour l'imaginaire. Donc, inévitablement, des accidents de ce type surviennent. Sur l'interprétation de l'arbre, j'en entends beaucoup ! L'objet est fascinant. Quand on finit le spectacle, les enfants montent dessus, ils ont envie de jouer avec cet « arbre ». C'est un objet de théâtre magique parce qu'il renferme un mystère incroyable, une violence insupportable, et en même temps, c'est un objet esthétique impressionnant. Quand on a vu cette image clairement, le sens s'est « gonflé » à partir de ce corps suspendu. C'est le corps de toutes les souffrances. C'est la même image que celle provoquée par la multitude de chaussures ou par les perruques : c'est le corps qu'on refuse de voir, dont on refuse de voir la souffrance, ce sont les charniers, par exemple. Cette espèce de reste de déchets organiques dans un monde métallique, dans un monde qui devient invivable.

Votre mise en scène donne une idée bouleversante du caractère répétitif de cette situation de souffrance. Au deuxième acte, le spectateur en est frappé immédiatement en voyant la multitude de chaussures abandonnées qui jonchent la scène : que d'êtres humains sont pris dans la même difficulté de vivre que Vladimir et Estragon, s'exclame-t-on ! Sur ce plan, la scène finale est aussi extraordinaire : alors que nos deux compères tentent de partir, d'autres Vladimir et Estragon arrivent, et les premiers les regardent faire exactement ce qu'eux avaient fait déjà. C'est une image très forte pour faire comprendre qu'il ne s'agit pas là d'une histoire qui n'arrive qu'à deux individus. Ces deux moments portent le même message terrifiant.

En attendant Godot, mis en scène par Lorent Wanson (Manège-Mons/Théâtre National de la Communauté Wallonie Bruxelles) au Théâtre Denise-Pelletier. Sur la photo: Grégory Praet (le Garçon) et Renaud Riga (Lucky). Photo: Manège-Mons.



L. W. – En même temps, on peut en avoir une interprétation positive. Certains y voient une réelle sortie pour les personnages; par contre, d'autres trouvent désespérant de voir que les deux qui rentrent s'apprentent à refaire le même chemin que les deux premiers... Mais peut-être s'en sortiront-ils eux aussi, qui sait ?

Je ne voulais surtout pas fermer le sens. Il y a un moment qui continue à m'émouvoir très fort, c'est quand les personnages réussissent presque à s'enfuir en grimpant sur le mur; mais ils retombent alors qu'ils y étaient presque arrivés. L'habitude fait retomber, parce que l'inconnu fait extrêmement peur. En fait, j'ai interrogé le parti pris de Beckett qui affirme que l'immobilisme se trouve dans l'homme, ce que l'on comprend habituellement, à la fin, quand les personnages disent: « Alors, on y va – Alors, allons-y », et qu'ils restent là. Or, du point de vue politique où je me place, c'est le cadre qui est oppressant. Pour moi, c'est le cadre qui crée cette immobilité, qui rend l'homme incapable de pouvoir vivre l'altérité, la solidarité.

Votre lecture est nettement plus politique que métaphysique. Dès le début, alors que Vladimir dit à Estragon qu'il n'est pas le seul à avoir souffert, en regardant le mur sur lequel il vient de se frapper, on comprend que vous avez opté pour une sorte de souffrance physique, alors que traditionnellement, on a été plutôt porté à penser que quand Vladimir dit à Estragon « J'ai souffert moi aussi », il parle d'une souffrance intérieure. Là aussi, votre choix était nettement marqué, et a donné un ton à la mise en scène.

L. W. – Parce que le fait de frapper sur le mur est la métaphore de « la pierre dans le chapeau ». La pierre dans le chapeau, c'est quoi: « J'ai ce petit truc en tête qui m'empêche de vivre parce que je n'arrive pas à me le retirer. »

On voit comment ce texte est absolument extraordinaire. Saviez-vous que Susan Sontag l'a monté pendant la guerre en Yougoslavie avec des acteurs à Sarajevo ? Ils étaient dans un théâtre désaffecté, décidé de monter ensemble ...Godot et n'ont pu jouer que le premier acte ; ils n'ont jamais été capables de faire le deuxième acte tellement ils sentaient que c'était s'en aller vers le désespoir. Ils ont joué le premier acte seulement pour laisser un peu d'espoir aux gens. Cette histoire m'a toujours frappée.

L. W. – Ce qu'on a voulu, ici, au contraire, c'est de vraiment monter la deuxième partie, car j'ai souvent l'impression qu'on ne la « monte » jamais assez.

On la fait trop semblable à la première ?

L. W. – Voilà. C'est la répétition. On reproche souvent à la première partie de mon spectacle d'être très ludique. Or, pourquoi paraît-elle légère ? Parce que la deuxième partie va briser cette chose. Si on n'avait pas cette espèce de burlesque dans la première partie, la deuxième ne pourrait pas avoir son amplitude, sa déconstruction, pour montrer l'impossibilité de continuer les jeux. On ne peut plus jouer.

Les Bonnes est facile à faire. Le problème des Bonnes, c'est que le jeu n'est plus possible. À la fin de la pièce, le jeu est fini. Alors que tout le long le jeu était leur manière de vivre. Comme pour Vladimir et Estragon, les jeux sont vus comme des moyens d'habiter l'ennui. C'est pour cela qu'on peut trouver un peu anecdotique l'histoire des légumes mais, en même temps, il ne faut pas oublier que quand il écrit ...Godot, Beckett a en tête Charlie Chaplin et Buster Keaton.

Comme c'est la première fois que vous venez ici, nous ne connaissons pas beaucoup votre travail. Voulez-vous nous parler un peu de ce que vous avez fait avant ? J'apprends que vous avez travaillé les Bonnes. Je sais que vous avez monté Wedekind, Ibsen, Brecht, Wilde... Qu'est-ce qui vous interpelle chez un auteur ?

L. W. – Ce n'est pas spécialement l'auteur. C'est ce que la pièce va pouvoir dégager comme puissance à interroger le présent. Un des personnages principaux au théâtre, plutôt que la pièce elle-même, c'est le temps, le temps dans lequel nous sommes. Et les grands textes des grands auteurs ont cette faculté de pouvoir chaque fois réinterroger l'époque dans laquelle ils ont été créés.



Quel texte de Wedekind avez-vous monté ?

L. W. – Une pièce inédite en français, *Musik*, dont on a fait la création en français en 1994. C'est le spectacle qui m'a vraiment lancé. Le personnage principal était dédoublé; deux comédiennes étaient continuellement sur le plateau pour jouer, et l'une regardait l'autre faire. À un certain moment, le texte était complètement coupé pour laisser place à un dialogue intérieur, ce qui créait une image de la folie et de l'aliénation. Petit à petit, on voyait s'installer la folie sociale, la folie qu'entraîne l'impossibilité de vivre « avec soi ». C'était un spectacle très brutal, qui se terminait par l'assassinat de l'une par l'autre. Pendant qu'elle nettoyait le plateau, couvert de pourriture et de salissure, elle retirait sa robe et, avec sa robe, nue, elle lavait le plateau jusqu'au moment où l'autre l'étouffait. C'était fini. Cette séquence se passait dans une scène qui avait été traitée totalement en vaudeville. C'était horriblement drôle. J'aime bien travailler sur les formes théâtrales, sur ce qu'elles racontent historiquement pour pouvoir briser les attentes et surprendre les gens. Le choc crée du sens.

Ce qui est très brechtien ! Plus tôt, vous avez commencé à faire des parallèles entre En attendant Godot et les Bonnes ; comment voyez-vous cette pièce de Genet ?

L. W. – Les deux duos, Solange et Claire et Vladimir et Estragon, posent la même question sur l'identité. Ce qui est raconté dans *les Bonnes* et qui est, pour moi, violent, c'est que la classe dominante peut occuper, de façon dictatoriale, jusqu'à l'imaginaire des gens qu'elle domine. Les sœurs n'ont même pas un fantasme qui leur soit propre.

L'affiche du spectacle est une grande affiche noire, genre polar, avec juste une empreinte jaune. L'idée de la « trace » m'intéressait là-dedans ; vivre, c'est laisser des traces, mais, être bonne, c'est justement ne pas laisser de traces. Donc, où peuvent-elles trouver les traces mêmes de leur propre existence, de leur propre passage sur terre ? J'ai travaillé énormément sur le corps, le corps qui disparaît. Le corps des bonnes n'est plus que rentabilité alors que Madame peut être dans l'inutilité totale. Ma mise en scène est plus brechtienne que réaliste. Elle est très « droite » et ne joue pas, comme on le fait souvent, sur l'illusion, le travestissement. Au contraire, le travail est très analytique.

Le décor, du même scénographe, est fait d'arches qui se font face et qui sont séparées par un tapis blanc, comme un tatami. Quand les bonnes passent du côté « spectacle », elles l'enserrent dans un plastique pour pouvoir faire la cérémonie et ne pas le tacher. Toute la cérémonie se fait dans une espèce d'objet fermé et, à la fin, quand Madame revient, on n'assiste qu'à du rangement, il n'y a que la fonctionnalité et l'autocritique sur la manière dont on a joué. Toute la scène de Madame, par contre, est traitée de manière extrêmement violente et drôle et, à la fin, après que Madame soit sortie, qu'elles ne l'ont pas tuée, qu'elles ont été dans l'incapacité de le faire, leur espace de liberté se réduit totalement, et les deux arches se tordent et les écrasent. On a l'impression que le décor bascule et que ce tapis blanc n'est plus qu'une fissure dans l'espace vital. Il n'y a pas de meubles dans le décor ; il y a deux tas de magazines : un tas de *Détective* et un tas de *Vogue* et de magazines féminins. C'est l'image de la tension

Frédéric Héron (Pozzo), Cyril Briant (Estragon) et Calo Valenti (Vladimir) dans *En attendant Godot*, mis en scène par Lorent Wanson. Spectacle du Manège-Mons et du Théâtre National de la Communauté Wallonie Bruxelles, présenté au Théâtre Denise-Pelletier à l'automne 2002. Photo: Manège-Mons.

à laquelle la plupart des gens, aujourd'hui, sont soumis : si je ne peux pas ressembler aux corps de *Vogue*, ni tendre vers cette image-là qui m'est imposée, je vais sur la couverture de l'autre. Je misais sur le principe que, dans notre société, le crime est, en fait, prémédité. La société n'arrête pas de préméditer.

D'après ce que je peux voir, vous puisez les textes à monter dans un répertoire qui n'est pas très contemporain.

L. W. – J'ai monté des auteurs belges. Mais, je crois que le rapport avec les grands classiques est plus conflictuel que celui qu'on peut avoir avec un texte contemporain. Grâce au recul. Souvent, le texte contemporain est basé sur le personnage, l'individu, la psychologie. Ces questions ne m'intéressent pas beaucoup. Par contre, des textes comme ...*Godot* ou *les Bonnes* sont inépuisables. Ces grands textes sont assez forts pour être bousculés. Ils vont toujours survivre. On n'a jamais l'impression de les trahir. **J**