

Composition à partir d'un ou plusieurs textes d'auteurs

BECKETT

5 extraits des œuvres de Beckett inscrites au programme vous sont proposés. Dans un développement composé et rédigé, vous présenterez à partir de l'analyse que vous en ferez, les modalités de leur exploitation dans un projet didactique à l'intention d'une classe de première. Vous pourrez, par exemple, vous interroger sur l'expression du tragique dans la dramaturgie de Beckett. Vous avez la liberté, à condition de justifier cette décision, d'inclure dans ce projet la totalité ou une partie de ce groupement.

Texte 1 : Beckett, En attendant Godot, Editions de Minuit, Acte I, depuis « *Qu'est-ce que je disais* » jusqu'à « *les gens sont des cons* » (pp. 14-16) Episode des Larrons.

Texte 2 : Beckett, En attendant Godot, Editions de Minuit, Acte I, depuis « *Etant donné l'existence* » jusqu'à « *Inachevés !...* » (pp. 59-62) Le discours de Lucky.

Texte 3 : Beckett, En attendant Godot, Editions de Minuit, Acte II, depuis « *En attendant, essayons* » jusqu'à « *Si tu chantaïs ?* » (pp. 87-88) Le bruissement de la langue.

Texte 4 : Beckett, Oh les beaux jours, Editions de Minuit, Acte I, depuis « *On a l'air de demander* » jusqu'à « *surtout quand elles sont faibles ?* » (pp. 35-37) Episode de la fourmi.

Texte 5 : Beckett, Oh les beaux jours, Editions de Minuit, Acte II, depuis « *Couvre-toi* » jusqu'à la fin (pp. 75-77) Dénouement et chant.

Documents complémentaires :

- Ionesco, Notes et contre-notes, 1958.
- Jean-Marie Domenach, Le retour du tragique, 1967.
- Camus, Le mythe de Sisyphe, Essai sur l'absurde, pp. 163-168.
- Ionesco, Notes et contre-notes, « Notes sur le théâtre », p. 307, 1960.
- Nietzsche, La naissance de la tragédie, 1869-1872.
- Artaud, Le théâtre et son double, « *La mise en scène et la métaphysique* », 1938.
- Artaud, Le théâtre et son double, « Lettres sur le langage », 1932.
- Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Editions sociales, pp. 246-247, 1977.
- Caillois, Noé, 1970.
- Pascal, Pensées, 1670.
- Hans Robert Jauss, Pour une esthétique de la réception, 1975.
- Alain REY, Dictionnaire historique de la langue française, article « absurde ». Article exceptionnel !

La question du registre des pièces au programme.

Les doc d'accompagnement précisent qu'il s'agit d'initier les élèves aux cas de mixité et de subversion des genres ; de faire percevoir les constantes du genre, mais aussi l'originalité de l'œuvre étudiée (doc. d'acc. P 31) ; p. 15 la question de la conformité avec les lois du genre et les réflexions sur son originalité. Je rappelle que Beckett (Doc d'acc p. 42) fait partie des auteurs qu'il est suggéré d'étudier en première.

Définir la problématique à partir de la lecture des instructions officielles. Dans les œuvres au programme, le tragique tel qu'on le découvre pose problème, dans la mesure où précisément le mode d'expression utilisé pour le faire naître est insolite. Ecriture d'un tragique à la fois originel (qui fait revivre le tragique de l'antiquité grecque) et profondément moderne dans les modes d'expressions variés qu'offre le théâtre des années 50 (libéré de tous les codes dramatiques antérieurs) pour conduire le spectateur à en faire l'expérience. Il s'agit moins de faire connaître au public l'absurdité tragique dans laquelle évoluent les personnages que Beckett crée, que de conduire le spectateur lui-même à prendre clairement conscience du tragique de la condition humaine. En définitive, mise au jour d'un tragique universel.

MISE EN ŒUVRE DES INSTRUCTION OFFICIELLES

1) **Sur la subversion des genres** : « – Les genres sont des catégories variables, et nombre d'œuvres en prennent les caractéristiques pour les détourner, voire les subvertir, ou mêlent des éléments de plusieurs genres. En seconde, il est bon de donner des analyses qui permettent aux élèves de construire la notion même de genre, et de les initier seulement aux cas de mixité et de subversion des codes ; un examen plus approfondi de ces questions est en revanche important en première. » (Doc d'acc p. 23)

2) **Sur la mise en situation historique et sur la représentation du texte théâtral** : « La mise en situation historique constitue en effet la seconde préconisation importante. Les genres ne se comprennent pleinement qu'en fonction des contextes où ils trouvent leurs expressions les plus abouties. Aussi est-il recommandé d'éviter les approches qui relèveraient d'une poétique formelle. S'agissant des genres théâtraux, il est important de mettre en lumière leurs qualités spécifiques de textes conçus pour la scène et le spectacle, en même temps que de textes à lire. » (Doc d'acc p. 24)

3) **Sur les registres** : « Les registres sont la manifestation par le langage de ces grandes catégories d'émotions et de mouvements de sensibilité. La joie, l'angoisse, la colère, l'indignation, l'admiration, la plainte, la compassion, la méfiance, le doute trouvent là leur lieu, à travers des formes d'expression multiples. Au lycée, dans un travail réflexif, les élèves ont à acquérir des connaissances sur ces registres, à devenir capables de les reconnaître et de les analyser, mais aussi d'exprimer eux-mêmes ce qu'ils éprouvent, d'une façon consciente, mesurée et pertinente. L'étude de la littérature les amène à comprendre que ces registres peuvent faire l'objet d'un travail proprement esthétique, c'est-à-dire qui leur donne forme dans des objets, les œuvres, par lesquels les émotions deviennent sensibles même en dehors des situations concrètes qui les provoqueraient ; ils renvoient alors à la perception que l'humain a de lui-même. Cette perspective d'étude est donc au cœur de l'accès au sens. » (Doc d'acc p. 24)

→ **Sur l'origine de l'identification des registres** : « On est donc conduit à désigner comme « registres », ces « attitudes » qui correspondent à des façons fondamentales de ressentir. Historiquement, le principe de concordance entre sujet, manière et attitude a été dominant jusqu'au XVIIIe siècle. Le romantisme marque le moment où il est remis en cause ; mais si la concordance – distinction des genres par observation de la distinction des registres – est depuis remise en cause, la question des « attitudes » et des affects fondamentaux qu'elles engagent n'en est pas moins présente. » (Doc d'acc p. 25)

→ **Sur la progression dans la perception des distinctions proposées au niveau des registres** : « Aussi, au cours des deux années de seconde et de première, abordera-t-on les principaux registres en partant de ce qui est le plus manifeste – l'association d'un registre avec un genre et une forme d'expression – pour aller progressivement vers le plus complexe. » (Doc d'acc p. 25)

→ **Classe de 1^{re}** : « Une attention accrue est portée au fait que, de même que des genres connaissent, depuis le XIXe siècle en particulier, des dérives, mélanges et transgressions, des registres se trouvent eux-mêmes souvent mêlés dans une même oeuvre. » (Doc d'acc p. 26)

→ « – l'étude du langage théâtral permet en particulier d'aborder le pathétique – en progression face aux cas plus simples du tragique et du comique vus en seconde – mais surtout de voir des cas de mélanges. En ce domaine, la multiplicité du langage théâtral (texte, décors, costumes, mouvements, voix) appelle une analyse portant sur les concordances et discordances éventuelles entre les divers langages ainsi associés ; » (Doc d'acc p. 26)

4) Sur les **implications dramatiques / sur la spécificité du texte théâtral**.

« Elle doit mener les élèves à mieux saisir la diversité des ressources du littéraire, et à s'interroger sur les liens entre oral et écrit, verbal et visuel, et les concordances ou éventuelles discordances entre les deux sortes de langage, ainsi que sur les problèmes d'interprétation. » (Doc d'acc p. 40)

« Les notions-clés sont :

- la mixité des genres ;
- les registres pathétique et/ou ironique, satirique ;
- la double énonciation » (Doc d'acc p. 42)

Sur l'importance de l'Intertextualité, production et singularité des textes.

Présentation des 5 extraits, en regard du critère du registre

Texte 1 : Beckett, En attendant Godot, Editions de Minuit, Acte I, depuis « *Qu'est-ce que je disais* » jusqu'à « *les gens sont des cons* » (pp. 14-16) Episode des Larrons

Contexte : Acte I : Ce dialogue se situe quelques pages après « l'exposition ». Sur le bord d'une route, près d'un arbre nu, Estragon et Vladimir se retrouvent. Estragon, qui a passé la nuit dans un fossé, a été battu. Une chaussure le fait souffrir : il s'efforce de l'ôter, demande à plusieurs reprises de l'aide à son ami, qui, semblant ne pas l'entendre, se livre à de profondes méditations où se mêlent les pensées du suicide, de la mort et de la vanité de l'action. « *si on se repentait ?* », propose Vladimir. Il explique alors à Estragon que l'un des deux larrons crucifiés avec Jésus a été sauvé, parce qu'il s'est repenti.

L'expression du tragique dans la scène : C'est dans ce contexte qu'est introduit le thème de la rédemption. Le spectacle de la souffrance qu'il a sous les yeux éveille en Vladimir l'espérance de salut. La connexion entre les misères du corps et l'épisode biblique est visible au début de notre extrait. La souffrance évoque inévitablement l'idée d'une faute. Godot est la pièce de la détresse de l'homme s'accrochant à l'espoir d'un salut. Evocation de la condition humaine misérable, en quête d'une transcendance qui donnerait du sens à l'existence de l'homme. Transcendance comme manifestation du destin, de la fatalité : or, ici, le tragique naît de l'absence de transcendance qui donnerait sens à l'existence des personnages.

Texte 2 : Beckett, En attendant Godot, Editions de Minuit, Acte I, depuis « *Etant donné l'existence* » jusqu'à « *Inachevés !...* » (pp. 59-62) Le discours de Lucky

Contexte : Jusqu'à un certain moment Lucky était apparu comme un simple porteur et même, après le coup de pied donné à Estragon, comme une sorte de brute sommaire, de brute élémentaire. Mais, dès la p. 45, donc assez loin dans notre passage, il semble qu'il soit un être dégradé, puisque Pozzo le présente comme un être de beauté, de grâce, de vérité, mais ces valeurs sont bien du passé : « *Sans lui je n'aurais jamais pensé, jamais senti, sur des choses basses* ». Nous serons moins étonnés quand nous allons voir ce côté d'intellectuel qui se défait, qui se décompose, nous en avons déjà été avertis. Cependant, entre la p. 45 et la p. 59, il y a un certain nombre de modulations. Comme Vladimir et Estragon s'ennuient, Pozzo a essayé, entre les p. 51 et 53, une espèce d'intermède poétique, mais les clochards continuent à s'ennuyer. Pozzo leur propose un autre intermède : Lucky peut chanter, danser, réciter, et même penser (p. 54). A la demande d'Estragon qui souhaite le voir danser d'abord avant de penser, Lucky finit par s'exécuter ; cette danse est imitée encore plus ridiculement par Estragon. Danse comme avatar, une métamorphose de la pensée. La pensée est considérée comme une consommation : « *Alors, vous voulez qu'il nous pense quelque chose ?* » (p. 55), comme on dirait « Voulez vous qu'il vous joue un morceau de Bach ? ». La pensée comme succédané de la danse ou inversement. D'ailleurs, dès la p. 59 (en haut), Lucky se trompe : quand on lui demande de penser, il danse.

L'expression du tragique dans la scène : Nous allons trouver une pensée en grande partie automatique, un discours où la parole devient une sorte de danse gratuite, avec des automatismes signalés dès le début par le « *chapeau* ». En effet, p. 58, on nous a précisé que Lucky ne pouvait penser que si on lui mettait un chapeau (allusion à la formule « travailler du chapeau », souvent utilisée à l'époque pour désigner une personne qui a des tas d'idées un peu folles. Jeu de mots sur les allitérations de la formule « *Porc, pense !* », qui se transforme en « *pensée des porcs* ». 2 aspects tragiques : 1) La « **fatrasie** » : B a traduit les poèmes d'Eluard, admire les surréalistes, aime travestir les proverbes, les idiotismes de la langue. Mot inventé : « *foirade* » (1991, texte posthume) : pièces de foires ; textes dans lesquels la langue foire, s'effondre. Notation méta théâtrale : rire décalé qui suscite un rire décalé. « *Sense of failure* » : sens de l'échec, de ce qui tombe à plat, langage qui trébuche. **Déconfiture du langage**. 2) **parcours ontologique** renvoyant peut-être à la signification philosophique de la pièce : **désarroi de l'homme face à un Dieu qui « boxe » sa créature**. 3 aspects (ceux évoqués par Beckett lui-même : « *rétrécir sur une terre impossible sous un ciel indifférent* » ; conseils prodigués aux comédiens du théâtre Schiller de Berlin / mise en scène de Walter Asmus) : le problème de Dieu, le problème du rétrécissement de l'homme ; le problème d'un monde qui se fait pierre.

Texte 3 : Beckett, En attendant Godot, Editions de Minuit, Acte II, depuis « *En attendant, essayons* » jusqu'à « *Si tu chantaïs ?* » (pp. 87-88) Le bruissement de la langue

Contexte : Acte II : Le lendemain, même heure, même endroit. Seul au rendez-vous, Vladimir arpente fébrilement la scène. Il entonne une chanson. Arrivée d'Estragon, l'humeur sombre (il a été battu). Il n'a aucun souvenir des événements de la veille. Mais Vladimir a une preuve : la plaie à la jambe d'Estragon (coup de pied de Lucky) et ses chaussures qui sont restées là. Répétition des mêmes gestes, des mêmes déplacements. Acte placé sous le signe de la répétition. Puisque les deux personnages se disputent, ils décident de converser sans s'exalter.

L'expression du tragique dans la scène : Métamorphose du dialogue en poème : entente momentanée qui donne naissance à un poème en vers libres sur les « *voix mortes* ». Tragédie du langage : Dialogue réduit à un **échange insignifiant, ramené à sa plus simple expression, manifestant la nullité des personnages et des pensées**. Les voix des clochards sont des « *voix mortes* », inutiles et vides. Échange réduit à un bruissement, chuchotement (écho d'une vie qui s'éteint). Les héros recherchent le contact avec l'autre. Leur parole devient bruissement, frémissement, mélodie. Création d'un rythme, le signifiant prévaut sur le signifié : mots prennent leur envol et composent une musique. Théâtre comme poésie. Mise en évidence de la fonction poétique du langage (Jakobson, Essais de linguistique générale). Mais anéantissement de cette parole poétique : **lucidité du personnage tragique conscient du caractère vain de ce beau discours** : « *Vladimir (angoissé) : Dis n'importe quoi !* » : lucidité de Beckett, conscient de la vanité de son geste créateur, totalement dépourvu de sens ?

Texte 4 : Beckett, Oh les beaux jours, Editions de Minuit, Acte I, depuis « *On a l'air de demander* » jusqu'à « *surtout quand elles sont faibles ?* » (pp. 35-37) Episode de la fourmi

Contexte : Rien n'est plus ironique que ce titre ! C'est bien l'agonie lente et feutrée d'un couple, d'une jeunesse, d'un amour que décrit ici Beckett au travers de cette femme qui tente, par des gestes très quotidiens, de se convaincre d'un bonheur très improbable. Angoisse de Winnie qui tente de communiquer avec Willie : « *Ah oui, si seulement je pouvais supporter d'être seule, je veux dire d'y aller de mon babil sans âme qui vive qui entende.* » (p. 26) Refus de parler « *dans le désert* » (p. 27). Willie vient de consentir à échanger quelques mots mais absence de communication. Winnie propose un échange de regards : « *il ne suffisait pas d'avoir à l'entendre, maintenant il faut la regarder par-dessus le marché.* » (p. 35). Aucune réaction. Apparaît alors brusquement « *une fourmi* » que Winnie se met à « *regarder* » (premier véritable « événement » de la pièce !). Pour la première fois depuis le début de la pièce, communion des deux personnages : jeu de mots qui les lie et qui suscite le rire.

L'expression du tragique dans la scène : Les catégories deviennent floues : tragique et comique se mêlent. Mais ce comique est inquiétant, car il se nourrit de nos angoisses les plus profondes. Il ne s'agit pas d'un rire salubre et bienfaisant, mais d'un rire qui résonne sur des gouffres d'angoisse. **Effet de mise en abîme** : Pascal et le fragment portant sur les deux infinis et sur la **petitesse de l'homme saisi dans l'infini de la nature** et de l'univers (Pensées, Fragment 125, p. 155 : « *Qu'est-ce qu'un homme dans la nature ? Un néant à l'égard de*

l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout » Relire le fragment sur le « *ciron* ». Prise de conscience de l'absurdité de la condition humaine, de la misère de l'homme (petitesse) et en même temps de sa « grandeur » : Fragment 105, Pensées : « *La grandeur de l'homme est grande en ce qu'il se connaît misérable ; un arbre ne se connaît pas misérable. C'est donc être misérable que de se connaître misérable, mais c'est être grand que de connaître qu'on est misérable.* ». Remise en cause de la représentation traditionnelle du héros tragique : Héros saisi au moment où il accomplit les gestes courants de la vie quotidienne, être absolument pas extraordinaire : contrairement au héros classique, le héros de Beckett est strictement « *humain* » (pas de sur-humanité) ; une fourmi réussit à le distraire. Fragment 20 (Pensées, Pascal) : « *La puissance des mouches, elles gagnent des batailles, empêchent notre âme d'agir, mangent notre corps* ».

Texte 5 : Beckett, Oh les beaux jours, Editions de Minuit, Acte II, depuis « *Couvre-toi* » jusqu'à la fin (pp. 75-77) Dénouement et chant

Contexte : passage de l'acte I à l'acte II : Winnie est totalement immobile, son corps est enterré : on ne voit dépasser que sa tête. Dernières lignes de la pièce, paroles qui referment le dialogue. Changement majeur : Willie apparaît, « *en tenue de cérémonie – haut de forme, habit, pantalon rayé, etc., gants blancs à la main* ». Jeu sur les gestes : mise en évidence d'un cérémonial (il « *se flatte la moustache* »). Il cherche à s'approcher de Winnie qui l'encourage. Jeu sur la gestuelle, et la tentative de rapprochement physique des deux personnages. Depuis le début de la pièce, Winnie est en quête de vers merveilleux, du « *vieux style* » : phénomène de clôture du texte : apparition de la chanson d'opérette qui met un terme à la pièce et à l'action.

L'expression du tragique dans la scène :

- Le dénouement devrait mettre un terme à l'action : or, ici, l'absence d'action conduit nécessairement à une absence de dénouement. La notion de dénouement qui implique la résolution d'un conflit par un événement nouveau, disparaît dans ce type de pièces : les pièces de Beckett ne se dénouent jamais. Une forme nouvelle de répétition est ainsi apparue au théâtre, qui n'enfante plus nécessairement le comique. Tragique de la condition humaine : homme incapable de donner du sens à son existence, perte des repères chronologiques vains.
- Sur l'immobilité : Fragment 104, Pensées : « *Roseau pensant* ». Tragique de la condition humaine : misère physique de l'homme : un corps qui domine l'esprit de l'homme. Pesanteur du corps / désir d'élévation de l'homme sur le plan spirituel (métonymie avec la « *tête* » que l'on découvre au sommet du mamelon de terre?). Tragique d'un homme partagé entre son corps (« *bête* ») et son esprit (« *ange* »).
- Le mélange des registres : scène à la fois comique, tragique et pathétique. Mélange des registres subtil qui fait ressortir la dimension tragique de la condition humaine.

Problématique

Comment le langage théâtral peut-il exprimer la terreur et l'effroi que suscite l'absurdité de la condition humaine ?

On s'interrogera donc sur l'ambiguïté du tragique propre à Beckett :

- une expression du tragique qui vaut d'abord (et à la fois) comme écriture de la subversion, du détournement et de la discordance (création d'un « **tragique moderne** »)
- expression du tragique comme le fruit d'une tension entre la modernité présentée au cours de la première partie de mon développement et un **retour aux sources du mode d'expression (primitif) du tragique**.
- Cette tension au niveau de la mise en œuvre du tragique sur scène donne naissance à une nouvelle **écriture du tragique**, qui est avant tout attention portée au **langage** et à sa **fonction poétique**, autrement dit expression d'un tragique saisi à travers l'occupation vaine de l'espace sonore par le personnage.

- I. **L'expression d'un tragique moderne** qui se veut en rupture avec le tragique traditionnel. Mon propos sera de montrer qu'à ce tragique insolite inscrit dans nos extraits correspond une **écriture du tragique** (aspect didactique : écarts par rapport aux lois du genre) qui se caractérise surtout par une **écriture de la discordance**. Mise en évidence d'une **écriture de la subversion** qui s'écarte volontairement des codes du genre.

Face à tant d'œuvres engagées politiquement, mais peu novatrices dramatiquement, apparut dans les années 50 une série de pièces en rupture intégrale et brutale avec les conventions et les traditions théâtrales. Ils ne constituent aucunement une école, mais appartiennent à « l'avant-garde » : esprit de protestation et d'insurrection contre tous les conformismes, hérités ou imposés, esthétiques et idéologiques. « L'avant-garde » (dans discours d'inauguration des Entretiens de Helsinki sur le théâtre d'avant-garde en 1959) « c'est la liberté ». L'anti-théâtre, agressif et provoquant, se pose en s'opposant notamment à toutes les normes et les formes en vigueur à cette époque. Remise en cause des lois de la logique et de la vraisemblance : dramaturgie qui s'inspire ouvertement de l'univers du rêve, de l'insolite et de l'absurde.

Classe de 1^{re} : « Une attention accrue est portée au fait que, de même que des genres connaissent, depuis le XIXe siècle en particulier, des dérives, mélanges et transgressions, des registres se trouvent eux-mêmes souvent mêlés dans une même oeuvre. » (Doc d'acc p. 26).

Document complémentaire : Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, 1975. Source : Tournel et Vassevière, *Littérature : textes théoriques et critiques*, Nathan, 2001.

1. **L'anti-tragique** : pièces déroutantes, sortes de tragédies inversées : plus d'action, plus de valeurs, plus de « caractères » ou de comportements héroïques, plus de significations. Les êtres n'évoluent pas. Les êtres n'y font plus qu'exister, c'est-à-dire s'acheminer au néant, et le seul recours qu'ils aient pour masquer le vide ou l'insignifiance de leur vie, c'est de parler.

Difficile, dans un premier temps, de séparer tragédie et tragique dans l'esprit du spectateur. Problème de la question de l'horizon d'attente. Le registre comme « *manifestation par le langage de ces grandes catégories d'émotions et de mouvements de sensibilité* ». But de Beckett : faire naître le tragique de la condition humaine en remettant en cause les repères traditionnels du spectateur. Intention : désorienter le lecteur en faisant en quelque sorte disparaître le mode d'expression conventionnel du tragique. Remise en cause des définitions classiques du tragique, héritées en partie de l'Antiquité.

- a) **Non-sens de l'action** : L'absence d'action au sens d'intrigue désoriente au sens propre du terme le spectateur. Importance du récit mis en scène dans la pièce qui pourrait offrir un certain ordre : or, cette mise en ordre est totalement discréditée par les personnages eux-mêmes. Histoire comme rupture et échec de la communication, comme manifestation du désordre. Effet de mise en abîme dans l'extrait n°1, dans lequel figure une « histoire ».

Texte 1 : Beckett, *En attendant Godot*, Editions de Minuit, Acte I, depuis « *Qu'est-ce que je disais* » jusqu'à « *les gens sont des cons* » (pp. 14-16) Episode des Larrons

- **Encadrement du passage** : amorce de l'histoire : lien ténu entre le passage qui précède et notre passage : « *Qu'est-ce que je disais... Comment va ton pied ?* » : Interrogation qui discrédite l'histoire qui va suivre (personnage guetté par l'amnésie), qui n'appelle pas de réponse (Vladimir n'est pas à l'écoute de l'autre). Les points de suspension font figure de transition : « *Comment va ton pied ?* » : vraie question, cette fois, qui appelle une réponse, mais dont le contenu est en décalage avec l'histoire que souhaite raconter Vladimir. Le lien existe, pourtant : interjection « *Ah oui, j'y suis* » qui introduit de l'ordre dans le désordre apparent : association d'idées : lien entre le corps et sa pesanteur et « *histoire des larrons* » qui, pour être sauvés, doivent se « *repentir* ».
- « **L'histoire** » et la **non communication entre les deux interlocuteurs** : récit suppose la présence d'un conteur et d'un auditeur : or, cette histoire met surtout en évidence les ruptures de communication : les interrogations totales qui posent problème dans la mesure où elles détruisent le dialogue : « *Tu veux que je te la raconte? - Non.* » ; les interrogations qui font figure de fausses questions dans la

mesure où elles permettent l'observation de certaines règles de politesse / remarque à rattacher à une didascalie interne : jeu sur la gestuelle et la rupture de la communication sur le plan visuel : « *je ne t'ennuie pas j'espère? - Je ne t'écoute pas* ». Prolifération de la modalité négative de la phrase qui souligne l'absence totale de communication entre les deux personnages : l'histoire devient de plus en plus incompréhensible. Les changements de modalité portant sur des phrases qui ont le même contenu : rupture du sens : « *Je n'écoute pas* » « *J'écoute* » ; décalage entre le mot et la chose / entre la parole et l'acte : « *Je m'en vais (Il ne bouge pas)* » (création d'un certain comique clownesque).

- **Fonction de l'histoire** : non sens de l'action car la mémoire est défaillante, donc incapable de reconstruire un écoulement temporel : « *Tu t'en souviens? - Non.* ». Le plaisir des histoires est lié au souvenir. Histoire vidée de tout contenu dans la mesure où sa seule fonction, déterminée au début du passage, est de « *passer le temps* » : le temps utilisé (futur de l'indicatif) met, cependant, en évidence un certain espoir / donne vie à l'avenir (promesse d'une reconstitution temporelle solide). Activité en lien avec le temps qui cesse de passer : mélancolie du personnage qui espère que le temps sera interrompu par un événement : création d'une attente.
- La **reconstitution des faits** : imprécision domine : substantifs indéfinis « *deux voleurs* » (absence de noms propres) + une périphrase permettant de désigner Jésus : « *Le sauveur* » + pronom indéfini « *on* » désignant les témoins de l'événement (« *on dit que l'un fut sauvé, et l'autre...* »). Cette périphrase est immédiatement compromise par la réaction d'Estragon : « *Le quoi?* » : pronom qui reprend un objet, un être inanimé alors que le substantif utilisé précédemment désignait un être humain. Mauvaise reprise pronominale qui discrédite le « *héros* » de l'histoire. Réaction irrespectueuse qui remet en cause Dieu ? Le rapprochement que l'on peut établir entre les deux interrogations d'Estragon (« *Le quoi?* » « *Sauvé de quoi?* ») nourrit cette ambiguïté : d'autant plus que « *sauveur* » réapparaît grâce au participe passé « *sauvé* ». Cette fois, le pronom désigne un lieu. Importance des adjectifs numéraux qui figurent dans le passage et qui sèment le doute dans l'esprit du spectateur : « *deux voleurs* » « *quatre évangélistes* » « *un seul* » « *un sur quatre* » « *des trois autres* » « *tous les deux* ». Incohérence des reprises pronominales proposées : « *le troisième dit qu'ils l'ont engueulé tous les deux* » : le « *troisième* » avec ellipse du substantif « *évangéliste* » : à quoi se réfère le pronom « *ils* » ? / le pronom « *l'* » désigne « *Le sauveur* ». Mais ces reprises pronominales confuses rendent l'histoire incohérente, difficile à suivre.
- Les **contradictions** de l'histoire que relate Vladimir : volonté de mettre de l'ordre : présence de connecteurs logiques censés rendre l'histoire cohérente : « *Et cependant* » « *cependant* » « *Alors* » « *mais* » « *Et* » « *Mais* ». Mais l'histoire devient confuse, voire incohérente / phénomène de destruction de la valeur logique de ces connecteurs : « *mais l'autre* » : ambiguïté du référent du pronom « *l'autre* » : à qui renvoie-t-il (« *Evangéliste* » : mais le référent est loin) ? En outre, progression dans l'évolution de la désignation du lieu : « *sauvé de quoi? - De l'enfer.* » / « *De l'enfer? - mais non, voyons! De la mort.* ». Négation dépourvue de sens dans la mesure où elle compromet la version des faits que propose Vladimir. Enjeux du récit biblique : pourquoi le larron a-t-il été sauvé ? Voir Fin de partie et la réécriture de l'histoire de Noé et de l'arche : Voir Roger Caillois, Babel, « Noé ». Pourquoi a-t-il été épargné ? Noé blasphémateur qui voit en Dieu celui qui dirige le mal. Analogie présente à l'intérieur du texte (scène perçue comme une arche = catastrophe qui environne les restes de l'humanité mise à mal dans Fin de Partie). La question du Mal dans la pièce : Pourquoi a-t-il été élu, préservé du châtement divin ?
- **Conclusion** : décalage créé par le registre de langue utilisé : « *Les gens sont des cons* ». « *on ne connaît que cette version-là* ». Histoire racontée pour expliquer qu'il existe plusieurs versions de l'histoire : négation totale des faits puisque qu'à un fait correspond plusieurs interprétations possibles de l'événement. Effet de mis en abîme qui jette le doute sur l'authenticité des faits relatés.
- **Poétique de Beckett** ? Négation de l'histoire en tant que telle mais dans ce rejet de l'histoire, perpétuation du mouvement de l'histoire : besoin vital de raconter (besoin d'imaginer comme on a besoin de respirer : importance de la didascalie « *un temps* » qui rythme le texte : comme un temps de respiration à l'intérieur du récit). Etude de l'évolution des réactions d'Estragon : ses interrogations se transforment et montrent qu'il est dans l'attente de la suite de l'histoire : le conteur est capable de susciter son intérêt : « *Pourquoi?* » « *Et alors?* » « *Et après?* ». Faculté qui s'exerce quelle que soit la

catastrophe : faculté imageante : littérature comme besoin irréprouvable (besoin de recourir à des fictions) : Beckett a écrit une œuvre dont le titre est le suivant : Imagination morte, imaginez ! (1965) Réplique finale (« *Les gens sont des cons* ») : effet de rupture avec la grossièreté qui met un terme au sérieux de l'échange : art de la rupture, mise en évidence de la relativité des faits évoqués. Dérision à l'égard de la sacralisation du travail de l'écrivain (Ironie de Beckett). Changement de registre final comme prise de distance. Pudeur dans la mise à distance de l'affect.

- b) **Non-sens de l'écoulement temporel** : Le tragique de l'homme pris dans un temps qui le dépasse : ce nouveau théâtre « *met en question la totalité du destin de l'homme, qui met en question notre condition existentielle* » (Ionesco). Des personnages englués dans le présent. Terreur du spectateur face à un temps insupportable qui enlise le personnage dans une temporalité indéfinie, qui s'enlise dans un écoulement infini. Sensation d'enfermement / naissance de l'incompréhension. Les personnages sont désorientés. Le temps spatialisé, celui des horloges, est ici déstructuré.

Texte 5 : Beckett, Oh les beaux jours, Editions de Minuit, Acte II, depuis « *Couvre-toi* » jusqu'à la fin (pp. 75-77)

→ Les **repères temporels ont disparu** dans cette dramaturgie profondément irréaliste.

- Les personnages qui ne maîtrisent pas le langage sont inaptes à se repérer dans le temps. Indices spatiaux vagues et imprécis : « *il fut une époque* » « *Et une autre, avant* ». Allusion à l'astre « *le soleil* » : lien espace-temps, qui se réduit à un cycle.

- Importance des **déictiques** qui plongent le spectateur dans un **présent indéfini**. Jeu sur les temps verbaux employés : importance du présent de l'impératif : « *couvre-toi* » « *allons* » « *vas-y* » qui renvoient le spectateur à l'instant vécu. Recours au présent de l'énonciation : personnages englués dans le présent : « *c'est fantastique* » « *c'est moi que tu vises* » « *c'est un baiser* ». Mais de quel présent s'agit-il ? **Esthétique du tableau théâtral** : expériences menées dans le théâtre naturaliste (adaptations théâtrales de Zola) : scènes qui suivent les personnages en temps réel. **Analogie parfaite** entre le **temps représenté** et le **temps de la représentation**. Réflexion sur le temps devient centrale.

- **Présent d'énonciation indéfini** dans la mesure où on ne sait pas à quelle date précise renvoie ce présent : « *Oh le beau jour encore que ça aura été. (un temps.) Encore un. (Un temps.) Après tout. (fin de l'expression heureuse.) Jusqu'ici.* ». A quel lieu précis, à quel espace-temps renvoie ce « *jusqu'ici* » ? Confusion dans le choix des termes : terme inapproprié dans la mesure où l'on s'attendrait davantage à « *maintenant* », appelé par la reprise du substantif « *jour* ».

→ **Comment mesurer le temps qui s'écoule ?**

- Se pose la question de la mesure du temps : évoquer la « *sonnerie perçante* » : **temps spatialisé** déstructuré.

- Importance de la **didascalie** « *un temps* » qui rythme la phrase : dans notre extrait, pas moins de 14 occurrences ! Effet d'entassement de différents moments, effet d'accumulations de « couches » temporelles. Extrait qui soulève la question de la capacité de l'homme à mesurer le temps : comment passer à une unité supérieure ? Motif récurrent dans la dramaturgie de Beckett : le motif du tas. Le grain de sable, qui ajouté à un autre grain, constitue un tas. Progression qualitative : changement radical de nature. Rifaterre : matrice du poème dramatique : des grains de sable s'additionnent pour former un tas de grains. Songer à la scène et la présence du « *mamelon* », de « *cette étendue d'herbe brûlée s'enflant au centre en petit mamelon* ». Motif que l'on retrouve d'ailleurs dans En attendant Godot : la valise pleine de sable que transporte Lucky. Opposition entre les « *grains* » et la « *graine* » : 1) « *Grains* » : stérilité, lignée qui s'arrête (rupture brutale) 2) « *graine* » : fécondité, donne naissance à un renouveau. Or, échec de la rencontre amoureuse : contact stérile, ascension impossible : Winnie inaccessible : symbolique du geste qui se réduit à un non-geste : « (*Il s'immobilise, une main s'agrippant au mamelon, l'autre jetée en avant*) » ; puis mouvement inversé : « (*Il lâche prise, dégringole en bas du mamelon*) » : échec de la rencontre : échec de la tentative de fertilisation ? Jeu de mot final / phénomène d'ironie tragique : dernière réplique de Willie : « (*Bas.*) *Win.* » = gagner en anglais. Reprise anaphorique qui souligne à nouveau cette ironie : « *Win !* » (changement de ton + reprise du titre de la pièce).

- Le **temps vécu / la « durée » bergsonienne est détruit par l'oubli**. Ces personnages sont dépossédés de leur passé. Winnie ne parvient pas à mettre de l'ordre dans ses souvenirs. Winnie fouille en vain dans sa

mémoire pour tisser une autobiographie toujours lacunaire. L'amnésie est due chez Beckett à la sénilité de ses personnages. Allusion à ce dépérissement sur le plan physique : métaphore permettant de désigner Willie : « *Tes pauvres vieux restes de raison ?* ». Réduction des personnages, livrés à l'œuvre destructrice du temps qui réduit les corps : 1) Sur scène : Winnie : on ne voit que sa tête 2) Réduction du personnage dans le texte : Réduction de son nom : travail sur l'onomastique : « *Winnie* » devient « *Win* » : surnom affectueux qui renvoie à ce travail de réduction systématique que l'on découvre dans l'œuvre.

→ La **notion de dénouement** qui implique la résolution d'un conflit par un événement nouveau, disparaît dans ce type de pièces : les pièces de Beckett ne se dénouent jamais. Une forme nouvelle de répétition est ainsi apparue au théâtre, qui n'enfante plus nécessairement le comique. Ces pièces sont venues limiter les théories de Bergson sur le rire, pour qui la répétition est génératrice de comique. Cette compulsion morbide qui pousse les personnages à répéter toujours les mêmes gestes est une mise en scène de l'automatisme de répétition freudien. Les obstacles qui poussent le héros à réitérer toujours le même geste sont intérieurs. Ils sont inscrits dans le corps.

- **Reprise des éléments de départ** : « *sonnerie* » et geste suspendu de Willie : « *Yeux à droite sur Willie, toujours à quatre pattes, le visage levé vers elle.* » Immobilité du visage et du décor : unique mouvement sur scène : les « *yeux* ». Motif de la réduction : esthétique du néant, du petit rien : ce qui subsiste quand la déchéance a été vécue : réduction de la parole, réduction du geste, réduction des échanges : « *Ils se regardent. Temps long.* » : importance de l'adjectif qui désoriente un peu plus le spectateur : impression d'un écoulement infini.
- Représentation qui échoue : impossibilité de dominer sa mort par la pensée : **mort inévitablement hors-scène**. Événement réel de l'homme est irréprésentable. Disparition de la possibilité pour les artistes de représenter mimétiquement le monde. Le « *chant* » associé à un « *cri* » : Winnie attend la mort, que l'artiste ne peut représenter.
- **Attente de la présence de l'autre**, quête d'une voix : rejet du « *désert* » si souvent évoqué au cours de la pièce : parole comme réduction à l'élémentaire. Rapprochement entre les textes de Beckett et des partitions musicales : rendre audible ce qui nous échappe, et ce qui est au cœur de nous-mêmes. But : remplir le silence, par le chant : néantisation : réduction des formules, des formats, recherche du moindre, de ce qui relève de ce qui ne peut être annulé : recherche du non-être, de sa substance, présence minimale. Il y a quelque chose qui résiste quelle que soit la tentative d'anéantissement : pari sur la rencontre qui a lieu, en dépit de la violence et de l'incommunicabilité.

→ **Abandon de la chronologie / naissance d'un temps infini, qui s'écoule indéfiniment / création d'une attente / inversion** : pour les personnages eux-mêmes le temps est devenu une énigme, la chronologie n'a plus la même signification. La **répétition** : le temps, lorsqu'il a perdu tout dynamisme, n'est plus perçu que sous le mode de la répétition. **Ressassement des personnages** : faire naître chez le spectateur l'impression **d'un temps qui ne passe pas** : susciter l'ennui, créer une durée infinie. Les répétitions dans le texte : Reprise anaphorique du présentatif « *c'est* » / reprise des mêmes phrases : « *encore une fois* » « *coup de main* » « *ne me regarde pas comme ça* » « *raison* » « *Win* » (effet de répétition des répliques des personnages) / reprise tout au long de la pièce de la formule « *Oh le beau jour encore que ça aura été.* » : reprise presque littérale des derniers mots de l'acte I, avec un phénomène de réduction : « *Oh le beau jour encore que ça aura été, encore un ! (Un temps.) Malgré tout. (Fin de l'expression heureuse.) Jusqu'ici.* » (p. 56). Déroulement : modification de la modalité (passage de la modalité exclamative à la modalité déclarative : refus de toute expressivité des acteurs : ton le moins expressif possible ; rejet de la projection psychologique sur le texte ; voix pas entourée d'affects ; rejet de la signification pathétique et lyrique) avec la formule « *Oh le beau jour encore que ça aura été. (Un temps) Encore un. (Un temps) Après tout. (Fin de l'expression heureuse) Jusqu'ici.* » ; changement de la place de la formule « *encore un* » : regret ? Amertume ? Puis modification du sens de la dernière phrase : passage de « *malgré tout* » à « *Après tout* » : note positive. Ambiguïté de l'expression : préposition qui signifie postérieurement dans le temps // locution adverbiale : après avoir tout envisagé, tout considéré (en définitive, tout bien pesé, au fond). Spécificité du statut de Beckett : écrit en langue étrangère : logique souterraine de la langue. « *Après tout* », le néant ? Quelque chose ?

- Importance de la figure de la répétition dans le passage : Dans certaines pièces, l'action est jouée plusieurs fois avec quelques variantes. Dans *En attendant Godot*, l'acte II répète le premier avant tant de similitude que les acteurs ont parfois peine à ne pas mélanger les répliques des deux actes. La

répétition est parfois suggérée dans les pièces cycliques où l'action n'est jouée qu'une fois. Ces structures de la répétition, répétitives ou cycliques, révèlent l'aliénation des personnages rivés au passé.

- Celle-ci marque leur impossibilité à aller de l'avant, figurée chez Beckett par le « *va-et-vient* », mouvement en vase clos très représentatif de son univers.

→ **Temps et poésie : Écoulement temporel et écoulement poétique : naissance d'un poème dramatique :**

Phénomène d'intertextualité : allusion au « Lac » de Lamartine :

- Allusion au texte romantique : « *L'ombrelle que tu me donnas... ce jour-là... le lac... les roseaux. (Yeux de face. Un temps) Quel jour-là ? (Un temps) Quels roseaux ? (Un temps long. Elle ferme les yeux. Sonnerie perçante).* » (p. 64) ; recherche de vers admirables au début de la pièce : « *Quel est ce vers admirable ? (Lèvres) Oh fugitives joies – (lèvres) – oh...ta-la lents malheurs.* » (p. 19) : jeux d'échos avec quelques vers de Lamartine : « *Des plus beaux de nos jours* » « *les jours de malheurs* » « *heure fugitive* » « *le roseau qui soupire* » « *tout dise* ». Portée symbolique de l'intertexte : « *O temps ! suspends ton vol, et vous, heures propices ! / Suspendez votre cours* ». Phénomène d'inversion : faire naître le sentiment d'un écoulement perpétuel. Refus de la suspension : pas de structure parfaitement figée, mais naissance d'une durée infinie, d'un écoulement infini (création d'un infini gigantesque qui accule l'humanité à une misère extrême).
- Sur scène, le spectateur projette un sablier : les paroles s'écoulent : réflexion méta-littéraire : à partir de dialogues discontinus, à partir d'un monologue déchiré, on obtient un texte / une œuvre : un « tas » de terre et un « tas » de mots : d'où la présence de « *heure exquise* », qui, sur le plan graphique, fait figure de tas / sur scène, l'effet de continuité est immédiatement ressenti par le spectateur : écoulement gracieux qui tranche avec le texte précédent. Mais ironie : désacralisation du texte poétique dans la mesure où il ne s'agit que d'un chant d'opérette.

2. **Beckett cultive l'insolite**, introduisant **l'incohérence au sein du langage**. L'absurde au cœur du langage. Le tragique est directement associé au comique qui le révèle de façon tout à fait paradoxale. **Jeu sur la fusion du comique et du tragique.**

TEXTE DE REFERENCE : Ionesco, *Notes et contre-notes*, « *Expérience du théâtre* », pp. 59-61, 1958. Sur le grossissement des effets théâtraux et sur la parodie du théâtre : p. 59 « *je me suis dit* » « *paraître comique* » (p. 61). Sur les registres littéraires et le comique en particulier.

Evoquer également (éventuellement) : **Nietzsche, La naissance de la tragédie, 1869-1872.**

- **Mélange des registres.** Expression d'un tragique pur, dépouillé, mélangé. Le tragique et le comique. L'émergence du pathétique. Les catégories deviennent floues : tragique et comique se mêlent. Mais ce comique est inquiétant : se nourrit de nos angoisses les plus profondes. Il ne s'agit pas d'un rire salubre et bienfaisant, mais d'un rire qui résonne sur des gouffres d'angoisse.

Texte 4 : Beckett, *Oh les beaux jours*, Editions de Minuit, Acte I, depuis « *On a l'air de demander* » jusqu'à « *surtout quand elles sont faibles ?* » (pp. 35-37) Episode de la fourmi

Réflexion métalinguistique sur le rire et sa fonction : catharsis et comique. Rire pour se libérer de ses angoisses.

→ Etude des **sources multiples du comique** :

- Dans l'extrait, contraste au niveau des tons adoptés : sérieux de la première partie de la tirade : « *On a l'air de demander pas grand'chose* » : indication scénique : « *la voix se brise* ». Puis le spectateur est saisi : événement qui interrompt ce discours en souffrance : changement au niveau de la gestuelle et du ton adopté : « *Avec vivacité* » « *Voix aiguë* ». Cette rupture au niveau des tons adoptés crée un décalage comique.
- Le jeu de mots grivois qui suscite le rire des personnages et des spectateurs : « *Ceufs* » « *Oeufs. (Un temps. Winnie même geste.) Formication.* » Jeu de mots grivois sur « *formication* » / « *fornication* ». Jeu avec le langage à la manière des surréalistes : absurdité d'un texte dont les significations sont proliférantes. Sensation analogue à celle produite par des fourmis sur la peau. Qu'est-ce qui démange Willie ?

- Sur le plan textuel : Comique lié à la répétition : « *formication* » repris deux fois / geste « *arrêté* » de Winnie. Réaction de Winnie : « *quoi ?* » qui met en lumière l'étonnement de Winnie : Willie échange, parle, un contact a lieu (naissance de la communication) : mais décalage avec le contenu du discours grivois.
- Sur le plan scénique : comique lié à la répétition de certains gestes : phénomène de va et vient (alternance au niveau des réactions) qui suscite le rire : rire communicatif : « *Dieu ! (Un temps. Willie rit doucement. Un temps. Elle rit avec lui. Ils rient doucement ensemble. Willie s'arrête. Winnie rit seule. Un temps. Willie rit avec elle. Ils rient ensemble. Elle s'arrête. Willie rit seul. Un temps. Ils s'arrête. Un temps. Voix normale)* ». Ces réactions qui se répètent de façon précise suscitent un rire au second degré.

→ **Comique inquiétant** qui laisse le **tragique** se révéler :

- Comique et tragique au second degré : Notation méta théâtrale : rire décalé qui suscite un rire décalé : Les rares femmes que met en scène Beckett sont vieilles, et les hommes impuissants. Bien que la vie n'existe plus dans le désert où vit Winnie, l'héroïne de Oh les beaux jours, la hantise de la fécondité perce dans ses propos lorsqu'elle aperçoit une fourmi qui porte ses œufs : « *comme une petite balle blanche* ».
- Valeur de la formule « *Dieu !* » : interjection ou adresse destinée à Dieu ? Jeu sur l'ambiguïté : analyse de la périphrase « *le Tout-puissant* ». Formule qui évoque un peu la formule vulgaire « *bon dieu !* ». Décalage entre le jeu de mots grivois et l'analyse métalinguistique qu'en propose Winnie : registre de langue soutenu : « *irrévérencieux* » « *magnifier* » « *plaisanteries* ». Ambiguïté du déterminant possessif « *ses* » dans « *en riant avec lui de ses petites plaisanteries, surtout quand elles sont faibles* » : sans le texte, l'ambiguïté est complète : le déterminant démonstratif « *ces* » renvoie au jeu de mots de Willie / la lecture du texte est tout autre : « *ses* » renvoie aux plaisanteries de Dieu : rapprochement « *formication* » / fornication voulu par Dieu lui-même ? La naissance, l'enfantement comme « *plaisanterie* » ?

Texte 5 : Beckett, Oh les beaux jours, Editions de Minuit, Acte II, depuis « *Couvre-toi* » jusqu'à la fin (pp. 75-77) Dénouement et chant

→ Etude des **sources multiples du comique** :

- Comique de situation : Winnie s'adresse à son époux comme s'il s'agissait d'un enfant : « *Couvre-toi, chéri, c'est le soleil, pas de chichis, je permets.* » Infantilisation du personnage de 10 ans son aîné, comme nous l'indique la didascalie initiale, mais désobéissance du personnage. Et en même temps, mise en évidence de la souffrance qu'inflige cette lumière aveuglante (évoquée dans la didascalie initiale) : le soleil et ses feux, comme souffrance physique et psychologique.
- Comique de gestes lié au décor : « *il commence à grimper vers elle* » « *il s'immobilise, une main s'agrippant au mamelon, l'autre jetée en avant* ». Métaphore sexuelle : à nouveau sous-entendu grivois.
- Comique de mots : à nouveau jeux de mots : « *Allons, mon cœur, du nerf* » (apostrophe avec le terme affectif « *cœur* », métonymie réactivée grâce à la présence du terme « *nerf* »).

→ **Comique inquiétant** qui laisse le **tragique** se révéler :

- Ironie : « *C'est moi que tu vises, Willie, ou c'est autre chose ?* » : commente la gestuelle de son partenaire et ironise sur son impuissance : d'où naissance d'une situation tragique. Mais nouvelle lecture possible avec l'autre acception du verbe « *viser* » : allusion à l'arme qui se trouve à proximité du visage de Winnie.
- Jeu sur les temps verbaux : « *j'aurais pu te donner* » « *je te donnais un coup de main* » « *tu avais toujours bougrement besoin d'un coup de main* » : sous-entendu portant sur les prouesses sexuelles de Willie : nulles. Jeu de mots sur le sens propre et le sens figuré : « *main* ».
- Portée de l'onomatopée : « *Brrroum* ». Onomatopée imitant le bruit d'un raclement, d'un moteur, d'une trépidation. Invite Willie à trouver la force de la rejoindre : connote l'énergie. Clown ?
- Chute finale : « *à quatre pattes* » : position dégradante. Evocation de la misère humaine.
- Contact impossible : Didascalie initiale : « *La tête, qu'elle ne peut plus tourner, ni lever, ni baisser, reste rigoureusement immobile et de face pendant toute la durée de l'acte* ». L'ascension de Willie est

fortement symbolique : recherche d'un contact afin d'éviter la séparation du couple : p. 73 « *Il est maintenant près du centre et dans son champ de vision* ». Retrouvailles et forte valeur symbolique de la tenue de cérémonie, de marié de Willie : mais que vient-il chercher ? Winnie ou Brownie ?

3. Le **tragique et la transcendance**. Le tragique postule une « transcendance », une réalité, une présence, une volonté supérieure, qui paraît d'un autre ordre que l'humain, surplombe pour ainsi dire et dirige le monde terrestre. Or, ici, pas de transcendance. L'action n'est pas la manifestation d'un dessein divin : les héros sont désemparés, le spectateur également. Pas de force supérieure qui donnerait du sens au désespoir des personnages.

TEXTE DE REFERENCE : Jean-Marie Domenach, Le retour du tragique, 1967. L'auteur lie tragique et transcendance. L'absurde s'est déplacé de l'homme vers Dieu. Ce dernier serait-il lui-même, à son tour, l'objet d'une fatalité ironique et supérieure ? « *N'importe quel tailleur est capable de fabriquer un pantalon, mais Dieu a créé un homme qui ne s'ajuste pas au monde. [...] Est-ce un Dieu fou, ou un Dieu sportif, qui s'amuse à boxer sa création ? [...] Dieu meurt une seconde fois, non plus de l'orgueil de l'homme, mais de son abaissement, non plus de l'ubris de Prométhée, mais de l'espérance indéterminable des victimes attendant Godot, de l'humilité pieuse de Winnie enterrée.* »

Débat métaphysique : débat religieux. Mise en évidence des tourments, déchirements et doutes engendrés par les conflits entre l'amour humain et l'amour divin, le désir d'absolu et le silence de Dieu. Les principaux auteurs du théâtre de l'absurde ont souvent choisi de représenter la dérégulation de personnages tendus vers une divinité lointaine, indifférente ou inexistante. « *Le salaud ! Il n'existe pas !* », s'écrie après un bref essai de prière un des héros de Beckett. Les multiples allusions à la Bible, aux Évangiles et la Passion du Christ, dans En attendant Godot, ne font que renforcer le sens religieux d'une pièce illustrant dramatiquement la vanité d'une attente inutile et d'un espoir toujours déçu.

Texte 2 : Beckett, En attendant Godot, Editions de Minuit, Acte I, depuis « *Etant donné l'existence* » jusqu'à « *Inachevés !...* » (pp. 59-62) Le discours de Lucky

Beckett tenait beaucoup à ce passage qui, au fond, est du même genre que la parabase dans la comédie grecque : un personnage, le coryphée, se détache pour donner au public le sens de l'œuvre. La parabase est une partie de la comédie grecque (et de la tragédie) où l'auteur s'adresse directement au public, par la bouche du coryphée qui interpelle les spectateurs, pendant que le chœur se range au bord de la scène. Le sujet de la parabase n'a rien à voir avec l'intrigue qui, ainsi interrompue, reprendra son cours après l'exposé du coryphée. Cette digression porte sur l'actualité politique, la religion, des faits divers, des remarques personnelles de l'auteur dont les principaux adversaires, les autres dramaturges morts ou vivants, sont criblés de flèches oratoires. L'auditoire est évidemment appelé à témoigner en faveur de l'auteur. C'est toute la cité qui est sollicitée. Sources : Encyclopédie Universalis, 2009.

a) Dieu janséniste.

→ Il est appelé janséniste parce qu'il aime tous les hommes sauf exceptions, il ne donne donc pas la grâce à tout le monde. Ce Dieu est grotesque (« *barbe blanche*») et on se demande pourquoi des travaux sont nécessaires pour établir l'existence d'un « *Dieu personnel à barbe blanche* » qui serait un Dieu muet (aphasique) et qui ne souffre pas (apathique). On établit l'existence de ce Dieu on ne peut plus conventionnel de façon on ne peut plus conventionnelle (« *barbe blanche* » = Dieu éternel). Son iniquité « : « *il nous aime à quelques exceptions près* ».

→ Le problème des enfers dans lequel intervient « *la divine Miranda* » qui s'attendrit sur les naufragés. Comment Dieu peut-il s'attendrir sur ceux qu'il a mis en Enfer ? Miranda : fille de Prospero dans La Tempête de Shakespeare. La pièce commence par une tempête suscitée plus ou moins par Prospero pour faire venir son frère Antonio, le Duc de Milan, qui est un usurpateur. Et Miranda, voyant depuis le rivage la tempête, s'attendrit sur les victimes ! « *Oh ! comme j'ai souffert avec ceux que je voyais souffrir ! Un beau vaisseau, et qui portait sans doute de nobles créatures, rompu en mille pièces ! oh, le cri est venu me heurter en plein cœur ! Pauvres âmes, ils ont péri ! Que n'étais-je un Dieu puissant, j'eusse abîmé la mer dedans la terre plutôt que de la voir engloutir ce bon navire et sa cargaison d'âmes.* » Autrement dit, Miranda, être divin, s'attendrit

sur le malheur des hommes. Et Que fait le Dieu de Beckett ? La même chose « *à quelques exceptions près* ». Et il souffre avec ceux qui sont en enfer. Impuissance de la raison à expliquer le monde reproduit la situation de Vladimir et Estragon dans un univers instable qui leur échappe. Le discours est affecté des mêmes symptômes que la pièce, l'incohérence, et la dislocation de toutes les structures qui l'organiseraient en une création cohérente, le piétinement.

→ Indifférence de Dieu : « *apathie* » « *athambie* » (vient du grec *athambia* qui signifie « intrépidité ») « *aphasie* », créateur d'une humanité de souffrance. Un « *dieu intrépide* », c'est assez curieux, mais le mot a été attiré par les deux autres termes. Jeux d'oppositions : « *feu* » « *flammes* » « *l'enfer* » (souffrances physiques et psychologiques) // « *nues si bleues* » : rythme de comptine qu'on retrouvera dans le chanson du chien et des saucisses. Jeu d'oppositions entre des termes désignant la hauteur et des termes désignant la profondeur : « *haut* » « *nues* » / « *enfer* ». Oppositions entre le malheur (« *tourment* » « *enfer* ») et une certaine forme de quiétude (« *calmes* » « *bienvenu* »). Opposition entre « *hors du temps* » et « *on a le temps* » « *ça dure encore un peu* » « *par moments encore aujourd'hui* » : indices temporels qui mettent en lumière deux conceptions du temps (un temps divin, un temps humain qui déchire l'homme).

b) Le problème du **rétrécissement de l'homme**. Evoquer le motif de la poussière.

L'homme qui rétrécit sous l'action du temps mortifère. On a constaté au second acte le rapetissement d'Estragon, l'épuisement des ressources (la carotte), de la vie en général.

→ Effet de rétrécissement au niveau du corps avec les répétitions de plusieurs verbes : « *maigrir* » « *rapetisser* » « *maigrir* » « *rétrécir* ». Importance du poids avec « *de l'ordre de deux doigts cent grammes* ».

→ Motif de la perte : « *perte* » « *déshabillé* »

→ Motif du sport qui vise à exprimer le combat que mène l'homme avec son corps pour parvenir à s'affranchir de ses lois : échec de cette bataille contre le corps, ie contre une partie de soi que l'on ne domine pas (cette enveloppe nous appartient pourtant, mais elle nous dépasse) : dépendance au corps.

→ Effet de rétrécissement au niveau du texte :

- « *recherches inachevées mais néanmoins couronnées par l'acacacadémie d'Anthropopopométrie de Berne-en-Bresse et Testu et Conard* » devient « *des recherches inachevées de Testu et Conard* » ; puis ellipse de « *des labeurs* » + « *de Testu et Conard incachevés inachevés* » puis « *Conard Conard* » « *Conard !* »
- « *en Seine Seine-et-Oise Seine-et-Marne Marne-et-Oise* » devient « *Oise Marne* ».
- Passage de « *la perte sèche par tête de pipe* » à « *la tête* » « *la tête la tête la tête* »
- Importance due l'adverbe « *bref* » qui suppose une réduction, une synthèse.
- Dernier mouvement de la phrase : synthèse des données : « *malgré le tennis au suivant la barbe les flammes les pleurs les pierres si bleues si clames hélas la tête la tête la tête en Normandie* »
- Phrases nominales finales : « *Tennis !* » « *Les pierres* » « *si calmes !* » « *Conard !* »

c) Le problème d'un **monde qui se fait pierre**. Evoquer le motif de la poussière.

Réunit les 4 éléments primordiaux : exprime l'impossibilité de vivre la condition humaine sur une terre faite plus pour les pierres que pour les hommes.

→ Evocation des 4 éléments fondamentaux : terre / air / feu / eau. Allusion aux besoins élémentaires de l'homme placés sous la dépendance de ces éléments fondamentaux ?

→ Désir d'évoquer une totalité, portée universelle de l'évocation : « *à la campagne à la montagne et au bord de la mer et des cours et d'eau et de feu l'air est le même et la terre assavoir l'air et la terre par les grands froids l'air et la terre faits pour les pierres* ».

→ Opposition entre la chose par nature inanimée et l'être par nature animé : Opposition entre « *pierre* » et « *tête* » (métonymie symbolisant le désespoir de l'homme). Tragique de la condition humaine : l'homme ne s'adapte pas au monde qui n'est pas fait pour lui : opposition que l'on saisit lorsque l'on compare le début et la fin du texte : « *avec ceux qui sont on ne sait pourquoi mais on a le temps dans le tourment dans les feux* » « *au bord de la mer et des cours et d'eau et de feu l'air est le même* ».

II. La **mise en œuvre de façon paradoxale d'une conception plus traditionnelle du tragique**. On verra que néanmoins le tragique renoue paradoxalement avec le théâtre des origines. Cette partie renvoie sur le plan didactique à la singularité des textes, vue en relation avec l'intertextualité. « *Sur l'importance de l'Intertextualité, production et singularité des textes.* » But : « contextualiser » l'œuvre.

→ La **mise en perspective historique** : l'appartenance à un **mouvement littéraire** : « *La remise en mémoire des acquis de la classe de seconde et le travail par des comparaisons sont indispensables : la construction de la perspective historique exige cette mise en lumière des héritages et différences.* » (Doc d'accomp p. 52)

→ Beckett, néanmoins s'inscrit dans une **tradition théâtrale** ; mise en relation théâtre des années 50 et la comédie ballet du 17^e / les drames romantiques qui pratiquent le mélange des registres et des tons / le théâtre oriental qui accorde plus d'importance aux gestes qu'à la parole (voir Artaud) : « *étude d'une oeuvre du XXe siècle, et recherche d'exemples en amont d'œuvres offrant les mêmes mixités de genres et registres, et le même souci de faire une large place aux effets visuels.* » (Doc d'acc p. 41)

→ Fondamentalement, **Beckett renoue avec le théâtre primitif**, d'une part, et le **théâtre de l'antiquité** d'autre part.

1. Le **CORPS, incarnation du DESTIN, à l'origine du tragique**. La renaissance d'un théâtre qui se veut texte et spectacle : **Exprimer le tragique de la condition humaine en partant du principe que le corps exprime les angoisses fondamentales de l'homme**. Beckett donne au corps et à l'espace scénique un rôle de premier plan. Le **destin prend corps**, se manifeste physiquement sur scène.

TEXTE DE REFERENCE : Camus, Le mythe de Sisyphe, Essai sur l'absurde, pp. 163-168 : Pour traduire la notion d'absurde, Camus prend appui sur un image : celle de Sisyphe s'activant à « *rouler sans cesse un rocher jusqu'au sommet d'une montagne d'où la pierre retombait par son propre poids* ». Cette image nous permet de mieux saisir l'importance que revêt le corps dans le théâtre de Beckett. 2 personnages en particulier peuvent retenir notre attention : 1) Lucky s'activant à porter une valise remplie de « sable » 2) Winnie enterrée dans un mamelon dont elle n'essaie même pas de se dégager. Mais il serait également possible d'analyser l'attitude des autres personnages et la relation qu'ils entretiennent avec leur corps et les objets. Force du mythe, de l'histoire concrète, capable de rendre compte des profondes douleurs métaphysiques de l'homme.

TEXTE DE REFERENCE : Ionesco, Notes et contre-notes, « Notes sur le théâtre », p. 307, 1960. Sur le théâtre capable de rendre visible l'invisible. Sur la nécessité d'inventer un langage théâtral qui s'adresse aux sens. Sur la condamnation des conceptions théâtrales occidentales qui restreignent la théâtralité au texte.

Le corps, dans le théâtre contemporain, est un avatar du destin, notion traditionnellement constitutive du genre tragique. Le destin est extérieur à l'homme dans la tragédie gréco-latine, où les Dieux apparaissent comme les artisans impitoyables du fatum. S'installant au cœur de l'homme, il est intériorisé dans la tragédie classique, où c'est la passion qui le fonde. Le processus d'intériorisation a été conduit, depuis les années 50, dans ses limites extrêmes. C'est un destin tout aussi fatal qui déchire l'être, mais il s'est dépouillé de la grandeur inhérente à la tragédie : « *S'inscrivant sur le corps, il revêt une forme grotesque. Tandis que le sujet de la tragédie c'est le rapport de l'homme avec les forces des Dieux ou de la passion, c'est la lutte qui souvent, certes, détruit le héros mais le grandit, le sujet de ces œuvres contemporaines, c'est le rapport de l'homme à son corps, le combat dérisoire qui le diminue et le déchoit.* » (Hubert, **Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50 : Beckett, Ionesco, Adamov, Corti**, p. 252, 1987)

Essentiellement les textes 4 et 5 : Beckett, Oh les beaux jours, Editions de Minuit, Acte II, depuis « Couvre-toi » jusqu'à la fin (pp. 75-77) Dénouement et chant

- Une **écriture dramatique nouvelle** qui renoue avec le **tragique des origines antiques**. Mise en évidence de la **cérémonie tragique**. En partie, grâce au modèle que lui offrait le ballet, le théâtre, jouant sur le volume du corps et le traitant sous un mode irréaliste, a redécouvert son pouvoir expressif, projetant dans l'espace les relations du corps à l'autre et à lui-même. Le triomphe du **discours didascalique** : cette primauté donnée au corps est à l'origine de la transformation de l'écriture dramatique. Le discours didascalique, destiné à décrire le corps et les gestes par lesquels il se manifeste, occupe une place tout aussi importante que celui

des personnages. Parfois même, il constitue à lui seul le texte. La naissance du mimodrame est venue réaliser un des désirs profonds d'Artaud : opérer un renversement au sein de la dramaturgie en attribuant au corps la première place. Le corps, qui ne peut communiquer ses angoisses, ses souffrances que par le geste, apparaît comme une forme insolite, vulnérable et fragile, perdue au milieu d'objets tout-puissants.

- Le **corps meurtri comme nouvelle expression du tragique de la condition humaine** : le tragique de **l'homme dépendant d'un corps qui souffre**. Voir : théâtre de la cruauté. Le corps est devenu le sujet de la pièce, lui qui n'était antérieurement qu'un médiateur, émetteur d'une voix, support du costume. La cruauté chez Beckett : le corps crie le malheur et exhibe ses souffrances. Hideux et repoussant, il est une ordure. Dans cet acharnement dont ils ont preuve à humilier le corps, à le mutiler, ces écrivains apparaissent comme les héritiers du « théâtre de la cruauté ». Monde de vieillards, où les personnages aveugles, boiteux ou paralysés sont parvenus au terme de la partie qu'il se sont jouée les uns aux autres toute leur vie. Le corps, moyen de chantage, est devenu l'instrument d'une torture morale permanente, d'une « cruauté métaphysique ». ces êtres sadomasochistes, que leurs infirmités rivent ensemble pour l'éternité, passent leur temps à se faire souffrir. Le corps vieilli, usé, malade est le lieu de l'aliénation de l'autre. Il porte avec ostentation les stigmates de sa dépendance. Tyran impitoyable, il torture l'âme. Dans ce théâtre, la haine s'exerce directement sur le corps et ne se manifeste plus dans le discours comme autrefois. Source : Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50 : Beckett, Ionesco, Adamov (Corti, 1987) : « *sa représentation médiatise ce problème insoluble, posé par Freud dans toute son œuvre : le corps pour le sujet demeure éternellement imaginaire. Comment peut-il appréhender ce corps, compagnon d'infortune, omniprésent, qui lui échappe toujours, qui est à la fois un contenant et une forme extérieure à l'être ? La situation théâtrale avec toute l'ambiguïté qui la constitue, est particulièrement apte à symboliser ce problème, puisque le corps imaginaire du personnage ne peut être perçu qu'à travers le corps réel de l'acteur.* »

→ C'est le corps qui impose ses exigences et qui fonde l'aliénation au sein du couple. Les personnages sont des vieillards qui portent inscrits sur leur corps les stigmates pathétiques de l'existence. Willie ne se déplace qu'en rampant, la reptation lui est pénible. Voir le texte 5. Le moindre geste lui risque d'être fatal. Winnie est impotente, car enterrée vivante dans son mamelon cercueil. Réduite à un tronc. Elle voit mal.

- Menace de la cécité ? Champ lexical de la vue : importance des perceptions sensorielles dans le texte : « voir » « lunettes » « regarde » « loupe » « regarde » (répétition). Le décor limite son champ de vision, la lumière est très aveuglante. La cécité chez Beckett crée une aliénation à l'autre, puisqu'elle rend sa présence indispensable.
- Importance des objets évoquant les contraintes qu'impose le corps à Winnie : manipulation des « lunettes » et de la « loupe ». Noter la gradation dans le choix des objets : « lunette » puis « loupe ».
- Association de deux verbes : « pense » « voit » : toutes ses pensées dépendent de la prise de possession visuelle de l'autre. Motif qui sert de transition entre cette angoisse et l'apparition de la fourmi.
- Autre perception sensorielle sollicitée : l'ouïe : « Quoi ? » (question posée à deux reprises : Winnie ne semble pas avoir perçu la voix de son compagnon). A nouveau, aliénation à l'autre.
- Winnie ne peut se déplacer et suivre la fourmi : « Elle s'est sauvée ! »
- La reptation douloureuse de Willie : « grimper » « s'agrippe » « lâche prise » « dégringole au bas du mamelon » : métaphore des « pauvres vieux restes de raison ». A nouveau confusion corps / esprit.

→ Importance de la situation de ce passage : p. 35 : « *il ne suffisait pas d'avoir à l'entendre, maintenant il faut la regarder par-dessus le passé.* » : besoin de l'autre vital, besoin imposé par le corps. Peur de la séparation d'avec l'autre. L'enlèvement progressif de Winnie, dépassée par la présence d'un corps qu'elle peut à peine voir : importance de sa situation sur scène : le « mamelon » qui l'enterre. Willie rampe derrière le mamelon sans arriver à la rejoindre. Malgré ce long passé commun, les deux personnages ont peur de la rupture. Dans les couples où la tendresse existe, la peur de perdre le partenaire et de se retrouver seul est la suprême torture. Winnie a toujours peur de perdre Willie : elle craint qu'il parte sans la prévenir, qu'il meure ou bien qu'il soit dans le coma. Elle redoute qu'il ne l'entende plus : elle ne pourrait plus le questionner et s'assurer de sa présence ; elle a peur qu'il se paralyse, ce qui mettrait fin à ses espoirs, puisqu'elle souhaite qu'il la rejoigne. De ce point de vue, évoquer le dénouement ambigu de la pièce Voir le texte 5.

2. **La MISE EN ESPACE du corps, manifestation traditionnelle du tragique.** Le traitement de la scène, dans cette dramaturgie, est étroitement subordonné au corps. L'espace prolonge le corps du personnage, ne fait qu'un avec lui.

TEXTE DE REFERENCE : Nietzsche, La naissance de la tragédie, 1869-1872. Le monde et l'existence ne se justifient que comme phénomène esthétique : ni Dieu ni aucune finalité historique ne les légitiment. Seul l'art confère une signification. Nietzsche voit dans la tragédie grecque la réunion de l'apollinien et du dionysiaque originellement antagonistes : à Apollon, le rêve, l'optimisme, l'ordre, la netteté ; à Dionysos, l'ivresse, un « dépassement de la personne, du quotidien, de la société, de la réalité, comme abîme de l'oubli ». La tragédie naît du chœur satyrique du dithyrambe qui réalise la fusion de la musique et de la parole et qui libère le spectateur des entraves de la civilisation pour lui faire retrouver ses instincts profonds, naturels. L'art peut aider le spectateur à oublier ses angoisses : « *car lui seul est à même de plier ce dégoût pour l'horreur et l'absurdité de l'existence à se transformer en représentations capables de rendre la vie possible : je veux parler du sublime, où l'art dompte et maîtrise l'horreur, et du comique, où l'art permet au dégoût de l'absurde de se décharger* » Nietzsche propose deux modes de libération possible : 1) le sublime 2) le rire.

TEXTE DE REFERENCE : Artaud, Le théâtre et son double, « La mise en scène et la métaphysique », 1938. Chapitre « *La mise en scène et la métaphysique* » p. 55 : la recherche d'un théâtre total, qui ne prend pas uniquement appui sur le dialogue. Depuis « comment se fait-il » jusqu'à « plateau » (p 56) p 57 : définition de cette « poésie dans l'espace » (p. 57).

Essentiellement le texte 4 : Beckett, Oh les beaux jours, Editions de Minuit, Acte I, depuis « On a l'air de demander » jusqu'à « surtout quand elles sont faibles ? » (pp. 35-37) Episode de la fourmi

- Principe de la **mise en abîme** : importance des objets symboliques qui illustrent la détresse du personnage sommé de devenir conscient de l'absurdité de la condition humaine. Un **théâtre concret** : p. 99. Ils vont recourir aux images, aux objets, aux sens pour figurer concrètement les terreurs, les fantasmes et les obsessions qu'ils entendaient exprimer et communiquer. Texte de référence : Ionesco, « Notes sur le théâtre », Notes et contre-notes. « *Un théâtre où l'invisible devient visible, où l'idée se fait image concrète, réalité, où le problème prend chair* ». Représentation imagée des angoisses et des malheurs de l'homme et des sociétés. La traditionnelle rhétorique est renforcée ou remplacée par la réalisation scénique. La fantaisie du décor et de l'action, tout en détruisant la vraisemblance et la rationalité de l'œuvre, en fortifie le pouvoir dramatique et symbolique.

- Commenter la didascalie initiale qui ouvre l'acte I de la pièce : « *Lumière aveuglante. Une toile de fond en trompe-l'œil très pompier représente la fuite et la rencontre au loin d'un ciel sans nuages et d'une plaine dénudée. Enterrée jusqu'au-dessus de la taille dans le mamelon, au centre précis de celui-ci, Winnie.* » Cause visuelle de la notion de tragique : sentiment d'absurdité de l'existence : Ce n'est pas le monde qui est absurde, mais la coexistence antinomique de l'homme et du monde. Image qui ouvre la pièce : une confrontation terre / ciel ; le corps de Winnie engluée dans la terre et le ciel et la lumière qui l'entourent.
- Pascal, Pensées : sur les deux infinis et sur la petitesse de l'homme saisi dans l'infini de la nature et de l'univers. Prise de conscience de l'absurdité de la condition humaine.
- Opposition grandeur / petitesse : renvoie à la misère de l'homme : équivalent d'un « *roseau pensant* » qui n'est rien dans l'univers. Vision de l'univers : « *lune* » « *terre* » « *Tout-Puissant* » (commenter la présence de la majuscule) // Identification d'éléments petits : « *loupe* » « *petite balle* » « *œufs* » « *fourmi* » « *petites plaisanteries* ». « *Qu'est-ce qu'un homme dans l'infini ?* ». L'exemple du « *cion* » : Insecte aptère quasi microscopique vivant sur les aliments et les détritiques ; être d'une extrême petitesse.
- Phénomène d'identification fourmi / Winnie renforcé par l'emploi d'un terme qui humanise à tort la fourmi « *dans les bras* » + l'homéoléleute qui se termine par les mêmes sons (Winnie et fourmi). Changement de ton : « *bas* » et geste exprimant la perte ou la stupéfaction : « *enlève ses lunettes et regarde devant elle, lunettes à la main* ». Corps figé, comme ébranlé par une réflexion.

- Conception du **théâtre total** : les **objets aptes à parler aux sens et à l'imaginaire** (parfois symboles de la modernité). Objets accumulés, proliférants, asphyxiants : sentiment de lourdeur, de pesanteur, d'accablement de l'esprit par la matière. But : frapper la sensibilité du spectateur.
 - Valeur symbolique de la loupe et de la situation dans laquelle se trouve Winnie : grossir un phénomène : allusion à l'infiniment petit, tout se passe comme si Winnie elle-même était saisie dans un infini qui l'écrase.
 - La « fourmi » qui est capable de se déplacer // s'oppose aux deux personnages de la pièce. Aliénation et impossibilité de se mouvoir à la différence de la « fourmi » qui se déplace : « on dirait de la vie » « vivante » « la marche de la fourmi ». Contraste saisissant des deux situations dans l'opposition des termes « Elle suit la marche. La main s'immobilise. » Distance entre le désir de se mouvoir et le corps qui lui interdit tout mouvement.

- Un **espace emblématique** : Représenté comme un corps malade, l'espace souffre et meurt en même temps que le héros. L'espace scénique porte les mêmes stigmates que le corps des personnages. Il porte en outre les marques de la folie (F de Partie : le « *refuge* » de Hamm et Clov, où les objets ne marchent plus, où la nourriture est sur le point de disparaître, contient des traces de leur délire de la fin du monde). L'espace est un mode de représentation du monde intérieur, si bien que le personnage est à rechercher en deux lieux, dans un corps, mais aussi sur l'espace scénique.
 - Sentiment de lourdeur, de pesanteur, d'accablement de l'esprit par la matière : le monticule de terre. Songer à la situation de Winnie enterrée et à la progression entre l'acte I et l'acte II : réduction progressive de son corps / sentiment de lourdeur avec la présence du « *mamelon* ». Un mamelon emprisonne Winnie jusqu'à la taille à l'acte I, jusqu'au cou à l'acte II.
 - Le corps de Winnie prisonnier du décor : les indications scéniques précisent bien (comme annoncé au début de l'acte II) que seuls les yeux de Winnie ont la possibilité de bouger : **degré zéro du mouvement sur scène**, si bien que Winnie fait corps avec l'espace, le décor. Obsession de ce corps que Winnie ne peut plus bouger avec l'expression « *donner un coup de main* » (alors que son corps est complètement anéanti). « *Tu voudrais me toucher... le visage... encore une fois ?* » : dans le texte, rappel de la situation dans laquelle se trouve Winnie. Dans les didascalies, rappel du mouvement des yeux : « *Les yeux de Winnie reviennent de face* » « *Elle ferme les yeux* » « *Elle ouvre les yeux aussitôt. Elle sourit, yeux de face. Yeux à droite sur Willie* ». Verbes de mouvement, grande activité de la seule partie du corps qu'elle soit encore capable d'animer.

- **L'occupation de l'espace : déplacement, danse**. La danse n'a pas besoin du support de la parole. Géométrisation des formes, et particulièrement du corps humain, devenu pur signe. Espace corporel, espace scénique fonctionnent dorénavant comme le prolongement l'un de l'autre. Comme dans la chorégraphie, les déplacements des personnages sur le plateau, leurs gestes dessinent leurs relations, antérieurement exprimées dans la tirade. Les auteurs dramatiques ont souvent recours à la danse pour symboliser des moments de paroxysme au sein du couple, grand bonheur ou profonde souffrance. La danse marque l'échec de la communication, au même titre que le langage. Beckett, dans En attendant Godot, utilise la danse sans le support de la musique, dans le fameux numéro que donne Lucky à Vladimir et à Estragon. (pp. 65-66). Cette danse chaotique véhicule l'aliénation, tout comme le fameux monologue qui lui fait suite enferme, par sa déstructuration, le personnage dans les rets de la folie.
 - Le chant final : est un rappel de la valse mimée au cours de l'acte I : Dans Oh les beaux jours où l'héroïne est enterrée vivante et où la danse ne peut exister que dans le remémoration, son évocation dans le dialogue s'accompagne d'une ébauche de gestes. Winnie écoute une valse, en serrant sa boîte à musique des deux mains contre sa poitrine : « *peu à peu une expression heureuse. Elle se balance au rythme.* »
 - Progression dans le sens d'une dégradation du personnage : ne peut plus que chanter. Corps paralysé. Ironie de la situation avec la tenue de marié que porte Willie.

III. **Un mode poétique de l'écriture du tragique.** Les procédés de l'écriture du tragique dans nos extraits le font passer du **dramatique au poétique**, il y a dans le théâtre de Beckett et nos extraits en témoignent, un rapport singulier au langage et au monde, pour rendre compte d'un tragique plus fondamental : il s'agit d'exprimer le **tragique de la condition humaine grâce au travail sur la langue**. Cette partie peut être vue en relation avec le travail de l'écriture, ici écriture poétique, c'est-à-dire « *rapport singulier au langage et au monde* ».

Prise de conscience des héros de l'inanité du langage : **tragique comme prise de conscience de l'absurdité de l'existence**. Tragique de la condition humaine dans la conscience du tragique.

TEXTE DE REFERENCE : Jean-Marie Domenach, Le retour du tragique, 1967. L'auteur lie tragique et transcendance. L'absurde s'est déplacé de l'homme vers Dieu. Ce dernier serait-il lui-même, ou à son tour, l'objet d'une fatalité ironique et supérieure ? « *Chez lui l'agonie du langage traduit l'agonie de l'être, et l'éternelle question de la tragédie réapparaît : pourquoi ce mal sans coupable ? pourquoi cette culpabilité sans crime ? L'homme de Beckett, « incapable de se connaître et incapable de supporter de ne pas se connaître », suggère un responsable, celui qu'autrefois on appelait Dieu.* »

1. **Le langage dramatique en question : le dialogue au cœur du tragique ?** Le langage recèle d'illogismes, d'incertitudes et de contradictions.

Texte 1 : Beckett, En attendant Godot, Editions de Minuit, Acte I, depuis « *Qu'est-ce que je disais* » jusqu'à « *les gens sont des cons* » (pp. 14-16) Episode des Larrons

- Tragique de la condition humaine, comme **tragique de l'échec de la communication entre les hommes dotés d'un outil de communication inefficace**. Le sens des paroles proférées échappe souvent à celui qui parle, et a fortiori à celui qui l'écoute. Mise en cause de la fiabilité du langage. Le langage n'est ni le reflet de la pensée logique ni de la réalité extralinguistique, et qu'il fonctionne comme un outil de communication, à condition toutefois qu'il existe un consensus social et que la mémoire individuelle ne fasse pas défaut. Ces écrivains dénoncent l'ambiguïté de toute parole, veulent montrer que le drame de l'homme, c'est de ne pouvoir communiquer. Aussi, exploitant tous les obstacles susceptibles d'entraver la communication, portent-ils à la scène des amnésiques et / ou des marginaux. Certains deviennent sourds. Ils créent des personnages victimes de fantasmagories, d'hallucinations qui les coupent du monde, des héros prisonniers du langage, enfermés dans le labyrinthe de la parole. Impossibilité de communiquer poussée à son paroxysme.

La transformation du langage dramatique.

TEXTE DE REFERENCE : Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Editions sociales, pp. 246-247, 1977.

- Parce que le langage est en question, les écrivains sont amenés à l'utiliser dans deux de ses fonctions auxquelles la dramaturgie recourait peu antérieurement, sa « **fonction phatique** » d'abord. Dans la communication perturbée, le langage dramatique se transforme, le dialogue ne fonctionnant plus tout à fait comme un jeu de demandes et de réponses. Cet aspect ludique du langage résulte de l'utilisation de sa fonction phatique. Vladimir et Estragon se renvoient les mots comme une balle, de peur que leur conversation ne s'arrête et qu'ils ne se trouvent confrontés au problème de cette séparation fort redoutée qu'ils évoquent parfois. « *Tu t'en souviens ?* » « *Je ne t'ennuie pas, j'espère ?* » « *Comment ?* »
- Le recours à la **fonction « métalinguistique »**. « *Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle de temps en temps* ». Le **jeu du théâtre** : théâtre au second degré. On assiste à une mise en perspective et en valeur du jeu théâtral, qui, dépouillé de ses pouvoirs d'illusions, devient lui-même objet de représentation. Ce théâtre au second degré, loin de cacher ses artifices sous un faux naturel, exhibe son caractère fictif.
- Importance des **stichomythies** : Communication tellement précaire que la parole apparaît simplement comme le moyen d'instaurer un contact et de faire durer cet échange. L'angoisse que cette communication, si ténue, vienne à se rompre accentue la rapidité du dialogue. Aussi les personnages

jouent-ils parfois avec les mots sans se préoccuper du sens, puisque leur but est de prolonger l'entretien le plus longtemps possible.

- Les **contradictions** qui minent l'échange : « *j'écoute* » « *je n'écoute pas* » « *je m'en vais (il ne bouge pas)* ».
- Comme les personnages ont presque toujours le sentiment de ne pas se comprendre, de ne pas utiliser les **mêmes mots dans la même acception**, le dialogue est émaillé de questions à travers lesquelles ils essaient de s'accorder sur un même sens. Ces personnages ont le sentiment d'employer une langue confuse pour eux-mêmes, incompréhensible pour les autres. Questions portant sur le sens : « *le quoi ?* » (en parlant du « *Sauveur* ») ; « *sauvé de quoi ?* » « *De l'enfer ?- Mais non, voyons ! De la mort !* ».

- Une nouvelle conception de la nomination et du personnage de théâtre. Caractère énigmatique du personnage. Le personnage n'existe que dans le dialogue, comme le suggère Beckett dans Fin de partie : « *Clov - A quoi je sers ? Hamm - A me donner la réplique* ». Le nom, catégorie particulière au sein du langage, est entaché de doute lui aussi. Les personnages en quête d'identité sont parfois désignés par un nom commun vague. Le nom propre ne sert pas pour autant à désigner. Un dérèglement insensé semble avoir tant bouleversé l'ordre au sein du langage que le nom ne confère plus d'identité. La perte du nom dans le théâtre contemporain apparaît comme le symbole de la solitude du héros que personne ne reconnaît dans un nom et qui ne s'y reconnaît pas lui-même.

- Diminution du prénom / naissance d'un nouveau prénom : « *Estragon* » devient « *Gogo* » : diminutif enfantin, qui reflète leur puérité. Beckett souligne le divorce entre un nom officiel, celui de l'état civil, et le nom donné dans une relation affective. Estragon rappelle la plante aromatique. Il ne sera jamais nommé ainsi dans les dialogues, sauf à l'extrême fin. 1^{re} nom donné « *Gogo* » (p. 13) : sens de naïf, crédule. Ironie : appeler ainsi le personnage le plus près du sol.
- Doute plane autour du nom : « *Le Sauveur* » repris par Estragon « *Le quoi ?* ».
- Indétermination des termes employés pour désigner les « personnages » : « *Mais l'autre dit qu'il y en a un de sauvé* ». « *Qui le croit ?* » « *Mais tout le monde. On en connaît que cette version-là* ». Valeur du pronom indéfini / groupe nominal « *tout le monde* » indéfini lui aussi.

2. L'échec de la communication par le langage au cœur du tragique.

Texte 2 : Beckett, En attendant Godot, Editions de Minuit, Acte I, depuis « *Etant donné l'existence* » jusqu'à « *Inachevés !...* » (pp. 59-62) Le discours de Lucky

TEXTE DE REFERENCE : Etymologie du terme « *absurde* » : « *sourds* », communication rendue impossible. Consulter le dictionnaire d'Alain REY.

- Les formes du dialogue : il s'agit de **briser la structure traditionnelle du dialogue** : introduction de faux dialogues, au cours desquels les personnages semblent soliloquer, chacun croyant s'adresser à son interlocuteur. Winnie s'adresse à Willy, qui, semblant méconnaître les règles de la communication, ne répond pas : du coup, ce dialogue tend vers le monologue. Les personnages, enfermés dans un monde intérieur, ne peuvent communiquer. Chacun poursuit son idée et, croyant dialoguer, soliloque. Le discours que profère un personnage se perd alors dans l'obscurité, puisque le sens de ses propos n'est pas cautionné par la réponse de l'autre. Le personnage reste prisonnier de l'imaginaire, la clarté du langage ne pouvant naître que de l'instauration de l'ordre symbolique.

- Le monologue dans le théâtre contemporain : très différents du monologue classique, dans lequel le héros, même s'il ne voit pas clair en lui, analyse les différents éléments de la situation qui s'offre à lui. Fonction nouvelle du monologue : symboliser une double impossibilité du héros : 1) se saisir lui-même 2) communiquer avec son semblable. Le monologue est le lieu où le personnage exprime une solitude extrême. Les monologues sont très longs chez Beckett. Le monologue du personnage beckettien traduit sa résignation à l'incommunicabilité. Beckett crée des personnages tellement torturés par la solitude que parfois le texte entier devient monologue : un seul personnage dans Oh les beaux jours occupe toute la scène. Ces êtres prisonniers de l'espace et d'eux-mêmes ne peuvent supporter leur situation qu'en brisant le silence dans un monologue où ils interrogent leurs souvenirs. Parfois le découpage en répliques est maintenu mais il n'est plus générateur de dialogue. En disloquant le découpage en répliques, mais en sauvegardant le personnage, Beckett transforme la dramaturgie tout en restant à l'intérieur du fait théâtral. Dans ces monologues

contemporains, les héros, enfermés dans une douloureuse solitude, apparaissent en quête d'eux-mêmes. Ils égrènent sans cesse des souvenirs incertains, dans une autobiographie lacunaire, essayant en vain de cerner leur existence, qui demeure toujours, pour eux, une énigme. S'ils interpellent quelqu'un, c'est pour appeler au secours un absent qui ne répond pas, c'est pour crier leur angoisse devant ce vide insoutenable. (Pascal ?)

- Originalité leur langage dramatique : longs monologues qui occupent toute la pièce. La plupart du temps, ils sont situés entre ces quelques faux dialogues dans lesquels l'échange de répliques est très rapide. L'alternance de monologues interminables et de séries de répliques très courtes crée un rythme contrasté propre à Beckett. L'opposition entre la longueur des monologues, où s'exprime la solitude des personnages, et l'extrême brièveté des répliques dialoguées, parfois réduites à un terme, où les personnages cherchent à entretenir une communication minimale, prend valeur de symbole. Le héros, incapable de sortir de lui-même et d'établir un contact avec les autres personnages, ne peut que soliloquer. Le langage, loin d'être un moyen de communication, le renvoie à sa solitude. L'angoisse de la séparation que connaissent tous les personnages de Beckett, et leur impossibilité à se quitter, la peur de la solitude qui mine les personnages, et la rupture fatale qui les détruit inéluctablement viennent trouver un mode d'expression privilégié dans ce langage dramatique nouveau.

- Le langage comme toujours étranger à l'homme est le lieu où se marque **l'aliénation de leurs personnages**, chez qui il ne fonctionne presque plus comme lien social.

Texte 2

Beckett accordait une importance considérable à ce « morceau de bravoure » et il disait lui-même de ce monologue qu'il était pour lui le cœur de la pièce. Etude de la « fatrasie » de Lucky. Forme de langage dramatique complètement nouvelle. Joue une fonction particulière : Lucky ne parle à aucun moment au cours de l'acte I, devient muet au second acte ; ne s'adresse à personne, dans sa longue tirade, bien que trois personnages soient là pour l'écouter, et n'attend aucune réponse. Est enfermé dans une prison d'une autre sorte, celle de la folie, alors qu'il est libre de ses mouvements. Grossissement pathologique est manifeste : au lieu de dissenter sur la vanité du monde et de la pensée, Beckett met en scène un homme qui ne peut communiquer sa pensée à son semblable.

a) Un automatisme du langage.

La fatrasie : genre poétique apparu au XIII^e siècle, court poème où tout se mêle, idées décousues, jeu verbal, avec parfois cependant une intention satirique. La fatrasie fait partie de ces genres qui se développèrent dans la seconde partie du Moyen-Age et qui, derrière le côté décousu, étaient souvent satiriques.

- Les ratés de la parole : borborygmes et bégaiements. Peuvent faire penser à la radio (époque où l'on entendait plus de parasites que de paroles claires).
- « *Quaquaquaqu* » : sur un des manuscrits figurait « quoique ». Ici le « quaqu » renvoie au « quoique » mais aussi à l'adverbe latin « qua » signifiant « par où » « par là ». Mais Lucky est sans doute interrompu : il faut peut-être compléter : quavis, quaversalis, quaquaversus. Cela se rattacherait à ce « Dieu personnel » dont on ne sait pas où le trouver. Le Gaffiot précise « Quavis » dans n'importe quelle direction et « quaquaversus » : de tous côtés. En d'autres termes, et ce sera le problème, ce bégaiement est peut-être significatif ; en répétant quaquaquaqu, il veut dire : par là, par là, par là par là et finalement : « Où est Dieu ? Un peu partout ! ».
- « *Acacacadémie d'Anthropopométrie* » : bégaiement provoquant une plaisanterie facile. Suggère que les académies produisent des déjections, des détrit, des défécations.
- « *établi tabli tabli* » : bégaiement qui insiste sur la table, la fixité. Nous aurons à la fin « *les pierres* ».
- « *la tête la tête la tête la tête* » : bégaiement qui correspond à une sorte de migraine de Lucky, et peut-être surtout de ceux qui l'écoutent.
 - Les homéoléleutes, qui se terminent par les mêmes sons. La rime est un cas particulier d'homéoléleutes.
- « *Apathie athambie aphasie* » : phénomène d'auto-engendrement des termes.
- « *leur ère l'éther la terre la mer pour les pierres* » : allitérations.
- « *on ne sait pourquoi mais on a le temps dans le tourment dans les feux dont les feux* » : rythme de comptines.
 - Les formules toutes faites. Elles servent à meubler le silence.
- « *on ne sait pourquoi* » (10 ; 8 ; 25 ; 55 ; 60)

- « bref » (35 36 48) Expression française qui étonne toujours les anglais : « Vous, français, quand vous dites « bref », il y en a encore pour une demi-heure ».

- Les locutions déformées.

Locutions déformées, entraînées les unes par rapport aux autres.

- « Les sports d'automne »
- « le tennis sur sapin »
- « le hockey sur terre sur mer et dans les airs »
- « et des cours et d'eau et de feu »

Cette déformation est surtout nette dans les énumérations qui permettent d'introduire des absurdités ou tout au moins des bizarreries.

- L'énumération des sports : certains paraissent très clairs et d'autres surgissent, appelés par leurs voisins : ainsi « *conation* » appelé par « *aviation, équitation, natation* ». Gaffiot : « *conatio* » signifie « *effort* ». Introduire le mot « *effort* » dans les sports n'est pas inconcevable, mais l'effort n'est pas un sport. On peut aussi isoler les 3 premières lettres du mot dans un esprit encore plus comique.
- « *camogie* » : genre de hockey féminin irlandais. Sport peu répandu, mais de son pays.
- « *la pénicilline et succédanés* » : la pénicilline (1928, fin des années 40, début de l'utilisation) vient d'être découverte à l'époque (début des antibiotiques) : elle figure dans cette énumération car elle apparaît aussi extraordinaire que les autres sports qui viennent d'être évoqués. « *Succédanés* » : trait d'époque : en 1950, les restrictions dues à la guerre ne sont pas encore terminées, produits de remplacement.

- Les allusions littéraires.

- « *Miranda* » : voir plus haut.
- « *La mort de Voltaire* » : renvoie à la philosophie des Lumières et à son échec. Depuis la mort de Voltaire, il y a « perte sèche ». Le texte anglais remplace Voltaire par Berkeley, évêque et philosophe irlandais du 18^e siècle (« être, c'est être perçu » ; philosophe immatérialiste).
- « *Si bleues si calmes* » : Verlaine, Sagesse III, 6 : « *Le ciel est, par dessus le toit, /si bleu, si calme !/Un arbre, par dessus le toit,/ Berce sa palme.* »

- Coexistence de mots vulgaires et de mots littéraires.

« *Apathies* » « *athambie* » « / « *tête de pipe* » « *peuchère* » « *la barbe* » « *Conard* » (Belles éditions qui publièrent au 19^e siècle Flaubert et Baudelaire, mais simple injure l. 91).

- La question des enchaînements, des transitions : les mots qui engendrent d'autres mots :

L'énumération des départements : « *Seine* » existe ; « *Seine-et-Oise* » existe ; « *Seine-et-Marne* » existe ; « *Marne-et-Oise* » n'existe pas.

b) La parodie du cours professoral et les limites du savoir.

La reprise du mot ancien « *assavoir* » sert de transition (c'est-à-dire «) mais ici sa répétition montre qu'il n'est pas un simple mot-outil.

- Les tics professoraux.

- Marques d'un discours qui se veut articulé. Le discours est introduit quelques lignes avant le début de notre passage par un « *d'autre part* » que nous retrouverons ligne 18 et pour lesquels aucun « *d'une part* » n'apparaît.
- « *N'anticipons pas* » : dernière occurrence apparaît quelques lignes avant la fin de son discours, comme s'il y avait encore un très long développement à suivre.
- « *Bref je reprends* »
- « *ce qui est encore plus grave* » : volonté de montrer une progression.
- « *peu importe les faits sont là* » : signe d'embarras dans l'analyse idéologique.
- « *Au suivant* » : nouvelle transition du discours professoral.
 - L'insistance aboutissant aux pléonasmes. On pourrait les mettre sur le compte de la fatrasie ; mais ils font partie de la répétition par laquelle le professeur essaie de graver dans l'esprit des auditeurs des idées dont il n'est pas sûr qu'ils les aient comprises.
- « *Environ en moyenne à peu près chiffres ronds* »
- « *abandonnés inachevés* »

- Renvoi à des références scientifiques. Celles-ci sont présentées comme sûres alors qu'on les indique aussi comme des échecs, inachevées.
- « *L'existence telle qu'elle jaillit des récents travaux publics de Poinçon et Wattmann* » : référence scientifique, valable. Tout cela est contredit l. 20 par l'affirmation que ces « *recherches* » sont « *inachevées* » (mais couronnées par les académies).
- « *A la lumière des expériences abandonnées* » : Or, comment peut-on être éclairé par quelque chose d'inachevé ?
- « *Contrairement à l'opinion contraire* » : argument qui tourne sur lui-même. Expression employée pour les travaux de « *Testu et Conard* » (sophisme dont se grise souvent le discours scientifique).
 - Les savants eux-mêmes et leur nom.
- « *Poinçon et Wattmann* » : couple burlesque puisqu'un wattmann était un conducteur de tramway et Poinçon est le poinçonneur qui validait les billets. Couple conducteur-poinçonneur. Le « wattmann » est l'homme du « what », de la question, l'homme qui interroge ; le poinçonneur devient alors celui qui en touant le billet détruit la question. Beckett a écrit un roman Watt.
- « *Testu et Conard* » : « testu » renvoie à la tête, mais aussi à l'époque une marque de balance. Ceci est assez intéressant dans la mesure où tout un aspect de l'art de <Beckett, c'est l'équilibre, ie le balancement entre les deux chaussures, entre les deux poumons (l'un faible, l'autre fort). « Conard » : injure bien connue, mais aussi éditeur du 19^e. Le couple « tête » et la « connerie » ?
- « *Fartov et Belcher* » : « to fart » : péter ; « to belch » : roter. Couple péteur et roteur : parodie du discours : on parle en se libérant de la parole comme on rote et on pète. C'est une façon d'évacuer la parole, assimilée à un élément physiologiquement bas du corps.
- « Steinweg et Peterman » : Steinweg signifie « le chemin de pierre » et Petermann « l'homme de Pierre ». « *Tu es pierre et sur cette pierre je bâtirai mon église* ». Mythe de la pétrification. La pétrification est le processus de transformation de la matière organique en pierre ou, par extension, en une matière minérale.

La science elle-même est ridiculisée car les recherches sont inachevées et couronnées néanmoins, ainsi celle de « Berne en Bresse », assez comique (Fusion de « Bourg-en-bresse » et de Berne » en Suisse) : cette académie est ridiculisée car provinciale.

« *Il est établi sans autre possibilité d'erreur que celle afférente aux calculs humains* » : autrement dit, les résultats sont sûrs, sauf si on se trompe !

3. Le **tragique** saisi dans le « **bruissement** » de la langue. La conscience mesure l'écart qui sépare la pesanteur du corps des aspirations de l'esprit.

TEXTE DE REFERENCE : Artaud, Le théâtre et son double, « *Lettres sur le langage* » pp. 179-181, 9 novembre 1932. Théâtre et mythe : fonction du théâtre : renouer avec les mythes universels qui hantent l'être humain.

Texte 3 : Beckett, En attendant Godot, Editions de Minuit, Acte II, depuis « *En attendant, essayons* » jusqu'à « *Si tu chantaïs ?* » (pp. 87-88) Le bruissement de la langue

→ Le **chant dans le théâtre** : tragique car cri de souffrance conscient de l'inanité du geste. Occupation de l'espace sonore. Songer, inévitablement, au dénouement de Oh les beaux jours : quand la souffrance devient trop forte, le personnage se met à chanter.

- Etymologie du terme « tragédie » : « *chant du bouc* », de la victime expiatoire. Allusion aux origines du théâtre antique : les œuvres étaient jouées lors des grandes Dionysies, fête annuelle en l'honneur du Dieu ; un sacrifice lui était fait à l'ouverture des jeux... dramatiques, son autel trônait au milieu de l'orchestre et son grand-prêtre au premier rang des spectateurs. Ses cérémonies instauraient le désordre et la licence dans la cité : danses frénétiques, convulsives, courses éperdues, sacrifices de bêtes déchirées à pleines mains et dont on mangeait la chair crue. Ne pas oublier la présence effective de plusieurs chants (à des moments clés de la pièce) dans les pièces au programme : le chant du « *chien* » (p. 80, chant qui ouvre l'acte II) dans En attendant Godot et le chant de Winnie (dénouement) dans Oh les beaux jours.

- Au fond, le tragique prend appui autant sur le corps que sur le langage qui se déchire au sens propre du terme. Très grande efficacité de la langue : le langage agit sur le lecteur à l'instar des gestes ou d'une action

qui viendrait prendre place dans la réalité. Se pose la question de l'altération totalitaire du langage. La parole comme les gestes joue sur le réel, le meurtrit : « *chant* » comme maladie, meurtrissure, déchirure. Parole pour cette humanité misérable réduite à l'état d'un besoin élémentaire (métaphore du « *tissu de la langue* » : « *la déchirer pour voir ce qu'il y a derrière* » in Le monde et le pantalon, essai sur Bram van Velde) : besoin aussi radical que la faim et la soif : les didascalies renvoyant implicitement à une respiration des personnages. 2 explications possibles : 1) Histoire littéraire : Influence qu'exercent les symbolistes sur Beckett : pauvreté des accessoires, rareté des paroles, style épuré. Texte de référence : Roland Barthes, Écrits sur le théâtre : compte-rendu de la vision d'En attendant Gogot : farce métaphysique, porteuse d'un sens (à l'instar des drames symbolistes). Songer à Maeterlinck notamment. Importance du décor (Beckett souhaite qu'on respecte ses conseils de mise en scène : jeu sur la lumière en particulier). 2) Personnages subissent une sorte d'amaigrissement symbolique : les voix sont disloquées par l'Histoire. Beckett veut décrire ce qu'est devenu le monde après la seconde guerre mondiale (barbarie, extermination). Répercussion sur la parole des drames du 20^e siècle.

→ Le **mouvement de notre extrait** : Temps apaisé (fait suite à un échange d'une extrême violence). Importance des notes qui encadrent ce « *poème dramatique* » : Introduction du poème : « *Essayons de converser sans nous exalter, puisque nous sommes incapables de nous taire* » : les personnages se résignent à parler, puisqu'ils sentent que ce besoin impérieux les domine (langage incontrôlable, équivalent d'une force supérieure qui écrase le personnage ; équivalent du destin ?) ; prolifération de réflexions métalinguistiques (Voir Jakobson et les fonctions du langage) : « *converser* », « *taire* » associé à une négation, « *intarissables* », « *voix* », « *parlent* », « *chuchotent* », « *murmurent* », « *disent* », « *parlent* », les comparaisons qui cherchent à définir la parole (« *ça fait comme un bruit de plumes* » : le pronom « *ça* » renvoyant à « *voix mortes* »), « *dis* » « *dis* » « *chantais* ». Conclusion : « *Dis quelque chose !* », puis « *Dis n'importe quoi !* ». Désacralisation de la poésie, du travail de l'artiste, du poète puisque le but de cette parole est de remplir le vide de l'espace sonore.

→ Le **dialogue réduit au néant devient bruissement sonore. L'esthétique de la dissonance** : rejet des privilèges et lois du langage en lui déniant non seulement son prestige et ses pouvoirs, mais aussi sa cohérence et sa signification. Dialogue réduit à un échange insignifiant, ramené à sa plus simple expression, manifestant la nullité des personnages et des pensées. Lucky, acte I d'En attendant Godot : dévide une phrase interminable et inachevée, encombrée de répétitions, de bégaiements, de parenthèses et d'incidentes où l'auditeur s'égare. Les voix des clochards sont des « *voix mortes* », inutiles et vides. Échange réduit à un bruissement, chuchotement (écho d'une vie qui s'éteint). (voir l'acte II). Goût de la rupture et du choc (rejet de l'unité de ton, des lois de la cohérence) : goût de la fragmentation, de la dispersion et de la disparate.

a) Beauté de ce « *poème dramatique* » : pour un usage poétique de la langue ?

■ La naissance du « *poème* » :

- Métamorphose du dialogue / le motif de l'union momentanée : les deux personnages se fondent dans l'harmonie d'une personne unique : apparition du pronom personnel « *nous* » : « *essayons* » « *nous sommes* » « *nous sommes* » (répétition) « *nous* » + déterminant possessif « *nos* ». Harmonie sensible dans le fait que les deux personnages parviennent momentanément à reprendre clairement la pensée de l'autre en usant de synonymes (ce qui est assez rare dans les dialogues beckettien) tels que « *chuchotent* » « *murmurent* » « *bruisent* » puis « *ailles* » « *plumes* » « *feuilles* » et « *cendres* ».

- Dimension poétique du langage : les anaphores de « *nous* », de « *elles* », du pronom impersonnel « *il* ».

- Les allitérations en « *f* » et en « *s* ».

- Cette entente momentanée donne naissance à un très beau poème en vers libres où se répondent à l'intérieur des distiques et des quatrains qui le composent, les deux voix de Vladimir et Estragon. Importance des silences qui mettent en lumière la structure du poème : un distique, 2 quatrains et un sizain.

■ Justification de notre association « *chant* » / « *poème* » : Motif du déchirement : l'importance du « *silence* » à associer à la didascalie « *un temps* ». « *silence* » et « *temps* » empruntés au registre musical.

Sur le « *Silence* » en musique, consulter le Trésor de la langue française : « *Signe graphique placé sur la portée pour indiquer l'absence ou l'interruption du son* ». Différentes notations qui jalonnent le texte : 5 occurrences de la didascalie « *silence* » et 2 occurrences de la didascalie « *Long silence* ». A ces mentions directes, il faut ajouter les indications scéniques qui suggèrent implicitement le silence (celles qui décrivent une pantomime

muette dans l'œuvre). Divers procédés permettent également d'intégrer le silence au niveau du dialogue : le personnage peut faire allusion au mutisme de son interlocuteur : « *Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle de temps en temps* », ou annoncer indirectement qu'il est silencieux (« *Je cherche* »). De même les « *Dis quelque chose !* » « *Dis n'importe quoi !* » qui relèvent de la fonction phatique, désignent bien une communication interrompue. La ponctuation peut également constituer un autre mode d'inscription du silence dans le dialogue (les points de suspension dans l'œuvre et les tirets qui viennent découper les mots du texte). Songeons enfin à la présence de personnages presque totalement muets : Willie et Lucky. Silence à comprendre dans son interaction avec la parole : du contrepoint ainsi créé, résulte une première série d'effets d'ordre rythmique et musical. La pause et le silence désignent un « arrêt », tandis que « le temps » a une valeur de transition et de ponctuation. Pauses et silences employés dans Godot diraient par conséquent une interruption, un vide (Beckett parle d'ailleurs à propos de Beethoven « *d'insondables abîmes de silences* » (Beckett, cité dans Les voix de la création théâtrale, X, Editions du CNRS, 1982, p. 43). Les « *silences* » ont une forte valeur de rupture et contribuent à souligner la discontinuité du dialogue, segmenté en séquences plus juxtaposées qu'enchaînées. Effets de ruptures brutaux sur le plan sémantique et sur le plan sonore. Cette déconstruction du langage « cassé » discrédite non seulement le langage lui-même mais aussi les valeurs qu'il véhicule. Besoin d'imaginer comme un besoin de respirer : la crise du personnage dans le théâtre moderne liée à l'**impossibilité biologique du silence** : imagination = tout ce qui reste quand tout a été perdu. [Source de cette partie du cours : article de Pascale Alexandre-Bergues, « Les voix du silence », in Lire Beckett, En attendant Godot et Fin de Partie, PUL, sous la direction de Didier Alexandre et de Jean-Yves Debrouille, 1998]

b) **L'expression du tragique : le « sublime » de la langue menacé par une force qui la déchire de l'intérieur.**

- Etat de grâce pour les deux personnages / paix momentanée pour le spectateur sensible à la beauté du langage : portée de la stichomythie : échange rapide qui rend compte de cette fusion langagière : reprise anaphorique des mêmes termes.

- Mais cette reprise est mortifère dans la mesure où réapparaît le motif de la répétition qui renvoie à un langage qui tourne sur lui-même : Estragon, surtout, se contente de répéter les mêmes répliques, ce qui renvoie à la difficulté de trouver des mots nouveaux (anaphores « *Elles murmurent* » « *De feuilles* ») et de proposer des pléonasmes (insistances aboutissant au pléonasmisme) : « *Il ne leur suffit pas d'être morts* » repris par Estragon ainsi « *Ce n'est pas assez* », « *Elles parlent toutes en même temps* » par « *Chacune à part soi* ».

- Ambiguïté du texte : quelles sont ces « *voix mortes* » ? A quoi fait allusion Estragon ? Réplique énigmatique de la p. 87 : « *Estragon - Pour bien faire, il faudrait me tuer, comme l'autre.* » « *Vladimir - Quel autre ? (Un temps) Quel autre ?* ». Qui est cet autre ? Le chien de la chanson ? Jésus, en la passion de qui Estragon se reconnaît ? « *Comme des billions d'autres* » : milliards d'autres. Allusion au destin de l'humanité torturée ? Mais bien que mortes, les âmes continuent à se lamenter pendant le « *bref après* » qui précède la mort de l'être. Indétermination : capacité de l'art à faire surgir l'universel à partir du particulier : le rendre audible.

→ Essai de **poétique** ? Effet de mise en abîme ? « *Qu'est-ce qu'on fait maintenant ?* » porte sur quelle partie du message ? « maintenant » porte sur la réplique précédente ou sur la suivante ? Si la valeur est anaphorique, alors il s'agit d'un anéantissement du geste créateur qui précède. Attitude ambiguë de Beckett : à la fois dérision à l'égard de la sacralisation du travail de l'écrivain et en même temps acte poétique présenté comme un besoin humain vital (remède à la solitude, naissance du couple, du duo = pari sur la rencontre qui a lieu, quelle que soit la tentative d'anéantissement, en dépit des problèmes de violence et de la question de l'incommunicabilité) qui permet à l'homme de se délivrer de ses angoisses (fonction cathartique du théâtre : reconnaissance de l'échec de la représentation de la mort, ici, d'où la chute proposée : lucidité de l'écrivain qui reconnaît son échec mais poursuit son œuvre créatrice vitale).

I. L'expression d'un tragique moderne qui se veut en rupture avec le tragique traditionnel.

Mon propos sera de montrer qu'à ce tragique insolite inscrit dans nos extraits correspond une écriture du tragique (aspect didactique : écarts par rapport aux lois du genre) qui se caractérise surtout par une écriture de la discordance. Mise en évidence d'une écriture de la subversion qui s'écarte volontairement des codes du genre.

1. L'anti-tragique : pièce déroutante, sorte de tragédie inversée : plus d'action, plus de valeurs, plus de « caractères » ou de comportements héroïques, plus de significations. Les êtres n'évoluent pas. Les êtres n'y font plus qu'exister, c'est-à-dire s'acheminer au néant, et le seul recours qu'ils aient pour masquer le vide ou l'insignifiance de leur vie, c'est de parler.

a) Non-sens de l'action : L'absence d'action au sens d'intrigue désoriente au sens propre du terme le spectateur. Importance du récit mis en scène dans la pièce qui pourrait offrir un certain ordre : or, cette mise en ordre est totalement discréditée par les personnages eux-mêmes. Histoire comme rupture et échec de la communication, comme manifestation du désordre.

Texte 1 : Beckett, En attendant Godot, Editions de Minuit, Acte I, depuis « *Qu'est-ce que je disais* » jusqu'à « *les gens sont des cons* » (pp. 14-16).

b) Non-sens de l'écoulement temporel : Le tragique de l'homme pris dans un temps qui le dépasse : ce nouveau théâtre « *met en question la totalité du destin de l'homme, qui met en question notre condition existentielle* » (Ionesco).

Texte 5 : Beckett, Oh les beaux jours, Editions de Minuit, Acte II, depuis « *Couvre-toi* » jusqu'à la fin (pp. 75-77)

2. Beckett cultive l'insolite, introduisant l'incohérence au sein du langage tragique. L'absurde au cœur du langage. Le tragique est directement associé au comique qui le révèle de façon tout à fait paradoxale. Jeu sur la fusion du comique et du tragique.

Texte de référence : Ionesco, Notes et contre-notes, 1958.

Mélange des registres. Expression d'un tragique pur, dépouillé, mélangé. Le tragique et le comique. L'émergence du pathétique. Les catégories deviennent floues : tragique et comique se mêlent. Mais ce comique est inquiétant : se nourrit de nos angoisses les plus profondes. Il ne s'agit pas d'un rire salubre et bienfaisant, mais d'un rire qui résonne sur des gouffres d'angoisse.

Texte 4 : Beckett, Oh les beaux jours, Editions de Minuit, Acte I, depuis « *On a l'air de demander* » jusqu'à « *surtout quand elles sont faibles ?* » (pp. 35-37)

Texte 5 : Beckett, Oh les beaux jours, Editions de Minuit, Acte II, depuis « *Couvre-toi* » jusqu'à la fin (pp. 75-77)

3. Le tragique et la transcendance. Le tragique postule une « transcendance », une réalité, une présence, une volonté supérieure, qui paraît d'un autre ordre que l'humain, surplombe pour ainsi dire et dirige le monde terrestre. Or, ici, pas de transcendance. L'action n'est pas la manifestation d'un dessein divin : les héros sont désemparés, le spectateur également. Pas de force supérieure qui donnerait du sens au désespoir des personnages.

Texte de référence : Jean-Marie Domenach, Le retour du tragique, 1967.

Texte 2 : Beckett, En attendant Godot, Editions de Minuit, Acte I, depuis « *Etant donné l'existence* » jusqu'à « *Inachevés !...* » (pp. 59-62)

II. La mise en œuvre de façon paradoxale d'une conception plus traditionnelle du tragique. On verra que néanmoins le tragique renoue paradoxalement avec le **théâtre des origines**. Cette partie renvoie sur le plan didactique à la singularité des textes, vue en relation avec l'intertextualité. « *Sur l'importance de l'Intertextualité, production et singularité des textes.* » But : « contextualiser » l'œuvre.

Fondamentalement, Beckett renoue avec le théâtre primitif, d'une part, et le théâtre de l'antiquité d'autre part.

Texte 4 : Beckett, Oh les beaux jours, Editions de Minuit, Acte I, depuis « *On a l'air de demander* » jusqu'à « *surtout quand elles sont faibles ?* » (pp. 35-37)

Texte 5 : Beckett, Oh les beaux jours, Editions de Minuit, Acte II, depuis « *Couvre-toi* » jusqu'à la fin (pp. 75-77)

1. Le Corps, comme nouvelle incarnation du destin, à l'origine du tragique. La renaissance d'un théâtre qui se veut texte et spectacle : Exprimer le tragique de la condition humaine en partant du principe que le corps exprime les angoisses fondamentales de l'homme. Beckett donne au corps et à l'espace scénique un rôle de premier plan. Le destin prend corps, se manifeste physiquement sur scène.

Textes de références :

- Camus, Le mythe de Sisyphe, Essai sur l'absurde, pp. 163-168.
- Ionesco, Notes et contre-notes, « Notes sur le théâtre », p. 307, 1960.

2. La mise en Espace du corps, nouvelle manifestation du tragique. Le traitement de la scène, dans cette dramaturgie, est étroitement subordonné au corps. L'espace prolonge le corps du personnage, ne fait qu'un avec lui.

Textes complémentaires :

- Nietzsche, La naissance de la tragédie, 1869-1872.
- Artaud, Le théâtre et son double, « *La mise en scène et la métaphysique* », 1938.

III. Un mode poétique de l'écriture du tragique. Les procédés de l'écriture du tragique dans nos extraits le font passer du dramatique au poétique, il y a dans le théâtre de Beckett et nos extraits en témoignent, un rapport singulier au langage et au monde, pour rendre compte d'un tragique plus fondamental : il s'agit d'exprimer le tragique de la condition humaine grâce au travail sur la langue. Cette partie peut être vue en relation avec le travail de l'écriture, ici écriture poétique, c'est-à-dire « *rapport singulier au langage et au monde* ».

Texte de référence : Jean-Marie Domenach, Le retour du tragique, 1967.

1. Le langage dramatique en question : le dialogue au cœur du tragique ? Le langage recèle d'illogismes, d'incertitudes et de contradictions.

Les formes du dialogue : il s'agit de briser la structure traditionnelle du dialogue

Personnage et langage de personnage. Une nouvelle conception de la nomination et du personnage de théâtre.

Texte 1 : Beckett, En attendant Godot, Editions de Minuit, Acte I, depuis « *Qu'est-ce que je disais* » jusqu'à « *les gens sont des cons* » (pp. 14-16).

2. L'échec de la communication par le langage au cœur du tragique. Le « monologue » dans le théâtre de Beckett : théâtre et innovation : création d'une nouvelle forme théâtrale.

Texte 2 : Beckett, En attendant Godot, Editions de Minuit, Acte I, depuis « *Etant donné l'existence* » jusqu'à « *Inachevés !...* » (pp. 59-62).

3. Le tragique saisi dans le « bruissement » de la langue. La conscience mesure l'écart qui sépare la pesanteur du corps des aspirations de l'esprit.

Texte de référence : Artaud, Le théâtre et son double, « Lettres sur le langage », 1932.

Texte 3 : Beckett, En attendant Godot, Editions de Minuit, Acte II, depuis « *En attendant, essayons* » jusqu'à « *Si tu chantaient ?* » (pp. 87-88)

Etymologie du terme « tragédie » : « chant du bouc », de la victime expiatoire.

Textes complémentaires :

- Beckett, En attendant Godot, Editions de Minuit, Acte I, depuis « *J'aimerais mieux* » jusqu'à « *Aidez-moi !* » (pp. 55-56) La danse de Lucky

Beckett, En attendant Godot, Editions de Minuit, Acte I, depuis « *J'aimerais mieux* » jusqu'à « *Aidez-moi !* » (pp. 55-56) La danse de Lucky

Contexte : Acte I : Alors qu'Estragon fait ses délices d'une carotte, paraît sur scène le plus mystifiant des duos de farce. Lucky, le premier, courbé sous le poids de tout un équipement et attaché au cou par une corde que tient à son extrémité Pozzo, muni d'un fouet. Pozzo qui veut le vendre explique que Lucky cherche à le faire revenir sur sa décision. Estragon et Vladimir, que Pozzo a cessé d'impressionner, s'ennuient. Ce dernier, pour les divertir, leur propose d'assister à un numéro de Lucky : celui-ci danse avant de prononcer un discours ahurissant.

L'expression du tragique dans la scène : Comme Pozzo, Lucky a un rôle à jouer, fût-ce celui d'un esclave, et ce rôle est la substance de son existence : bien qu'épuisé, pour conserver ce rôle, il se prête à toutes les fantaisies de Pozzo, dans l'espoir de fléchir sa décision (Fragment 88, Pascal). C'est la société qui vient se donner en spectacle, son théâtre et ses illusions. Tragique de la condition humaine, qui, pour parvenir à exister, est tenu de jouer un rôle tout à fait illusoire. Le corps qui manifeste le tragique de la condition humaine, corps qui matérialise l'impuissance de l'homme, le non-sens de son existence immatérielle. « *La danse, il faut bien penser où l'on mettra ses pieds* » (Pascal, Pensées, fragment 126, Edition Le Guern). Agitations du corps qui permettent de remplir un vide : « *Un roi sans divertissement est un homme plein de misères* » (Fragment 127). Autre forme de fatalité : le corps qui exerce sa tyrannie sur l'homme, qui le renvoie à sa condition misérable.

- Beckett, Oh les beaux jours, Editions de Minuit, Acte I, depuis « *Oh tant pis* » jusqu'à « *pour un bien* » (pp. 28-31) Dieu, langage et temps

http://books.google.fr/books?id=fBqFkt5HCrwC&pg=PA21&lpg=PA21&dq=le+monde+et+le+pantalon+bram+van+veld&source=bl&ots=dwoBTxOEDx&sig=fdMppOtnyF_kY69rie9cTcliq0E&hl=fr&ei=nwTbSsixF8is4QaausjWCA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CA8Q6AEwAQ#v=onepage&q=&f=false