

**Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, 1962.**  
**Parcours : Un théâtre de la condition humaine.**

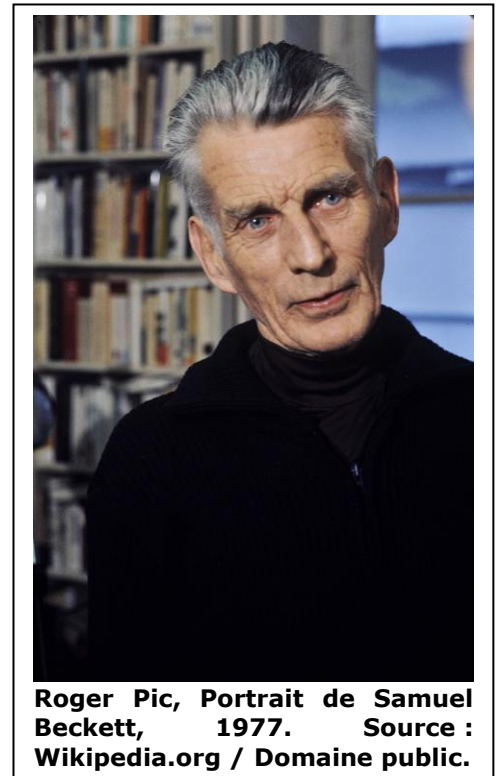
**Introduction :** « Un » théâtre de la condition humaine...

- ⇒ De l'importance de l'article indéfini « un »...
- ⇒ Relecture du cours consacré à Dionysos.

**Séance n°1 :** Importance de la scénographie<sup>1</sup>.



Figure 1 Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud dans « *Oh les beaux jours* » en 1967 • Crédits : Buhs/Remmler/ullstein - Getty



**Roger Pic, Portrait de Samuel Beckett, 1977. Source : Wikipedia.org / Domaine public.**

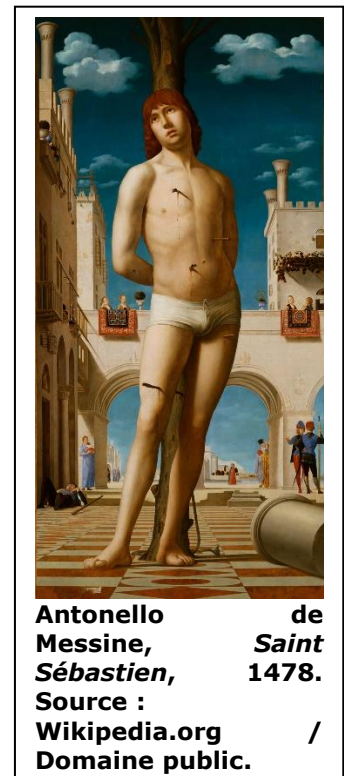
**Question :** Observez le premier plan de *Oh les beaux jours*. Quelle vision de l'espace Beckett propose-t-il ? Essayez d'interpréter la valeur symbolique des objets présents sur scène, de la posture de l'héroïne.

**Document n°1 :** Beckett, *Lettre à Georges Duthuit*, 27 juillet 1948.

Espace pur à force de mathématique, carrelage, dalles plutôt, noir et blanc, en longs raccourcis genre Mantegna à vous tirer des gémissements, et le lapidé exposé, s'exposant, à l'admiration des courtisans prenant l'air dominical au balcon, tout ça envahi, mangé par l'humain. Devant une telle œuvre, une telle victoire sur la réalité du désordre, sur la petitesse du cœur et de l'esprit, on manque se pendre.

**Document n°2 :** E. Tønning, cite Beckett dans *S. Beckett's Abstract Drama*, p. 59.

Je pense m'être peut-être libéré d'un certain nombre de concepts formels. Peut-être, à l'instar du compositeur Schoenberg ou du peintre Kandinsky, me suis-je tourné vers un langage abstrait. Mais contrairement à eux, j'ai essayé de ne pas concrétiser l'abstraction - et de ne pas lui donner de nouveau un contexte formel.



**Antonello de Messine, Saint Sébastien, 1478. Source : Wikipedia.org / Domaine public.**

<sup>1</sup> « La scénographie est l'aménagement de la scène. Ce terme issu des arts et spectacles désigne l'art, l'étude et la façon d'organiser, de mettre en place un décor de scène. La scénographie peut concerner des pièces de théâtre, des ballets ou des opéras par exemple. » (Encyclopédie Larousse)

**Document n°3 :** Beckett S., « Lettre allemande », *Objet Beckett*, Catalogue de l'exposition au Centre Pompidou, Paris, Imec, 2007, p. 15. Lettre adressée à Axel Kaun, le 9 juillet 1937.

Espérons que viendra le temps, Dieu soit loué, il est déjà venu dans certains cercles, où le langage sera utilisé au mieux là où il est malmené avec le plus d'efficacité. Comme nous ne pouvons pas le supprimer d'un seul coup, tâchons au moins de le discréditer. Y forer un trou après l'autre jusqu'à ce que ce qui est tapi derrière lui, que ce soit quelque chose ou rien, commence à suinter – je ne peux pas imaginer de but plus élevé pour un écrivain d'aujourd'hui.

**Séance n°2 :** **Etude linéaire 1** de la didascalie initiale, depuis le début jusqu'à « *journee divine* ».

**Document n°4 :** Benoît Barut. *Bien vu bien dit. Les didascalies d'En attendant Godot et Oh les beaux jours. Lectures de Samuel Beckett : En attendant Godot, Oh les beaux jours*, Presses universitaires de Rennes, 2009.

Cette avalanche de didascalies « *un temps* » donne d'ailleurs un côté *asmatheux* – pour reprendre un mot que Queneau appliquait à la prose célinienne – au texte. Ce n'est pas faire injure à Beckett de constater que *EAG* se lit sans peine aucune tandis que la lecture d'*OBJ*, ainsi alourdie de très nombreuses entailles dans la logorrhée de Winnie, réclame davantage de bonne volonté. Autrement dit, si *EAG* est une pièce de théâtre, *OBJ* est déjà un spectacle, même à l'état de brochure et même si c'est un spectacle ascétique. Alors que la didascalie est normalement sélective, consciente de l'inachèvement qui la constitue, Beckett – au moins au niveau des gestes et du rythme – tend à la rapprocher du cahier de régie, document consignait *tous* les détails du spectacle, c'est-à-dire en l'occurrence, *tous* les temps de silence. Les didascalies d'*OBJ* cherchent à s'élever à ce niveau de complétude et se transforment pratiquement en partition pour actrice.

**Séance n°3 :** **Beckett et le théâtre de la vanité... au sens pascalien du terme.**

« *L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature ; mais c'est un roseau pensant. Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser : une vapeur, une goutte d'eau suffit pour le tuer. Mais quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt, et l'avantage que l'univers a sur lui, l'univers n'en sait rien.* » (Pascal, *Les Pensées*, Fragment 104, 1670)



**Campbell's Soup Cans** - œuvre exposée au MOMA - [lien vers le tableau au MOMA](#). CC BY-SA 2.0 / [Wikipedia.org](#).

**1) Lecture et interprétation de l'extrait de la « brosse à dents » (depuis « Commence Winnie » jusqu'à « sort un étui à lunettes. », pp. 13-15).**

Pour commencer... Gene Swenson interrogea Andy Warhol en 1962 sur sa volonté de reproduire des boîtes de soupe. Warhol répondit : « *Parce que j'en consommait. J'ai pris le même déjeuner tous les jours pendant vingt ans, je crois bien de recommencer toujours la même chose. Quelqu'un a dit que je subissais ma vie ; l'idée m'a plu.* » Andy Warhol et Winnie semblent être dans la même situation : qu'en pensez-vous ? Votre réponse prendra appui sur l'analyse d'extraits précis de l'œuvre.

**Document n°5** : Benoît Barut. *Bien vu bien dit. Les didascalies d'En attendant Godot et Oh les beaux jours. Lectures de Samuel Beckett : En attendant Godot, Oh les beaux jours*, Presses universitaires de Rennes, 2009.

De fait, dans les deux pièces au programme, c'est au niveau du jeu de l'acteur que le célèbre dirigisme de Beckett est le plus sensible. Cette emprise se situe dans le nombre et la précision des indications gestuelles mais surtout, dans *OBJ*, dans le soulignement systématique des indications scéniques implicites par une didascalie explicite. Une courte digression est ici nécessaire. Au théâtre, tout élément du texte à dire peut être considéré, peu ou prou, comme une didascalie interne : chaque réplique porte en elle des indications ténues sur la façon dont elle doit être dite ou reçue ; le ton est souvent déduit du contexte et entraîne avec lui les mimiques appropriées. C'est le principe de l'interprétation d'un rôle par un acteur. Du coup, le texte est toujours ouvert à la (re)lecture et échappe donc à l'auteur. Beckett ne peut accepter que de tels jeux scéniques adventices<sup>2</sup> viennent parasiter sa vision épurée du spectacle. Aussi prend-il soin de souligner par une didascalie externe ce qui est *effectivement* une indication implicite : « qu'est-ce que je pourrais bien faire toute la journée [...] Simplement regarder droit devant moi, les lèvres rentrées ? (*Temps long pendant qu'elle le fait.* [...]) » (*OBJ*, 27) Beckett ruine ainsi le principe même de la didascalie interne et ne laisse aucune place à la supplémentation due à la comédienne : celle-ci doit se contenter des mimiques que l'auteur indique explicitement dans les didascalies. Si Beckett agit ainsi c'est qu'il ne fait guère confiance aux acteurs, trop prompts à jouer voire sur-jouer, à harasser l'auteur de questions superflues, à chercher des explications, notamment psychologiques.

**2) Beckett et la poésie des objets** : Lecture et interprétation de l'extrait du sac (depuis « La journée » jusqu'à « Brownie. », pp. 38-39).

**« N'exagère pas, Winnie, avec ton sac ».**

Pascal, *Les Pensées*, Fragment 105, 1670 : « *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.* ».

Gardez à l'esprit l'image que Beckett cherche à imprimer dans votre cerveau : Winnie, misérable, sur son mamelon, s'accrochant à quelques objets dérisoires... mais se sachant misérable...

3

<sup>2</sup> **Adventice** : accidentel.

d'azur. (*Un temps.*) La journée est maintenant bien avancée. (*Sourire.*) Le vieux style ! (*Fin du sourire.*) Et cependant il est encore un peu tôt, sans doute, pour ma chanson. Chanter trop tôt est une grave erreur, je trouve. (*Elle se tourne vers le sac.*) Il y a le sac bien sûr. (*Elle regarde le sac.*) Le sac. (*Elle revient de face.*) Saurais-je en énumérer le contenu ? (*Un temps.*) Non. (*Un temps.*) Saurais-je répondre si quelque bonne âme, venant à passer, me demandait, Winnie, ce grand sac noir, de quoi est-il rempli, saurais-je répondre de façon exhaustive ? (*Un temps.*) Non. (*Un temps.*) Les profondeurs surtout, qui sait quels trésors. Quels réconforts. (*Elle se tourne vers le sac.*) Oui, il y a le sac. (*Elle revient de face.*) Mais je m'entends dire, N'exagère pas, Winnie, avec ton sac, profite-en bien sûr, aide-t-en pour aller... de l'avant, quand tu es coincée, bien sûr, mais sois prévoyante, je me l'entends dire, Winnie, sois prévoyante, pense au moment où les mots te lâcheront — (*elle ferme les yeux, un temps, elle ouvre les yeux*) — et n'exagère pas avec ton sac. (*Elle se tourne vers le sac.*) Un tout petit plongeon peut-être quand même, en vitesse. (*Elle revient de face, ferme les yeux, allonge le bras gauche, plonge la main dans le sac et en sort le revolver. Dégoûtée.*) Encore toi ! (*Elle ouvre les yeux, revient de face avec le revolver et le contemple.*) Vieux Brownie ! (*Elle le soupèse dans le*

**Document 6** : Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, depuis « *Comment se fait-il* » jusqu'à « *différencier de la parole* », 1938.

Artaud propose dans cet essai une réflexion sur le théâtre, capable de rendre visible l'invisible. Il revient sur la nécessité, selon lui, d'inventer un langage théâtral qui s'adresse aux sens. Il en vient, de fait, à condamner les conceptions théâtrales occidentales qui restreignent la théâtralité au texte.

Comment se fait-il d'ailleurs que le théâtre occidental (je dis occidental car il y en a heureusement d'autres, comme le théâtre oriental, qui ont su conserver intacte l'idée de théâtre, tandis qu'en Occident cette idée s'est, — comme tout le reste, — prostituée), comment se fait-il que le théâtre occidental ne voie pas le théâtre sous un autre aspect que celui du théâtre dialogué ?

Le dialogue — chose écrite et parlée — n'appartient pas spécifiquement à la scène, il appartient au livre; et la preuve, c'est que l'on réserve dans les manuels d'histoire littéraire une place au théâtre considéré comme une branche accessoire de l'histoire du langage articulé.

Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret.

Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et que ce langage physique et concret auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé.

On me demandera quelles sont ces pensées que la parole ne peut exprimer et qui pourraient beaucoup mieux que par la parole trouver leur expression idéale dans le langage concret et physique du plateau ?

Je répondrai à cette question un peu plus tard. Le plus urgent me paraît être de déterminer en quoi consiste ce langage physique, ce langage matériel et solide par lequel le théâtre peut se différencier de la parole.

## Séance n°4 : Beckett et un théâtre de l'absurde, entre vanité et sanité.

### 1. Comprendre l'absurdité de l'existence et du monde...

**Document 7** : Alain REY, Article « Absurde », *Dictionnaire historique de la langue française*.

**ABSURDE** adj. est emprunté, d'abord sous la forme *absorde* (déb. XII<sup>e</sup> s.), au latin *absurdus*, qui signifie «dissonant», et est formé de *ab-* (→ à) et de *surdus* «inaudible» (→ sourd). *Absurdus*, comme *absonus* (de *ab-* et de *sonus* «son»), signifie «discordant; qui n'est pas dans le ton» et au figuré, comme *alienus*, «hors de propos». Le sens du français apparaît déjà en latin, des propos «discordants» ne s'accordant pas avec la logique.

♦ *Absurde* correspond dès l'ancien français à «fou, qui est contraire à la raison»; la substantivation (*l'absurde*), utilisée au XVI<sup>e</sup> s. (Montaigne), a disparu devant *absurdité*, mais *par l'absurde* (déb. XVII<sup>e</sup> s.) remplace durablement le latinisme *ab absurdo*. < Mot devenu courant, *absurde* est repris au XX<sup>e</sup> s. en philosophie, notamment sous l'influence de Camus (1942), qui lui donne une valeur originale («privé de sens logique», toute réalité phénoménale étant absurde), notamment comme nom masculin (*la philosophie de l'absurde*).

**LECTURE DE L'ŒUVRE** : Montrez que *Oh les beaux jours* illustre à la perfection cette définition de l'absurde que propose Alain Rey. Quelle vision de la condition humaine Beckett propose-t-il au spectateur ?

Éléments de définition : « Absurde »	Exemples tirés de <i>Oh les beaux jours</i>

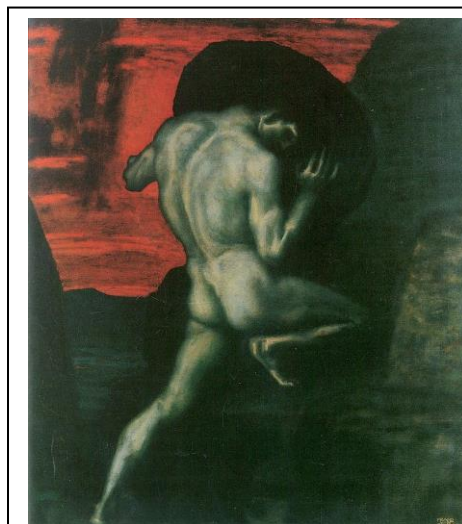
### 2. Comprendre la psychologie de Winnie, celle de Willie (grâce aux noms qu'ils portent, notamment) et le mythe de Sisyphe...

**Document 8** : Camus, *Le mythe de Sisyphe*, *Essai sur l'absurde*, pp. 163-168.

Pour traduire la notion d'absurde, Camus prend appui sur une 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* ».

Win(nie)...

Will(ie)...



Franz von Stuck, *Sisyphus*, 1920.  
Source : [Wikipedia.org](https://fr.wikipedia.org/wiki/Sisyphus) /  
Domaine public.



♦ Et vous, vous activez-vous à « *rouler sans cesse un rocher au sommet d'une montagne* » ? Quel est le nom de votre « *rocher* » ?

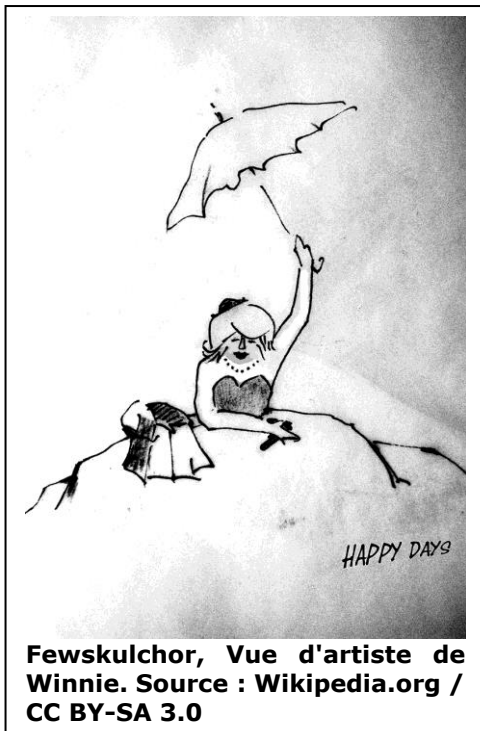
« *La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme.* » (Camus)

Si la descente ainsi se fait certains jours dans la douleur, elle peut se faire aussi dans la joie. Ce mot n'est pas de trop. J'imagine encore Sisyphe revenant vers son rocher, et la douleur était au début. Quand les images de la terre tiennent trop fort au souvenir, quand l'appel du bonheur se fait trop pesant, il arrive que la tristesse se lève au cœur de l'homme : c'est la victoire du rocher, c'est le rocher lui-même. L'immense détresse est trop lourde à porter. Ce sont nos nuits de Gethsémani. Mais les vérités écrasantes périssent d'être reconnues. Ainsi, Œdipe obéit d'abord au destin sans le savoir. A partir du moment où il sait, sa tragédie commence. Mais dans le même instant, aveugle et désespéré, il reconnaît que le seul lien qui le rattache au monde, c'est la main fraîche d'une jeune fille. Une parole démesurée retentit alors : « Malgré tant d'épreuves, mon âge avancé et la grandeur de mon âme me font juger que tout est bien. » L'Œdipe de Sophocle, comme le Kirilov de Dostoïevski, donne ainsi la formule de la vic-

toire absurde. La sagesse antique rejoint l'héroïsme moderne.

On ne découvre pas l'absurde sans être tenté d'écrire quelque manuel du bonheur. « Eh! quoi, par des voies si étroites...? » Mais il n'y a qu'un monde. Le bonheur et l'absurde sont deux fils de la même terre. Ils sont inséparables. L'erreur serait de dire que le bonheur naît forcément de la découverte absurde. Il arrive aussi bien que le sentiment de l'absurde naisse du bonheur. « Je juge que tout est bien », dit Œdipe et cette parole est sacrée. Elle retentit dans l'univers farouche et limité de l'homme. Elle enseigne que tout n'est pas, n'a pas été épuisé. Elle chasse de ce monde un dieu qui y était entré avec l'insatisfaction et le goût des douleurs inutiles. Elle fait du destin une affaire d'homme, qui doit être réglée entre les hommes.

Toute la joie silencieuse de Sisyphe est là. Son destin lui appartient. Son rocher est sa chose. De même, l'homme absurde, quand il contemple son tourment, fait taire toutes les idoles. Dans l'univers soudain rendu à son silence, les mille petites voix émerveillées de la terre s'élèvent. Appels inconscients et secrets, invitations de tous les visages, ils sont l'envers nécessaire et le prix de la victoire. Il n'y a pas de soleil sans ombre, et il faut connaître la nuit. L'homme absurde dit oui et son effort n'aura plus de cesse. S'il y a un destin personnel, il n'y a point de destinée supérieure ou du moins il n'en est qu'une dont



Fewskulchor, Vue d'artiste de Winnie. Source : Wikipedia.org / CC BY-SA 3.0

il juge qu'elle est fatale et méprisable. Pour le reste, il se sait le maître de ses jours. A cet instant subtil où l'homme se retourne sur sa vie, Sisyphe, revenant vers son rocher, contemple cette suite d'actions sans lien qui devient son destin, créé par lui, uni sous le regard de sa mémoire et bientôt scellé par sa mort. Ainsi, persuadé de l'origine tout humaine de tout ce qui est humain, aveugle qui désire voir et qui sait que la nuit n'a pas de fin, il est toujours en marche. Le rocher roule encore.

Je laisse Sisyphe au bas de la montagne! On retrouve toujours son fardeau. Mais Sisyphe enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers. Lui aussi juge que tout est bien. Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni futile. Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne pleine de nuit, à lui seul forme un monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux.

6

**LECTURE DE L'ŒUVRE :** Dans quelle mesure *Beckett* reprend-il, à sa manière, cette image de Sisyphe soulevant un lourd rocher et les grands principes de ce mythe ? Recherchez des citations illustrant cette vision du monde et de l'homme.

### 3. Comprendre l'absurdité de l'existence et du monde... et vivre des « journées divines » quand même...

a) Un exemple à suivre : **Lecture** : l'optimisme pascalien !

Pour mieux comprendre cette idée, visionnez la bande-annonce de *Titanic* de James Cameron (1997). Comment le cinéaste met-il en avant la pensée de Pascal en quelque sorte (Le peuple a raison de « travailler pour l'incertain, aller sur la mer, passer sur une planche ») ?

**Document 9** : Pascal, *Les Pensées*, Fragment 101, Lafuma, 1670.

Le peuple a les opinions très saines. Par exemple :

1. D'avoir choisi le divertissement, et la chasse plutôt que la prise. Les demi-savants s'en moquent et triomphent à montrer là-dessus la folie du monde. Mais par une raison qu'ils ne pénètrent pas on a raison.
2. D'avoir distingué les hommes par le dehors, comme par la noblesse ou le bien. Le monde triomphe encore à montrer combien cela est déraisonnable. Mais cela est très raisonnable. Cannibales se rient d'un enfant roi.
3. De s'offenser pour avoir reçu un soufflet, ou de tant désirer la gloire. Mais cela est très souhaitable à cause des autres biens essentiels qui y sont joints. Et un homme qui a reçu un soufflet sans s'en ressentir, est accablé d'injures et de nécessités.
4. Travailler pour l'incertain, aller sur la mer, passer sur une planche.

La sanité pascalienne	La sanité beckettienne : recherche d'exemples extraits de l'œuvre

b) Un contre-exemple ? **Lecture** : Shakespeare, *Hamlet*<sup>3</sup>, Acte III, scène 1, 1601. Traduction d'Yves Bonnefoy (1962).

Le spectre du roi de Danemark révèle à son fils, le prince Hamlet, qu'il a été empoisonné par Claudius, son frère, qui l'a remplacé sur le trône et a épousé sa veuve, Gertrude. Le prince se voit confier la mission de venger l'assassinat de son père, mais peinera à trouver le moment et la façon de mener à bien ce projet. Hamlet souhaite venger son père et décide de simuler la folie afin de ne pas être découvert. Au cours de cette scène, Claudius et Polonius (le père d'Ophélie) espionnent Hamlet pour connaître les raisons de sa folie. Hamlet se croit seul sur scène et donne libre cours à ses pensées : faut-il être ou ne pas être, supporter la vie ou se suicider ?

Laurence Olivier, *Hamlet*, 1948. URL : [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=7&v=Miwf4I6bOcA&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?time_continue=7&v=Miwf4I6bOcA&feature=emb_logo)

Kenneth Branagh, *Hamlet*, 1996. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=SjuZq-8PUw0>



Etre ou n'être pas. C'est la question.  
 Est-il plus noble pour une âme de souffrir  
 Les flèches et les coups d'une atroce fortune,  
 Ou de prendre les armes contre une mer de troubles  
 Et de leur faire front, et d'y mettre fin ? Mourir, dormir,  
 Rien de plus; oh, penser qu'un sommeil peut finir  
 La souffrance du coeur et les mille blessures  
 Qui sont le lot de la chair; oui, c'est un dénouement  
 Ardemment désirable ! mourir, dormir  
 — Dormir, rêver peut-être. Ah, c'est l'obstacle !  
 Car l'anxiété des rêves qui viendront  
 Dans ce sommeil des morts, quand nous aurons  
 Repoussé loin de nous le tumulte de vivre,  
 Est là pour retenir, c'est la pensée  
 Qui fait que le malheur a si longue vie.  
 Qui en effet supporterait le fouet du siècle,  
 L'injure du tyran, les mépris de l'orgueil.  
 L'angoisse dans l'amour bafoué, la lente loi  
 Et la morgue des gens en place, rebuffades  
 Que le mérite doit souffrir des êtres vils,  
 Alors qu'il peut se délivrer lui-même  
 D'un simple coup de poignard ? Qui voudrait ces fardeaux,  
 Et gémir et suer sous l'épuisante vie,  
 Si la terreur de quelque chose après la mort,  
 Ce pays inconnu dont nul voyageur  
 N'a repassé la frontière, ne troublait  
 Notre dessein, nous faisant préférer  
 Les maux que nous avons à d'autres obscurs.  
 Ainsi la réflexion fait de nous des lâches,  
 Les natives chaleurs de la décision  
 S'affaiblissent dans l'ombre de la pensée,  
 Et des projets d'une haute volée  
 Sur cette idée se brisent et viennent perdre  
 Leur nom même d'action... Mais taisons-nous,  
 Voici la belle Ophélie... Nymphé, dans tes prières,  
 Souviens-toi de tous mes péchés.

croix de sa main.) Pas encore assez lourd pour rester au fond avec  
 les... dernières cartouches ? Pensez-vous ! Toujours en tête. (Un  
 temps.) Brownie... (Se tournant un peu vers Willie.) Tu te rappelles  
 Brownie, Willie ? (Un temps.) Tu te rappelles l'époque où tu étais  
 toujours à me bassiner pour que je te l'enlève. Enlève-moi ça,  
 Winnie, enlève-moi ça, avant que je mette fin à mes souffrances.  
 (Elle vient de face. Méprisante.) Tes souffrances ! (Un revolver.) Oh  
 c'est une consolation, sans doute, te savoir là, mais je t'ai assez vu.  
 Je vais te mettre dehors, voilà ce que je vais faire. (Elle dépose le  
 revolver sur le mandor à sa droite.) Là, tu vas vivre là, à partir  
 d'aujourd'hui. (Sourire.) Le vieux style ! (Fin du sourire. Un temps.)  
 Et maintenant ? (Un temps long.) La gravité, Willie, j'ai  
 l'impression qu'elle n'est plus ce qu'elle était, pas toi ? (Un temps.)  
 Oui, l'impression de plus en plus que si je n'étais tenue —  
 (geste) — de cette façon, je m'en traîs tout simplement flotter dans  
 l'azur. (Un temps.) Et qu'un jour peut-être la terre va céder,  
 tellement ça tire, oui, craquer tout autour et me laisser sortir. (Un  
 temps.) Tu n'as jamais cette sensation, Willie, d'être comme sucé ?  
 (Un temps.) Tu n'es pas obligé de t'agripper, Willie, par moments.  
 (Se tournant un peu vers lui.) Willie.

Un temps.  
 WILLIE. — Sucé ?  
 WINNIE. — Oui, mon chat, en haut, dans l'azur, comme un fil  
 de la vierge. (Un temps.) Non ? (Un temps.) Jamais ? (Un temps.) Eh  
 bien, les lois naturelles, les lois naturelles, c'est comme le reste  
 sans doute, tout dépend du sujet. Tout ce que je peux dire c'est  
 que pour ma part en ce qui me concerne elles ne sont plus ce  
 qu'elles étaient quand j'étais jeune et... folle... (Il voit sa  
 fille, elle laisse la tête...) belle... peut-être... jolie... en un sens...  
 à regarder. (Un temps. Elle lui la tête.) Pardonne-moi, Willie, on a

Beckett, depuis « Pas encore assez lourd » jusqu'à  
 « en un sens... à regarder »

**Brownie : 1) Lutin, farfadet 2) Gâteau... et, dans  
 l'œuvre de Beckett, le terme désigne une arme.**

**LECTURE DE L'ŒUVRE :** Attardez-vous sur la tentation du suicide qu'évoque,  
 tout comme Shakespeare avant lui, Beckett, en créant la figure de « *Brownie* ».  
 Sa vision de la vie est-elle aussi tragique ?

## Séance n°5 : Beckett et un « monde de vieillards ».

### 1. Une approche réaliste de la condition humaine : le vieillissement des corps.

**Document n°10 :** Marie-Claude Hubert, « Beckett : un monde de vieillards »,  
*Recherches & Travaux* [En ligne], 86 | 2015, mis en ligne le 28 novembre 2016,  
 consulté le 22 avril 2019. URL :  
<http://journals.openedition.org/recherchestravaux/733>

Jusqu'en 1960 environ, c'est un monde de vieillards que Beckett porte à la scène. Les notations  
 concernant leur vieillesse sont nombreuses, tant dans le dialogue que dans les didascalies. [...] En raison de leur vieillesse, ces personnages sont souvent diminués, voire infirmes. [...] Les





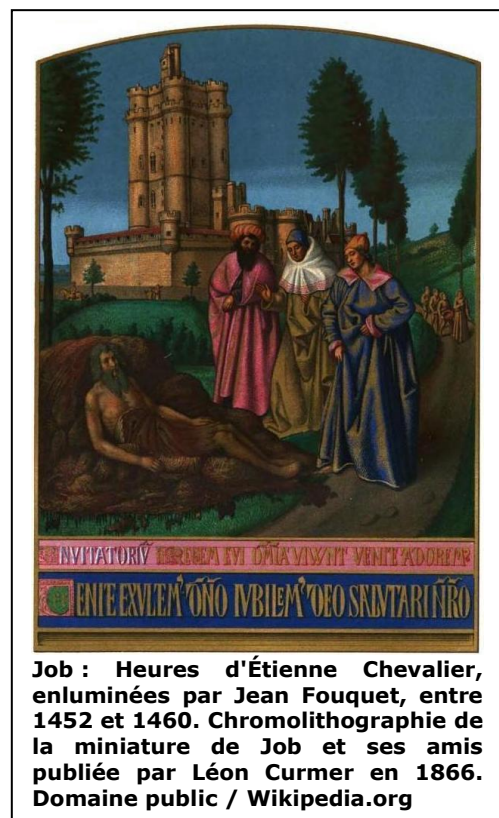
bruits de chute de M. et de Mme Rooney, leurs halètements, dans *Tous ceux qui tombent*, pièce radiophonique, la reptation malaisée de Willie quand il apparaît au final de *Oh les beaux jours*, prêtent également à rire tout comme les jeux dérisoires de Hamm avec ses lunettes d'aveugle, de Clov avec sa longue-vue dans *Fin de partie*, de Winnie avec sa loupe et ses lunettes dans *Oh les beaux jours*. Il en va de même de Nagg et de Nell qui répertorient les gestes qui ne leur sont plus possibles, ou qui leur sont devenus difficiles, s'embrasser, se toucher, se tourner l'un vers l'autre, gratter le dos du partenaire.

Cette série de gags clownesques est directement héritée des *lazzi* de la *commedia dell'arte*, revus à travers les premiers films comiques, ceux de Chaplin, de Laurel et Hardy, de Keaton ou des Marx Brothers que Beckett tenait en haute estime. Le corps vieilli, tel qu'on peut le percevoir à la lecture à travers les répétitions incessantes que contiennent les didascalies, a ses rythmes et ses leitmotifs. À la représentation, il s'impose en outre dans des images scéniques fortes que le spectateur n'est pas près d'oublier, entrée en scène de Lucky attelé à Pozzo, sa danse chaotique (qu'il appelle, aux dires de Pozzo, « la danse du filet », allusion aux ventes d'esclaves noirs), découverte des têtes de Nagg et de Nell qui émergent des poubelles, apparition au lever de rideau de Winnie, enterrée jusqu'à la taille dans un mamelon de sable, autant d'images qui créent un effet de choc. Donnant à voir l'inéluctable déchéance qui attend tout un chacun au soir de la vie, il est le symbole, saisissant dans le grossissement irréaliste, du lot commun. [...] Dans son premier théâtre, Beckett porte à la scène des personnages qui, rendus maladroits par la vieillesse, suscitent le rire, comme les clowns au cirque, rire qui, malgré la distance qu'il introduit, n'exclut pas la pitié car il donne à entendre que la vieillesse est notre horizon à tous.

**LECTURE DE L'ŒUVRE :** Identifiez les extraits évoquant le vieillissement dans l'œuvre.

## 2. Winnie et la figure de Job...

**Document n°11 :** VICTOR HUGO, "William Shakespeare", in *Œuvres complètes: Philosophie*, Paris, éd. J. Hetzel & A. Quantin, 1882, p. 49 et suiv. URL : <http://agora.gc.ca/dossiers/job>



**Job :** Heures d'Étienne Chevalier, enluminées par Jean Fouquet, entre 1452 et 1460. Chromolithographie de la miniature de Job et ses amis publiée par Léon Curmer en 1866. Domaine public / Wikipedia.org

Il était bon. Il ne rencontrait pas un enfant pauvre sans lui jeter la petite monnaie kesitha; il était "le pied du boiteux et l'œil de l'aveugle". C'est de cela qu'il a été précipité. Tombé, il devient gigantesque. Tout le poème de Job est le développement de cette idée : la grandeur qu'on trouve au fond de l'abîme. Job est plus majestueux misérable que prospère. Sa lèvre est une pourpre. Son accablement terrifie ceux qui sont là. On ne lui parle qu'après un silence de sept jours et de sept nuits. Sa lamentation est empreinte d'on ne sait quel magisme tranquille et lugubre. Tout en écrasant les vermines sur ses ulcères, il interpelle les astres. Il s'adresse à Orion, aux Hyades qu'il nomme la Poussinière, et « aux signes qui sont au midi ». Il dit : "Dieu a mis un bout aux ténèbres." Il nomme le diamant qui se cache "la pierre de l'obscurité". Il mêle

à sa détresse l'infortune des autres, et il a des mots tragiques qui glacent : *la veuve est vide*. Il sourit aussi, plus effrayant alors. Il a autour de lui Eliphaz, Bildad, Tsophar, trois implacables types de l'ami curieux, il leur dit « Vous jouez de moi comme d'un tambourin. » Son langage, soumis du côté de Dieu, est amer du côté des rois, « les rois de la terre qui se bâtissent des solitudes », laissant notre esprit chercher s'il parle là de leur sépulcre ou de leur royaume.

### Annexes :

① Document audio-visuel : Michael Lonsdale et Richard Martin interprètent : *JOB ou l'errance du juste*. Spectacle donné à la Basilique Notre Dame à Nice, France, le 12 avril 2011. Entretien avec M. Lonsdale : URL : [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=38&v=26jdrWgjEaE&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?time_continue=38&v=26jdrWgjEaE&feature=emb_logo)

② Commentaire de la miniature de Job : Couvert d'un haillon et affalé sur le tas de fumier, le vieux Job, dans l'ombre, s'intègre inébranlablement dans l'environnement. Il retourne à la poussière. Ses amis trahissent leur répugnance en remontant leurs amples manteaux. En arrière-plan, Fouquet a reproduit le donjon du château de Vincennes, souhaitant vraisemblablement évoquer la "tour de Force", un des emblèmes de cette vertu cardinale. [<http://expositions.bnf.fr/fouquet/grand/f093.htm>]

③ Essai universitaire : Diane Lüscher-Morata, *La souffrance portée au langage dans la prose de Samuel Beckett*. Amsterdam/New York, Rodopi, 2005, 312 p.

p.60), dit Ricœur, sans y échapper totalement. L'équation vers laquelle la pensée a tendance à glisser sans cesse est ce : 'si vous souffrez, c'est parce que vous avez péché' ('Le scandale du mal', p.60). Or, écrit Ricœur, le Livre de Job anéantit cette équation. C'est dans ce Livre, en effet, que réside 'la crise de l'idée de rétribution' ('Le scandale du mal', p.60). Ce Livre 'peut être comparé à une expérience de pensée qui prend pour hypothèse le surcroît d'une souffrance absolument injuste' ('Le scandale du mal', p.60). 'La thèse de la rétribution', comme le dit encore Ricœur, 'est brisée par cette hypothèse même. La *sagesse* marque ici l'accomplissement d'une ligne de pensée inverse de celle du mythe, dans la mesure où le thème de la rétribution rétablit la structure du mythe à l'intérieur d'une conception de l'histoire et du monde radicalement opposée au mythe' ('Le scandale du mal', p.60). Cette crise de la notion de rétribution 'met à nu le scandale du mal : la victime ne veut pas être consolée' ('Le scandale du mal', p.60). C'est là également que Beckett se tient, en ce centre névralgique que constitue ce 'scandale du mal'. Comme Job, Beckett est 'l'inconsolable' :<sup>22</sup> l'homme qui ne peut et ne veut pas être consolé. Il y a, dans cette œuvre baignée des rayons d'une sorte de théologie négative, un refus total de toute doctrine du salut et de la grâce divine ; comme le Livre de Job, elle s'en tient à un questionnement sans fin. L'œuvre de Samuel Beckett fait entendre cette lamentation face à tout ce qui, dans le moment de l'histoire dans lequel elle surgit, mais aussi au travers de tous les temps, met à nu cette souffrance intolérable et injuste.

**LECTURE DE L'ŒUVRE** : Dans quelle mesure Beckett évoque-t-il, à sa manière, la figure de Job dans son œuvre ? Et voici une énigme : où les amis de Winnie se trouvent-ils, sur scène ?

3. **Découverte de la pièce *Fin de partie* de Beckett.** **Etude linéaire 2**  
Beckett, *Fin de partie*, 1957, depuis « *Nagg sort* » jusqu'à « *Ah hier !* »

10

« *L'infini du vide sera autour de toi, tous les morts de tous les temps ressuscités ne le combleraient pas, tu y seras comme un petit gravier, au milieu de la steppe.* » (Beckett, *Fin de partie*, 1957)

**Séance n°6 : Théâtre, condition humaine et divertissement : « j'ai dit souvent que tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre. » (Pascal)**

**1. L'insupportable solitude de l'homme, incapable de « demeurer en repos dans une chambre ».**

**Document n°12 :** Pascal, Les Pensées, Liasse « Divertissement », 1670.

Divertissement.

Quand je m'y suis mis quelquefois à considérer les diverses agitations des hommes et les périls et les peines où ils s'exposent dans la Cour, dans la guerre, d'où naissent tant de querelles, de passions, d'entreprises hardies et souvent mauvaises, etc., j'ai dit souvent que tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre. Un homme qui a assez de bien pour vivre, s'il savait demeurer chez soi avec plaisir, n'en sortirait pas pour aller sur la mer ou au siège d'une place. On n'achète une charge à l'armée si cher, que parce qu'on trouverait insupportable de ne bouger de la ville. Et on ne recherche les conversations et les divertissements des jeux que parce qu'on ne peut demeurer chez soi avec plaisir. Etc.

Mais quand j'ai pensé de plus près et qu'après avoir trouvé la cause de tous nos malheurs j'ai voulu en découvrir la raison, j'ai trouvé qu'il y en a une bien effective et qui consiste dans le malheur naturel de notre condition faible et mortelle, et si misérable que rien ne peut nous consoler lorsque nous y pensons de près.

Quelque condition qu'on se figure, où l'on assemble tous les biens qui peuvent nous appartenir, la royauté est le plus beau poste du monde. Et cependant, qu'on s'en imagine accompagné de toutes les satisfactions qui peuvent le toucher. S'il est sans divertissement et qu'on le laisse considérer et faire réflexion sur ce qu'il est, cette félicité languissante ne le soutiendra point. Il tombera par nécessité dans les vues qui le menacent des révoltes qui peuvent arriver et enfin de la mort et des maladies, qui sont inévitables. De sorte que s'il est sans ce qu'on appelle divertissement, le voilà malheureux, et plus malheureux que le moindre de ses sujets qui joue et qui se divertit.

De là vient que le jeu et la conversation des femmes, la guerre, les grands emplois sont si recherchés. Ce n'est pas qu'il y ait en effet du bonheur, ni qu'on s'imagine que la vraie béatitude soit d'avoir l'argent qu'on peut gagner au jeu ou dans le lièvre qu'on court, on n'en voudrait pas s'il était offert. Ce n'est pas cet usage mol et paisible et qui nous laisse penser à notre malheureuse condition qu'on recherche ni les dangers de la guerre ni la peine des emplois, mais c'est le tracas qui nous détourne d'y penser et nous divertit.

.....

Raison pourquoi on aime mieux la chasse que la prise.

.....

De là vient que les hommes aiment tant le bruit et le remuement. De là vient que la prison est un supplice si horrible. De là vient que le plaisir de la solitude est une chose incompréhensible. Et c'est enfin le plus grand sujet de félicité de la condition des rois de ce qu'on essaie sans cesse à les divertir et à leur procurer toutes sortes de plaisirs.



**2. L'insupportable solitude de Winnie, incapable de « demeurer en repos » sur son « étendue d'herbe brûlée ». Etude linéaire 3 : Beckett, *Oh les beaux jours*, 1962, pp. 26-27.**

## Séance n°7 : Dissertation : « un théâtre de la condition humaine » et la morale.

### Remarque :

- ⇒ **UN** « est aussi article indéfini et sert à désigner une personne, une chose d'une manière indéterminée » (*Dictionnaire de l'Académie*, 8<sup>e</sup> édition).
- ⇒ « Par procédé styl., un au lieu d'un déterm. déf. normalement attendu, provoque une distanciation et manifeste la présence du narrateur » (*Trésor de la langue française*)
- ⇒ « Un théâtre de la condition humaine » : L'article exprime le caractère particulier, difficile à préciser.

« Pour moi, le théâtre n'est pas une institution morale comme l'entend Schiller. Je ne veux ni instruire les gens, ni les rendre meilleurs, ni les empêcher de s'ennuyer. Je veux mettre de la poésie dans le théâtre, une poésie en suspens dans le vide et qui prenne un nouveau départ dans un nouvel espace. Je pense en dimensions nouvelles et fondamentalement je ne m'inquiète pas que l'on puisse ou non me suivre. Je serais incapable de donner les réponses que l'on espère. Il n'y a pas de solutions faciles. » (Samuel Beckett)

Dans quelle mesure ce jugement permet-il de comprendre que Beckett propose bien « un » théâtre de la condition humaine ?

Spécificité de ce théâtre de la condition humaine	Recherche d'exemples extraits de l'œuvre
« Pas une institution morale », refus de l'instruction, pas de volonté de rendre l'homme moralement supérieur, juste peindre l'homme tel qu'il se présente.	
« Mettre de la poésie dans le théâtre »	
« Une poésie en suspens dans le vide et qui prenne un nouveau départ dans un nouvel espace »	
Refus de donner des « réponses ».	

Sur la poésie que cherche à introduire Beckett dans son œuvre :

**Document n°13 :** Samuel Beckett, lettre à Axel Kaun, 1937, *Disjecta : Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, Ruby Cohn (éd.), New York, Grove Press, 1984.

La littérature est-elle la seule à être restée en arrière sur les vieux chemins que la musique et la peinture ont depuis si longtemps désertés ? Y a-t-il quelque chose de sacré, de paralysant, dans cette chose contre nature qu'est le mot, quelque chose qui ne se trouverait pas dans les matériaux des autres arts ? Y a-t-il une raison pour laquelle cette matérialité tellement arbitraire de la surface du mot ne pourrait pas être dissoute, comme par exemple la surface du son, mangée par de grands silences noirs dans la 7<sup>e</sup> Symphonie de Beethoven, qui font que pendant des pages on ne peut rien percevoir d'autre qu'une allée de sons suspendus à des hauteurs vertigineuses reliant d'insondables abîmes de silence.

**Séance n°8 : Etude linéaire 4 : Beckett, *Oh les beaux jours*, 1962, pp. 36-37, depuis « tout ce temps » jusqu'à « doucement ensemble. »**  
L'épisode de la fourmi<sup>4</sup>.

Pour mieux comprendre la pensée de Beckett, attardons-nous sur l'œuvre de Pascal et sur le sens de sa célèbre évocation du « *ciron* » (un acarien), plus petit animal connu à son époque.

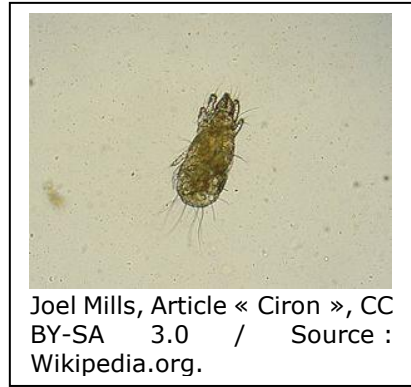
**Document 14** : Pascal, *Les Pensées*, 1670.

Que l'homme, étant revenu à soi, considère ce qu'il est au prix de ce qui est ; qu'il se regarde comme égaré dans ce canton détourné de la nature ; et que de ce petit cachot où il se trouve logé, j'entends l'univers, il apprenne à estimer la terre, les royaumes, les villes et soi-même son juste prix. Qu'est-ce qu'un homme dans l'infini ?

Mais pour lui présenter un autre prodige aussi étonnant, qu'il recherche dans ce qu'il connaît les choses les plus délicates. Qu'un ciron lui offre dans la petitesse de son corps des parties incomparablement plus petites, des jambes avec des jointures, des veines dans ces jambes, du sang dans ces veines, des humeurs dans ce sang, des gouttes dans ces humeurs, des vapeurs dans ces gouttes; que, divisant encore ces dernières choses, il épuise ses forces en ces conceptions, et que le dernier objet où il peut arriver soit maintenant celui de notre discours; il pensera peut-être que c'est là l'extrême petitesse de la nature. Je veux lui faire voir là-dedans un abîme nouveau. Je lui veux peindre non seulement l'univers visible, mais l'immensité qu'on peut concevoir de la nature, dans l'enceinte de ce raccourci d'atome. Qu'il y voie une infinité d'univers, dont chacun a son firmament, ses planètes, sa terre, en la même proportion que le monde visible; dans cette terre, des animaux, et enfin des cirons, dans lesquels il retrouvera ce que les premiers ont donné; et trouvant encore dans les autres la même chose sans fin et sans repos, qu'il se perde dans ses merveilles, aussi étonnantes dans leur petitesse que les autres par leur étendue; car qui n'admira que notre corps, qui tantôt n'était pas perceptible dans l'univers, imperceptible lui-même dans le sein du tout, soit à présent un colosse, un monde, ou plutôt un tout, à l'égard du néant où l'on ne peut arriver ?

Qui se considérera de la sorte s'effrayera de soi-même, et, se considérant soutenu dans la masse que la nature lui a donnée, entre ces deux abîmes de l'infini et du néant, il tremblera dans la vue de ces merveilles ; et je crois que sa curiosité, se changeant en admiration, il sera plus disposé à les contempler en silence qu'à les rechercher avec présomption.

Car enfin qu'est-ce que l'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. Infiniment éloigné de comprendre les extrêmes, la fin des choses et leur principe sont pour lui invinciblement cachés dans un secret impénétrable, également incapable de voir le néant d'où il est tiré, et l'infini où il est englouti.



<sup>4</sup> Pascal, *Les Pensées*, Fragment 20, 1670 : « La puissance des mouches, elles gagnent des batailles, empêchent notre âme d'agir, mangent notre corps. ».

## Séance n°9 : La condition humaine et le désir de vivre « encore une journée divine » !

### 1. Persévérer dans son être...

**Document n°15 :** Alain Badiou, *Beckett, l'incroyable désir*, 1995.

Là est peut-être du reste la singularité du théâtre de Beckett. Il n'y a théâtre qu'autant qu'il y a dialogue, discord et discussion entre deux personnages... si on a souvent comparé ses duettistes à des clowns, c'est justement que déjà au cirque, on ne se soucie pas de situations ou d'intrigues, d'exposition ou de dénuement, mais d'un inventaire immédiat, fortement physique, des figures extrêmes de la dualité (qui trouve son symbole dans l'opposition de l'auguste et du clown blanc). De ce point de vue, Beckett est indiscutablement, seul grand écrivain de ce siècle à l'être, dans une tradition majeure du théâtre comique : duettistes contrastés, costumes décalés, suite de numéros plutôt que développement d'une intrigue, trivialisés, injures et scatologie, parodie du langage élevé, singulièrement du langage philosophique, indifférence à toute vraisemblance, et surtout acharnement des personnages à persévérer dans leur être, à soutenir contre vents et marées un principe de désir, une puissance totale, que les circonstances semblent à tout instant rendre illégitime ou impossible.

Le handicap n'est pas une métaphore pathétique de la condition humaine. Le théâtre comique grouille d'aveugles libidineux, de vieillards impotents acharnés à suivre leurs passions, de domestiques-esclaves roués de coups, mais triomphants, de jeunes gens stupides, de boiteux mégalomanes...

C'est dans cet héritage carnavalesque qu'il faut situer Winnie, enterrée jusqu'au cou, et qui vante le beau jour que c'est, ou Hamm, aveugle, paralytique et méchant, qui joue jusqu'au bout, âprement, sans défaillance, son incertaine partie, ou le duo de Vladimir et Estragon qu'un rien divertit et relance, éternellement capables qu'ils sont « d'être au rendez-vous ».

Il faut jouer Beckett dans la plus intense drôlerie, et c'est alors qu'on voit surgir ce qui se fait est la vraie destination du comique, non pas un symbole, non pas une métaphysique déguisée, encore moins une dérision, mais un amour puissant pour l'obstination humaine, pour l'incroyable désir, pour l'humanité réduite à sa malignité et à son entêtement.

### 2. Persévérer et rire tragiquement...

**Document n°16 :** Marie-Claude Hubert, *Lectures de Samuel Beckett*, Presses universitaires de Rennes, 2009, [www.pur-editions.fr](http://www.pur-editions.fr)

Le comique de *Oh les beaux jours* naît du contraste entre l'atrocité de la situation dans laquelle se trouve « notre gentille autruche », selon les termes de George Reavey, poète et ami de Beckett, et la légèreté avec laquelle par moments elle la vit, ce dont témoigne son expression favorite « oh le beau jour », expression dont elle use tout de même moins fréquemment au deuxième acte lorsque sa situation a empiré. Elle conserve cette apparente insouciance jusqu'à la fin où elle fredonne la valse de *La Veuve joyeuse*. Là est peut-être sa force, voire même sa victoire, même si son nom (*to win* = gagner), la désignant comme une gagnante, a valeur d'antiphrase. Telle est en tout cas l'interprétation de Giorgio Strehler qui, lorsqu'il donne la pièce en 1982 au Piccolo Teatro de Milan, présente Winnie comme un être de lutte comparable au personnage de *Acte sans paroles I* qui, perdu lui aussi dans un désert brûlant, essaie d'utiliser tout ce qu'il trouve à sa portée pour survivre.

**Document n°17** : Ionesco, *Notes et contre-notes*, « Notes sur le théâtre », depuis « *Si donc la valeur* » jusqu'à « *plus désespérant* », p. 307, 1960.

Si donc la valeur du théâtre était dans le grossissement des effets, il fallait les grossir davantage encore, les souligner, les accentuer au maximum. Pousser le théâtre au-delà de cette zone intermédiaire qui n'est ni théâtre, ni littérature, c'est le restituer à son cadre propre, à ses limites naturelles. Il fallait non pas cacher les ficelles, mais les rendre plus visibles encore, délibérément évidentes, aller à fond dans le grotesque, la caricature, au-delà de la pâle ironie des spirituelles comédies de salon. Pas de comédies de salon, mais la farce, la charge parodique extrême. Humour, oui, mais avec les moyens du burlesque. Un comique dur, sans finesse, excessif. Pas de comédies dramatiques,

non plus. Mais revenir à l'insoutenable. Pousser tout au paroxysme, là où sont les sources du tragique. Faire un théâtre de violence : violemment comique, violemment dramatique.

Éviter la psychologie ou plutôt lui donner une dimension métaphysique. Le théâtre est dans l'exagération extrême des sentiments, exagération qui disloque la plate réalité quotidienne. Dislocation aussi, désarticulation du langage.

Si d'autre part les comédiens me gênaient parce qu'ils me paraissaient trop peu naturels, c'est peut-être parce qu'eux aussi étaient ou voulaient être trop naturels : en renonçant à l'être, ils le redeviendront peut-être d'une autre manière. Il faut qu'ils n'aient pas peur de ne pas être naturels.

Pour s'arracher au quotidien, à l'habitude, à la paresse mentale qui nous cache l'étrangeté du monde, il faut recevoir comme un véritable coup de matraque. Sans une virginité nouvelle de l'esprit, sans une nouvelle prise de conscience, purifiée, de la réalité existentielle, il n'y a pas de théâtre, il n'y a pas d'art non plus ; il faut réaliser une sorte de dislocation du réel, qui doit précéder sa réintégration.

À cet effet, on peut employer parfois un procédé : jouer contre le texte. Sur un texte insensé, absurde, comique, on peut greffer une mise en scène, une interprétation grave, solennelle, cérémonieuse. Par contre, pour éviter le ridicule des larmes faciles, de la sensiblerie, on peut, sur un texte dramatique, greffer une interprétation clownesque, souligner, par la farce, le sens tragique d'une pièce. La lumière rend l'ombre plus obscure, l'ombre accentue la lumière. Je n'ai jamais compris, pour ma part, la différence que l'on fait entre comique et tragique. Le comique étant intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant

### 3. Construction d'un § de dissertation à partir de la lecture de ces deux textes.

**LECTURE DE L'ŒUVRE** : Montrez que *Oh les beaux jours* illustre à la perfection ces nouvelles approches du théâtre de la condition humaine que mettent en valeur Alain Badiou et Ionesco.

- ⇒ **[Alinéa + Formulation claire de l'idée directrice]** Vous formulerez clairement vos idées à partir des pistes fournies. Vos phrases seront correctes syntaxiquement.
- ⇒ **[Exemples]** Ensuite, vous développerez vos idées en prenant appui sur l'analyse de deux extraits précis de l'œuvre en respectant le protocole suivant : Contexte+Citation+Analyse.

## Pistes d'analyse

- ① Condition humaine et **communication/absence de communication** entre les personnages : « *Il n'y a théâtre qu'autant qu'il y a dialogue, discord et discussion entre deux personnages.* »
- ② Condition humaine et **comique** (Beckett s'inscrit dans la tradition du « *théâtre comique* »). Ce comique singulier est extrême et violent (Ionesco).
- ③ Condition humaine et **genre théâtral profondément ambigu** : la classification générique est remise en cause par Beckett. « *Je n'ai jamais compris, pour ma part, la différence que l'on fait entre comique et tragique.* »
- ④ Condition humaine et **désir de vivre** « encore » : « *acharnement des personnages à persévérer dans leur être, à soutenir contre vents et marées un principe de désir.* »

### Séance n°10 : Poésie et musique dans *Oh les beaux jours*.

#### 1. Etape 1 : Les allusions à la musique et à la poésie dans l'œuvre.

① Un morceau, en particulier, retient l'attention : *La veuve joyeuse*. *La Veuve joyeuse* est une opérette autrichienne de Franz Lehár. Le livret a été élaboré par Victor Léon et Leo Stein d'après la comédie d'Henri Meilhac, *L'Attaché d'ambassade* (1861).

En ce soir de fête, l'ambassade du Pontévédro à Paris est le théâtre d'une intrigue politique et amoureuse. Alors que l'argent de la veuve Hanna Glawari doit rester en territoire pontévédrien, un mariage avec son compatriote le comte Danilo garantirait la stabilité du pays. Un époux tout désigné qui n'est pourtant pas des plus faciles à atteindre... [URL : <https://www.theatreonline.com/Spectacle/La-veuve-joyeuse-Die-lustige-witwe-/58430>]

Voici la devise du héros de la pièce : « *Tombe amoureux souvent, fiance-toi rarement, ne te marie jamais !* » Danilo, Acte II, scène 11. Néanmoins, à la fin, Danilo épouse l'héroïne !

➔ Références : Acte I, pp. 47-48. Citation 1 : Winnie « *sort finalement une boîte à musique, remonte le mécanisme, écoute la musique pendant un moment penchée sur la boîte qu'elle tient des deux mains, revient de face, se redresse lentement et écoute la musique – la Valse « Heure exquise » de la « Veuve joyeuse » - en serrant la boîte des deux mains contre sa poitrine.* ». Citation 2 : « *le chant doit venir du cœur, voilà ce que je dis toujours, couler de source, comme le merle. (Un temps.) Que de fois j'ai dit, dans les heures noires, Chante maintenant, Winnie, chante ta chanson, il n'y a plus que ça à faire, et ne le faisais pas.* »

\*\* Chanter « *dans les heures noires* » : Projection du clip « Swim » de Her : URL : [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=4&v=qfoniwgS8XM&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?time_continue=4&v=qfoniwgS8XM&feature=emb_logo)

② L'origine du titre de l'œuvre : Verlaine, « Colloque sentimental », *Fêtes galantes*, 1869.

2. Etape 2 : Etude du dénouement. **Lecture** : Beckett, Acte II, depuis « *C'est moi que tu vises* » jusqu'à la fin (pp. 75-77) Déroulement et chant.