

Une lecture performative des pièces de Beckett  
*Fin de partie* (1957) et *Oh les beaux jours* (1963)

SUVI STENGÅRD  
Université de Tampere  
Institut des études de langues, littérature et traduction  
Langue française  
Mémoire de maîtrise  
Octobre 2015

Tampereen yliopisto  
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö  
Ranskan kielen maisteriopinnot

STENGÅRD, SUVI: Une lecture performative des pièces de Beckett *Fin de partie* (1957) et *Oh les beaux jours* (1963)

Pro gradu -tutkielma, 71 sivua  
Lokakuu 2015

---

Post-industriaalisen yhteiskunnan informaatiotulvassa ihminen jäsentää tietoa ja kokemuksia itselleen merkityksellisellä tavalla, luoden niistä kiinnostavia kokonaisuuksia ja rakentaen oman elämänsä narratiivia. Ihmisen tulkinnat teksteistä ovat aina fiktiivisiä, ja syntyvät hänen kokemuksensa ja lukemiensa tekstien vaikutuksesta. Myös teatteritekstin luenta on aina subjektiivinen ja samasta tekstistä on mahdollista tehdä useita tulkintoja.

Tämän pro gradu -tutkielman tavoitteena on selvittää, miten tietoisuus teatteritekstin lukemisesta vaikuttaa lukija-katsojan tulkintoihin ja mielikuviin tekstin maailmasta. Lisäksi tutkielma pyrkii erittelemään, millaisin tavoin teatteriteksti viittaa esitykseen ja sen mahdollisuuteen. Tutkimushypoteesini on, että esitys näkyy tekstissä erityisesti runsaiden parenteesien välityksellä.

Tutkimusaineisto koostuu kahdesta Samuel Beckettin teatteritekstistä, *Leikin loppu* (*Fin de partie*, 1957) ja *Voi miten ihana päivä* (*Oh les beaux jours*, 1963). Näytelmät valikoituivat performatiivisen luennan aineistoksi, sillä ne sisältävät huomattavasti parenteesia sekä muita teatterillisiä elementtejä niin temaattisella kuin tekstuaalisella tasolla.

Tutkielman teoreettinen viitekehys nojaa sekä kirjallisuuden- että teatterintutkimuksen keskeisiin kysymyksiin tekstin ja esityksen suhteesta. Performatiivisen luennan metodi perustuu Juha-Pekka Hotisen (2001) ajatuksiin uudenaikaisesta, interrogatiivisesta tavasta lukea teatteritekstejä.

Tutkielma osoittaa, että mainitut Beckettin näytelmät pitävät sisällään lukuisia merkkejä potentiaalisesta esityksestä. Vaikka parenteesien osuus on kiistanon, näytelmistä on mahdollista tehdä performatiivisia tulkintoja myös rakenteen, tarinan, juonen ja paratekstin osalta. Jopa näytelmien tematiikassa voidaan nähdä performatiivisia piirteitä: becketttiläisessä metafysiikassa ihmisen ainoa selviytymiskeino on eksistentiaalinen performanssi, jossa katsojan tai kuulijan läsnäolo on todiste hänen olemassaolostaan. Näytelmien performatiivisuus auttaa lukija-katsojaa luomaan mielessään teatterillisiä representaatioita teksteistä.

Avainsanat: performatiivisuus, teatteriteksti, esitys, lukija-katsoja, tulkinta, parenteesi, parateksti

## TABLE DES MATIÈRES

1. Introduction .....	1
1.1. L'objectif et la méthodologie .....	3
1.2. Le corpus .....	4
1.2.1. Sur Beckett.....	5
1.3. Le plan du mémoire .....	6
2. La performativité dans l'analyse du drame .....	8
2.1. Le drame et son analyse.....	8
2.1.1. Le drame et la performance .....	9
2.1.2. Des normes historiques aux nouvelles lectures.....	15
2.2. La lecture du drame .....	18
2.2.1. Les deux aspects de la lecture du drame .....	18
2.2.2. Le lecteur-spectateur .....	20
2.3. La lecture performative .....	22
2.3.1. La lecture performative et interrogative de Hotinen .....	23
2.3.2. Les didascalies ou mots à ne pas dire.....	27
3. Une lecture performative de <i>Fin de partie</i> (1957) et de <i>Oh les beaux jours</i> (1963) .....	31
3.1. La réception des deux pièces à leur création .....	32
3.2. Quelques interprétations possibles .....	33
3.2.1. La structure .....	34
3.2.1.1. L'histoire et l'intrigue .....	37
3.2.2. Un univers performatif.....	42
3.3. Analyse des didascalies .....	48
3.3.1. Le paratexte didascalique.....	49
3.3.1.1. Les titres .....	52
3.3.2. Les didascalies classées .....	54
3.3.2.1. Les didascalies liminaires.....	55
3.3.2.2. Les didascalies intermédiaires.....	57
3.3.2.3. Les didascalies intersticielles .....	58
3.3.3. Les didascalies dans la création de l'effet performatif.....	63
4. Conclusion .....	66
5. Références .....	69
Corpus.....	69
Dictionnaire .....	69
Bibliographie théorique .....	69

# 1. Introduction

Toucher et rendre songeur – voilà les deux fonctions essentielles d'une pièce lue ou jouée dans les productions théâtrales d'aujourd'hui. Samuel Beckett est un des dramaturges du *théâtre* moderne français qui possèdent la capacité de décrire la condition humaine d'une manière touchante et provocatrice. « Quand toute la vie est un jeu, le théâtre, le jeu par excellence, a le dernier mot » (Guicharnaud, 1961 : 220). C'est précisément cette fameuse problématique de l'œuvre de Beckett que nous essayerons de mieux comprendre en examinant deux de ses pièces *Fin de partie* (1957) et *Oh les beaux jours* (1963).

Nous avons souvent entendu dire que le théâtre ne sert de divertissement que dans son contexte *performatif*. Pourtant, la réalisation scénique d'une pièce de théâtre se fait toujours à partir d'une lecture personnelle et subjective du texte de théâtre. Le théâtre est toujours d'abord un *texte*<sup>1</sup> - sans le texte, il n'y aurait pas de *performance*. Mais comment cette performance est-elle visible dans le texte?

Intellectuellement, l'homme est le produit de tout ce qu'il a vécu. Il interprète le monde et les arts tel qu'il est : il y voit des représentations de ses propres impressions, expériences et souvenirs. Inévitablement, ces interprétations sont générées par l'homme, et appartiennent ainsi à la catégorie de la fiction, comme les vérités imaginaires qu'elles cherchent toujours à retrouver (Reitala et Heinonen, 2001 : 10-11). Les textes, comme tous les artefacts culturels (et performatifs), font toujours partie d'une multitude de textes et de conventions culturelles par l'intermédiaire de l'intertextualité (*id.*, p. 10). Ainsi, la lecture d'une pièce de théâtre est pleine d'interprétations subjectives.

Le présent travail vise à décoder cette lecture - subjective, *interrogative* et *performative*. Cette fois-ci, l'accent sera mis sur le potentiel de jeu au lieu de la parole et des personnages. Quelles indications donne l'auteur de la *mise en scène* dans les *didascalies* ? Quel est le rôle des gestes et des silences ?

Quand l'œuvre d'un auteur a été étudiée autant que celle de Beckett, nous pensons que les professionnels ainsi que les amateurs de théâtre et de littérature risquent de trop s'appuyer sur des généralités. Il est donc très important de continuer à étudier

---

<sup>1</sup> Nous désignons ici le texte en tant qu'artefact artistique et culturel au sens large. En principe, n'importe quel texte peut servir de point de départ pour une dramatisation théâtrale. Même si c'est le cas de notre corpus, le texte n'est pas toujours une pièce complète écrite par un auteur connu. Le texte de départ peut être poétique, lyrique, ou même factuel. Nous reviendrons sur cette idée dans la partie 2.1.1.

son œuvre pour trouver de nouveaux points de vue dans l'analyse et à ne pas répéter les analyses déjà existantes<sup>2</sup>.

Le sujet est intéressant et pertinent pour plusieurs raisons. Pleine de conventions, l'analyse littéraire d'une pièce de théâtre aboutit fréquemment à des résultats stéréotypiques et prévisibles. Nous proposons un nouveau point de départ pour l'analyse en combinant la nature performative du texte et l'analyse textuelle des didascalies. Nous espérons que notre travail donnera de nouveaux points de vue sur le texte de théâtre aux littéraires ainsi qu'aux gens de théâtre.

Nous partons de l'hypothèse qu'il existe un *pacte théâtral*<sup>3</sup>. D'après nous, le lecteur d'un texte de théâtre est conscient de la performativité du texte, ce qui guide les présuppositions et les interprétations subjectives qu'il en fait.

La *performativité* est un aspect du texte de théâtre qui souligne l'importance du *spectacle*. Une pièce de théâtre a toujours une certaine durée sur scène, mais peut aussi être rythmée par la parole, les actions et la musique. Selon Juha-Pekka Hotinen, le texte de théâtre est lu et perçu dans un cadre esthétique et sémiologique qui contient une présupposition de spectacle. Autrement dit, le texte de théâtre ne peut être interprété que dans son contexte performatif. (Hotinen, 2001.) Dans les pièces de Beckett, l'importance du dialogue rivalise avec la force des symboles, des rituels de jeu et de la répétition. Nous partons de l'hypothèse que les didascalies, par leur lien direct avec le spectacle, constituent l'indice principal de la performativité dans notre corpus.

En effet, une pièce de théâtre est toujours liée à sa représentation scénique. C'est pourquoi nous n'analyserons pas notre corpus seulement en tant que récit littéraire, mais aussi en tant que texte de théâtre écrit pour être joué sur scène. Selon De Cruyenaere (1992 : 5), le texte de théâtre a toujours besoin des *coulisses imaginaires*.

En d'autres termes, même un lecteur qui n'est pas un spécialiste de théâtre ne peut pas s'empêcher d'imaginer les événements de la pièce joués sur une scène imaginaire. Pour nous, c'est un aspect du texte de théâtre qu'il faut toujours prendre en considération dans l'analyse.

Pour bien illustrer la nature de la lecture performative, nous appellerons le lecteur du texte de théâtre *lecteur-spectateur*. Ce dernier est conscient du pacte théâtral

---

<sup>2</sup> L'œuvre de Beckett a été l'objet de maintes analyses concernant par exemple son humour ; mais aussi métaphysique, thématique, technique dramatique, absurdité et minimalisme.

<sup>3</sup> Nous avons établi la notion de pacte théâtral en allusion à la théorie de Philippe Lejeune sur les pactes autobiographiques. Pour en savoir plus, voir Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975.

et de la performativité du texte de théâtre. En lisant, il imagine les événements de la pièce joués sur une scène imaginaire et considère les didascalies comme une partie essentielle du texte.

### **1.1. L'objectif et la méthodologie**

L'objectif de notre travail est de décomposer et recomposer la lecture d'une pièce de théâtre en observant les manifestations de la performativité dans le corpus. Le travail se propose de répondre à la question de savoir si la performativité, le pacte théâtral et les éventuelles coulisses imaginaires des pièces choisies ont une influence sur les interprétations du lecteur-spectateur. De plus, nous chercherons à savoir comment le spectacle est visible dans les textes à travers la performativité. Comment les didascalies illustrent la performativité des pièces ? Y en a-t-il d'autres manifestations ? Pour répondre à ces questions de recherche, nous respecterons les principes de la lecture performative et analyserons les didascalies classées selon leur place et fonction dans le texte.

En combinant des aspects de l'analyse littéraire avec des théories de théâtre, nous proposerons une lecture performative et interrogative du corpus qui prend en considération la performativité du texte de théâtre, la subjectivité des interprétations, l'existence du pacte théâtral, ainsi que les didascalies en tant qu'indications du spectacle dans le texte.

Comme références, nous nous fierons à des classiques comme Antonin Artaud (théâtre) et Gérard Genette (littérature). Pour bien comprendre les particularités du texte de théâtre, nous étudierons les textes de Jean-Pol De Cruyenaere (1992), de Heta Reitala et Timo Heinonen (2001), et de Jean-Pierre Ryngaert (2008). La méthode de la lecture performative a été présentée dans les écrits de Juha-Pekka Hotinen (2001), qui fait référence à Michael Vanden Heuvel (1991).

Bien entendu, les références choisies créent en grande partie la problématique et la base de l'analyse. Par le choix des théoriciens cités ci-dessus, nous espérons souligner l'aspect performatif du texte de théâtre. En démontrant les manifestations concrètes de la performativité dans notre corpus, nous viserons aussi à expliciter le lien étroit du texte et du spectacle.

Par rapport à d'autres méthodes possibles, la méthode choisie a l'avantage de considérer tout le potentiel artistique du texte de théâtre au lieu de l'analyser comme un

texte quelconque. Néanmoins, nous sommes consciente du fait que la méthode choisie n'aboutit pas nécessairement à un processus analytique qui peut être répété par d'autres chercheurs. Pour nous, cet aspect du travail est une caractéristique inévitable de toute analyse portant sur les arts, si susceptibles aux subjectivités.

En effet, il est bien possible de rédiger plusieurs analyses d'un même corpus. Tout dépend des interprétations de l'auteur de la recherche, des choix de mots, des points de vue, et de l'organisation des idées. La possibilité de trouver plusieurs interprétations possibles semble chaotique, mais peut révéler la pluralité de la problématique. (Reitala et Heinonen, 2001 : 12.) Cette idée est essentielle dans la lecture performative des textes de théâtre.

## **1.2. Le corpus**

Le corpus du travail comprend deux pièces de l'écrivain irlandais Samuel Beckett (1906-1989) : *Fin de partie* (1957) et *Oh les beaux jours* (1963). De ces deux pièces en question, nous dégagerons des exemples textuels pour bien illustrer la manifestation des phénomènes concernés dans le corpus. Ces exemples nous permettront de mettre en évidence la problématique de notre sujet.

Nous avons choisi ces pièces comme corpus pour deux raisons. D'abord, parce que les pièces de Beckett sont représentatives d'un théâtre où la parole ne tient pas le devant de la scène. Ensuite, parce qu'elles sont riches en didascalies, où les indications scéniques et les rituels de jeu offrent des points pertinents pour notre analyse.

De là, nous sommes plus sûre d'étudier une bonne manifestation de la performativité et d'avoir des résultats plus pertinents et variés. Dans une analyse qui se propose de décomposer et recomposer la lecture d'une pièce de théâtre, il convient d'analyser le corpus à la fois à l'aide d'une base théorique mais aussi de notre propre intuition en tant que lecteur-spectateur authentique de la pièce.

Bilingue, Beckett a lui même traduit ses pièces : *Fin de partie* du français en anglais, et *Oh les beaux jours* de l'anglais en français. Néanmoins, la question de la traduction n'est pas pertinente dans notre travail – elle fait partie d'une toute autre problématique. Pour nous, l'œuvre d'un écrivain bilingue constitue tout simplement un corpus littéraire riche en expressivité langagière et intelligence émotionnelle obtenues par la connaissance profonde des deux langues.

### 1.2.1. Sur Beckett

Pour pouvoir analyser et bien comprendre l'œuvre d'un auteur, il faut d'abord examiner les conditions historiques, littéraires et socio-culturelles dans lesquelles il a vécu. Il ne s'agit pas de faire des interprétations biographiques d'une œuvre, mais tout simplement de comprendre le contexte de sa parution<sup>4</sup>.

Effectivement, les aspects du moment de l'écriture ont toujours une influence sur l'ouvrage : les sujets choisis par l'écrivain, la façon de les traiter et de les présenter, et la manière dont les ouvrages ont été reçus par le public. Par la suite, nous essayerons de situer le corpus dans son contexte historique et littéraire et de réfléchir comment celui-ci a pu influencer son écriture.

Samuel Barclay Beckett est né en 1906 à Dublin (Lecherbonnier *et al.*, 1989 : 650). Dans sa jeunesse, il quitte l'Irlande et part étudier à l'École Normale Supérieure à Paris, où il vivra deux années d'intenses lectures. Dans les années trente, il réussit à écrire ses premiers romans, qui sont pourtant catégoriquement refusés par les éditeurs de son pays natal. L'auteur publie ses romans les plus importants aux Éditions de Minuit après la guerre dans les années 1951-1953 : *Molloy*, *Malone meurt* et *L'innommable*. (*ibid.*)

En secret, il travaille également pour le théâtre depuis 1947, et sa pièce la plus connue, *En attendant Godot*, voit sa première représentation scénique en 1953 (Lecherbonnier *et al.*, 1989 : 650). Après cette première, le dramaturge Jean Anouilh communiquera son impression pétrifiée qui restera gravée dans l'histoire du théâtre : « Rien ne se passe, personne ne vient, personne ne s'en va, c'est terrible » (Reitala et Heinonen, 2001 : 46). Bien entendu, ces œuvres de l'après-guerre ont d'abord été perçues comme des ouvrages d'avant-garde.

Pourtant, ils reflètent les incertitudes du temps et répondent bien à l'enthousiasme, l'angoisse et le tragique de la société moderne (Lecherbonnier *et al.*, 1989 : 638). Effectivement, l'absurdité de l'existence chez Beckett se base sur la philosophie existentialiste de Sartre qui s'est développée en France dans les années quarante : sans Dieu, l'homme est obligé de déterminer sa propre existence, qui devient ainsi absurde.

---

<sup>4</sup> Pourtant, le rôle de la vie de l'auteur dans une analyse littéraire est une question délicate et souvent controversée. Nous y reviendrons dans la partie 2.3.1.



Après la Seconde Guerre mondiale, la plupart des formes d'expression artistique sont remises en question. Le théâtre n'échappe pas à ce bouleversement : il connaît de profonds changements dans son écriture et sa mise en scène. Dès lors, émerge une nouvelle génération de dramaturges, parmi lesquels Samuel Beckett.

En effet, Jacques Guicharnaud (1961 : 193) affirme que l'auteur reste toujours l'incontestable pionnier d'une nouvelle conception du théâtre. Alors qu'il était en danger d'être ignoré par les critiques et le public pendant les années 1952-1953, il a été reconnu plus tard surtout par l'importance de sa première pièce théâtrale *En attendant Godot* (1953). (*ibid.*) Il reçoit le Prix Nobel de Littérature en 1969 (Lecherbonnier *et al.*, 1989 : 650).

Pour De Boisdeffre (1973 : 113), le théâtre de Beckett est un « antithéâtre ». Il avance que ce théâtre sans intrigue serait une nouvelle approche des êtres humains et du monde. Le spectateur est confronté directement à la situation dramatique, *in medias res*. (*ibid.*) Le théâtre beckettien repose sur une seule maxime : « voyant ce que l'on voit il est impossible de se taire » (*id.*, p. 60). Paradoxalement, comme nous allons le voir dans notre corpus, la parole n'est quand même pas la solution aux problèmes métaphysiques des personnages. Le langage est le seul moyen de survie qui leur reste, mais l'homme beckettien est mort – et rien ni personne ne peuvent lui servir de recours (*id.*, p. 58).

En somme, l'œuvre de Beckett peut être considérée comme une description de la condition humaine apocalyptique d'après-guerre dans toute sa sévérité et obscurité. Les particularités de la littérature d'après-guerre, notamment l'existentialisme sartrien, sont visiblement présents dans l'univers beckettien. Les personnages misérables n'ont pas de solution à leur souffrance – ils souffrent sans savoir s'ils vont jamais cesser de souffrir.

### **1.3. Le plan du mémoire**

Pour que notre analyse reste bien claire et facile à suivre, nous aimerions tout d'abord présenter la problématique et le cadre théorique du travail. Ce sera l'objectif du deuxième chapitre, où les notions principales utilisées au cours du mémoire seront clarifiées. Le deuxième chapitre contiendra trois grandes parties, qui viseront à illustrer la nature performative du texte de théâtre. Dans la première partie (2.1.), nous essayerons d'éclaircir la relation du drame et de la performance et les problèmes élémentaires de leur analyse. La deuxième partie (2.2.) sera consacrée à la problématique de la lecture du drame. La partie finale (2.3.) expliquera les idées

principales de la lecture performative et de l'analyse des didascalies.

Ensuite commencera l'analyse proprement dite, qui sera également divisée en trois parties. La première partie (3.1.) se concentrera sur la réception des ouvrages lors de leur parution. Dans la deuxième (3.2.), nous viserons à établir quelques interprétations performatives sur la structure ainsi que les histoires et les intrigues des deux pièces en question. La troisième partie (3.3.) sera consacrée à l'analyse des didascalies (ou du texte à ne pas dire), comprenant également le *paratexte* avec les titres des pièces. Pour finir, nous ferons un rappel des résultats de l'analyse et envisagerons quelques possibilités pour son développement futur.

## 2. La performativité dans l'analyse du drame

Une pièce de théâtre, lue et vue sur les coulisses imaginaires de la scène de l'esprit, est liée au moment de son écriture, mais aussi à toutes les représentations scéniques auxquelles elle a donné naissance. Ces réalisations scéniques sont en interaction continue les unes avec les autres : elles se prêtent des idées, des symboles, des attitudes. Ainsi naît une *interperformativité*, où un seul texte a donné vie à plusieurs interprétations qui, à leur tour, se font des allusions mutuelles.

Mais comment ces interprétations se forment-elles ? La performativité qui se retrouve dans le texte même avant qu'il ne soit réalisé guide les interprétations et les représentations que le théâtre en fait. À présent, une question inévitable se pose, à savoir : comment la performance est-elle visible dans le texte et quelles en sont les indications ?

Pour savoir si la performativité des pièces de Beckett a une influence sur les interprétations du lecteur-spectateur, il faut d'abord comprendre en quoi ce phénomène consiste. Ce sera l'objectif du présent chapitre.

Ce deuxième chapitre sera divisé en trois grandes parties, qui illustreront la nature performative du texte de théâtre. Dans la première partie (2.1.), nous éclaircirons la relation du texte et du spectacle et les problèmes essentiels de leur analyse. Dans la deuxième partie (2.2.), nous présenterons les deux aspects de la lecture du drame (les coulisses imaginaires et le pacte théâtral), ainsi que la problématique du lecteur-spectateur. La troisième partie (2.3.) se concentrera sur les idées principales de la lecture performative et de l'analyse des didascalies.

### 2.1. Le drame et son analyse

Définir l'art, est-ce possible ? Certes, il s'agit d'un travail très exigeant, mais nécessaire, voire inévitable : même la créativité a besoin de limites (Hotinen, 2002 : 15). Une définition possible est de considérer l'*art* comme le fait de donner une forme culturelle aux idées, émotions ou relations (*id.*, p. 47).

Les tentatives de définir le *théâtre* sont nombreuses. Cette art du spectacle est, pour Peter Brook, un homme dans un espace vide et pour Eric Bentley, A qui tient le rôle de B pendant que C le regarde. Ingmar Bergman y voit une trinité du spectacle, de

l'acteur et du spectateur, tandis qu'Aristote le saisit par les six éléments du drame<sup>5</sup>. (Sauter, 2005 : 14.) Le théâtre est un concept beaucoup trop vaste pour le définir d'une manière qui s'appliquerait à toutes ses manifestations. Pourtant, une caractéristique est partagée par la plupart de ses définitions : la présence des acteurs et du public. En effet, les significations d'un spectacle sont toujours créées à travers l'interaction des artistes et de leurs spectateurs (Sauter, 2005 : 15).

Cette interaction peut également être présente dans la lecture d'un texte de théâtre. Dans la lecture performative, les significations d'une pièce de théâtre sont nées des interprétations du lecteur-spectateur. Ces interprétations peuvent être influencées par différents aspects de sa vie, par ses connaissances de la vie de l'auteur, ou même par des représentations scéniques de la pièce où il a pris part à l'interaction des acteurs et du public.

Comme nous allons le voir plus bas, les difficultés de la définition du théâtre posent également des problèmes pour la définition du drame et de la performance, deux notions essentielles pour notre travail.

### **2.1.1. Le drame et la performance**

Le drame et la performance sont des notions qui font l'objet d'une polémique interminable. Source de confusion constante, leurs manifestations concrètes, le *texte* et le *spectacle* (ou *représentation*) contiennent plusieurs aspects similaires. Quelle est donc la relation de ces deux côtés du théâtre ? Avant de nous plonger dans la problématique de la performativité, nous expliquerons la conception du drame et de la performance qui nous paraît le plus convenable dans le cadre de ce travail.

Spécialiste du théâtre, Michael Vanden Heuvel établit des définitions basiques des deux notions. Par la notion de *drame*<sup>6</sup>, il entend une forme d'expression théâtrale qui est un artéfact littéraire respectant les conventions des textes de théâtre (1991 : 2-3). Bien entendu, le drame ne reste pas simplement textuel, mais donne souvent naissance à des *performances* (*id.*, p. 3). Ces dernières sont traditionnellement perçues comme des mises en scène des expressions littéraires du théâtre (*id.*, p. 4).

Néanmoins, l'utilisation du terme *performativité* n'est pas réservée à son

---

<sup>5</sup> Ces éléments comprennent l'intrigue, les personnages, le thème, la langue, le rythme et le spectacle.

<sup>6</sup> Dans le cadre de ce travail, nous entendons par le mot 'drame' le genre dramatique de la littérature, qui comprend « tous les ouvrages composés pour le théâtre » (Le Nouveau Petit Robert 2010, s.v. *drame*).

contexte théâtral seul. Effectivement, « la notion de performativité est un cas intéressant pour qui aime étudier la manière dont les concepts scientifiques circulent entre des auteurs, des objets de recherche, voire des espaces disciplinaires » (Denis, 2006 : 2).

Le mot *performance*<sup>7</sup>, ainsi que ses dérivés *performatif* et *performativité*, sont appliqués à énormément de contextes variés, parmi lesquels la linguistique, les sciences économiques et les sciences sociales. La plus connue de ces utilisations est sans doute la théorie pragmatique de John Austin (1970), où un *performatif* désigne un énoncé qui « constitue en soi une action à part entière » (Denis, 2006 : 3).

Dans sa préface au numéro « Performativité : Relectures et usages d'une notion frontière » de la revue *Études de communication* (nro 29, 2006), Jérôme Denis présente une famille d'idées sur la performativité. Il évoque notamment des critiques connues de la théorie originale d'Austin des courants économiques, juridiques et sociaux. Néanmoins, la présentation de Denis donne un aperçu trop général de ces critiques et d'autres développements du projet d'Austin. Le contexte théâtral n'est mentionné qu'une seule fois, et seulement pour le différencier des contextes sociaux et communicatifs. Pourtant, les actes de langage ont servi de point de départ pour beaucoup d'analyses sur la fonction de la parole dans le drame (Martin et Sauter, 1995 : 22)<sup>8</sup>.

Pour nous, la performativité du contexte théâtral peut également être considérée comme une sorte de manifestation de la communication active entre les conventions du texte de théâtre, l'auteur de la pièce et ses conceptions du drame et du théâtre, ainsi que le lecteur-spectateur qui en construit ses propres interprétations.

Effectivement, il est raisonnable de considérer le drame comme un objet d'analyse qui est toujours en voie de transformation et de conceptualisation. Le problème est complexe, parce que la définition du drame est liée à celles du théâtre et de la littérature, également difficiles à déterminer. En conséquence, une définition fixe de la notion serait impensable. Il s'agit plutôt d'observer la relation du drame et du théâtre, voire du texte et du spectacle. Voici donc une question délicate : est-ce que le drame reste un genre de la littérature indépendant du théâtre, ou bien un scénario qui s'exprime

---

<sup>7</sup> De l'anglais, *to perform*, « réaliser », de l'ancien français *parformer*, « parfaire » (Le Nouveau Petit Robert 2010, s.v. *performance*)

<sup>8</sup> De plus, les didascalies peuvent également être considérées comme des actes de langage (De Cruyenaere, 1992 : 53). « En fixant le lieu, le temps, les accessoires de l'action théâtrale, l'auteur fait semblant de se référer à un univers réel, qui existe et dans lequel les personnages font semblant de promettre, de déclarer, d'ordonner, etc., comme si c'était vrai, sérieux » (*id.*, p. 55).

seulement par le moyen du spectacle ? (Reitala et Heinonen, 2001 : 18.) Le problème a deux solutions : souligner l'importance du texte comme la base de tout spectacle, ou mettre en valeur l'indépendance de la performance (Martin et Sauter, 1995 : 19).

Pour mieux comprendre la relation du texte et du spectacle, observons quelques exemples historiques. La séparation du drame de la performance peut être retracée jusqu'à Aristote (Martin et Sauter, 1995 : 19). Selon Aristote (384-322 avant notre ère), la poésie était un art indépendant, et le texte de théâtre suffisait pour exprimer les objectifs de la tragédie (Reitala et Heinonen, 2001 : 18-19). En d'autres termes, il pensait que la lecture d'une tragédie suffisait pour éprouver les émotions qu'elle évoque. Le philosophe ne niait pas la part du spectacle dans la réception de l'œuvre, mais ne considérait pas la mise en scène comme un art en soi. (*id.*, p. 19.)

Les œuvres des dramaturges comme William Shakespeare et Molière posent également un problème intéressant pour ceux qui soulignent l'importance du texte. En effet, les œuvres de ces hommes de théâtre étaient écrites pour être directement réalisées par leurs troupes. Les questions de la rédaction ou de la diffusion de leurs textes ne les concernaient pas – ils écrivaient pour faire du théâtre. Paradoxalement, leurs œuvres sont plus tard devenues des chefs-d'œuvre de la littérature. (Reitala et Heinonen, 2001 : 19.) De nos jours, une pièce de théâtre « n'est souvent imprimée que si elle est jouée et, paradoxalement, pour la jouer, le texte serait nécessaire » (De Cruyenaere, 1992 : 21).

Au 20<sup>ème</sup> siècle, la plupart des théoriciens considéraient que le drame faisait partie de la littérature ainsi que du théâtre (Martin et Sauter, 1995 : 22). À cette époque-là, la structure des textes dramatiques s'est modifiée, et le rôle du metteur en scène est devenu plus important. En tant que « auteur » du spectacle, il a rivalisé avec l'auteur du texte. (*id.*, p. 21.)

« Quand la mise en scène s'affirme toute-puissante, la nature du texte perd en importance » (Ryngaert, 2008 : 7-8). De 1960 à 1980, le spectacle a pris le pas sur le texte, et la théâtralité a été découverte ailleurs que dans l'écriture théâtrale : dès lors, la scène a compensé les manques du drame (*ibid.*).

En outre, le théâtre uniquement destiné à la lecture (aussi appelé théâtre « dans un fauteuil ») a cessé d'exister. C'est-à-dire que le théâtre contemporain accepte une variété de poètes et d'écrivains « de tous ordres. » (Ryngaert, 2008 : 20.)

Dans un sens absolu, les définitions du drame et du théâtre n'ont pas de critères ou de caractéristiques cruciaux (Reitala et Heinonen, 2001 : 20). En effet, les critères absolus de ce qui est jouable ont été perdus de vue (Ryngaert, 2008 : 20). Il s'agit d'un

art culturel, dont les caractéristiques peuvent se manifester de diverses manières. (Reitala et Heinonen, 2001 : 20). C'est pourquoi la relation du texte et du spectacle reste controversée (Martin et Sauter, 1995 : 19).

En définitive, le drame peut être considéré comme une forme littéraire qui ne peut pas être définie sans avoir une conception quelconque du théâtre. Presque tous les textes de théâtre ont été écrits pour être réalisés sur scène, ce qui a bien sûr un effet sur leur nature et structure. Ainsi, la lecture d'un texte de théâtre est toujours influencée par le lien historique entre le drame et le théâtre. (Benjamin Bennett, *Theater As Problem : Modern Drama and Its Place in Literature*, 1990 : 73, cité d'après Reitala et Heinonen, 2001 : 21.) Pourtant, le drame en soi n'a pas de limites formelles : n'importe quel texte peut être dramatisé. C'est plutôt la manière dont le texte est utilisé qui conceptualise la notion du drame. (Reitala et Heinonen, 2001 : 21.)

Le drame se différencie des autres genres de la littérature par son manque de narrateur (Reitala et Heinonen, 2001 : 20). Effectivement, celui-là ne requiert pas de narrateur fictif comme la prose (Pfister, 1988 [1977] : 3). Dans le drame, le manque de narrateur est compensé par le dialogue et par l'action, qui transmettent les attitudes des personnages. Cela rend la réalité fictive du drame « absolue en apparence ». (Reitala et Heinonen, 2001 : 20-21.)

De plus, le contenu peut être considéré comme un aspect du texte de théâtre qui n'est pas définitif et absolu, mais qui se transforme avec le temps. Les interprétations faites d'un texte varient selon leurs contextes. Mais quelle est la place d'un contenu changeant et instable dans l'interaction du texte et de la performance ? (Hotinen, 2001 : 206.)

En ce qui concerne la performance, il est important de retenir que le message transmis par le théâtre n'est pas reçu par un consommateur sans nom. Comme on l'a vu ci-dessus, la signification de la pièce est créée dans l'interaction des acteurs et de leur public (Sauter, 2005 : 15). Les tendances psychologiques et sociales, ainsi que les préférences culturelles des spectateurs peuvent avoir une influence sur leurs interprétations du spectacle (*id.*, p. 16).

Pour la plupart des cas, le texte de théâtre existe avant la réalisation du spectacle. La lecture d'une pièce peut tout à fait évoquer les mêmes sentiments et interprétations que le spectacle qui en est issu, mais pas nécessairement. Bien entendu, cela dépend en grande partie des interprétations du metteur en scène.

Pour nous, le texte de théâtre constitue une représentation esthétique de son

contexte socio-culturel. Il est toujours écrit sous l'influence d'autres textes et d'autres contextes, d'où la naissance d'une intertextualité. Il en va de même pour le spectacle, qui est créé sous l'influence de l'interperformativité. Le lecteur-spectateur contribue à l'acte de réécrire et de réaliser le texte dans des coulisses réelles ou imaginaires. À son tour, il agit sous l'influence de son propre contexte socio-culturel. Les allusions qu'il fait à d'autres spectacles peuvent être conscientes ou inconscientes selon ses connaissances préalables de l'interperformativité autour du spectacle en question.

En d'autres mots, le drame et la performance sont deux formes d'art indépendantes, qui servent de divertissement individuellement, mais qui sont aussi étroitement liées l'une à l'autre.

Dans le cadre du présent travail, nous utiliserons les définitions du drame, de la performance et de la performativité telles quelles sont présentées dans l'article de Juha-Pekka Hotinen (2001), qui base ses idées en partie sur l'œuvre de Vanden Heuvel. Spécialiste de la dramaturgie, Hotinen souligne l'objectif essentiel du drame – la réalisation d'une performance (2001 : 202). Pourtant, les performances ne se servent pas de la pièce écrite seulement en tant que matériau textuel qui contient des répliques et des indications de jeu. Au contraire, Hotinen compare la performance à un générateur dont le carburant peut être presque n'importe quel texte<sup>9</sup>. (*ibid.*)

Selon le professeur d'études théâtrales Jean-Pierre Ryngaert (2008 : 16), le théâtre de nos jours accepte tous les textes. Il laisse la responsabilité théâtrale à la représentation, et le travail interprétatif au (lecteur-)spectateur. « L'écriture théâtrale y a gagné en liberté et en souplesse ce qu'elle perd parfois en identité. » (*ibid.*)

Par suite, les analyses du texte et de la performance sont inséparables l'une de l'autre (Hotinen, 2001 : 202). La lecture performative souligne donc l'importance du spectacle, mais à travers le texte. Au (lecteur-)spectateur est rarement proposé une seule interprétation, mais il est invité à en trouver d'autres (Martin et Sauter, 1995 : 21).

En d'autres termes, le texte de théâtre est *performatif*. Il contient une présupposition de théâtralité et du spectacle (Hotinen, 2001 : 208)<sup>10</sup>. C'est-à-dire qu'il est écrit pour susciter des performances, mais peut servir de divertissement et d'objet d'analyse également dans son contexte textuel. Hotinen décrit l'essence du texte comme

---

<sup>9</sup> Pour cela, nous préférons utiliser le mot 'texte de théâtre' plutôt que 'pièce' ou 'ouvrage' en parlant de la pièce écrite.

<sup>10</sup> Certes, la notion de performativité est proche de celle de *théâtralité*, qui désigne tout ce qui se rapporte à l'art théâtral ou en respecte les conventions.



performative et variable (*id.*, p. 209). « Finalement, la coexistence du texte et du spectacle se compose donc de deux présences théâtrales ou performatives » (*ibid.*). Le texte ainsi que le spectacle constituent des artefacts théâtraux.

Les définitions de Hotinen et de Vanden Heuvel illustrent bien notre conception de la terminologie du théâtre. Néanmoins, la simple définition du drame et de la performance n'est pas suffisante pour expliciter totalement notre conception du théâtre et pour comprendre toute la dimension de notre problématique. Il faut également chercher à saisir pourquoi un texte de théâtre est beaucoup plus que les répliques des personnages. Après tout, notre objectif est de comprendre la lecture du drame et de savoir en rédiger une analyse qui prend en considération la liaison étroite du texte et du spectacle. Pour ce faire, nous examinerons la pensée d'un grand théoricien du théâtre, qui était, en partie, contemporain de Beckett.

Antonin Artaud (1896–1948) a eu une immense influence sur l'évolution des théories dramatiques modernes. Pour lui, le théâtre reconstruisait en quelque sorte le lien entre ce qui existe et ce qui n'existe pas, entre « la virtualité du possible et ce qui existe dans la nature matérialisée » (Artaud, 1938 : 34). En d'autres mots, il voyait le théâtre comme un point de repère de l'imagination humaine – la scène de ce qui existe en réalité et de ce qui peut être imaginé.

Mais Artaud ne voyait pas le théâtre comme un lieu de dialogue. Au contraire, il le voyait comme un lieu physique et concret qui devait parler son langage à lui. Ce langage de la scène devait être indépendant de la parole et satisfaire à tous les sens humains pour devenir le vrai langage théâtral qui échappe au langage parlé. (Artaud, 1938 : 45.) Effectivement, le théâtre devait se libérer de « la dictature exclusive de la parole » et chercher recours dans le théâtral (*id.*, p 48-49).

C'est-à-dire que la parole, dans toutes ses manifestations orales, ne consistait pas l'élément essentiel du théâtre pour Artaud. Comme il l'a écrit dans son ouvrage *Le théâtre et son double*, la mise en scène est le théâtre, pas la pièce écrite et parlée (Artaud, 1938 : 49).

À l'époque d'Artaud, le théâtre occidental ne considérait comme théâtre que le théâtre fortement dialogué. Critique dans sa pensée, le théoricien considérait que le théâtre occidental laissait à l'arrière-plan tout ce qui était, pour lui, « spécifiquement théâtral. » (Artaud, 1938 : 44-45.) Le théâtre beckettien est un bon exemple d'un théâtre où la scène est animée par les rituels de jeu, les répétitions et les symboles. Ainsi, la parole n'est pas une condition préalable à la réalisation des sentiments et des problèmes

existentiels sur la scène.

Nous voyons dans les idées d'Artaud des traces de notre problématique sur la performativité, la lecture et l'interprétation du drame. Comme Hotinen (2001) et Vanden Heuvel (1991), Artaud avance des points de vue qui mettent l'accent sur tout ce qui est théâtral et performatif dans le drame et le spectacle. Comment donc rédiger une analyse du drame qui en soutienne cette conception performative ?

### **2.1.2. Des normes historiques aux nouvelles lectures**

Selon Manfred Pfister, expert de l'analyse du drame, les écrits des théoriciens classiques ont souvent été considérés comme la norme dans l'analyse traditionnelle (1988 [1977] : 1). Aristote en est un très bon exemple.

Ce que Platon est pour la philosophie, Aristote l'est pour l'analyse littéraire (Reitala et Heinonen, 2001 : 13). Ce dernier a eu une immense influence surtout sur l'analyse du drame et constitue ainsi un point de départ pertinent pour nous qui voulons mieux comprendre les pierres d'achoppement de cette analyse. Même si la littérature n'était pas son objet d'analyse le plus important, son ouvrage *La Poétique* est devenu l'ouvrage de base de toute l'analyse littéraire occidentale (*ibid.*). Contrairement à la croyance reçue, Aristote ne visait pas à instruire les dramaturges de son époque, mais simplement à décrire le théâtre de son temps tel qu'il le voyait (*id.*, p. 14). Canonisé au 16<sup>ème</sup> siècle pendant la Renaissance, *La Poétique* a depuis lors été considéré comme le schéma omnipotent de toute analyse du drame. Bien entendu, les notions dramaturgiques ont été bouleversées à maintes reprises depuis Aristote (*ibid.*). Le statut de sa théorie n'a commencé d'être questionnée qu'au 18<sup>ème</sup> siècle, quand les arts se sont détachés de l'Église et de l'État (*id.*, p. 16). Par extension, le théâtre ainsi que ses méthodes d'analyse se sont développés et transformés aussi au cours du temps. Prenons l'exemple de la tragédie classique.

Pour toucher leur public, les dramaturges classiques ont cherché à rendre leurs pièces vraisemblables. Pour créer un effet de vraisemblance, ils ont créé la règle des trois unités : l'unité de temps, de lieu et d'action. En effet, Aristote ne décrit que cette dernière dans son ouvrage – les unités de temps et de lieu ont été établies beaucoup plus tard par les dramaturges du 16<sup>ème</sup> siècle. (Reitala et Heinonen, 2001 : 14.)

Selon la règle des trois unités, la tragédie classique devait se construire autour d'une seule action forte, qui devait se dérouler dans un lieu unique au cours de vingt-

quatre heures. La vraisemblance du classicisme s'est basée sur le dogmatisme catholique, où la réalité, la morale et l'universalité étaient étroitement liées (Reitala et Heinonen, 2001 : 15).

Effectivement, le drame a été pris pour l'imitation de l'action humaine depuis Aristote (Pfister, 1988 [1977] : 1, Ryngaert, 2008 : 10). Bien entendu, les dramaturges du théâtre contemporain ne respectent pourtant plus les trois unités. La vraisemblance a cédé la place à une illusion du vrai produite par d'autres moyens (voir la partie 2.2.1.). De même, l'action en tant que notion aristotélicienne ne s'applique pas au théâtre d'aujourd'hui : elle n'est pas toujours chronologique ni cohérente (Hotinen, 2001 : 218). De plus, le fait de se fier à l'analyse traditionnelle a réduit les possibilités de faire des interprétations plus vastes et variées des textes de théâtre. (Pfister, 1988 [1977] : 1).

En effet, la tendance à prendre une forme historique et à l'élever au niveau d'une norme absolue n'a pas été sans problèmes (Pfister, 1988 [1977] : 1). Voici un autre exemple d'une vieille norme historiquement prise pour une vérité : aux 19<sup>ème</sup> et 20<sup>ème</sup> siècles, le conflit était considéré comme la base de tout texte dramatique. Néanmoins, cela n'est pas exact – il existe bien d'autres types de théâtre, notamment le théâtre beckettien, souvent considéré comme du théâtre absurde. (*ibid.*)

D'autres courants d'analyse, comme les différentes écoles formalistes, se sont surtout préoccupés de la langue des pièces de théâtre. Pourtant, comme nous allons le voir dans notre corpus, le drame est beaucoup plus que la simple parole des personnages. (Pfister, 1988 [1977] : 2.)

Les critiques de l'analyse conventionnelle ont déclaré que les lectures traditionnelles du drame sont aujourd'hui faussement perçues comme des lois naturelles, d'où la naissance de nouveaux types de lecture qui mettent en question la tradition analytique. (Hotinen, 2001 : 206.) Plus récemment, l'objet de l'analyse du drame est souvent soit le texte, soit sa représentation scénique (Pfister, 1988 [1977] : 2). Pourtant, comme nous l'avons vu ci-dessus, la liaison étroite du texte et du spectacle rend leurs analyses souvent indissociables.

Dans toute analyse du drame, il est essentiel de pouvoir distinguer le texte de théâtre des interprétations et des significations établies par le chercheur. Le point de départ de cette idée est barthésien. Selon Roland Barthes, il n'existe pas de texte original et autosuffisant avec des interprétations véritables. (Reitala et Heinonen, 2001 : 22.)

De plus, le texte de théâtre est toujours teinté d'intertextualité : les limites

formelles des textes ne sont jamais tout à fait claires (Reitala et Heinonen, 2001 : 22). En d'autres mots, le texte de théâtre n'est pas un objet fixé, mais plutôt un « artéfact communicatif » (*id.*, p. 23).

Hotinen (2001) présente une des nouvelles lectures du drame dans son article. Cette lecture nous paraît la plus convenable pour notre analyse, parce qu'elle prend en considération les traces du texte dans le spectacle, et du spectacle dans le texte. Pour nous, la séparation de ces deux aspects du théâtre étroitement liés ferait preuve d'une conception du théâtre tout à fait erronée. Dans son article, Hotinen commente également les problèmes de l'analyse du drame en général.

Le professionnel du théâtre (Hotinen, 2001 : 201) argumente que l'analyse du drame trouve sa forme selon ses objectifs. Il n'existe pas de modèle universel applicable à toute analyse dramatique. Bien entendu, les résultats varient également selon le contexte et la fonction de l'analyse. En d'autres mots, une lecture analytique d'une pièce de théâtre requiert différentes méthodes et points de vue selon son contexte. (*id.*, p. 201.)

Effectivement, savoir poser les bonnes questions en fonction de chaque corpus aboutit souvent à des résultats plus inventifs (Hotinen, 2001 : 204). Pour Hotinen, le retour au spectacle sert de point de repère pour le choix de méthode (*ibid.*).

Hotinen conclut qu'il faut également éviter une analyse trop exacte. Paradoxalement, une analyse plus spéculative et interrogative, qui laisse de côté les interprétations stéréotypiques, donne fréquemment des résultats plus crédibles. (Hotinen, 2001 : 204.)

Quel que soit l'objectif de l'analyse, il faut prendre en considération l'aspect performatif de tout texte de théâtre (Hotinen, 2001 : 202). La pièce peut servir de catalyseur pour la réalisation d'un spectacle (*ibid.*), mais aussi pour la reformulation de la conception du théâtre et de son analyse, ce qui est le cas du théâtre beckettien.

Hotinen, qui base ses idées sur la divergence des théories de l'analyse dramatique, a établi un type de lecture qu'il appelle performative et interrogative (2001). Partie essentielle de notre analyse, cette lecture illustre bien notre conception dramatique. Elle sera traitée plus en détail dans la partie 2.3.1.

D'après nous, la lecture du drame contient pourtant d'autres aspects importants qu'il faut absolument considérer dans l'analyse du texte de théâtre. Ils seront traités par la suite.

## 2.2. La lecture du drame

Pour lire le texte de théâtre, il faut tenir compte de certaines particularités qui le caractérisent. Certes, il se différencie du roman par plusieurs aspects : le nom du personnage qui parle est indiqué avant chaque réplique (mais n'est pas lu à haute voix), il peut y avoir des didascalies en italiques, et des blancs séparent des portions de textes courtes ou longues. (De Cruyenaere, 1992 : 7.) De plus, tout énoncé est *hic et nunc* – lié à son contexte et situation d'énonciation (*id.*, p. 10).

Ces caractéristiques rendent la lecture du drame plus interactif : le lecteur-spectateur doit connaître les conventions théâtrales et savoir remplir les interstices de l'histoire et de la mise en scène. Comme le dit si bien Jean-Pol De Cruyenaere, « un bon texte de théâtre incite au jeu de l'imaginaire et donne lieu à une vraie lecture » (1992 : 6). Le pacte théâtral et les coulisses imaginaires renforcent les compétences imaginatives du lecteur-spectateur et guident les interprétations qu'il fait de ses lectures.

### 2.2.1. Les deux aspects de la lecture du drame

Aujourd'hui, c'est une pratique courante mais erronée de se fier « à la représentation comme à une partie manquante qui viendrait expliquer le texte » (Ryngaert, 2008 : 17). De même, il n'est pas souhaitable de voir le spectacle comme quelque chose qui n'apporte rien de nouveau au texte (*id.*, p. 17-18).

Selon Jean-Pol De Cruyenaere, le spectateur d'une pièce de théâtre croit à l'*illusion du vrai* posée devant ses yeux (1992 : 18). C'est-à-dire qu'il n'arrive plus à distinguer le temps réel du temps de la fiction – le spectacle lui fait croire à sa réalité fictive (*ibid.*). Si cela est vrai, surgit la question : est-ce que la simple lecture d'une pièce pourrait être capable de produire un effet similaire chez le lecteur ?

D'après nous, la lecture d'une pièce de théâtre se base sur deux aspects intrinsèques et inséparables : le pacte théâtral et les coulisses imaginaires. Ces deux phénomènes sont essentiels également pour saisir la nature de la lecture performative et découvrir les traces du spectacle dans le texte.

Le *pacte théâtral*<sup>11</sup> est à la base de toute lecture du drame : il la précède en tant

---

<sup>11</sup> Comme il s'agit spécifiquement du texte de théâtre, le pacte théâtral pourrait aussi très bien s'appeler *pacte dramatique*. Néanmoins, nous avons choisi le premier terme pour mettre en valeur l'aspect performatif du texte de théâtre.

que présupposition consciente. Il s'agit d'une sorte de contrat entre le lecteur-spectateur et l'auteur du texte. Avec les conventions du texte de théâtre, l'auteur communique au lecteur-spectateur qu'il s'agit d'une pièce de théâtre. Quelquefois, le pacte est explicitement indiqué sur la couverture de la pièce : « comédie », « tragédie » ou « drame en deux actes ». Indiqué ou non, le lecteur-spectateur sait que le pacte théâtral est valable lors de la lecture de tout texte dramatique.

En d'autres termes, il fait un choix conscient de lire une pièce de théâtre, et a souvent quelques connaissances préalables des conventions des textes dramatiques. C'est-à-dire que le lecteur-spectateur est conscient qu'il est en train de lire un texte écrit pour être joué sur scène. Conscient de la performativité du drame, il présuppose que le texte contient du dialogue, mais aussi des didascalies : des indications de jeu, du décor, et de l'éclairage.

Cette présupposition le mène jusqu'à imaginer les événements de la pièce joués dans des *coulisses imaginaires* (De Cruyenaere, 1992 : 5). Selon De Cruyenaere, le lecteur d'une pièce de théâtre ne peut pas s'empêcher d'imaginer la pièce jouée sur une scène imaginaire (*ibid.*). « Ainsi, même si les élèves ne sont pas des spécialistes, leur lecture du texte [...] ne peut exclure des représentations mentales de la scène imaginaire codée théâtralement (coulisses, scène, espace de jeu, scénographie, etc.) » (*ibid.*). Lire le texte de théâtre constitue ainsi une activité auto-suffisante en dehors du spectacle, mais ne s'accomplit pas sans le déclenchement d'un processus mental « qui saisit le texte 'en route' vers la scène » (Ryngaert, 2008 : 22)<sup>12</sup>.

Ce phénomène est visible surtout dans le théâtre de Beckett, et De Cruyenaere avance même que cette écriture moderne le fait consciemment. Beckett place son lecteur-spectateur volontairement « dans un état d'information minimale » et repousse les limites de son imagination. (De Cruyenaere, 1992 : 11.)

Par conséquent, plus que tout autre genre littéraire, le drame incite à la participation active et créative du lecteur-spectateur (De Cruyenaere, 1992 : 6). Plongé dans l'illusion du vrai, ce dernier imagine les acteurs, le décor et d'autres aspects de la

---

<sup>12</sup> L'idée des « coulisses imaginaires » est très peu développée par De Cruyenaere. Nous espérons que notre analyse illustrera le phénomène un peu plus.

mise en scène<sup>13</sup>. Concrètement, ce qu'il voit doit dépendre du lecteur. Mais qui est le lecteur et comment ces phénomènes influencent-ils ses lectures ?

### 2.2.2. Le lecteur-spectateur

Pour illustrer la nature d'un lecteur conscient du pacte théâtral et des coulisses imaginaires, nous appellerons le lecteur du texte de théâtre *lecteur-spectateur* dans le cadre du présent travail. 'Lecteur' pour souligner la lecture performative consciente, et 'spectateur' pour mettre en valeur l'influence des coulisses imaginaires. En même temps, cette notion crée un lien étroit entre les activités inséparables de lire et de voir une pièce de théâtre.

En effet, le spectateur ainsi que le lecteur-spectateur d'une pièce de théâtre participent à la création des significations et des interprétations du texte et du spectacle. Certains théoriciens avancent même que l'auteur du spectacle serait, effectivement, le spectateur (Martin et Sauter, 1995 : 23). Ainsi, le spectateur est le destinataire ultime du message déjà dans les textes de théâtre (De Cruyenaere, 1992 : 11). Comme dans la définition du théâtre, il constitue « le cadre constant » dans l'écriture dramatique (*ibid.*).

Comme nous l'avons vu ci-dessus, le lecteur-spectateur est conscient du pacte théâtral et de la performativité du texte de théâtre. En outre, son interprétation du texte commence dès la lecture des premiers mots, et « porte immédiatement sur le sens global du texte dont on a entrepris la lecture » (Delcroix, Hallyn *et al.*, 1995 : 341). C'est-à-dire que les interprétations du lecteur-spectateur portent toujours sur la totalité du texte, une analyse phrase par phrase étant impossible.

En lisant, le lecteur-spectateur peut voir la pièce jouée dans des coulisses imaginaires et considère les didascalies comme une partie indispensable du texte dramatique. En plus de ce grand travail d'imagination, il est confronté à un travail d'interprétation et de complétion du texte :

Le texte est un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plusvalue de sens qui y est introduite par le destinataire. [...] Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une

---

<sup>13</sup> Par extension, « tout texte littéraire, romanesque par exemple, exige de son consommateur pareille production » (De Cruyenaere, 1992 : 5). Ainsi, le lecteur d'un roman imaginerait probablement les événements se dérouler devant ses yeux, mais sans les coulisses, comme dans un film.

marge suffisante d'univocité. (Umberto Eco, *Lector in fabula*, 1979 : 66-67, cité d'après De Cruyenaere, 1992 : 14.)

Ainsi, le lecteur-spectateur « déchiffre le texte en utilisant un code, un système complexe de règles implicites qui commandent l'écriture à une époque donnée » (Ryngaert, 2008 : 124). En d'autres mots, le lecteur-spectateur a le droit d'interpréter le texte en y repérant et activant des pistes, qui ont déjà été prévues par l'auteur. Bien sûr, ces pistes ne sont pas activées et interprétées de la même façon par tout le monde. (*ibid.*)

Nous aimerions donc rappeler aussi que le lecteur-spectateur peut être n'importe qui : un étudiant, un théoricien de théâtre, un comédien ou une grand-mère. Produit des années passées, il interprète le texte à travers ses expériences et sa vision du monde. L'illusion du vrai produit par les coulisses imaginaires soutient la naissance d'une lecture performative, quel que soit le lecteur-spectateur.

Pourtant, un lecteur-spectateur qui est un professionnel du théâtre ne fera probablement pas les mêmes interprétations du texte qu'un lecteur-spectateur qui n'a pas de connaissances profondes en la matière. Le texte se lit toujours avec la subjectivité du lecteur-spectateur, « et notamment avec les préoccupations immédiates qui constituent nos univers » (Ryngaert, 2008 : 125). Par exemple, le professionnel pourra se demander quel type de mise-en-scène il faudrait construire pour la production et combien cela coûterait. De même, ses coulisses imaginaires peuvent être beaucoup plus avancées et détaillées que celles imaginées par un enseignant, qui y verrait peut-être des questions d'un tout autre ordre.

Notre conception du lecteur-spectateur est similaire à l'idée du spectateur de Juha-Pekka Hotinen (2001 : 219). Selon ce spécialiste de la dramaturgie, le spectateur arrive dans la réalité fictive de la performance, écoute et regarde autour de soi (cf. coulisses imaginaires). Il donne des significations à ce qu'il voit. D'après Hotinen, le spectateur ne cherche pas toujours une communication avec la pièce, mais plutôt une communication avec soi-même. (*ibid.*) Il en va de même pour le lecteur-spectateur. Ainsi, les coulisses imaginaires et les interprétations du lecteur-spectateur peuvent refléter les questions humaines importantes dans sa vie.

Selon Pfister, le lecteur d'un texte de théâtre est directement confronté avec les personnages de la pièce à cause du manque de narrateur dans le drame (1988 [1977] : 3). Le manque de narrateur fictif crée un sentiment d'immédiat dans l'espace spatio-temporel de la pièce, ce qui est également impératif pour en créer une représentation scénique (*id.*, p. 5). « À nous lecteurs, metteurs en scène sur un plateau imaginaire,



condamnés à jouer les professionnels (donc à détenir un savoir concernant des composantes de la représentation), de prendre en charge ce qui relève de l' 'agir' du personnage » (De Cruyenaere, 1992 : 14).

Finalement, la relation du lecteur-spectateur et du texte est similaire à celle du spectacle et du texte : « Une piste de lecture demande à être développée, amplifiée, rêvée, et cependant revisitée et vérifiée. Le lecteur ne surplombe pas le texte, il s'y expose » (Ryngaert, 2008 : 126).

Pour nous, tout cela implique que le lecteur-spectateur est encore plus susceptible de faire ses propres interprétations qu'un lecteur de prose, qui peut être guidé par l'attitude du narrateur. Le lecteur-spectateur n'a pas le choix : sans l'exemple d'une représentation scénique, il est prédisposé à se fier aux interprétations subjectives.

Le même phénomène est visible notamment dans le théâtre beckettien, où le spectateur se retrouve directement en face de la situation dramatique, *in medias res* (De Boisdeffre, 1973 : 113). Il en va de même pour le lecteur-spectateur lors de la lecture d'une pièce de théâtre : il se retrouve devant les coulisses imaginaires sans l'aide du narrateur.

En tout état de cause, c'est la performativité qui guide le lecteur-spectateur à retrouver des points de repère dans le texte pour en imaginer une représentation dans ses propres coulisses imaginaires.

### **2.3. La lecture performative**

Nous avons vu ci-dessus qu'une pièce de théâtre était étroitement liée au moment de son écriture, mais aussi à tous les spectacles ou idées de spectacle qu'elle a suscitées. Ainsi, le texte de théâtre sert de carburant pour la performance (Hotinen 2001 : 202). Les spectacles peuvent également se prêter des idées ou des attitudes, d'où la naissance d'une interperformativité. Le texte, en soi, est performatif : il contient une présupposition de théâtralité ou de spectacle (*id.*, p. 208). Cette présupposition se manifeste dans le pacte théâtral, un contrat de conscience entre l'auteur du texte de théâtre et le lecteur-spectateur. Conscient de la performativité du texte, ce dernier imagine les événements de la pièce joués dans des coulisses imaginaires (De Cruyenaere, 1992 : 5). Celles-ci illustrent les interprétations subjectives que le lecteur-spectateur fait du texte de théâtre à travers tout ce qu'il a lu et vécu auparavant.

Maintenant, la question se pose de savoir comment la performativité pourrait

être insérée dans la lecture et l'analyse de notre corpus. Le présent chapitre vise à établir une méthode qui combine la lecture performative et l'analyse textuelle des didascalies.

### **2.3.1. La lecture performative et interrogative de Hotinen**

Selon Hotinen (2001 : 201), il faut créer sa propre lecture et ses termes d'analyse selon le contexte du travail concerné. Cependant, il n'est pas question d'abandonner l'analyse traditionnelle ; il s'agit plutôt d'une coexistence des deux méthodes dans leur propres contextes. (Hotinen, 2001 : 211.) D'après nous, la critique de l'analyse traditionnelle peut susciter des idées inventives dans nos propres interprétations du corpus.

Hotinen présente dans son article une lecture qu'il appelle *performative* et *interrogative*. Apte à trouver de nouveaux points de vue dans l'analyse du drame et du théâtre, la lecture performative se base sur quelques principes qui, pour nous, illustrent bien la nature performative du texte de théâtre. Néanmoins, comme le dit Hotinen, tous les schémas d'analyse sont hypothétiques et doivent être appliqués d'un œil critique (Hotinen, 2001 : 211). Dans notre analyse, nous viserons à appliquer les principes de la lecture performative dans la mesure du possible.

Pour illustrer la nature de sa lecture performative, Hotinen (2001 : 212) établit un schéma où il compare cette lecture à l'analyse traditionnelle des textes de théâtre (voir Tableau 1, p. 25). D'après nous, le schéma met en avant les éléments essentiels de la lecture performative et interrogative. Mise à côté de l'analyse traditionnelle, il est facile de comprendre ses principes et d'observer la relation des deux méthodes. Par la suite, nous expliquerons trois principes importants de la lecture performative également visibles dans le tableau.

Premièrement, l'analyse performative ne peut pas être comparée aux sciences naturelles, où la vérité précède les interprétations (Hotinen, 2001 : 213). Les vérités d'une pièce de théâtre ne sont pas des faits réels, mais plutôt des pactes et des points de vue (*ibid.*). Bien entendu, le drame propose toujours différentes interprétations en fonction du lecteur-spectateur.

D'après nous, la lecture d'un texte de théâtre est subjective : ce que le lecteur-spectateur voit dans les coulisses imaginaires dépend de ses propres expériences et souvenirs. En d'autres mots, nous n'assumons pas que chaque lecteur-spectateur considérerait par exemple l'écrivain ou le contexte historique de la pièce dans ses interprétations.

Deuxièmement, la lecture et la réalisation d'une pièce de théâtre ne reposent pas sur un ordre chronologique (Hotinen, 2001 : 207). Il faut systématiquement oublier la présupposition que le texte précède le spectacle dans la réalisation. Il s'agit tout à fait d'une interaction continue. (*id.*, p. 210.)

En outre, le point de vue de la réalisation scénique de la pièce est une condition préalable à son analyse (Hotinen, 2001 : 207). Conscient de la liaison étroite du texte et du spectacle, un lecteur-spectateur visant à réaliser une pièce de théâtre a souvent quelques idées préalables en tête avant la lecture. Ces idées peuvent résulter des spectacles qu'il a vus auparavant. C'est pourquoi, au lieu de parler d'une intertextualité, il faudrait considérer une interperformativité (*id.*, p. 211).

Troisièmement, le texte de théâtre est toujours perçu et lu dans un cadre esthétique et sémiologique qui contient une présupposition de théâtralité ou de spectacle. Le lecteur-spectateur suppose que la pièce de théâtre sera réalisée sur scène, dans un temps et dans un espace. (Hotinen, 2001 : 208). Il en fait ses propres interprétations, et les voit jouées dans ses coulisses imaginaires.

Pourtant, la théâtralité contient toujours un paradoxe : « le texte de théâtre ne crée des significations que dans son contexte performatif » (Hotinen, 2001 : 208). Admettre cela, c'est regarder la pièce à travers sa performance et reconnaître que la vérité absolue n'a pas de lieu dans l'interprétation (*ibid.*). En d'autres mots, la théâtralité du texte de théâtre crée des significations performatives et non pas littéraires (*id.*, p. 209).

Le plus important, c'est le spectacle et ce qui pourrait être le spectacle. Ainsi, en interaction continue, le spectacle justifie le texte. (Hotinen, 2001 : 215.) Cependant, le spectacle ne crée pas automatiquement les significations – il ne faut non plus sous-estimer l'importance du texte. Il faut viser à délimiter l'ensemble des interprétations possibles. Quelles interprétations du texte sont impossibles ? Quels signes et quelles significations ne s'y trouvent pas ? (*ibid.*)

Comparée à l'analyse traditionnelle, la lecture de Hotinen vise à chercher des résultats plus inventifs et créatifs. La performativité guide l'analyse du drame à trouver les limites des interprétations possibles du texte<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Bien entendu, établir une liste exhaustive des interprétations possibles surtout de la mise en scène est une utopie. Au lieu de chercher des mises en scène correctes, il serait plus profitable de chercher à

<b>L'analyse traditionnelle</b>	<b>La lecture performative</b>
L'objet le plus important de l'analyse est le texte.	L'objet le plus important de la lecture est le spectacle ( <i>id est</i> l'idée du spectacle), ce qui est intéressant <i>en tant que spectacle</i> .
L'analyse cherche les <i>fondements</i> du texte.	La lecture cherche <i>toutes les interprétations possibles</i> , soit les confins de comment le texte <i>ne peut pas</i> être interprété.
L'analyse se construit par niveaux.	La lecture se construit par combinaisons, liens, allusions et associations.
Le texte est le <i>lieu</i> des significations.	Le texte est la <i>scène</i> des significations.
L'analyse peut être distinguée de l' <i>interprétation</i> .	L'analyse et l' <i>interprétation</i> sont inséparables.
Le texte peut donner naissance à une seule analyse, mais cette dernière peut susciter plusieurs interprétations.	Le texte peut toujours donner naissance à plusieurs analyses ainsi qu'à plusieurs interprétations.
L'analyse se base sur les vérités dans le texte.	Les vérités du texte sont discutables : il s'agit plutôt de pactes.
L'analyse est proche des intentions de l'auteur.	La lecture ne peut pas relever des intentions de l'auteur, qui sont secondaires tout au plus.
L'analyse se base sur ce qui est évident, logique et probable.	La lecture se base sur ce qui est exceptionnel, illogique, ou considéré comme improbable dans les œuvres classiques.
La façon de lire vise à décomposer le texte.	La façon de lire vise à additionner, combiner, compléter, continuer.
Le texte et son analyse justifient le spectacle.	L'interprétation du texte justifie le spectacle ; le spectacle justifie le texte.

Tableau 1. Analyse traditionnelle et lecture performative selon Hotinen<sup>15</sup>.

Comme le tableau l'indique, l'analyse interrogative se base sur l'idée d'inséparabilité de l'analyse et de l'interprétation (Hotinen, 2001 : 213). Selon Hotinen, l'analyse ne peut pas être considérée comme entièrement objective et l'interprétation comme tout à fait

---

comprendre comment le spectacle justifie, commente, illustre, contredit ou approuve le texte. (Pavis, 1982 : 146.)

<sup>15</sup> Les expressions de Hotinen ont été simplifiées lors de leur traduction du finnois en français. Les italiques de l'auteur ont été gardées.

subjective. En conséquence, une seule analyse idéale et élémentaire avec plusieurs interprétations ne sera pas possible non plus. Cela est dû au fait que les vérités d'un texte de théâtre sont en soi ambiguës. S'il serait naïf de considérer tout texte écrit comme étant la vérité absolue, pourquoi le faire dans un contexte tout à fait fictif ? (*ibid.*)

Pour nous, il y a toujours une trace de subjectivité dans les interprétations du lecteur-spectateur. Néanmoins, son degré varie en fonction de ce dernier : un dramaturge aura probablement tendance à considérer plusieurs interprétations possibles d'un œil critique, alors qu'un jeune étudiant fera peut-être des analyses plus conventionnelles et stéréotypiques.

Une autre question délicate est le rôle de la vie de l'auteur dans l'analyse. Visibles dans le texte ou non, les intentions de l'auteur ne garantissent pas la découverte de vérités absolues dans la pièce (Hotinen, 2001 : 214). Quelle est donc le rôle de la vie de l'auteur dans l'analyse de son œuvre dramatique ?

Toujours en voie de conceptualisation, l'analyse du drame n'a jamais tout à fait renoncé à l'analyse biographique (Hotinen, 2001 : 214). Au contraire, la mentalité postmoderne a besoin de la contextualisation du texte : le moment de l'écriture, l'auteur et son œuvre. Néanmoins, la lecture performative n'a jamais vu le texte comme le lieu de toute signification, mais comme un lieu de rencontre où se retrouvent texte, écrivain, lecteur et contexte historique. (*ibid.*)

Depuis les années 1940, les chercheurs en littérature ont nié l'autorité interprétative de l'auteur. C'est-à-dire que l'auteur du texte ne peut pas assurer les interprétations possibles de son œuvre. Les interprétations reçues et habituelles sont évidentes dans un seul contexte historique et spatio-temporel, ce qui ne les rend pas plus privilégiées que d'autres. (Reitala et Heinonen, 2001 : 23.)

D'après nous, le contexte historique et culturel du texte de théâtre devrait être pris en considération dans l'analyse pour pouvoir comprendre sa réalité fictive et la manifestation textuelle de sa thématique. Néanmoins, les intentions de l'auteur restent secondaires : elles ne peuvent ni ne doivent être retracées dans le texte. Cela est important aussi dans la réalisation des performances à travers les interprétations du metteur en scène<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Pourtant, il arrive parfois à l'auteur d'un texte de théâtre de réagir à une mise en scène réalisée de sa pièce. Il est bien connu que Beckett a lui-même eu plusieurs conflits avec des metteurs en scène « dont il

En conclusion, la lecture performative et interrogative voit le texte comme un espace fictif qui se compose de liens, d'allusions, et d'associations (Hotinen, 2001 : 215). En cherchant plusieurs significations du texte, la lecture découvre les limites des interprétations possibles<sup>17</sup>. Elle s'approche également de l'impossible : en nommant une interprétation considérée comme impossible auparavant, cette dernière devient possible. Ainsi, la lecture performative s'étend dans toutes les directions possibles et ouvre la porte à des résultats plus vastes et variés. (*ibid.*)

En plus des principes présentés par Hotinen, nous considérons les didascalies du texte de théâtre comme un aspect essentiel de la lecture performative. Largement répandues dans l'œuvre de Beckett, elles constituent un outil important pour qui vise à retrouver les traces du spectacle dans ses textes.

### **2.3.2. Les didascalies ou mots à ne pas dire**

Comme nous l'avons vu dans la partie 2.2., la lecture d'un texte de théâtre est exceptionnelle sous plusieurs aspects. Cependant, il reste encore une particularité performative du texte dramatique qui requiert notre attention.

Certes, c'est surtout l'utilisation des didascalies qui complexifie le travail du lecteur-spectateur. En effet, la lecture linéaire d'une pièce de théâtre n'est pas toujours évidente : le lecteur-spectateur n'oublie pas la didascalie placée en tête de la scène en lisant les répliques (De Cruyenaere, 1992 : 16). Ainsi, le texte de théâtre est divisé en deux types de mots à lire : les mots à dire (répliques) et les mots à ne pas dire (didascalies).

Dès les premiers mots à dire, aussi appelés *incipits*, le lecteur-spectateur (et encore plus le spectateur d'une représentation scénique) fait irruption dans un univers qui lui est totalement inconnu. Cette réalité fictive semble souvent correspondre à une

---

n'appréciait pas les choix » (Ryngaert, 2008 : 142). Peu avant sa mort en 1989, il s'est opposé à une mise en scène de sa pièce *En attendant Godot* (publiée en 1953), qui ne respectait pas du tout ce qu'il avait écrit dans ses didascalies. (P. Jacob, communication personnelle le 10 juin 2015.) Bien évidemment, l'écrivain n'était pas d'accord avec les nouvelles interprétations faites de son ouvrage. Cela soutient l'idée que la mise en scène est d'une importance primordiale dans son œuvre. Qu'est-ce qu'il a donc voulu dire ou transmettre par ses indications scéniques ? Existait-il, pour lui, une vérité absolue ou une seule interprétation « correcte » de son œuvre ? Voilà des questions fascinantes mais auxquelles il est difficile de répondre.

<sup>17</sup> Parfois, il peut même être difficile de distinguer les interprétations du texte et les autres développements déclenchés par sa lecture. « Puisque le travail artistique met en jeu l'imaginaire, on peut aussi considérer qu'un texte stimule l'imagination et ouvre des portes qui ne sont pas strictement celles de l'interprétation » (Ryngaert, 2008 : 125).

toute autre variété de conventions socio-culturelles que la nôtre. Malheureusement, le lecteur-spectateur n'a pas la possibilité d'interroger l'auteur de la pièce, et le spectateur encore moins les comédiens du spectacle. (De Cruyenaere, 1992 : 33.)

Dans une situation semblable de la vie courante, le retard d'information est vite comblé par nos compétences socio-culturelles et pragmatiques : la situation d'énonciation et le locuteur nous sont familiers. Il n'en va pas de même dans le cas du théâtre, où, les personnages ne nous diront parfois rien de manière explicite. Souvent, c'est l'auteur de la pièce qui renseigne le lecteur-spectateur « grâce à des informations apparemment destinées aux personnages qui n'en ont guère besoin ». (De Cruyenaere, 1992 : 33.)

Paradoxalement, le même phénomène est visible dans les mots à ne pas dire. Dans la vie réelle, les référents extralinguistiques que nous désignons par les mots de la langue courante sont présents partout autour de nous. Dans le texte de théâtre, les didascalies déterminent les situations et conditions de l'énonciation des personnages, dans un univers imaginaire. (De Cruyenaere, 1992 : 54.) En d'autres termes, elles se réfèrent à des entités qui ne deviennent réelles que par le travail créatif du lecteur-spectateur.

Ainsi, « le texte didascalique renvoie à un espace double, celui de la fable<sup>18</sup> et celui de la scène » (De Cruyenaere, 1992 : 17). Par extension, le lecteur-spectateur peut également distinguer deux axes temporels du texte dramatique : le temps de la fable et le temps de la représentation. L'unité de temps du théâtre classique rapproche ces deux temps le plus – vingt-quatre heures d'action (le temps de la fable) sur deux heures de spectacle (le temps de la représentation). (*id.*, p. 18.) De plus, les didascalies servent souvent de point de repère pour le lieu des événements d'une pièce (espace de la fable), mais donnent aussi des indications pour sa mise en scène (espace de la scène)<sup>19</sup>. Ils ont pourtant plusieurs autres fonctions dans le texte.

Selon De Cruyenaere (1992 : 57), les didascalies peuvent préciser (avec les répliques) l'identité du locuteur ou de l'allocutaire, le temps ou le lieu de l'énonciation, les qualités phonologiques et syntaxiques de l'énoncé, le sens de l'énoncé, les

---

<sup>18</sup> La fable ou l'histoire est un aspect du texte de théâtre que nous traiterons plus en détail dans la partie 3.2.1.1.

<sup>19</sup> Néanmoins, « l'importance quantitative et l'efficacité des directives des didascalies auprès du metteur en scène sont à envisager dans une perspective historique » (De Cruyenaere, 1992 : 54). De nos jours, c'est une banalité de constater que le metteur en scène a tendance parfois à faire ses propres interprétations du texte et ignorer les didascalies de l'auteur (*ibid.*).

présuppositions des personnages, ou les conditions de l'interaction ou l'intention communicative du locuteur.

De plus, les didascalies peuvent fournir des informations « sur le moment historique de l'action » de la pièce (De Cruyenaere, 1992 : 19). « Les noms des personnages, les descriptions du décor et des costumes, des indications explicites de périodes, de moments situent l'histoire (en scène) dans l'Histoire (hors scène) » (*ibid.*).

La *didascalie* peut donc être considérée comme un « rappel constant du mime théâtral, des acteurs, de leur déguisement et de leur aire de jeu, de tout ce qu'on a coutume d'appeler la mise en scène, mise en scène qui n'existe qu'au stade de potentialité » (Jeannette Laillou Savona, *Théâtralité, écriture et mise en scène*, 1985 : 238, cité d'après De Cruyenaere, 1992 : 54).

Ne s'agit-il donc pas de didascalies au sens classique du terme, c'est-à-dire des indications surtout scéniques (De Cruyenaere, 1992 : 53-54) ? Quelle est la nature de ces instructions et indications si importantes pour la réalisation des spectacles ?

Il est bien connu que l'acteur ne se nomme pas avant chaque prise de parole, ni ne lit le titre de la pièce (De Cruyenaere, 1992 : 53). Pourtant, ces mots font partie des conventions du texte de théâtre. En plus des indications scéniques, le texte à ne pas dire comprend souvent aussi une liste des personnages, le nom du personnage qui parle avant chaque réplique, et le titre (et sous-titre) de la pièce. En cela, la définition de la didascalie se rapproche de la notion de paratexte<sup>20</sup>. (*id.*, p.56.)

Le *paratexte* constitue en quelque sorte l'entourage du texte, c'est-à-dire les « titre, sous-titre, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos » et bien d'autres types de signes accessoires, qui peuvent commenter le texte et guider les interprétations du lecteur(-spectateur) (Gérard Genette, *Palimpsestes*, 1982 : 9, cité d'après De Cruyenaere, 1992 : 56). En plus des unités discursives citées, il peut aussi contenir des éléments non verbaux, comme des illustrations (Roy, 2008 : 48). En accompagnant l'œuvre, le paratexte peut inciter à la lecture et faciliter le travail du lecteur-spectateur (*ibid.*). Dans le cas du drame, il s'agit surtout des mots à ne pas dire. Dans notre analyse, nous appellerons *paratexte didascalique* ces mots à ne pas dire y compris les titres, les indications de genre, les dédicaces, les préfaces, les listes de personnages et les didascalies proprement dites. Ces dernières peuvent être classées en

---

<sup>20</sup> Cette notion classique a été établie par Gérard Genette. Pour en savoir plus, voir son ouvrage *Seuils*, Éditions du Seuil, 1987.



trois types selon leur place et fonction dans le texte : didascalie liminaire, intermédiaire et intersticielle (De Cruyenaere, 1992 : 56).

La didascalie *liminaire*, placée en tête de la scène, « se déploie en trois temps » (De Cruyenaere, 1992 : 62). Elle donne des indications sur le décor habituel (château, rivière, machine à coudre), les détails circonstanciés (matin frais, printemps) et les personnages (cigarette allumée, vêtements usés) (*ibid.*). La didascalie *intermédiaire*, quant à elle, se place entre les séquences du drame et indique souvent les coordonnées de l'acte ou de la scène qui va commencer (*id.*, p. 56). Entre les répliques, la didascalie *intersticielle* peut indiquer des détails de jeu ou d'accessoires, ou bien des pauses dans l'action (*id.*, p. 61).

Qui est donc le destinataire du texte didascalique ? Le lecteur-spectateur qui l'utilise pour comprendre les coordonnées de l'intrigue et pour en créer ses propres coulisses imaginaires ? Pourtant, les indications scéniques utilisent souvent un lexique spécialisé et bien précis, ce qui invite à penser qu'elles ne s'adressent qu'aux professionnels du théâtre. (De Cruyenaere, 1992 : 53.)

Si une chose est certaine, c'est que le lecteur-spectateur non spécialiste se rapproche du professionnel en une chose : la didascalie l'oblige tout de même à un travail d'imagination où il crée un décor, des objets, des personnages, des tons, des déplacements – une mise en scène de ses propres coulisses imaginaires, qui ont parfois tendance à se transformer en coulisses réelles. L'exercice d'inventer des espaces scéniques est aussi le moment de concrétiser et d'affiner l'imaginaire auquel le texte didascalique incite et que les répliques déterminent. (De Cruyenaere, 1992 : 54.)

Les différentes fonctions des didascalies nous serviront d'outil important dans la lecture performative du corpus, où nous les utiliserons pour retracer la voix du spectacle dans le texte.

### **3. Une lecture performative de *Fin de partie* (1957) et de *Oh les beaux jours* (1963)**

Essentielle dans la lecture performative, l'idée du spectacle dans le texte ne représente jamais toutes ses occurrences possibles. Dans une représentation scénique de *Fin de partie*, l'acteur qui tient le rôle de Hamm peut être enrhumé, même si le texte de Beckett n'en fait aucune mention (Hotinen, 2001 : 202). Le spectacle est toujours teinté par les circonstances de la réalité humaine.

Certes, une analyse idéale verrait l'art et le spectacle comme absolus. Au contraire, la lecture performative et interrogative les voit comme une opportunité, une chance. (Hotinen, 2001 : 208.) Par suite, l'analyse du texte de théâtre se confond toujours avec l'analyse du spectacle (*id.*, p. 202).

C'est une banalité de constater que l'œuvre de Samuel Beckett représente les émotions dominantes de la société moderne. Effectivement, cet homme de théâtre va plus loin encore : il réussit à formuler une conception universelle de l'homme via une expression dramatique puissante et bouleversante (Guicharnaud, 1961 : 193). À travers notre lecture performative, nous espérons illustrer l'effet de cette expression non seulement littéraire, mais aussi spectaculaire.

Notre analyse sert également d'exemple des interprétations subjectives d'un lecteur-spectateur conscient du pacte théâtral et des coulisses imaginaires. Nos études dans le drame et le théâtre ainsi que dans la langue et la culture nous guideront inévitablement à interpréter le corpus d'une certaine manière, ce qui sera sans doute visible également dans les résultats de l'analyse.

Divisé en trois grandes parties, ce troisième chapitre sera consacré à la lecture et l'analyse du corpus. La première partie (3.1.) se concentrera sur la réception des deux pièces lors de leur création. Dans la deuxième partie (3.2.), nous viserons à proposer quelques interprétations performatives concernant la structure ainsi que les histoires et intrigues des deux pièces en question. La troisième partie (3.3.) sera consacrée à l'analyse du texte didascalique, y compris les titres des pièces et les didascalies classées selon leur place et fonction dans les textes.

### 3.1. La réception des deux pièces à leur création

Depuis 1970, la relation texte-lecteur attire l'attention des chercheurs en littérature (Delcroix, Hallyn *et al.*, 1995 : 323). Selon Hans Robert Jauss, un des prédécesseurs des théories de la réception, « l'historicité de la littérature ne consiste pas dans un rapport de cohérence établi *a posteriori* entre des 'faits littéraires', mais repose sur l'expérience que les lecteurs font d'abord des œuvres » (Jauss, 1978 : 46<sup>21</sup>, cité d'après Delcroix, Hallyn *et al.*, 1995 : 324). En considérant l'effet d'une œuvre sur son public, il est possible de comprendre le sens qui lui a été attribué à sa création.

Lors de leur parution, *Fin de partie* (1957) et *Oh les beaux jours* (1963) ont été largement critiqués. Considérées comme absurdes, les deux pièces représentaient une nouvelle conception du théâtre sans intrigue qui n'a pas échappé à l'attention de leurs publics.

*Fin de partie* se compose d'un jeu de dépendance mutuelle entre les personnages sur une scène quasiment vide. Les quatre personnages sont condamnés à vivre leur situation de misère : aveugle et paralysé dans son fauteil roulant, Hamm ne peut se lever. Clov, son valet et fils adoptif, souffre des pieds et ne peut s'asseoir. Après avoir perdu leurs jambes, ses parents Nagg et Nell ne peuvent sortir des deux poubelles qu'ils occupent. Le suspense de la pièce repose sur une chose : si Clov abandonnera la famille à son sort et quand.

Jean-Jacques Mayoux (1957 : 353), un critique contemporain de Beckett, a interprété le jeu existentiel de la pièce comme suit :

À partir de ce pré-donné, sans intrigue, presque sans épisodes, le drame se déroule comme une vision, mais aussi et plus immédiatement comme un jeu, et c'est la vigueur et la précision du jeu qui font vivre et transmettent la vision : un silence, une réplique suspendue, une grimace d'angoisse, réussissent à tenir la place de tous les mouvements de l'intrigue. (*ibid.*)

La même thématique est manifeste dans *Oh les beaux jours*, dont les deux personnages n'échappent pas à la misère de leur existence. Enterrée dans le sable d'une plage étrange, Winnie passe son temps entre une sonnerie pour se réveiller et une autre pour se coucher. Le réveil sonnant, elle reprend ses routines : prier et fouiller son sac. Elle en sort des objets qui paraissent usuels, mais qui lui servent d'aide-mémoire pour

---

<sup>21</sup> Jauss (1978), « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire » dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, p. 21-80 (traduction de Jauss 1970).

ne rien oublier des événements importants de sa vie. Pour s'assurer de sa propre existence, elle cherche une communication avec son mari, Willie. Ce dernier, caché derrière le mamelon de sable, ne lui répond pas souvent.

Comme l'a dit Charles Marowitz lors de la première de la pièce (1963 : 6), *Oh les beaux jours* parle de la décomposition de l'homme, de sa manière de se fier surtout aux objets pour se divertir et de sa manie d'être écouté et entendu. Néanmoins, le critique a trouvé la pièce trop longue (*id.*, p. 7). Pour lui, il n'y avait pas assez de développement entre les deux actes. Il envisageait que le théâtre allait avancer vers le mouvement et le silence, des caractéristiques d'un nouveau mime décrit dans la théorie d'Artaud. (*ibid.*)

Les univers cauchemardesques des deux pièces servent de scène pour le spectacle de l'existence beckettienne. Dans son roman *L'innommable*, Beckett récapitule cette vision du monde macabre en une phrase : « Dans ma vie, il y eut trois choses : l'impossibilité de parler, l'impossibilité de me taire, et la solitude » (Aslan, *En attendant Godot de Samuel Beckett*). Par la suite, nous chercherons à savoir comment la potentielle représentation est visible dans les deux pièces qui faisaient l'objet d'une polémique à leur création.

### **3.2. Quelques interprétations possibles**

Comme nous l'avons constaté plus haut, la lecture performative et interrogative consiste à chercher l'ensemble des interprétations possibles d'établir du texte. Pour considérer tout le potentiel performatif des deux pièces, nous avons élargi notre analyse avec quelques sujets généraux de l'analyse du drame. Malgré la dominance des didascalies, nous partons de l'hypothèse qu'il y aura également d'autres marques du spectacle dans le corpus. Nous nous fierons à une démarche plutôt associative pour établir autant d'interprétations différentes que possible.

En ce qui concerne les exemples tirés du corpus, ils seront numérotés pour y faciliter les futures références possibles. Les italiques des didascalies seront gardées pour les distinguer du texte à dire.

Cette deuxième partie de l'analyse consiste à expliquer brièvement la place de la structure, de l'histoire et de l'intrigue dans l'analyse du texte de théâtre et donner quelques interprétations performatives de leurs manifestations dans notre corpus. La partie 3.2.2. constituera un bilan des significations performatives trouvées.

### 3.2.1. La structure

Aristote considérait que la structure d'une tragédie était toujours soit simple, soit compliquée (Reitala et Heinonen, 2001 : 24)<sup>22</sup>. Cette conception aujourd'hui obsolète ne s'applique bien sûr pas au théâtre contemporain, qui peut même idéaliser une structure intersticielle contenant un nombre élevé d'actions.

En effet, l'organisation des idées et des événements d'un texte de théâtre, *id est* sa *structure*, est un des moyens importants pour y créer des significations. Quant à elle, la structure contient souvent des significations en soi. En d'autres mots, la structure d'un texte de théâtre est inséparable des significations et des interprétations qu'il propose : la forme et le contenu sont toujours en étroite liaison (Reitala et Heinonen, 2001 : 24.)

Cela implique que les catégories de la forme et du contenu, dans leur indissociabilité, servent seulement de classification pour les notions de l'analyse littéraire et théâtrale. Il s'agit d'une sorte de méthodologie fictionnelle : en réalité, il n'existe pas de phénomènes séparés qui correspondent à ces notions. (Reitala et Heinonen, 2001 : 24.)

Pourtant, il est très courant d'observer le texte de théâtre à travers sa distribution en actes, scènes, didascalies et répliques. Ce sont des conventions théâtrales qui ont connu plusieurs définitions. En général, les changements de personnages, de lieu ou de temps indiquent le début d'une nouvelle scène. Un changement de tous les personnages ou un interstice temporel marquent souvent le début d'un nouvel acte. À l'occasion d'un spectacle, la pièce peut également être divisée en deux (ou même trois) par l'intermède. (Reitala et Heinonen, 2001 : 28.) Dans la lecture, les pauses du lecteur-spectateur peuvent créer un rythme quelconque pour le texte.

Les différents systèmes d'organisation peuvent être classés en deux types : « une esthétique de la continuité (le déroulement est prévu sans aucune coupure) » et « un principe de discontinuité (coupures fréquentes, parfois systématiques) » (Ryngaert, 2008 : 34). Parfois, les ruptures sont marquées par des scènes numérotées et nommées, parfois par une indication scénique comme « pause » ou « noir », qui est destinée au lecteur-spectateur en plus des acteurs et réalisateurs (*ibid.*).

---

<sup>22</sup> L'importance de l'action humaine et de son imitation pour Aristote est visible également dans cette partie de sa théorie. Pour lui, les structures simples se distinguent des structures compliquées par leur manque de péripéties (Reitala et Heinonen, 2001 : 34).

Dans notre analyse, les notions citées ci-dessus pourront nous aider à comprendre comment le texte de théâtre se compose et en quoi il consiste, ce qui peut nous guider à mieux saisir les significations et interprétations que nous y verrons.

Observons donc la structure des deux pièces du corpus. Celle de *Fin de partie* est bien particulière : la pièce se compose d'un seul acte riche en didascalies. Le texte commence par trois pages d'indications scéniques précisant l'espace et le jeu (Ryngaert, 2008 : 38). Ainsi, le lecteur-spectateur est conscient du potentiel spectaculaire du texte dès les premiers mots.

Quant au texte à dire, il est distribué d'une manière plus ou moins égale entre les personnages principaux Hamm et Clov, « Nagg et Nell faisant surtout une longue apparition » (Ryngaert, 2008 : 142).

Malgré ces marques traditionnelles du texte de théâtre, la définition conventionnelle de la scène est difficilement applicable à *Fin de partie*. Par exemple, le texte entier manifeste un manque de changement en ce qui concerne le lieu et le temps des événements. La pièce entière se déroule en une seule journée, sans ruptures temporelles, dans un intérieur vide illuminé par des lumières grisâtres. Paradoxalement, la pièce si souvent considérée comme absurde respecte donc deux unités classiques : celle de lieu et celle de temps. Cela facilite le travail du lecteur-spectateur, qui reconnaît tout de suite plusieurs marques classiques du théâtre.

Pourtant, la partition du texte en scènes est rendu encore plus difficile à cause des changements de personnages non traditionnels. Assis dans son fauteuil roulant, Hamm reste sur la scène tout au long de la pièce, ainsi que ses parents Nagg et Nell, qui se sont installés dans deux poubelles (didascalie liminaire, p. 11) :

1. *À l'avant-scène à gauche, recouvertes d'un vieux drap, deux poubelles l'une contre l'autre. Au centre, recouvert d'un vieux drap, assis dans un fauteuil à roulettes, Hamm.*

Clov est le seul personnage qui entre dans la chambre et en sort, Nagg et Nell faisant de petites apparitions dans leurs poubelles. Peut-être que les changements dans le jeu des personnages et dans le sujet de la discussion pourraient mieux marquer les limites des scènes dans *Fin de partie*. Chaque fin de scène constitue en quelque sorte une petite fin de partie, et le jeu reprend après chaque échec. Le lecteur-spectateur a facilement l'impression d'être en train de lire une seule scène continue, parce que les actions et les paroles se répètent et les mêmes situations reprennent de nombreuses fois. Cela crée un effet d'immédiateté et une esthétique de la continuité qui soulignent la

performativité de la pièce : une représentation est toujours *hic et nunc* et rarement interrompue.

Grâce à sa partition en deux actes, la structure de *Oh les beaux jours* est plus explicite pour le lecteur-spectateur. La partition en deux actes est presque classique (Ryngaert, 2008 : 34), même si elle n'est pas égale : le premier acte est de quarante-six pages, et le deuxième seulement de dix-neuf. Pour le reste, la structure de la pièce a beaucoup de similarités avec celle de *Fin de partie*. Le texte commence par des indications scéniques bien précises, qui situent le lecteur-spectateur dans l'univers potentiel du spectacle dès le début du texte.

Beckett reste fidèle à son style et écrit minutieusement tous les petits gestes, pauses, débuts et fins de sourire, ainsi que les actions et les mouvements des personnages dans les didascalies, qui sont encore plus fréquentes que dans *Fin de partie*. Au début du deuxième acte, le lecteur-spectateur est renseigné sur le développement temporel de la pièce par l'intermédiaire des indications scéniques. En effet, au début du texte Winnie est enterrée dans le sable jusqu'au-dessus de la taille, et Willie couchée par terre derrière le mamelon (p. 11). Au début de l'acte deux, Willie est invisible et Winnie enterrée jusqu'au cou (didascalie liminaire, p. 59) :

2. *Scène comme au premier acte.*

*Willie invisible.*

*Winnie enterrée jusqu'au cou, sa toque sur la tête, les yeux fermés. 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. Seuls les yeux sont mobiles. Voir indications.*

*Sac et ombrelle à la même place qu'au début du premier acte. Revolver bien en évidence à droite de la tête.*

Comme *Fin de partie*, la pièce respecte l'unité de lieu. Celle du temps n'est pas accomplie : le premier acte représente une journée, et le deuxième le début d'une autre.

Contrairement à *Fin de partie*, les répliques ne sont pas distribuées d'une manière égale entre les deux personnages de la pièce. Effectivement, Winnie parle toute seule pour la plupart du temps. La pièce est rythmée par une alternance entre les monologues de Winnie et les passages où elle cherche une communication avec Willie, qui lui répond rarement (réplique de Winnie, p. 30) :

3. [...] Les mots vous lâchent, il est des moments où même eux vous lâchent. (*Se tournant un peu vers Willie.*) Pas vrai, Willie ? (*Un temps. Se tournant un peu plus, plus fort.*) Pas vrai, Willie, que même les mots vous lâchent, par moments ? (*Un temps. Elle revient de face.*) [...]

Comme dans *Fin de partie*, les scènes sont très enchaînées et difficiles à distinguer grâce à l'esthétique de la continuité. La pièce est structurée et rythmée par des éléments répétitifs : les gestes et les paroles répétées par Winnie forment un rituel de commémoration qui nous rappelle Nagg et Nell dans *Fin de partie*. Les changements de sujet de discussion pourraient éventuellement marquer les limites des scènes. Les deux personnages restent sur la scène tout au long de la pièce, Willie disparaissant souvent.

Il n'y a aucune marque explicite de séparation entre les scènes dans les deux pièces, qui ne sont pas nommées ni numérotées. Les deux textes respectent l'esthétique de la continuité jusqu'au rideau final. Néanmoins, il faut noter la didascalie intersticielle « *Un temps* », qui vient rythmer le texte à maintes reprises dans chacune des pièces. Elle peut également guider le jeu que le lecteur-spectateur voit dans ses coulisses imaginaires.

La forme des deux textes est donc plutôt classique : il n'y a pas de découpage conventionnel, mais il y a du dialogue et des actions précisées par les didascalies, ainsi que des personnages qui les accomplissent en entrant et sortant du jeu (Ryngaert, 2008 : 142).

En guise de conclusion, surtout les moyens classiques utilisés pour structurer les deux pièces soulignent leur performativité. Conscient du pacte théâtral, le lecteur-spectateur remarque tout de suite plusieurs traces du théâtre : la distribution en actes dans *Oh les beaux jours*, les répliques en romain et les didascalies en italique, et éventuellement l'organisation des textes en scènes (moins explicite). Un lecteur-spectateur qui connaît les règles du théâtre classique peut également se rendre compte des unités accomplies. La précision et fréquence des didascalies ne lui permet pas d'oublier la présence du spectacle tout au long des deux textes.

La structure d'un texte de théâtre est pourtant beaucoup plus que sa simple division en scènes, actes, répliques et didascalies. Après ce bref aperçu sur la forme des pièces, nous nous concentrerons sur leur contenu. Par la suite, nous viserons à expliquer comment l'organisation des actions et des événements de l'histoire contribue à la création de l'univers performatif dans les deux pièces du corpus.

### **3.2.1.1. L'histoire et l'intrigue**

Le point de départ d'une analyse du drame est souvent la partition du texte en histoire (anglais *story*, russe *fabula*) et intrigue (*plot*, *sjuzet*). Il s'agit de notions structuralistes



qui aident à comprendre l'architecture ou la structure textuelle de la pièce, ainsi que son contenu et les significations qu'il propose. De plus, il est possible avec ces notions de décomposer la structure temporelle du texte, son tempo et son rythme. (Reitala et Heinonen, 2001 : 24.) Par la variation rythmique du texte, l'auteur peut même manipuler les conventions du genre et déconstruire les significations présumées (*id.*, p. 27).

Dans cette analyse, nous entendons par *histoire* (aussi appelée *fable*) l'ordre réel des événements vis-à-vis de la réalité fictive du texte et de la chronologie (Reitala et Heinonen, 2001 : 24). Instable, une même histoire peut être adaptée dans différents médias (Pfister 1988 [1977] : 197). Elle ne relève pas de l'imagination du lecteur-spectateur, mais de ce qui se passe concrètement dans la pièce (Reitala et Heinonen, 2001 : 25).

Pour construire la fable, il faut identifier et énoncer, « de la manière la plus neutre possible, les actions successives des personnages » (Ryngaert, 2008 : 48). Ensuite, les actions doivent être organisées dans l'ordre chronologique, en gardant à l'esprit leurs durées. L'intérêt de cette démarche est de se rendre compte que les actions des personnages sont indépendantes de leurs paroles et sentiments. (*ibid.*)

Néanmoins, il est très difficile d'établir la fable d'un point de vue strictement objectif, sans interprétations (Ryngaert, 2008 : 47). En plus, la pièce peut également proposer une multitude de fables possibles, voire des microfables, au lieu d'une seule chronologie facile à établir (*id.*, p. 51).

L'*intrigue* est comment et dans quel ordre les événements de l'histoire sont présentés dans le texte. Retracer l'histoire, c'est donc paraphraser l'intrigue chronologiquement. (Reitala et Heinonen, 2001 : 24.) Par conséquent, il est possible de créer plusieurs intrigues à partir d'une seule histoire.

L'histoire et l'intrigue peuvent aussi être identiques, mais cela est très rare. L'intrigue est presque toujours elliptique, c'est-à-dire pleine de ruptures temporelles. (Reitala et Heinonen, 2001 : 25.) L'important, c'est de distinguer les événements qui ont été choisis pour l'intrigue et la manière dont ils sont présentés dans le texte (*id.*, p. 26).

Pourtant, le repérage de l'intrigue est souvent problématique. Selon Ryngaert (2008 : 53), cela est dû au fait qu'il n'existe pas de méthode exacte pour l'établir<sup>23</sup>. En

---

<sup>23</sup> Dans l'analyse littéraire traditionnelle, l'intrigue est souvent établie à l'aide du *schéma quinaire*, qui divise les événements du texte en cinq étapes : état initial, complication, dynamique, résolution, état final.

outre, présumer une intrigue veut aussi dire supposer que la pièce se construit autour de plusieurs obstacles ou conflits que les personnages cherchent à résoudre. Bien entendu, ce n'est pas le cas de tout texte dramatique. (*ibid.*)

Pour Hotinen, l'intrigue est simplement une manière de raconter l'histoire, qui a une fonction esthétique dans le texte (Hotinen, 2002 : 251). L'art n'est jamais l'imitation exacte de la réalité humaine, mais des impressions ou conceptions que nous en avons. Par extension, l'histoire n'imité pas la réalité, mais les autres histoires par l'influence de l'intertextualité. (*id.*, p. 254.)

Dans notre analyse, nous nous contenterons de commenter brièvement les histoires et les intrigues des deux pièces pour en faire quelques interprétations du point de vue de la performativité.

En général, le théâtre dit absurde ne suit pas une intrigue logique. Il n'y a pas d'évènements dans le sens habituel du terme. La condition humaine y est l'objet de description, pas de discussion. (Reitala et Heinonen, 2001 : 46.) Dans le cas de l'univers beckettien, la vie constitue une imitation du théâtre (Guicharnaud, 1961 : 213-214).

*Fin de partie* se construit autour des conflits quotidiens de Hamm et Clov. Clov admet vouloir quitter le domicile, mais n'arrive pas à le faire. Hamm raconte « son histoire » et demande à être écouté. Nagg et Nell n'émergent de leurs poubelles que pour commémorer les beaux jours de leur jeunesse. Se plongeant dans leur belle époque, ils se rendent compte que leur vie ensemble ne les a pas empêchés de passer la fin de leurs jours dans des poubelles séparées (Guicharnaud, 1961 : 218). À la fin de la pièce, Clov porte une valise comme s'il allait enfin partir, et Hamm couvre son visage d'un mouchoir, donc meurt ? Toute la thématique de *Fin de partie* est métaphoriquement performative : la vie est comme un jeu théâtral, où l'homme est obligé de jouer sa part. La misère y tient le devant de la scène, et la répétition sert d'intrigue.

*Oh les beaux jours* ne fait pas exception à cette thématique macabre. Nostalgique, Winnie parle du « bon vieux style » et commémore sa jeunesse. Caché derrière le mamelon, Willie reste un personnage ambigu jusqu'à la fin de la pièce. Au début du deuxième acte, Winnie s'est baissée de plus en plus bas dans les profondeurs du sable du temps qui coule (cf. l'exemple 2.). La fin de la pièce reste ambiguë : le

---

Bien sûr, ce schéma ne peut pas être appliqué à tous les textes de théâtre.

revolver nommé Brownie se trouve à la droite de la tête de Winnie. Willie s'approche de l'arme et de sa femme, les deux se regardent, et Winnie cesse de sourire.

Dans *Fin de partie*, la difficulté primordiale de la rédaction de l'histoire est le choix entre le passé composé et l'imparfait. Ce problème est essentiel surtout vers la fin de la pièce : l'imparfait n'indiquerait qu'une fin provisoire, qui voudrait dire que le jeu reprendrait le lendemain. Le passé composé évoquerait une fin définitive, comme la mort. (Ryngaert, 2008 : 144.) La même ambiguïté est présente dans *Oh les beaux jours* : le choix du passé composé ferait penser que Willie tire sur sa femme, mais l'imparfait pourrait éventuellement indiquer un conflit quotidien.

Dans le sens classique du terme, il n'y a pas d'intrigue dans *Fin de partie*. Il n'y a pas d'évolution de l'histoire dès le début vers une fin – la fin est présente dès le début. (Ryngaert, 2008 : 144.) Même la première réplique de la pièce se lit : « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir ». Cependant, il est possible de distinguer des petits conflits ou luttes entre Hamm et Clov, qui pourraient éventuellement être considérés comme des traces d'une intrigue traditionnelle (*ibid.*). En voici un exemple (p. 18) :

4. HAMM. – Je ne te donnerai plus rien à manger.  
CLOV. – Alors nous mourrons.  
HAMM. – Je te donnerai juste assez pour t'empêcher de mourir. Tu auras tout le temps faim.  
CLOV. – Alors nous ne mourrons pas. [...]

De même, *Oh les beaux jours* se centre autour des rituels quotidiens de Winnie (l'exemple 5). Ces derniers pourraient éventuellement être considérés comme un semblant d'intrigue, où ses efforts de communiquer avec Willie serviraient de conflits (l'exemple 6.). Les exemples suivants illustrent cette interprétation (répliques de Winnie, p. 13-14, p. 38) :

5. [...] Pauvre Willie – (*elle examine le tube, fin du sourire*) – plus pour longtemps – (*elle cherche le capuchon*) – enfin – (*elle ramasse le capuchon*) – rien à faire – (*elle revisse le capuchon*) – petit malheur – (*elle dépose le tube*) – encore un – (*elle se tourne vers le sac*) – aucun remède – (*elle sort une petite glace, revient de face*) – hé oui – (*elle s'inspecte les dents dans la glace*) – [...]
6. [...] Fut-il un temps, Willie, où je pouvais séduire ? (*Un temps.*) Fut-il jamais un temps où je pouvais séduire ? (*Un temps.*) Ne te méprends pas sur ma question, Willie, je ne te demande pas si tu as été séduit, là-dessus nous sommes fixés, je te demande si à ton avis je pouvais séduire – à un moment donné. (*Un temps.*) Non ? (*Un temps.*) Tu ne peux pas ? [...]

Comme nous l'avons vu, une interprétation possible serait qu'il ne se passe rien dans les pièces. Ce n'est pas tout à fait exact. Les deux pièces contiennent des actions

clairement indiquées dans les didascalies. À l'exception des souvenirs racontés par les personnages, les intrigues sont chronologiques, ce qui les rapproche des histoires. Pourtant, il est possible de considérer les intrigues comme elliptiques, les souvenirs des personnages constituant des retours en arrière. Ainsi, les souvenirs forment en quelque sorte des microfables à l'intérieur de l'histoire principale. Pour nous, la chronologie des intrigues souligne l'imminence du jeu et rend les pièces plus performatives.

Présente dans les deux pièces, la répétition crée de l'intensité et centre la narration en soulignant l'importance d'un fait ou d'une action dans la totalité de la pièce. Utilisée à l'excès, elle peut nier ou effacer la signification de ce qui est répété. La répétition peut se construire autour d'une seule expression minimale ou d'une scène, acte, ou pièce entière. La reprise constante d'un thème ou d'une structure particulière crée une musique d'expression théâtrale (et performative). Pour créer du rythme, l'auteur peut également varier l'action et la contemplation, le monologue et le dialogue, ainsi que les durées des scènes et actes. (Reitala et Heinonen, 2001 : 27.)

Le rythme de *Fin de partie* et de *Oh les beaux jours* est essoufflant. La structure des pièces se compose d'une symphonie parfaite de paroles répétées, d'histoires racontées par les personnages, de mouvements, d'actions, et d'une ambiance métaphysique et sévère. Dans les deux textes, l'intensité de la répétition illustre la futilité de la vie des personnages et rapproche les pièces de l'unité d'action. Les alternances de l'action et des paroles sont minutieusement orchestrées, ce qui souligne l'effet performatif des textes.

Le temps et l'espace, les personnages et le tempo du dialogue peuvent aussi avoir une influence sur le tempo de la pièce entière. Comme dans *En attendant Godot*, l'histoire est statique dans les deux pièces : il n'y a pas d'événements concrets, mais l'intrigue est pleine de petites actions pour couvrir l'inaction et le néant. (Reitala et Heinonen, 2001 : 28.) Le temps et l'espace sont immobiles, ce qui fait contraste avec les petites actions et conflits des personnages.

Il est important de bien distinguer ce qui est montré par l'action des personnages et ce qui est montré par leurs paroles (Reitala et Heinonen, 2001 : 26). Parfois, le plus important est l'attitude des personnages envers ce qui est dit ou fait. Dans les deux pièces du corpus, la misère des personnages n'a aucun remède. Ils savent que la fin approche et qu'ils n'ont rien à y faire. Leurs actions ainsi que leurs paroles constituent des efforts futiles à dépasser leur destin.

Au théâtre, les informations importantes sur la situation des personnages

peuvent également être introduites à travers un coup de téléphone, la télévision ou le journal (Reitala et Heinonen, 2001 : 26). Dans les deux pièces de Beckett, les personnages sont complètement isolés du monde extérieur. *Fin de partie* se situe dans un lieu clos et le seul contact des personnages avec le monde extérieur est de le regarder à travers un télescope par les fenêtres. *Oh les beaux jours* se situe sur une plage complètement isolée, où les seuls êtres vivants sont Winnie et Willie. Ce dernier lit un journal aux pages jaunies – donc vieilles ? Ainsi, l'isolement des personnages est totale : ils ne peuvent attendre aucune communication avec le monde extérieur.

Pour conclure, la chronologie des intrigues rend les pièces plus performatives en illustrant l'imminence du jeu théâtral. La structure et la thématique des deux pièces constituent une métaphore du cours de la vie : une suite d'actions répétitives qui ne peut se terminer qu'avec la mort. À la fin, tous les personnages partis d'une manière ou d'une autre, le jeu existentiel se termine et le rideau se referme sur le spectacle existentiel<sup>24</sup>. Ainsi, Beckett se sert de l'histoire et de l'intrigue non pas pour manipuler le genre de son écriture, mais pour bouleverser toute l'écriture dramatique.

### **3.2.2. Un univers performatif**

La société post-industrielle est pleine d'informations, et l'homme est obligé d'en choisir les plus révélatrices pour en organiser un tout qui lui semble intéressant, divertissant ou pertinent. Le rêve d'un univers constant, fictif ou réel, reste pourtant naïf, car le monde se transforme sans cesse. Par conséquent, un contact immédiat avec la réalité est une impossibilité – elle est constamment décomposée et recomposée. (Reitala et Heinonen, 2001 : 9.) Ainsi, l'organisation et l'interprétation des idées devient essentiel non seulement pour l'art, mais aussi pour le quotidien.

Chacun est le protagoniste et l'écrivain de sa propre histoire : la vie d'une personne et vécue, mais aussi narrée par la personne qui la vit (Reitala et Heinonen, 2001 : 11). Présentées comme des spectacles, les narrations littéraires et théâtrales des textes de théâtre deviennent des jeux (Guicharnaud, 1961 : 214). À l'intérieur du jeu, les personnages beckettien structurent leurs vies en choisissant des événements ou sujets importants de leur existence pour en créer tout un spectacle plein d'effets rhétoriques.

---

<sup>24</sup> Même si notre analyse ne se focalise pas sur le personnage beckettien, nous voudrions commenter sa présence dans le corpus en une chose. Pour beaucoup de chercheurs en littérature, le héros beckettien est un anti-héros. Nous ne comprenons pas pourquoi. Pour nous, c'est un héros, qui, face à la mort, insiste à parler, à jouer, à se faire le protagoniste involontaire du jeu du théâtre, de la vie et de la mort.

La performativité de l'univers beckettien repose sur cette idée de jeu dans le jeu.

Conscients de répéter le même jeu, les personnages le commentent eux-mêmes (Guicharnaud, 1961 : 214). Ce phénomène est surtout visible dans *Fin de partie*. Voici un passage où Hamm se corrige et se commente vers la fin du jeu (p. 108-109) :

7. [...] Un peu de poésie. (*Un temps.*) Tu appelais – (*Un temps. Il se corrige.*) Tu RÉCLAMAIS le soir ; il vient – (*Un temps. Il se corrige.*) Il DESCEND : le voici. (*Il reprend, très chantant.*) Tu réclamaïs le soir, il descend : le voici. (*Un temps.*) Joli ça. (*Un temps.*) Et puis ? [...]

Parfois, les personnages utilisent même des voix ou des expressions distinctes pour jouer différents rôles à l'intérieur du spectacle. Voici un autre exemple du jeu de Nagg, où il commémore sa jeunesse avec Nell en racontant l'histoire de l'Anglais et du tailleur (p. 34) :

8. NAGG. – Écoute-la encore. (*Voix de narrateur.*) Un Anglais – (*il prend un visage d'Anglais, reprend le sien*) – ayant besoin d'un pantalon rayé en vitesse pour les fêtes du Nouvel An se rend chez son tailleur qui lui prend ses mesures. (*Voix du tailleur.*) « Et voilà qui est fait, revenez dans quatre jours, il sera prêt. » [...] Je la raconte mal.

Le même phénomène est visible dans la commémoration de Winnie (*Oh les beaux jours*, p. 66) :

9. [...] Yeux bleu pervenche qui s'ouvrent et se ferment. (*Ton narrateur.*) Le soleil dépassait à peine l'horizon que Millie se leva, descendit... [...]

Nous appellerons cet effet *interaction performative* : les personnages entretiennent des conversations avec les autres ainsi qu'avec un public fictif en toute conscience de leur propre performativité. Cette dernière contient plusieurs niveaux. Premièrement, il s'agit d'une performativité communiquée au lecteur-spectateur, qui prend conscience du jeu des personnages à l'intérieur de la réalité théâtrale de la pièce. Deuxièmement, la performativité fait partie de la réalité des personnages : même dans leur réalité fictive, ils savent qu'ils sont en train de jouer. Finalement, cette performativité devient concrète lors d'une représentation, où le jeu réalisé par les acteurs est directement destiné au public réel du spectacle.

En d'autres mots, les personnages fictifs sont eux-mêmes conscients de la performativité, et l'utilisent pour engager et manipuler les autres personnages à l'intérieur de leur univers, ainsi que le lecteur-spectateur et le public éventuel. Comme au théâtre, le jeu reprend après chaque partie, à tour de rôle (*Fin de partie*, p. 14) :

10. HAMM. – À – (*bâillements*) – à moi. (*Un temps.*) De jouer.

Ainsi, la réplique de Clov « Quelque chose suit son cours » (p. 47) fait penser au cours de la vie, mais aussi au jeu des personnages. Dans les deux textes, la narration fait partie d'un système de rituels ou d'actions répétitives, qui tente de structurer les vies des personnages et de les rendre moins insignifiantes (Guicharnaud, 1961 : 214).

« Hamm dit aussi – comme pourrait le faire Beckett – ‘C’est l’heure de mon histoire.’ Et il cherche des auditeurs, il demande qu’on l’installe dans son rôle, qu’on soit en face de lui le lecteur pour qu’il soit l’auteur » (Mayoux, 1957 : 357). De même, Winnie se donne des instructions, et commente ses références à Willie (répliques de Winnie p. 13, 57, 51) :

11. [...] Commence, Winnie. (*Un temps.*) Commence ta journée, Winnie. [...]
12. WINNIE. – Prie ta vieille prière, Winnie. (*Un temps long.*)
13. [...] Pourquoi qu’il ne la déterre pas ? dit-il – allusion à toi, mon ange – à quoi qu’elle lui sert comme ça ? [...]

En même temps, les personnages sont eux-même témoins de leur propre jeu performatif : ils s’écoutent et se regardent, comme pour s’assurer de leur propre existence et devenir le spectateur de leur propre jeu.

En faisant allusion à plusieurs reprises à la représentation, les personnages s’avouent sur scène, occupés à se donner en spectacle. Cette dimension de théâtralité est décisive dans leur approche, même si elle est brouillée par d’autres allusions, métaphysiques celles-là, à la « scène du monde ». (Ryngaert, 2008 : 157.)

Le phénomène est nettement visible également dans ces deux passages, où Clov et Hamm font directement référence au jeu (p. 53, 77-78) :

14. HAMM. – Tu te souviens de ton arrivée ici ?  
CLOV. – Non. Trop petit, tu m’as dit.  
HAMM. – Tu te souviens de ton père ?  
CLOV (*avec lassitude*). – Même réplique. [...]
15. CLOV. – À quoi est-ce que je sers ?  
HAMM. – À me donner la réplique. [...]

Observons maintenant le passage suivant (*Fin de partie*, p. 47) :

16. HAMM. – On n’est pas en train de... de... signifier quelque chose ?  
CLOV. – Signifier ? Nous, signifier ! (*Rire bref.*) Ah elle est bonne !  
HAMM. – Je me demande. (*Un temps.*) Une intelligence, revenue sur terre, ne serait-elle pas tentée de se faire des idées, à force de nous observer ? (*Prenant la voix de l’intelligence.*) Ah, bon, je vois ce que c’est, oui, je vois ce qu’ils font ! [...]

Selon Ryngaert, ce passage ne renvoie pas seulement à un univers post-apocalyptique, mais aussi à la réalité du spectacle, où le spectateur est comme une intelligence qui

observe les personnages. « Ce double jeu permanent minimise le risque de lourdeur d'une interprétation métaphysique sursignifiée, puisqu'il existe toujours une piste qui dit que 'c'est du théâtre', et seulement du théâtre. » (Ryngaert, 2008 : 144.) Cela souligne encore plus la performativité de *Fin de partie*. La même allusion est visible aussi dans *Oh les beaux jours* (réplique de Winnie, p. 50-51) :

17. [...] Et toi ? dit-elle. Toi tu rimes à quoi, tu es censé signifier quoi ? [...]

En d'autres termes, les personnages des deux pièces sont acteurs-spectateurs de leurs propres existences (Guicharnaud, 1961 : 214). Cela peut également influencer les interprétations du lecteur-spectateur, qui imagine l'ensemble du texte dans ses coulisses imaginaires, mais doit aussi considérer le jeu à l'intérieur du jeu.

En outre, les personnages font des interprétations de leur propre situation, ce qui est paradoxalement aussi caractéristique de la lecture performative et interrogative. Dans la métaphysique beckettienne, le rêve d'un univers bien organisé est présent mais inachevé (*Fin de partie*, p. 76) :

18. CLOV (*se redressant*). – J'aime l'ordre. C'est mon rêve. Un monde où tout serait silencieux et immobile et chaque chose à sa place dernière, sous la dernière poussière.

Pourtant, les personnages sont soulagés par le fait que rien n'a changé (*Fin de partie*, p. 45) :

19. CLOV (*regardant toujours*). – Le fanal est dans le canal.  
HAMM (*soulagé*). – Pah ! Il l'était déjà.

Il y a également un aspect performatif dans les actions et caractères des personnages. Clov est comme un habilleur de théâtre : le seul à marcher, il aide les autres à se débrouiller. Pour Guicharnaud, *Fin de partie* commence comme une comédie bourgeoise du XIX<sup>ème</sup> siècle : la pantomime du serveur dans ses devoirs domestiques, suivie d'une suite de commentaires qui expliquent la situation (1961 : 213).

Pour comprendre la totalité performative de l'univers beckettien, observons encore les noms des personnages de *Fin de partie*<sup>25</sup>. Les quatre personnages portent des noms curieux qui peuvent être interprétés à travers trois langues (Ryngaert, 2008 : 156). « Hamm (*hammer*) est le marteau en anglais ; les trois autres sont des jeux sur le mot

---

<sup>25</sup> Dans *Oh les beaux jours*, les noms de Winnie et de Willie semblent plus ordinaires, et nous n'y voyons aucune trace de performativité.



‘clou’ en français (Clov), en anglais (Nell, *nail*) et en allemand (Nagg, *nagel*) » (*ibid.*). L’identité sociale et la nationalité des personnages ne sont pas indiquées ou évoquées dans le texte. « Des noms comme des surnoms ou les pseudonymes de ceux qui ne sont de nulle part » (*ibid.*).

En argot de théâtre, Hamm évoque aussi le cabot (anglais *hammy*, *ham acting*). « C’est un personnage qui s’écoute parler avec complaisance, se réfère à la scène et au jeu, se sert des autres comme d’un public. Un seul marteau un peu cabotin, donc, pour taper sur ces trois clous internationaux. » (Ryngaert, 2008 : 156.) De plus, Clov peut être interprété comme un jeu sur le mot ‘clown’ (Guicharnaud, 1961 : 214). En peu de mots, même les simples noms des personnages reflètent la performativité de leur univers.

Toutes les ruptures temporelles d’une pièce de théâtre diminuent son effet d’immédiateté (Reitala et Heinonen, 2001 : 25-26). Vu qu’il n’y en a quasiment pas dans *Fin de partie* et *Oh les beaux jours*, les deux pièces créent une illusion de *hic et nunc* pour le lecteur-spectateur, ce qui souligne encore plus leurs aspects performatifs. Les retours en arrière sont établis par l’interaction performative des personnages, leur réminiscence des beaux jours.

Comme les personnages de *En attendant Godot* (Guicharnaud, 1961 : 194), ceux de notre corpus participent à la création d’une signification plus vaste et plus importante que celle de leurs histoires. Ils illustrent la condition humaine de l’univers beckettien. Le lecteur-spectateur y voit sans cesse une intention de commémorer et de philosopher, et c’est précisément cette intention qui est importante au lieu des idées dont ils parlent (*ibid.*).

Si les pièces de Beckett ont une chose en commun, c’est « leur intense théâtralité » (Guicharnaud, 1961 : 212). Ainsi, Beckett est « conscient de l’essence-même du théâtre » (*id.*, p. 213). Son style souligne l’effet performatif de son univers : il écrit pour la scène dit italienne, c’est-à-dire que le public voit le spectacle directement du devant, comme à travers un cadre photo. Dans ce type de théâtre, la convention du quatrième mur<sup>26</sup> est essentiellement présente : l’auteur a la possibilité de la respecter ou

---

<sup>26</sup> La question du quatrième mur a souvent été débattue dans les théories de théâtre. En général, le *quatrième mur* est considéré comme un mur imaginaire qui se place entre la scène et la salle en séparant les spectateurs des acteurs. Le quatrième mur est lié à l’idée de l’illusion théâtrale, où le spectateur a un rôle passif et ne cherche aucune interaction avec l’acteur. Ce dernier joue dans une réalité fictive sans

de la manipuler. (*ibid.*) Pour nous, surtout les exemples 8., 14., 15. et 16. illustrent la façon dont Beckett manipule cette tradition : les personnages sont conscients de leur jeu observé par un public.

Paradoxalement, ce qui est performé au théâtre est un jeu, mais fait également partie de la réalité : les acteurs et les spectateurs ont tous une vie quotidienne hors de l'illusion du théâtre. La vision du monde de Beckett est absolument faite pour la scène. Ses personnages se retrouvent constamment face à des obstacles. Dans *Fin de partie*, les fenêtres sont trop hautes, et les corps des personnages leur échappent. (Guicharnaud, 1961 : 215.) Dans *Oh les beaux jours*, Winnie est enterrée dans le sable et ne peut pas bouger. Ils essaient de se débrouiller, et, ne réussissant jamais, leurs efforts les rendent ridicules comme des clowns (*id.*, p. 216.). Ainsi, il y a également un côté cirque dans les deux pièces. Cela crée un effet de pure théâtralité et performativité : leur vie devient une mauvaise pièce de théâtre, performée en vain et pour rien, mais c'est la seule pièce qu'ils ont (*id.*, p. 217). Finalement, est-ce vraiment si absurde que cela ?

Prenons l'exemple d'un autre texte de Beckett, *Acte sans paroles*, qui manifeste nettement une performativité et théâtralité encore plus intense que celle de notre corpus. Le texte entier se constitue de didascalies qui « décrivent avec exactitude les actions que les personnages doivent accomplir » (Ryngaert, 2008 : 39). Dans les deux pièces du corpus, la parole ne suffit pas à exprimer la misère des personnages. Les didascalies font le reste, et le jeu est accompli. Comme le disait Artaud, « le théâtre qui n'est dans rien mais se sert de tous les langages : gestes, sons, paroles, feu, cris, se retrouve exactement au point où l'esprit a besoin d'un langage pour produire ses manifestations » (1938 : 17).

Somme toute, la performativité est visible dans les deux pièces du corpus à travers plusieurs moyens. Les moyens classiques utilisés dans l'organisation des deux textes illustrent la force du pacte théâtral. La chronologie des intrigues souligne l'imminence du jeu et ainsi de la performativité. Cette dernière est également visible dans les noms, actions et caractères des personnages. De plus, ils sont eux-mêmes conscients de leur théâtralité par l'interaction performative (surtout dans *Fin de partie*). Cette deuxième partie de l'analyse met en évidence l'immense performativité des deux

---

prendre conscience de son public. Ainsi, briser le quatrième mur veut dire briser l'illusion théâtrale et souligner l'interaction performative.

pièces sans parler des didascalies. Par la suite, nous viserons à découvrir comment ces dernières contribuent à l'effet performatif des deux pièces.

### 3.3. Analyse des didascalies

Se concentrant sur le texte dialogué, l'analyse du texte dramatique [...] néglige souvent la couche du texte qui en est indissociable (et sans laquelle il n'y a d'ailleurs pas d'analyse possible), les didascalies. Elles ne se voient pas accorder suffisamment d'attention parce qu'en tant que texte secondaire elles occupent un espace réduit dans l'ensemble du texte dramatique, et aussi parce qu'elles appartiennent seulement au texte écrit, où elles fonctionnent comme indications scéniques, [...] destinées à être transposées sur scène, avec une conscience prononcée chez l'auteur de la représentation comme destination ultime du texte dramatique. (Andjelković, 2008 : 119.)

De plus en plus, la mise en scène du théâtre moderne a pris en charge ce qui, auparavant, était considéré comme de l'action ou son imitation. C'est-à-dire que le personnage peut accomplir des tâches différentes lors de la représentation, même si elles ne sont pas directement liées avec ses paroles. En conséquence, l'action ne s'effectue plus par une nécessité primordiale visible dans le texte. (Ryngaert, 2008 : 11.) De nos jours, c'est souvent le metteur en scène qui choisit et construit ces actions autour du texte. Dans la représentation, une discussion entre les personnages du texte peut se dérouler au cours d'un repas familial ou d'une journée habituelle au travail même si le texte n'en fait aucune mention.

Les auteurs qui n'utilisent pas les didascalies veulent souvent souligner l'importance des indications performatives dans les paroles des personnages au lieu de tout système de jeu ou de mise en scène. Ils maintiennent ainsi l'ambiguïté de leur texte et laissent une plus grande liberté d'interprétation au lecteur-spectateur. (Ryngaert, 2008 : 38.)

Au contraire, certains auteurs mettent en valeur la mise en scène en accordant une importance considérable aux indications scéniques, comme pour assurer une certaine forme pour la représentation (Ryngaert, 2008 : 38). Beckett est un exemple presque maniaque de ce genre d'écrivain (*ibid.*).

Dans le théâtre moderne, les didascalies sont des mots à ne pas dire qui aident le lecteur-spectateur à comprendre, interpréter et imaginer les personnages et le déroulement de leurs actions. Pour cette même raison, les didascalies sont utiles aux acteurs et metteurs en scène, qu'ils les respectent ou non. (Ryngaert, 2008 : 38.)

Dans cette troisième partie de notre analyse, nous suivrons le début de la démarche de Sava Andjelković dans son analyse des didascalies. Comme lui, nous

observerons d'abord le paratexte didascalique : « titre de la pièce, caractérisations de genre, dédicace, préface, liste des personnages, avec éventuelle détermination de l'espace et du temps de l'action » (Andjelković, 2008 : 120). Certes, le paratexte constitue une bonne partie du texte à ne pas dire et mérite notre attention par son éventuelle signification performative. Après l'analyse du paratexte, nous nous concentrerons sur les indications scéniques.

### 3.3.1. Le paratexte didascalique

La caractérisation de genre « indique à quelle catégorie de texte dramatique on a affaire » (Andjelković, 2008 : 121). Si le genre de l'œuvre est indiqué après le titre, il peut également agir sur les interprétations du lecteur-spectateur (Ryngaert, 2008 : 33). Dans *Fin de partie*, le titre fait tout le travail. Il n'y a aucune indication sur le genre de la pièce (*id.*, p. 141). Il en va de même pour *Oh les beaux jours*. La conception courante de l'œuvre de Beckett en tant que théâtre absurde d'après-guerre peut bien sûr guider les interprétations du lecteur-spectateur. Bien entendu, ce dernier est aussi conscient du pacte théâtral implicite.

Ce qui est très rare dans l'histoire du théâtre, la dédicace de *Fin de partie* se lit « Pour Roger Blin », le metteur en scène qui a réalisé la pièce en français à Londres, l'année de sa parution (Ryngaert, 2008 : 141). Blin a également tenu le rôle de Hamm dans la même représentation. La dédicace au metteur en scène souligne encore l'évidente importance de la mise en scène pour Beckett. Quant à *Oh les beaux jours*, il n'y a aucune indication de dédicace.

Aucune des deux pièces n'est accompagnée d'une préface, qui pourrait aider le lecteur-spectateur à comprendre leurs contenus. Cela souligne encore la performativité de notre corpus : il n'y a pas de préface au (futur) spectacle. Le lecteur-spectateur doit faire ses propres interprétations, mais, comme nous allons le voir plus bas, les autres didascalies lui rendront un grand service.

Néanmoins, il faut noter la quatrième de couverture de *Fin de partie*, écrite par Roger Blin, qui caractérise la pièce comme étant : « à un niveau théâtral absolument direct, où il n'y a pas d'immense symbole à chercher ». Cette idée peut encore guider les interprétations du lecteur-spectateur vers un point de vue performatif. Blin donne ses propres impressions et interprétations du texte, ce qui peut servir de préface pour un lecteur-spectateur qui a du mal à y voir des significations.

Observons ensuite la liste des personnages. Dans *Fin de partie*, elle est accompagnée d'une brève description de sa représentation à Londres en 1957 :

20. *Fin de partie* a été créée en français le 1<sup>er</sup> avril 1957 au *Royal Court Theatre*, à Londres, avec la distribution suivante :

NAGG .....	Georges Adet
NELL .....	Christine Tsingos
HAMM .....	Roger Blin
CLOV .....	Jean Martin

La pièce a été reprise le même mois au *Studio des Champs-Élysées*, à Paris, avec la même distribution, à cette seule exception près que le rôle de Nell était alors tenu par Germaine de France.

Grâce à cette deuxième référence à la représentation de Londres, il y a encore un lien direct au spectacle dans le paratexte de *Fin de partie*. Pourtant, les réalisateurs de la représentation se retrouvent tout de suite en face d'un autre problème à résoudre : ni l'âge, ni la nationalité des personnages ne sont mentionnés dans la liste. Il en va de même pour l'époque de l'action. Les relations entre les quatre personnages ne sont pas mentionnées non plus, mais elles sont facilement repérables dans le texte.

En ce qui concerne *Oh les beaux jours*, la liste est exceptionnellement courte. Intitulé « PERSONNAGES », elle en comprend deux : « WINNIE, la cinquantaine » et « WILLIE, la soixantaine ». Contrairement à *Fin de partie*, l'âge des personnages est donc cité. Pourtant, il n'y a aucune indication des représentations réalisées. Ni la nationalité, ni les relations entre les personnages, ni l'époque de l'action ne sont mentionnées. Comme dans *Fin de partie*, le lecteur-spectateur se rend vite compte de la relation maritale des deux personnages, dont les âges peuvent l'aider à comprendre la nostalgie qui se cache derrière toute action et réplique.

Quant à l'espace et le temps de l'action, ils sont décrits en détail dans les premières didascalies liminaires des deux pièces. Comme nous l'avons vu dans la partie 3.2.1., *Fin de partie* se situe dans un intérieur vide et sombre (didascalie liminaire, p. 11) :

21. *Intérieur sans meubles.*

*Lumière grisâtre.*

*Aux murs de droite et de gauche, vers le fond, deux petites fenêtres haut perchées, rideaux fermés.*

*Porte à l'avant scène à droite. Accroché au mur, près de la porte, un tableau retourné.*

*À l'avant scène à gauche, recouvertes d'un vieux drap, deux poubelles l'une contre l'autre.*

*Au centre, recouvert d'un vieux drap, assis dans un fauteuil à roulettes, Hamm.*

*Immobile à côté du fauteuil, Clov le regarde. Teint très rouge.*

Beaucoup d'analyses ont interprété cette mise en scène comme représentant l'intérieur d'un crâne, les deux fenêtres à rideaux comme des yeux fermés sur le mal du monde. Par extension, surgit souvent l'interprétation que l'univers de la pièce reflète la métaphysique de l'homme. Ainsi, la mise en scène devient une métaphore de l'essence de l'homme. Dans ce cas-là, l'illusion du vrai est possible seulement à un niveau métaphorique, le temps de l'action restant tout à fait ambigu.

*Oh les beaux jours* se situe dans un univers d'un tout autre ordre (didascalie liminaire, p. 11) :

22. *Etendue d'herbe brûlée s'enflant au centre en petit mamelon. Pentès douces à gauche et à droite et côté avant-scène. Derrière, une chute plus abrupte au niveau de la scène. Maximum de simplicité et de symétrie.*

*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. La cinquantaine, de beaux restes, blonde de préférence, grassouillette, bras et épaules nus, corsage très décolleté, poitrine plantureuse, collier de perles. Elle dort, les bras sur le mamelon, la tête sur les bras. A côté d'elle, à sa gauche, un grand sac noir, genre cabas, et à sa droite une ombrelle à manche rentrant (et rentré) dont on ne voit que la poignée en bec-de-cane.*

*A sa droite et derrière elle, allongé par terre, endormi, caché par le mamelon, WILLIE.*

Cette fois-ci, la scène n'est pas une chambre grisâtre, mais ressemble plutôt à une carte postale de vacances ensoleillées à la mer. La lumière grisâtre est remplacée par une lumière aveuglante, et la toile du fond représente un ciel bleu d'été sans nuages. Winnie est enterrée dans le sable et Willie, allongé par terre, caché derrière le mamelon, vit dans une caverne derrière une petite colline. Comme dans *Fin de partie*, il n'y a aucune indication sur le temps de l'action. En quelque sorte, le temps du théâtre est toujours maintenant – le jeu reprend à chaque lecture ou représentation et l'effet d'immédiateté fait toujours partie de son illusion.

Bien qu'il manque d'informations, le paratexte des deux pièces est donc plein de petites indications sur les spectacles potentiels. La performativité du paratexte est surtout notable dans *Fin de partie*, *Oh les beaux jours* restant à un niveau plus générique. Par la suite, nous observerons les titres des deux pièces pour savoir s'ils peuvent nous fournir plus d'informations sur la performativité du corpus.

### 3.3.1.1. Les titres

Le titre littéraire est souvent le premier contact du lecteur-spectateur avec le texte. Néanmoins, le titre d'une pièce de théâtre ne fait pas un texte (ni un spectacle) (Roy, 2008 : 47). Inséparable du texte qu'il annonce, le titre constitue parfois le seul souvenir d'une lecture, ou même « le seul segment de texte lu » (*ibid.*). Rares sont les cas où le titre se réduit à celui imprimé sur la couverture du livre (*id.*, p. 48). En effet, il peut se manifester de diverses manières, « selon les auteurs, les époques, les genres de textes, les types d'éditions et les publics visés. Ainsi, la composition des titres varie énormément par le format et la syntaxe » (*ibid.*).

Selon Genette (1987 : 73), les fonctions principales du titre sont la désignation ou l'identification de l'ouvrage, sa description (parfois métaphorique), une valeur connotative et une fonction séductive, qui invite à lire.

Comme les intitulés des ouvrages littéraires, les titres internes, sous-titres et intertitres contribuent à la création des significations en éclairant et accompagnant la lecture. Cela assure un texte efficace, cohérent et lisible. (Roy, 2008 : 48.) Dans le cas du texte de théâtre, les didascalies liminaires pourraient être considérées comme des intertitres invisibles. Comme nous l'avons vu ci-dessus, ces didascalies aident le lecteur-spectateur à se situer dans l'univers des pièces, même si la pièce commence *in medias res*.

Parfois, les titres répondent aux attentes du lecteur-spectateur et peuvent valider ses interprétations. Cela implique que le lecteur-spectateur cherche une coopération avec le texte et en profite pour y créer des significations. (Roy, 2008 : 48-49.) À l'aide du titre, le lecteur-spectateur arrive à formuler des hypothèses concernant les événements et le contenu de la pièce (*id.*, p. 54). S'il connaît l'œuvre de Beckett, il peut anticiper un univers post-apocalyptique et macabre.

Bien évidemment, tous les effets que le titre peut entretenir sur le lecteur-spectateur ne sont prévisibles ni contrôlables. L'auteur (éventuellement le traducteur ou l'éditeur) de l'ouvrage se sert du titre pour créer une poétique cohérente (ou non) avec l'ensemble du texte. Le titre obéit ainsi à des règles que l'auteur a adoptées pour son œuvre. (Roy, 2008 : 49.)

Pourtant, il arrive au titre de tromper ou de manipuler son lecteur (Roy, 2008 : 47, 49). Il peut évoquer des interprétations qui, finalement, ne seront pas possibles à établir. Paradoxalement, le titre est souvent ce que le lecteur-spectateur lit d'abord, mais

comprend en dernier.

Dans une lecture qui se veut performative, il convient d'aborder la problématique du titre en fonction du travail interprétatif du lecteur-spectateur. En effet, c'est précisément le titre qui propulse l'imagination interprétative de celui-ci (Roy, 2008 : 50). Le discours autour de la pièce ou les représentations qu'elle a suscitées peuvent également orienter ou même faciliter cette interprétation (*ibid.*).

Dans ses écrits sur le paratexte, Genette (1987) distingue trois types de titres : thématiques, rhématiques et mixtes. Le titre dit *thématique* signale un trait sémantique en évoquant le contenu du texte. Au contraire, le titre *rhématique* indique un caractère plus générique, comme le genre littéraire du texte. Quant à lui, le titre *mixte* contient des éléments thématiques et rhématiques, ce qui peut créer une ambiguïté dans son interprétation. (Roy, 2008 : 49.) Cette ambiguïté peut aussi constituer une stratégie de lecture.

Quels types d'information performative peuvent donc nous donner les titres de *Fin de partie* et *Oh les beaux jours* ? Est-ce qu'ils sont cohérents avec les textes qu'ils annoncent ? Guident-ils nos interprétations sur la totalité performative des pièces ?

Pour Ryngaert, le titre de *Fin de partie* joue « sur plusieurs registres » (2008 : 33). Il « renvoie littéralement à la fin d'un jeu et métaphoriquement à la mort » (*ibid.*). Selon lui, il peut aussi évoquer la fin d'une fête, d'une *party*, ou « les derniers coups d'une partie d'échecs » (*id.*, p. 141). Cette dernière interprétation est quasiment biographique, parce que Beckett est connu pour son intérêt au jeu d'échecs. Pour nous, il n'y a rien de festif dans la vie de Hamm et Clov : ils sont obligés de jouer – concrètement et métaphoriquement – tout en sachant que personne ne va gagner.

À la limite, *Fin de partie* pourrait être considéré comme un titre mixte : il a certainement un caractère sémantique qui illustre à merveille tout ce qui est essentiel dans l'univers de la pièce. Pour nous, le titre évoque aussi en quelque sorte le genre littéraire du drame : le théâtre, le jeu par excellence, se compose de parties (des actes et des scènes).

Certes, la question du jeu sert aussi de fonction séductive – le lecteur-spectateur se demande tout de suite : quelle partie ? Quel jeu ? Comme cela, le titre propulse tout de suite l'imagination du lecteur-spectateur. Après la lecture de la pièce, il comprend qu'il s'agit de la fin du jeu des personnages, mais aussi de la vie.

Par conséquent, le titre constitue une description concrète ainsi que métaphorique de la pièce. La vie est un jeu où chacun doit finir sa partie, et le jeu



théâtral de Hamm et Clov se divise en parties selon leurs conversations et tâches quotidiennes. À travers la thématique du jeu, le titre est nettement performatif et cohérent avec le texte qu'il précède. *Oh les beaux jours* est un titre plutôt thématique. Il évoque le contenu du texte, *id est* une réminiscence nostalgique des beaux jours vécus et une anticipation de ceux à venir.

Pourtant, *Oh les beaux jours* peut également être considéré comme un titre manipulatif – il séduit le lecteur-spectateur en l'invitant à lire une pièce qui semble belle et joyeuse. La réalité du texte n'est pourtant pas telle : le sable monte de la taille jusqu'au cou, et à la fin les beaux jours ne sont plus qu'un souvenir. Comme cela, le titre est quasiment antiphrastique – y a-t-il vraiment quelque chose de beau dans une existence pareille ?

Grâce à l'attitude positive de Winnie, le titre reste quand même assez cohérent avec le texte qui le suit. Optimiste, Winnie a un point de vue positif sur son passé, présent et futur. Elle répète : « Oh, le beau jour que ça va être » et parle du « bon vieux style ». Elle évoque aussi « toutes les bontés qu'on a », même s'il n'en reste pas grand chose. C'est pourquoi le titre constitue une description concrète ainsi que métaphorique de la totalité du texte : les jours sont toujours beaux pour son personnage principal.

Finalement, au titre *Oh les beaux jours* ne manque-t-il pas quelque chose ? Un point d'exclamation à la fin du titre ou après l'exclamation *Oh !* pourrait guider l'interprétation du lecteur-spectateur vers un point de vue encore plus serein. Est-ce que ce manque d'exclamation signale la réalité sombre de la pièce au lecteur-spectateur ? Quoiqu'il en soit, la performativité n'est pas clairement notable dans le titre comme dans *Fin de partie*.

Dans les deux pièces, les titres-mêmes peuvent être considérés comme une prise de position sur la thématique métaphysique des textes. Personne ne peut jouer ni commémorer tout seul, mais y-a-t-il quelqu'un pour écouter ?

Pour finir notre analyse, nous viserons à découvrir les traces du spectacle qui se cachent dans les indications scéniques des deux pièces.

### **3.3.2. Les didascalies classées**

Avant de nous plonger dans l'univers didascalique du corpus, rappelons-nous que l'étymologie du mot 'didascalie' vient du mot grec *didaskalia*, « enseignement ». Ce caractère instructif est présent même dans sa définition du Petit Robert, qui se lit :

« instructions du poète dramatique à ses interprètes ». (Le Nouveau Petit Robert 2010, s.v. *didascalie*.)

En effet, comme nous avons pu le constater dans la partie 2.3.2., le texte didascalique est souvent destiné au lecteur-spectateur, pour qu'il puisse interpréter le texte, mais aussi aux réalisateurs de la pièce, qu'ils le respectent ou non. Ainsi, le destinataire de ces mots à ne pas dire vérifie l'étymologie du terme.

Bien entendu, les didascalies sont largement répandues dans toute l'œuvre dramatique de Beckett. Avec la fréquence extrême de ses didascalies, il ne laisse pas beaucoup de place à l'imagination : « Beckett, en multipliant ses indications méticuleuses et efficaces, laisse une marge toute relative à l'imagination des metteurs en scène. Les réalisations diffèrent surtout en fonction du 'dosage' de l'humour et de l'angoisse » (Aslan, *En attendant Godot de Samuel Beckett*).

Ryngaert (2008 : 38) distingue deux types de didascalies : celles qui concernent la fable et celles qui sont purement scéniques. De même, Andjelković les classe en didascalies de *l'illusion dramatique* et celles de *l'illusion scénique*, les premières concernant « les personnages, le caractère auditif et visuel du texte dialogué et des actions », et les dernières se rapportant directement à la scène (Andjelković, 2008 : 120).

Certes, il y a plusieurs possibilités pour le classement des didascalies. Après avoir suivi le début de la démarche d'Andjelković, nous reprendrons le classement présenté par De Cruyenaere (1992), que nous jugeons clair et réalisable dans le cadre du présent travail. Les didascalies des deux pièces seront ainsi classées en didascalies liminaires, intermédiaires et intersticielles selon leur place et fonction dans le texte.

### **3.3.2.1. Les didascalies liminaires**

Commençons par la didascalie dite liminaire, qui se place en début de la scène ou de l'acte qui va commencer (De Cruyenaere, 1992 : 62). Comme nous l'avons vu dans la partie 2.3.2., elle peut donner trois types d'indications (*ibid.*). En précisant le décor habituel de la scène, elle aide le lecteur-spectateur à se situer dans l'univers de la pièce (voir les exemples 21. et 22. de la partie 3.3.1.). Quand elle indique les détails circonstanciés de la scène, cet univers devient plus précis. Les indications sur l'habit des personnages guident l'imagination du lecteur-spectateur vers des coulisses imaginaires inventives et bien détaillées.

Dans la partie 3.3.1., nous avons constaté que les premières didascalies

liminaires des deux pièces situaient le lecteur-spectateur dans l'univers macabre et curieux des personnages. Par l'intermédiaire des didascalies liminaires citées, le décor de la scène envisagé par Beckett est précisé dès les débuts des deux pièces. *Fin de partie* se passe nulle part, ce qui est déjà un commentaire non seulement sur l'existence humaine, mais également sur le jeu, le théâtre, la performativité et la convention didascalique – n'importe quel espace peut servir de scène pour le spectacle de la vie. De même, *Oh les beaux jours* se déroule sur une plage isolée sans aucun signe de vie à part le couple étrange que constituent Winnie et Willie.

Dans *Oh les beaux jours*, la première didascalie liminaire est reprise au début du deuxième acte (voir l'exemple 2. de la partie 3.2.1.) En fait, Beckett y fait directement référence : « *Scène comme au premier acte* ». De plus, il évoque à l'avance ses futures didascalies intersticielles en ajoutant aux didascalies destinées à l'actrice de Winnie « *Voir indications* ».

Même si la didascalie liminaire ne semble pas être très répandue chez Beckett, il y en a quelques autres manifestations dans notre corpus. Quand Nagg apparaît dans sa poubelle, son habit est indiqué dans la didascalie liminaire (*Fin de partie*, p. 27) :

23. *Bonnet de dentelle. Teint très blanc.*

Ces indications courtes sur l'apparence physique du personnage aident le lecteur-spectateur à en créer une image plus détaillée dans ses coulisses imaginaires. Elles peuvent également guider ses interprétations. Par exemple, un teint blanc pourraient signifier vieillesse, fatigue ou infirmité selon les expériences du lecteur-spectateur.

Parfois, les indications sur l'habit des personnages marquent un tournant dans les événements du texte. Par exemple, le départ de Clov dans *Fin de partie* est teinté par un changement radical dans l'habit du personnage. Quand il décide de partir, il sort et revient transformé (didascalie liminaire, p. 108) :

24. *Panama, veston de tweed, imperméable sur le bras, parapluie, valise.*

Le changement de vêtements est utilisé pour la même cause dans *Oh les beaux jours*. Vers la fin de la pièce, Willie change soudain son costume ainsi que son comportement envers sa femme. Passif tout au long de la pièce, son déplacement vers Winnie et le revolver arrive d'un coup, et sa tenue illustre la transformation (didascalie liminaire, p. 73) :

25. *Il est à quatre pattes, en tenue de cérémonie – haut de forme, habit, pantalon rayé, etc., gants blancs à la main. Longue moustache blanche et droite très fournie.*

Ainsi, les didascalies liminaires peuvent également dramatiser les évènements du texte. Au niveau concret de la représentation, ce genre de changement requiert un travail efficace et rapide des habilleurs ainsi que des acteurs. Au niveau de la lecture, ces indications sur les costumes soulignent la performativité des deux pièces – le spectacle est toujours présent dans le texte par l’intermédiaire des didascalies. Grâce à la didascalie liminaire, le lecteur-spectateur peut obtenir plus de précision dans ses coulisses imaginaires : sans les indications, les personnages n’y seraient peut-être que des silhouettes vagues et impersonnelles.

### 3.3.2.2. Les didascalies intermédiaires

Observons ensuite la didascalie intermédiaire. Elle se situe entre les séquences du texte, c’est-à-dire entre les scènes (et éventuellement les actes) de la pièce (De Cruyenaere, 1992 : 56). Sa fonction dans le texte est d’indiquer les coordonnées de la séquence qui va commencer (*ibid.*). Comme la didascalie liminaire, elle aide ainsi le lecteur-spectateur à mieux suivre le déroulement de la pièce et à se rendre compte des différents lieux, moments de l’histoire et personnages présents dans le texte.

Néanmoins, la didascalie intermédiaire n’est pas présente dans les deux pièces concernées. Comme nous l’avons vu dans l’analyse de la structure des textes (3.2.1.), la définition conventionnelle de la scène est difficilement applicable aux pièces du corpus. Surtout sans l’aide des didascalies intermédiaires, le lecteur-spectateur ne distingue pas nécessairement les limites des scènes.

En outre, les deux pièces se déroulent dans un seul et même endroit dans un ordre temporel plutôt chronologique, les retours en arrière se faisant seulement à travers les souvenirs racontés par les personnages. En conséquence, toute indication sur les coordonnées des scènes, comme le lieu et le temps des évènements, est inutile<sup>27</sup>. Même dans *Oh les beaux jours*, le début des deux actes clairement indiqués sont précisés seulement par l’intermédiaire de la didascalie liminaire.

Ainsi, l’esthétique de la continuité guide le lecteur-spectateur comme à travers une seule scène continue dans les deux textes. Il en résulte que la performativité de

---

<sup>27</sup> Pour cette même raison, il n’y a pas de didascalies liminaires qui préciseraient les détails circonstanciés des scènes dans le corpus.

celles-ci devient encore plus palpable – la continuité interrompue des textes permet au lecteur-spectateur d’imaginer tout le spectacle sans interruptions.

### 3.3.2.3. Les didascalies intersticielles

La dernière et pas la moindre, la didascalie intersticielle se place entre les répliques des personnages (De Cruyenaere, 1992 : 61). Elle apporte des précisions dans le jeu, mais peut également indiquer des pauses dans l’action (*ibid.*).

Cette didascalie est nettement la plus fréquente dans les pièces de notre corpus. Elle se manifeste entre les répliques, mais également entre parenthèses à l’intérieur de celles-ci. Les fonctions de la didascalie intersticielle dans les deux pièces sont nombreuses, et sa longueur varie d’un seul mot jusqu’à deux pages. Par la suite, nous observerons les différentes fonctions de cette didascalie à travers des exemples.

Cette didascalie indique tous les mouvements et déplacements des personnages d’une manière très précise (*Fin de partie*, didascalie intersticielle, p. 12) :

26. [...] *Il descend de l’escabeau, fait trois pas vers la fenêtre à gauche, retourne prendre l’escabeau, l’installe sous la fenêtre à gauche, monte dessus, regarde par la fenêtre.*  
[...]

Ce genre d’indication aide le lecteur-spectateur à visualiser les actions des personnages dans ses propres coulisses imaginaires. Dans les pièces du corpus, il n’y a pas de décalage entre les mots à dire et les mots à ne pas dire – quand une action est indiquée dans les didascalies, le personnage l’accomplit toujours.

Les didascalies intersticielles indiquent également l’identité de l’allocataire quand c’est nécessaire (*Fin de partie*, p. 21) :

27. HAMM (à Nagg). – Il n’y a plus de bouillie. Tu n’auras jamais plus de bouillie.

Dans *Oh les beaux jours*, cet allocataire peut même être un objet (réplique de Winnie et didascalies intersticielles, p. 40) :

28. [...] *Enlève-moi ça, Winnie, enlève-moi ça, avant que je mette fin à mes souffrances. (Elle revient de face. Méprisante.) Tes souffrances ! (Au revolver.) Oh c’est une consolation, sans doute, te savoir là, mais je t’ai assez vu.* [...]

En outre, les didascalies intersticielles peuvent indiquer la manière dont on s’adresse à l’allocataire, *id est* le jeu souhaité (Ryngaert, 2008 : 141). Ainsi, « la prise en compte des acteurs qui interpréteront les personnages [...] est manifeste » dans les

didascalies (Andjelković, 2008 : 124). En voici des exemples (*Fin de partie*, p. 26, 46, 79) :

29. HAMM (*avec angoisse*). – Mais qu'est-ce qui se passe, qu'est-ce qui se passe ?  
30. HAMM (*sursautant*). – Gris ! Tu as dit gris ?  
31. CLOV (*admiratif*). – Ça alors ! Tu as quand même pu l'avancer !  
HAMM (*modeste*). – Oh tu sais, pas de beaucoup, pas de beaucoup, mais tout de même, mieux que rien.

Ce type d'indication est fréquente également dans *Oh les beaux jours*. Observons par exemple le passage suivant, où chaque réplique est accompagnée d'une indication de jeu (dialogue avec didascalies intersticielles, p. 32) :

32. WINNIE. [...] Je t'en supplie, Willie, seulement oui ou non, est-ce que tu m'entends de là, seulement oui ou rien ?  
*Un temps.*  
WILLIE. – (*Maussade.*) Oui.  
WINNIE. – (*Revenant de face, même voix.*) Et maintenant ?  
WILLIE. – (*Agacé.*) Oui.  
WINNIE. – (*Moins fort.*) Et maintenant ?  
WILLIE. – (*Encore plus agacé.*) Oui !

Ces didascalies sont clairement destinées aux acteurs tenant les deux rôles, mais en dernier lieu c'est le metteur en scène qui décide si elles seront réalisées et comment.

Dans l'exemple suivant, l'instruction destinée à l'acteur de Clov atteint la typographie et l'orthographe de sa réplique (*Fin de partie*, p. 46) :

33. CLOV (*de même*). – Il fait gris. (*Baissant la lunette et se tournant vers Hamm, plus fort.*) Gris ! (*Un temps. Encore plus fort.*) GRRIS !

Ainsi, la typographie et l'orthographe de la réplique peuvent également indiquer le caractère phonologique de l'énoncé, selon les interprétations du metteur en scène, de l'acteur ou du lecteur-spectateur. Remarquons aussi que ces didascalies indiquent le volume sonore dont les acteurs doivent prononcer leurs répliques.

Parfois, les instructions destinées aux acteurs sont beaucoup plus ambiguës (*Fin de partie*, réplique de Hamm et didascalie intersticielle, p. 71 ; *Oh les beaux jours*, réplique de Winnie et didascalie intersticielle p. 52) :

34. [...] Je vous donne du blé, un kilo, un kilo et demi, vous le rapportez à votre enfant et vous lui en faites – s'il vit encore – une bonne bouillie (*Nagg réagit*), une bonne bouillie et demie, bien nourrissante. [...]  
35. [...] Oui, quand je sens que ça vient, que ça va sonner, pour le sommeil, et m'apprête par conséquent, pour la nuit – (*geste*) – de cette façon, il arrive que je me trompe – (*sourire*) – mais pas souvent. [...]

Ces ambiguïtés démontrent que les didascalies du corpus, malgré leur précision, ne disent pas tout. Vagues, la réaction de Nagg et le geste de Winnie laissent plus de liberté d'interprétation aux acteurs et au metteur en scène. De même, le lecteur-spectateur base son interprétation sur l'image des personnages qu'il a créée dans ses coulisses imaginaires. Dans son imagination, il précise ces didascalies, et le geste de Winnie peut devenir gracieux et la réaction de Nagg agressive.

Les didascalies intersticielles destinées aux acteurs peuvent également indiquer les hésitations des personnages (*Fin de partie*, réplique de Hamm et didascalies intersticielles, p. 90) :

36. [...] Ce sera la fin et je me demanderai ce qui a bien pu l'amener et je me demanderai ce qui a bien pu... (*il hésite*)... pourquoi elle a tant tardé. (*Un temps*.) Je serai là, dans le vieux refuge, seul contre le silence et... (*il hésite*)... [...]

Notons aussi que l'utilisation du participe présent dans les indications du jeu est très courant dans le corpus. En voici quelques exemples (*Oh les beaux jours*, p. 22, 37 ; *Fin de partie*, p. 48, 50) :

37. WILLIE. – (*Lisant*.) Coquet deux-pièces calme soleil.  
38. WINNIE. – (*Arrêtant son geste*.) Quoi ?  
39. CLOV (*avec angoisse, se grattant*). – J'ai une puce !  
40. CLOV (*se précipitant vers la porte*). – Je m'y mets tout de suite.

Le participe présent souligne l'effet d'immédiateté, et ainsi, la performativité du texte de théâtre : pour le lecteur-spectateur, ces actions sont toujours accomplies ici et maintenant. Parfois, les didascalies intersticielles concernent l'action des personnages au point d'être redondantes par rapport au dialogue (Ryngaert, 2008 : 141). Observons les exemples suivants (*Oh les beaux jours*, réplique de Winnie et didascalies intersticielles, p. 23, 64 ; *Fin de partie*, p. 59) :

41. [...] Et si pour des raisons obscures nulle peine n'est plus possible, alors plus qu'à fermer les yeux – (*elle le fait*) – et attendre que vienne le jour – [...]  
42. [...] Regarder devant moi, les lèvres rentrées ? (*Un temps long pendant qu'elle le fait*.) [...]  
43. HAMM. – Va me chercher la gaffe.  
[...] *Entre Clov, la gaffe à la main.*

Il faut également noter que les didascalies intersticielles du corpus sont très détaillées. Surtout dans *Oh les beaux jours*, tous les débuts et fins des petits gestes ou expressions des personnages y sont indiqués, comme dans ces exemples (répliques de Winnie avec didascalies intersticielles, p. 25) :

44. [...] Soie de porc. (*Expression perplexe.*) Qu'est-ce que c'est au juste, un porc ? (*Un temps. De même.*) Une truie, ça oui, évidemment, je sais, mais un porc ? (*Fin de l'expression perplexe.*)
45. [...] Non. (*Elle revient de face. Sourire.*) Non non. (*Fin du sourire.*)

Ces didascalies précisent également le rythme du jeu. Le lecteur-spectateur doit constamment garder en tête les didascalies intersticielles qui accompagnent le texte à dire – sans elles, l'interprétation de celui-ci serait impossible.

La précision des didascalies se manifeste de plusieurs manières. Prenons l'exemple d'une longue didascalie intersticielle, où l'auteur indique quelle chanson la boîte à musique de Winnie doit jouer, le moment exact où elle doit commencer et finir, et l'effet qu'elle a sur le comportement de Winnie (*Oh les beaux jours*, p. 46-47) :

46. [...] *elle se tourne, [...] sort finalement une boîte à musique, remonte le mécanisme, le déclenche, 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. Peu à peu une expression heureuse. Elle se balance au rythme. La musique s'arrête. [...]*

Pourtant, il est difficile de savoir pourquoi Beckett a choisi cette chanson en particulier. Encore une fois, le lecteur-spectateur et les réalisateurs de la pièce doivent faire leurs propres interprétations.

La musicalité est présente également dans le jeu des acteurs, qui sont parfois instruits à chanter leurs répliques (*Fin de partie*, p. 105 ; *Oh les beaux jours*, réplique de Winnie avec didascalie intersticielle p. 76-77) :

47. CLOV (*chante*). – Joli oiseau, quitte ta cage / Vole vers ma bien aimée / Niche-toi dans son corsage / Dis-lui combien je suis emmerdé.
48. [...] *Elle s'essaie à chanter le début de l'air, celui de la boîte à musique, puis chante doucement. Heure exquise / Qui nous grise / Lentement, / La caresse, / La promesse / Du moment, / L'ineffable étreinte / De nos désirs fous, / Tout dit, Gardez-moi / Puisque je suis à vous.*

Nous voyons ici un effet de dramatisation. La théâtralité et l'importance de ces moments de l'histoire est mise en valeur par l'intermédiaire du chant : Clov chante (peut-être) avant de partir, et Winnie (peut-être) avant de mourir.

Il arrive également que le style des didascalies intersticielles soit presque romanesque (*Oh les beaux jours*, didascalie intersticielle, p. 19-20) :

49. [...] *Du rémue-ménage du côté de Willie l'interrompt. Il a entrepris de se mettre sur son séant. Elle éloigne de son visage glace et rouge et se renverse en arrière pour voir. Un temps. Le crâne chauve de Willie, partie postérieure, où coule un filet de sang, apparaît au-dessus de la pente du mamelon, s'immobilise. [...]*



Ici, le placement des adjectifs et la façon de décrire les actions des personnages nous font penser à la prose ou à la poésie plutôt qu'au drame. Certes, les didascalies de Beckett sont directes et simples pour la plupart, mais celles-ci révèlent une toute autre manière de les écrire. Au lieu de montrer les actions, ces didascalies les narrent et les commentent en quelque sorte (cf. Adjelković, 2008 : 127).

Comme nous l'avons déjà constaté dans le cas des didascalies liminaires, les indications peuvent aussi se référer les unes aux autres. Ce phénomène est visible également dans la didascalie intersticielle suivante, qui reprend la place de Willie au début du premier acte (*Oh les beaux jours*, p. 54) :

50. (*Elle suit des yeux la progression de Willie vers elle derrière le mamelon, c'est-à-dire vers la place qu'il occupait au début de l'acte.*)

Cela illustre à merveille le fonctionnement de la performativité et du pacte théâtral à l'intérieur de la pièce – même les didascalies y font référence.

D'autre part, ce genre de référence peut également concerner le jeu, ce qui est le cas des exemples suivants (*Oh les beaux jours*, répliques de Winnie et didascalies intersticielles, p. 30, 53 ; *Fin de partie*, répliques de Hamm et didascalies intersticielles, p. 41, 47-48) :

51. [...] D'or, tu as dit, ce jour-là, enfin seuls, cheveux d'or – (*elle lève la main dans le geste de porter un toast*) – à tes cheveux d'or... puissent-ils ne jamais... (*la voix se brise*)... ne jamais... (*Elle baisse la main. Elle baisse la tête. Un temps. Bas.*) Ce jour-là. (*Un temps. De même.*) Quel jour-là ? (*Un temps. Elle lève la tête. Voix normale.*) Et maintenant ? [...]
52. [...] (*Elle s'arrête de ranger, lève la tête, sourit.*) Mais non. (*Sourire plus large.*) Non non. (*Fin du sourire. Elle se remet à ranger.*) [...]
53. HAMM. – Je me sens un peu trop sur la gauche. (*Clov déplace insensiblement le fauteuil. Un temps.*) Maintenant je me sens un peu trop sur la droite. (*Même jeu.*) Je me sens un peu trop en avant. (*Même jeu.*) [...]
54. [...] Une intelligence, revenue sur terre, ne serait-elle pas tentée de se faire des idées, à force de nous observer ? (*Prenant la voix de l'intelligence.*) Ah bon, je vois ce que c'est, je vois ce qu'ils font ! (*Clov sursaute, lâche la lunette et commence à se gratter le bas-ventre des deux mains. Voix normale.*) Et même sans aller jusque-là, nous-mêmes... [...]

Dans l'exemple 51., la « *voix normale* » se réfère à la voix utilisée par Winnie avant qu'elle ne soit brisée par émotion. Dans le suivant, le deuxième sourire de Winnie est plus large par rapport au premier. Le déplacement de Hamm dans son fauteuil est repris par les mots « *Même jeu.* » Comme nous l'avons vu, Hamm tient plusieurs rôles par l'intermédiaire de sa voix, qui redevient « *normale* » après son jeu.

Pour la plupart, les didascalies intersticielles de *Fin de partie* et de *Oh les beaux*

*jours* indiquent pourtant des pauses dans la parole et l'action des personnages. Par suite, elles apportent d'importantes précisions sur le rythme du jeu (Ryngaert, 2008 : 141). Nous l'avons déjà noté dans la partie 3.2.1. : la didascalie « *Un temps* » est extrêmement fréquente dans les deux pièces du corpus. Elle se manifeste des centaines de fois dans *Fin de partie* ainsi que dans *Oh les beaux jours*, se situant à l'intérieur des répliques et entre celles-ci. Parfois, cette didascalie se reprend après chaque petite locution (*Oh les beaux jours*, réplique de Winnie et didascalies intersticielles, p. 61) :

55. [...] Je suis l'une, je dit l'une, puis l'autre. (*Un temps*.) Tantôt l'une, tantôt l'autre. (*Un temps*.) Il y a si peu qu'on puisse dire. (*Un temps*.) On dit tout. (*Un temps*.) Tout ce qu'on peut. (*Un temps*.) Et pas un mot de vrai nulle part. (*Un temps*.) [...]

La liberté de déterminer la longueur dudit temps est laissée au metteur en scène et aux acteurs. Parfois, la pause est indiquée par d'autres moyens (*Fin de partie*, p. 23) :

56. CLOV (*ayant réfléchi*). – Je n'y tiens pas.

Ainsi, elle est surtout utile aux acteurs qui préparent une des deux pièces. Encore une fois, la précision du rythme est impressionnante.

Par la présence constante des didascalies, surtout intersticielles, les références au spectacle sont régulières tout au long des deux pièces. Les didascalies du corpus concernent le décor de la scène, l'habit des personnages ainsi que leurs mouvements et actions sur scène. En outre, elles apportent des précisions primordiales pour le jeu, y inclus les gestes, expressions et sentiments des personnages. Le plus souvent, les didascalies du corpus indiquent des pauses dans la parole et l'action des personnages, ce qui constitue une instruction indispensable pour le rythme des spectacles.

### **3.3.3. Les didascalies dans la création de l'effet performatif**

« Il est d'usage de considérer que les didascalies, grâce auxquelles l'auteur dramatique soutient sa propre fiction, appartiennent plus au discours de l'auteur que les dialogues, qui relèvent davantage des personnages » (Andjelković, 2008 : 125). Effectivement, surtout les dramaturges d'aujourd'hui s'autorisent de plus en plus à prendre la parole dans les didascalies (*ibid.*). En cela, Beckett était clairement en avance sur son temps.

Dès ses premiers textes de théâtre, le dramaturge a manifesté une véritable passion pour les didascalies. Comme nous l'avons vu plus haut, il s'est même opposé à des représentations qui ne les respectaient pas minutieusement. Dans l'analyse de son théâtre, il convient d'observer la *mise en scène* comme « une pratique esthétique

d'expression et d'énonciation du texte à travers la scène » (Pavis, 1982 : 133). Ainsi, la mise en scène s'établit par l'interaction de l'interprétation du texte avec sa réalisation artistique (*ibid.*). Bien entendu, la performativité du texte sert de point de départ pour sa réalisation sur scène.

« Tout au plus remarque-t-on le soin avec lequel Beckett dispense ses informations, comme s'il voulait faire partager des images qui accompagneraient son texte et qu'un modèle de représentation devait s'en déduire » (cf. coulisses imaginaires) (Ryngaert, 2008 : 142). Pourtant, comme le dit Aslan sur *En attendant Godot*, « La pudeur empêche les excès : le respect de la syntaxe (phrases courtes, pauses prévues) donne à la pièce la respiration voulue par l'auteur » (Aslan, *En attendant Godot de Samuel Beckett*).

D'après Ryngaert, l'espace vide et le temps arrêté des pièces de Beckett posent des problèmes pour leurs représentations théâtrales (2008 : 150). Pour nous, surtout la liberté temporelle offre plusieurs possibilités créatives pour le spectacle. Une pièce de théâtre qui se passe nulle part et à nul moment permet à ses réalisateurs de créer un monde spectaculaire universel qui reste actuel et jouable pendant des dizaines, voire des centaines, d'années.

En outre, les didascalies de Beckett soulignent la possibilité d'une expression théâtrale sans paroles, ce qui était déjà visible dans la théorie d'Artaud. Pour le théoricien, les moyens de l'expression spectaculaire n'étaient pas suffisants pour représenter la confusion de son époque : « Si le signe de l'époque est la confusion, je vois à la base de cette confusion une rupture entre les choses, et les paroles, les idées, les signes qui en sont la représentation » (Artaud, 1938 : 12). Sa réponse à cette rupture était ce qu'il appelait le « langage théâtral ».

Le langage théâtral, par lequel le théâtre pouvait se distinguer de la parole, consistait pour lui en trois aspects. D'abord, de tout ce qui pouvait occuper la scène. Ensuite, de tout ce qui était capable de se manifester et s'exprimer matériellement sur une scène. Enfin, des éléments qui s'adressaient aux sens au lieu de l'esprit. Cette « poésie de l'espace » n'était pas constituée de mots, mais d'autres moyens d'expression de la scène : « musique, danse, plastique, pantomime, mimique, gesticulation, intonations, architecture, éclairage et décor » ou de leurs réactions les un aux autres. (Artaud, 1938 : 46-47.) Comme nous l'avons vu, ces moyens d'expression sont nettement visibles dans les didascalies du corpus.

Tout compte fait, la présence des didascalies dans les deux pièces est régulière

sans exception. Les indications comprennent des didascalies liminaires et intersticielles, la fréquence de ces dernières étant frappante. Polyvalentes, elles indiquent le décor envisagé pour la scène, l'habit des personnages et le jeu souhaité d'une précision impressionnante. Pour reprendre le classement d'Andjelković, les didascalies de l'illusion dramatique et de l'illusion scénique sont toutes deux présentes dans les pièces du corpus. Ainsi, les indications scéniques représentent sous plusieurs aspects la performativité des deux pièces de Beckett et illustrent la liaison étroite du texte et du spectacle. Par leur fréquence et précision, les didascalies deviennent primordiales également pour l'interprétation des deux pièces. Sans elles, ces pièces-là n'auraient aucun sens. De là, surgit la question : est-ce que les didascalies de Beckett sont même trop sérieuses pour être si minutieuses ?

## 4. Conclusion

Un bon texte de théâtre est un formidable potentiel de jeu. Ce potentiel existe indépendamment de la représentation et avant celle-ci. Elle ne vient donc pas compléter ce qui était incomplet, rendre intelligible ce qui ne l'était pas. Il s'agit plutôt [...] d'un saut radical dans une dimension artistique différente, qui éclaire parfois le texte d'un jour nouveau et qui parfois l'ampute ou le ferme cruellement. (Ryngaert, 2008 : 22.)

La lecture interrogative et performative repose sur une seule maxime : le texte de théâtre ne peut pas être interprété à travers une seule et véritable signification. Et quand le lecteur-spectateur comprend qu'il n'y a pas de vérités absolues à retrouver dans le texte, il « ne sait pas toujours quoi faire de sa liberté » (Ryngaert, 2014 : 124). Mais après tout, est-ce une véritable lecture, si elle n'incite pas à un travail d'imagination avec des interstices à remplir ?

Ce travail a été mené dans l'intérêt de savoir si la performativité, le pacte théâtral et les coulisses imaginaires avaient une influence sur les interprétations du lecteur-spectateur. En outre, nous avons cherché à découvrir comment le spectacle était visible dans *Fin de partie* et *Oh les beaux jours* à travers leur performativité.

Nous avons commencé à décomposer la lecture du texte de théâtre en définissant les notions de drame et de performance et en illustrant les problèmes essentiels de leur analyse (2.1.). Ensuite, nous nous sommes plongée dans la problématique de la lecture du drame (2.2.). Notre méthode s'est constituée de la lecture performative et de l'analyse des didascalies (2.3.).

En combinant les démarches traditionnelles de l'analyse littéraire (3.2.) avec l'analyse du paratexte et des didascalies (3.3.), nous avons établi une lecture performative du corpus. Tout au long de l'analyse, nous avons vu que le pacte théâtral et les coulisses imaginaires avaient une influence particulière sur la lecture du texte de théâtre. En outre, la quantité ainsi que la diversité des marques du spectacle dans les deux pièces nous ont surprise. Certes, les didascalies du corpus sont directement liées au futur spectacle et créent la base pour les coulisses imaginaires du lecteur-spectateur. Pourtant, il y a beaucoup d'autres marques du spectacle dans les textes, surtout dans *Fin de partie*, *Oh les beaux jours* offrant un peu moins de possibilités pour les interprétations performatives.

Effectivement, les deux pièces de Samuel Beckett, que nous ne voyons ni absurdes ni anti-théâtrales, sont performatives par leur structure ainsi que par leur thématique. Les moyens classiques structurant les pièces illustrent les conventions de

l'écriture théâtrale ainsi que le lien étroit du texte et du spectacle et l'effet du pacte théâtral. Plutôt chronologiques, les intrigues des deux pièces évoquent l'imminence du jeu théâtral. Par leur interaction performative, les personnages sont eux-mêmes conscients de la théâtralité de leur double-jeu. Dans *Fin de partie*, même leurs noms reflètent la performativité de l'univers beckettien. Ensuite, le paratexte contient plusieurs références au spectacle surtout dans *Fin de partie*, qui évoque les acteurs et le metteur en scène de la représentation de Londres. Illustrant la thématique du jeu, le titre de *Fin de partie* est également performatif. Régulières et précises, les didascalies des deux pièces indiquent le décor envisagé pour la scène, l'habit des personnages et le jeu souhaité, sans parler des pauses qui indiquent le rythme envisagé par Beckett. La fréquence et précision des didascalies assurent que le lecteur-spectateur ne perd le spectacle de vue à aucun moment de sa lecture. Grâce aux didascalies, cette dernière est comme accompagnée d'une suite d'images scéniques (cf. coulisses imaginaires) qui suivent le rythme minutieux d'un spectacle beckettien.

Comme nous avons pu le constater dans la partie 3.2., les démarches de l'analyse traditionnelle sont difficilement applicables aux pièces de Beckett. Cela justifie le choix de la lecture performative pour l'analyse du théâtre beckettien. En soulignant l'importance du spectacle même dans une analyse purement littéraire, nous avons également offert quelques points importants à considérer dans l'analyse du drame en général. Nous espérons que ce travail incitera à reprendre la discussion sur les relations texte-spectacle et lecteur-texte.

Néanmoins, nous ne prétendons pas avoir présenté toutes les interprétations possibles à établir à partir du corpus. Cet idéal de la lecture performative est extrêmement difficile à réaliser et beaucoup trop vaste pour accomplir dans le cadre d'un mémoire de maîtrise. Pourtant, nous avons réussi à proposer quelques interprétations performatives du corpus au lieu de nous concentrer sur une seule possibilité. Comme nous l'avions prévu dans la partie 1.1., notre processus analytique ne peut pas nécessairement être répété par d'autres chercheurs, ce qui rend la généralisation des résultats plus difficile. Cet aspect du travail illustre bien le fait que le lecteur-spectateur interprète toujours le texte à travers ses propres expériences. Tout de même, nous présupposons que la lecture performative des autres pièces de Beckett pourrait aboutir à des résultats similaires.

En effet, ce travail n'est que le début d'une analyse plus profonde. La relation du texte et du spectacle continue à alimenter la discussion chez les chercheurs en théâtre et

en littérature, et ouvre plusieurs pistes pour les futures études. Pour mieux illustrer la problématique de la lecture, il serait souhaitable d'interviewer plusieurs lecteur-spectateurs pour trouver plus d'interprétations différentes du corpus. Ainsi, il serait également possible de comparer la réception actuelle des deux pièces à celle de leur moment de parution. Une analyse quantitative d'un corpus de didascalies plus vaste pourrait apporter des résultats plus concrets sur l'effet performatif des indications scéniques. De plus, il serait pertinent d'analyser des mises en scène authentiques réalisées des pièces pour voir si et comment les didascalies de Beckett ont été réalisées.

Si l'art veut dire donner une forme culturelle aux idées, émotions et relations (Hotinen, 2002 : 47), il reflète bien la manière dont l'homme cherche à raconter sa propre histoire dans un univers toujours en voie de transformation. Comme les personnages beckettien, il se sent parfois déconnecté du monde extérieur. « Le vivant est un rampant », comme le disait Beckett. (Lecherbonnier *et al.* 1989 : 656). Cruellement, *Fin de partie* et *Oh les beaux jours* vérifient cet aphorisme en réduisant la dramaturgie et la mise en scène à « la gesticulation verbale dérisoire de simulacres d'hommes » (*ibid.*). Après tout, qu'est-ce que la vie sinon une réminiscence des beaux jours vécus jusqu'à la fin du jeu ?

## 5. Références

### Corpus

Beckett, Samuel (1957). *Fin de partie*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Beckett, Samuel (1963). *Oh les beaux jours*. Paris : Les Éditions de Minuit.

### Dictionnaire

Le Nouveau Petit Robert (2010). *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Nouvelle édition millésime du Petit Robert de Paul Robert. Première édition : 1967. Paris : Dictionnaires Le Robert.

### Bibliographie théorique

Andjelković, Sava (2008). « Le texte didascalique : dialogue de l'auteur avec sa propre fiction dans les drames de Biljana Srbljanović et Ivana Sajko », *Revue des études slaves* 79, 119-131. Disponible en ligne<sup>28</sup>. Consulté le 30 juillet 2015.

Artaud, Antonin (1938). « Le théâtre et son double », IN *Œuvres complètes d'Antonin Artaud*, Tome IV (1964). Paris : Éditions Gallimard, 11-171.

Aslan, Odette (Date inconnue). *En attendant Godot de Samuel Beckett. I. - Mise en scène de Roger Blin*. Paris : Centre National de la Recherche Scientifique. (Collection : Images de la recherche, distribuée par La Documentation française. Série : Théâtre. Responsables : Aslan, Odette et Bablet, Denis.)

De Boisdeffre, Pierre (1973). *Les écrivains français d'aujourd'hui*. Paris : Presses Universitaires de France. (Collection : « Que sais-je ? » Le point des connaissances actuelles)

De Cruyenaere, Jean-Pol (1992). *Le Texte de théâtre. Vade-mecum du professeur de français*. Bruxelles : Didier Hatier. (Collection : Séquences, dirigée par Pierre Yerlès)

---

<sup>28</sup> [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/slave\\_0080-2557\\_2008\\_num\\_79\\_1\\_7129](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/slave_0080-2557_2008_num_79_1_7129)



Delcroix, Maurice ; Hallyn, Fernand *et al.* (1995). *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*. Première édition, 6<sup>ème</sup> tirage. Paris, Bruxelles : Département Duculot.

Denis, Jérôme (2006). « Préface : Les nouveaux visages de la performativité », *Études de communication* 29, 2-11. Disponible en ligne<sup>29</sup>. Consulté le 11 mai 2015.

Genette, Gérard (1987). *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil. (Collection : Poétique)

Guicharnaud, Jacques (1961). *Modern french theatre from Giraudoux to Beckett*. New Haven : Yale University Press. Paris : Presses Universitaires de France.

Hotinen, Juha-Pekka (2001). « Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen – pari skeemaa uudesta dramaturgiasta », IN *Dramaturgioita*, Reitala, Heta et Heinonen, Timo (éds.). Saarijärvi, Helsinki : Palmenia, 201-221.

Hotinen, Juha-Pekka (2002). *Tekstuaalista häirintää – kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Helsinki : LIKE. (Collection : Elektra)

Lecherbonnier, Bernard *et al.* (1989). *Littérature. Textes et documents. XXème siècle*. Paris : Éditions Nathan. (Collection dirigée par Henri Mitterand)

Marowitz, Charles (1963). « A View from the Gods » (une critique de *Oh les beaux jours*), *Encore* January-February, 6-7, IN *Critical essays on Samuel Beckett*, Butler, Lance St John (éd.) (1993). Aldershot : Scholar Press. (Collection : Critical Thought Series)

Martin, Jacqueline et Sauter, Willmar (1995). *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice*. Stockholm : Almqvist & Wiksell International.

Mayoux, Jean-Jacques (1957). « Le théâtre de Samuel Beckett », *Études Anglaises* October-December, 350-59, IN *Critical essays on Samuel Beckett*, Butler, Lance St John (éd.) (1993). Aldershot : Scholar Press. (Collection : Critical Thought Series)

Pavis, Patrice (1982). *Languages of the Stage. Essays in the Semiology of the Theatre*. New York : Performing Arts Journal Publications.

---

<sup>29</sup> <http://edc.revues.org/344>

Pfister, Manfred (1988 [1977]). *The theory and analysis of drama*. Cambridge University Press. (Collection : European Studies in English Literature) [Traduction de l'allemand par John Halliday.]

Reitala, Heta et Heinonen, Timo (2001). « Dramatisoitua todellisuutta », IN *Dramaturgioita*, Reitala, Heta et Heinonen, Timo (éds.). Saarijärvi, Helsinki : Palmenia, 9-74.

Roy, Max (2008). « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », *Protée* 36/3, 47-56. Disponible en ligne<sup>30</sup>. Consulté le 16 juillet 2015.

Ryngaert, Jean-Pierre (2008). *Introduction à l'analyse du théâtre*. 3<sup>ème</sup> édition. Première édition : 1991. Paris : Armand Colin. (Collection : Cursus)

Sauter, Willmar (2005). « Teatteritapahtuma. Uusia alkuja », IN *Teatteriesityksen tutkiminen*, Koski, Pirkko (éd.). Helsinki : LIKE, 14-29.

Vanden Heuvel, Michael (1991). *Performing Drama/Dramatizing Performance. Alternative Theater and the Dramatic Text*. The University of Michigan Press. (Collection : Theater : Theory/Text/Performance)

---

<sup>30</sup> <http://id.erudit.org/iderudit/019633ar>