

Du théâtralisable au théâtralisé — et retour : écriture et réécritures des dialogues dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett

From the Theatricalizable to the Theatricalized - and
back again: writing and rewriting Dialogue in Samuel
Beckett's *Waiting for Godot*

Matthieu Protin



Pour citer cet article

Matthieu Protin, « Du théâtralisable au théâtralisé — et retour :
écriture et réécritures des dialogues dans *En attendant Godot* de
Samuel Beckett », dans *Fabula-LhT*, n° 19, « Les Conditions du
théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé », dir. Romain Bionda,
Octobre 2017, URL : <https://fabula.org/lht/19/protin.html>, article
mis en ligne le 09 Octobre 2017, consulté le 20 Mai 2024, DOI :
<http://doi.org/10.58282/lht.1972>

Matthieu Protin, « Du théâtralisable au théâtralisé — et retour : écriture et réécritures des dialogues dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett »

Résumé - L'objectif de cet article est d'interroger la façon dont les différents états d'un texte de théâtre peuvent être appréhendés par le recours aux notions de théâtralisable et de théâtralisé. Son évolution ne dépend pas uniquement d'un processus de création littéraire, mais aussi d'une prise en compte, plus ou moins affirmée, de la scène, et de la connaissance qu'en a l'auteur, que ce soit comme lecteur, spectateur ou praticien. Le cas du dialogue d'*En attendant Godot* est à cet égard exemplaire : se situant dans la lignée du dialogue romanesque, comme le montre l'influence de *Jacques le Fataliste* de Diderot et de *Mercier et Camier* de Beckett, ce dialogue est repris par Beckett au fur et à mesure qu'il acquiert une expérience pratique du théâtre. En indiquant les principales évolutions du dialogue au fil de ses réécritures par l'auteur, nous montrons qu'elles sont liées à la confrontation incessante de ce que Beckett juge, à un moment, « théâtralisable », et à ce qu'il voit, ensuite, « théâtralisé » : de là provient la résurgence de plus en plus marquée de caractéristiques « dramatiques » que le dialogue venait initialement mettre à mal.

Mots-clés - Beckett (Samuel), Conditions du théâtre, Dialogue, Mise en scène, Théâtralisable et Théâtralisé, Théâtralité, Théâtre

Matthieu Protin, « From the Theatricalizable to the Theatricalized - and back again: writing and rewriting Dialogue in Samuel Beckett's *Waiting for Godot* »

Du théâtralisable au théâtralisé — et retour : écriture et réécritures des dialogues dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett

From the Theatricalizable to the Theatricalized - and back again: writing and rewriting Dialogue in Samuel Beckett's *Waiting for Godot*

Matthieu Protin

Tout chercheur se penchant sur ce qui se passe concrètement quand on fait du théâtre — par l'écriture, la mise en scène, ou les deux — se retrouve rapidement confronté à une impressionnante accumulation de définitions d'un seul mot : celui de théâtralité. Depuis la définition canonique de Roland Barthes, « le théâtre moins le texte¹ », la notion a été largement revue, notamment pour aborder la question de la théâtralité dans le texte². À partir de ces deux conceptions — théâtralité de la scène et théâtralité du texte — le concept s'est déployé dans trois directions. L'une observe la relation entre ces deux théâtralités. L'autre déploie la théâtralité du texte hors du genre théâtral au sens strict, notamment dans le roman. La troisième, enfin, analyse la théâtralité hors de la scène, hors du théâtre, à la fois dans sa relation avec la performance mais aussi dans la vie quotidienne. Si la notion demeure féconde, elle repose sur l'idée de saisir des caractéristiques fixes d'un objet donné. Elle offre donc moins d'appui pour saisir des processus, notamment celui de la création. Par leur terminaison, le théâtralisable et le théâtralisé indiquent ce qu'ils permettent de cerner efficacement : la relation entre ce que l'on juge adapté au théâtre et le théâtre tel qu'il se fait. Le théâtralisable est donc ce qui est susceptible d'être théâtralisé, soit par rapport aux conditions concrètes de la représentation, soit par rapport à un horizon d'attente dominant sur ce qu'est le théâtre, soit, enfin, par rapport à une idée du théâtre, qui peut être une opinion commune, ou liée à une doctrine spécifique, ou propre à un auteur. C'est ce dernier aspect qui sera au cœur de notre étude, avec cette nuance que cette idée du théâtre propre à un auteur — ici Samuel Beckett — ne sera pas recherchée dans

¹ Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », dans *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 44-50.

² Sur l'histoire du terme, nous renvoyons à Jean-Pierre Sarrazac, « L'invention de la "théâtralité". En relisant Bernard Dort et Roland Barthes », dans *Esprit*, n° 228, janvier 1997, p. 60-73.

des écrits critiques ou théoriques, mais dans la pièce elle-même. Le théâtralisable est donc ici défini comme : « ce qui, dans un texte, selon Beckett, le rend apte à être représenté sur scène » ; et le théâtralisé comme « la représentation effective du texte mis en scène ».

À partir de ces deux notions, nous nous proposons d'étudier les évolutions que subissent les dialogues d'*En attendant Godot*, dans le cadre des réécritures auxquelles se livre Beckett au fur et à mesure des mises en scène de la pièce, par d'autres ou par lui-même³. Ce qui nous intéresse ici est de voir comment les réécritures des dialogues d'une pièce écrite au début de sa carrière théâtrale témoignent d'une évolution qui ne peut être saisie que si l'on tient compte de l'influence progressive du théâtralisé — les représentations effectives du texte — sur le théâtralisable tel qu'il s'exprime dans l'écriture du texte. En effet, Beckett a initialement une conception littéraire du théâtre. La principale condition nécessaire au passage à la mise en scène réside dans une appartenance générique fondée sur le recours au mode dramatique. Le dialogue constitue alors la condition *a minima* de la mise en scène future selon Beckett. Cette idée du théâtre — fort simple en apparence — se trouve cependant compliquée par l'influence très nette du dialogue romanesque sur le dialogue mis en œuvre dans la pièce. Non seulement le théâtralisable initial se déploie hors de toute considération pratique, mais il est aussi peu « dramatique » par rapport aux critères aristotéliens. Si ce trait est rapidement souligné, par la critique comme par les spectateurs et les chercheurs, il est envisagé avant tout comme une mise à mal du dialogue conventionnel. Cette dimension existe, mais elle est à nuancer, quand on regarde non seulement les réécritures opérées par Beckett entre la première (1952) et la seconde édition (1953) de la pièce, mais aussi les révisions qu'il ne cesse d'opérer sur le texte pour les représentations futures. Plus Beckett s'implique dans la création scénique, plus il se confronte au théâtralisé, plus il estompe les caractéristiques « romanesques » des dialogues — les rendant, de fait, plus facilement théâtralisable compte tenu des conditions concrètes de la représentation. L'étude de ces réécritures offre donc un aperçu sur la façon dont sa conception initiale du théâtralisable va évoluer pour peu à peu tenir compte du théâtralisé. En effet, les phénomènes observables ne peuvent être compris et analysés sur un plan strictement littéraire, ou par le seul recours à la théâtralité. Ils nécessitent de passer par l'interaction du théâtralisé et

³ Les documents sollicités pour cette analyse sont les suivants : édition originale d'*en attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952 ; exemplaire annoté par Beckett pour la mise en scène de *Warten auf Godot* pour à Berlin en 1975 (University of Reading [UoR], MS 1481/1) ; exemplaire de *Waiting for Godot* annoté par le comédien Lawrence Held durant les répétitions de 1984 à Londres dans une mise en scène de Beckett (UoR, BC MS 4863) ; carnet préparatoire à la mise en scène de *Warten auf Godot* au Schiller Theater de Berlin, 1975, « cahier vert », inédit (UoR, BC MS/1396/4/3). Par souci pratique, nous renvoyons dans l'analyse aux modifications et aux notes de mise en scène retranscrites dans l'édition par James Knowlson des carnets de mise en scène dans la collection « The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett ». Pour information, les mises en scène de *Godot* où Beckett s'implique sont les suivantes :

du théâtralisable, pour ne pas occulter la dynamique qui gouverne ces réécritures, de mise en scène en mise en scène.

Notre principale hypothèse est donc que la confrontation avec le théâtralisé conduit Beckett à passer de dialogues *difficilement théâtralisables*⁴ à des échanges plus *facilement théâtralisables* : il y a un accommodement progressif des dialogues au théâtre en tant que scène, sur laquelle des corps se déplacent et où des voix résonnent. L'écriture n'a plus pour horizon une idée de théâtre, mais un lieu : la scène.

Le creuset romanesque des dialogues d'*En attendant Godot* — aux origines du « difficilement théâtralisable »

Ce qui convoque le théâtralisable le plus conventionnel dans la pièce, c'est la place qu'occupe le mode dramatique : écrire des dialogues, avec des didascalies, c'est destiner le texte à être représenté, puisque c'est marquer son appartenance au théâtre en tant que genre littéraire. Ce qui forge la singularité des dialogues de *Godot*, c'est qu'ils mettent à mal la notion même d'action en ne contribuant pas, ou peu, à l'avancée de l'intrigue. Comprendre cette singularité nécessite de regarder ces dialogues d'un peu plus près : ils sont marqués par des traits plus « romanesques » que « dramatiques » — un point particulièrement évident quand on s'intéresse aux sources du dialogue de *Godot*. Nous étudions ici deux d'entre elles : la première, externe à l'œuvre de Beckett, est Diderot, et plus spécifiquement *Jacques le Fataliste* ; la seconde, interne au corpus beckettien, inscrit *Godot* dans la lignée de *Mercier et Camier*. Ces deux romans, curieusement, recoupent la distribution des personnages en deux couples, avec Vladimir et Estragon en héritiers de Mercier et Camier, et Pozzo et Lucky en modernes continuateurs de Jacques et de son maître. Ces deux œuvres romanesques sont aussi marquées par la part importante qu'y occupent les dialogues. Diderot n'appartient pas uniquement à une période où le théâtre et le roman s'influencent grandement : il a pratiqué les deux genres. Cette double pratique conduit à des interférences génériques⁵, qui expliquent peut-être que Beckett envisage la possibilité d'un théâtre puisant à de telles sources. Mode dramatique, mais style romanesque, telle

⁴ Difficulté dont Beckett ne se préoccupait pas initialement, ou dont il n'avait pas conscience.

⁵ Sur ce sujet, voir notamment : Agathe Novak-Lechevalier, « Roman et drame chez Diderot : une élaboration en miroir », dans Véronique Lochert et Clotilde Touret (dir.), *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010, p. 61-74 ; Sophie Marchand, « Régénérer le théâtre à la source romanesque : le modèle richardsonien dans la théorie dramatique de la seconde moitié du XVIIIe siècle », dans *Ibid.*, p. 75-88.

serait donc en grande partie l'origine de l'innovation que *Godot* constitue en termes de *théâtralisable*. C'est moins de la scène que des pages des romans que provient cette idée du théâtre, et l'on voit alors ce que la conception du théâtralisable selon Beckett doit à une théâtralité venant d'un genre autre que le théâtre. Nous rejoignons ici les analyses d'Anne Larue considérant que « [l]es genres littéraires autres que le théâtre définissent [...] en creux une théâtralité qui n'est pas celle du théâtre, mais qui relève en fait d'une projection de leur part⁶ ». Dès lors, quand Diderot convoque une théâtralité dans ses romans, il ne les considère pas pour autant théâtralisables au sens strict : la distinction générique demeure, et si ses romans imitent en un sens le théâtre, ils ne s'y destinent pas véritablement. Beckett, au contraire, va au bout de la logique. Il intègre ces traits romanesques au sein du dialogue dramatique. À l'aller-simple qui conduisait, chez Diderot, de la scène à la page, Beckett ajoute un retour vers la scène, à l'occasion du passage du roman à la pièce de théâtre.

Le recours à *Mercier et Camier* offre un aperçu sur la logique conduisant à l'écriture de *Godot*. La conduite même du dialogue dans la pièce paraît ainsi influencée par ce « discours narrativisé⁷ » :

S'ensuivit un long débat entrecoupé de longs silences, pendant lesquels la méditation s'effectuait. Il arrivait alors, tantôt à Mercier, tantôt à Camier, de s'abîmer si avant dans ses pensées que la voix de l'autre, reprenant son argumentation, était impuissante à l'en tirer ou ne se faisait pas entendre. Ou, arrivés simultanément à des conclusions contraires, ils se mettaient simultanément à les exprimer. Il n'était pas rare non plus que l'un tombât en syncope avant que l'autre eût achevé son exposé. Et de temps en temps ils se regardaient, incapables de prononcer un mot, et l'esprit vide⁸.

Dans cette description de leurs échanges, le narrateur met moins l'accent sur leur contenu que sur leurs formes. D'abord est posé un cadre : « un long débat entrecoupé de longs silences ». Puis au sein de ce cadre, différentes relations s'établissent, qui se retrouvent au fil de la pièce :

— conjonction de l'« exposé » de l'un avec la syncope de l'autre :

Vladimir

Demain, quand je croirais me réveiller, que dirai-je de cette journée ? Qu'avec Estragon mon ami, à cet endroit, jusqu'à la tombée de la nuit, j'ai attendu Godot ? Que Pozzo est passé, avec son porteur, et qu'il nous a parlé ? Sans doute. Mais dans tout cela qu'y aura-t-il de vrai ? (*Estragon, s'étant acharné en vain sur ses chaussures, s'est assoupi à nouveau. Vladimir le regarde*) Lui ne saura rien⁹.

⁶ Anne Larue, « Avant-propos », p. 13, dans *La Licorne*, Colloques II, *Théâtralité et genres littéraires*, dir. A. Larue, 1996, p. 3-17.

⁷ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 191.

⁸ Samuel Beckett, *Mercier et Camier*, Paris, Minuit, 1970, p. 25.

⁹ Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1953, p. 128.

— argumentation et distraction :

Vladimir

Et cependant... (*Un temps.*) Comment se fait-il que... Je ne t'ennuie pas j'espère ?

Estragon

Je n'écoute pas.

Vladimir

Comment se fait-il que des quatre évangélistes un seul présente les faits de cette façon? Ils étaient cependant là tous les quatre — enfin pas loin. Et un seul parle d'un larron de sauvé. (*Un temps.*) Voyons Gogo, il faut me renvoyer la balle de temps en temps¹⁰.

— simultanéité discordante :

Vladimir

Elles parlent toutes en même temps.

Estragon

Chacune à part soi.

Silence.

Vladimir

Plutôt elles chuchotent.

Estragon

Elles murmurent.

Vladimir

Elles bruissent.

Estragon

Elles murmurent¹¹.

Ce qui était récit, discours narrativisé, dans le roman, se retrouve donc mis en œuvre dans la pièce, et constitue le « patron » du dialogue théâtral à venir. On constate aussi certains effets de citation, comme dans l'exemple qui suit :

Mercier et Camier

En attendant Godot

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹¹ *Ibid.*, p. 87-88.

¹³ Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 106.

Pardon, dit Camier, tu disais ?	V, E (<i>se retournant simultanément</i>). —
Non non, dit Mercier, à toi.	Est-ce...
Mais non, dit Camier, c'était sans intérêt.	V. — Oh pardon !
Ça ne fait rien, dit Mercier, vas-y.	E. — Je t'écoute.
Je t'assure, dit Mercier.	V. — Mais non !
Après toi, dit Camier.	E. — Mais si !
Je t'ai interrompu, dit Mercier.	V. — Je t'ai coupé.
C'est moi qui t'ai interrompu, dit Camier.	E. — Au contraire ¹³ .
Mais non, dit Mercier.	
Mais si, dit Camier.	
Le silence se rétablit. Mercier le rompit, ou plutôt Camier.	
Tu as attrapé froid? dit Mercier ¹² .	

S'agissant de l'influence de Diderot, sa lecture par Beckett est avérée : on trouve ainsi dans le *Dream Notebook* — carnet préparatoire pour *Dream of Fair to Middling Women* tenu de 1930 à 1932 — des citations tirées du *Neveu de Rameau*, du *Rêve de D'Alembert* ou de « Ceci n'est pas un conte »¹⁴. *Jacques le Fataliste* constitue une référence importante, que Beckett conseille encore en 1962 à Barbara Bray, et a sans doute joué un rôle non négligeable dans la conception du dialogue tel qu'il se traduit dans *Godot*. Certains indices laissent en effet supposer que Jacques et son maître ont pu fournir un modèle pour Pozzo et Lucky. Que des personnages si « théâtraux » aient été élaborés sur des patrons romanesques, voici qui mérite que l'on s'y attarde.

On a souvent noté le décalage entre l'époque supposée de la fiction, le xx^e siècle, et la monnaie mendrée par Estragon, « louis¹⁵ » ou « sous¹⁶ ». Cette inadéquation n'est qu'apparente : s'adressant à des êtres du xviii^e siècle, la demande d'Estragon fait sens. Trois éléments, au-delà de la relation maître-valet, renforcent cette hypothèse. La perte de la montre, tout d'abord, que Pozzo déclare avoir « dû [...] laisser au château¹⁷ ». Le maître chez Diderot oublie lui aussi sa montre au château, et cela donne lieu à la scène suivante :

Puis il cherchait sa montre, à son gousset, où elle n'était pas, et il achevait de se désoler, car il ne savait que devenir sans sa montre, sans sa tabatière et sans Jacques : c'étaient les trois grandes ressources de sa vie, qui se passait à prendre

¹² Beckett, *Mercier et Camier*, *op. cit.*, p. 129.

¹⁴ Beckett, *Beckett's Dream Notebook*, éd. John Pilling, Reading, Beckett International Foundation, 1999, p. 83-84.

¹⁵ Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 54.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ *Ibid.*, p. 65.

du tabac, à regarder l'heure qu'il était, à questionner Jacques et cela dans toutes les combinaisons¹⁸.

Ce qui n'est qu'esquissé dans une rapide description au sein du roman est exploité plus longuement dans la pièce : la recherche de la montre donne lieu à une scène particulièrement développée¹⁹. La montre n'est pas le seul objet perdu : la pipe disparaît également. Pozzo la bourre et la fume méthodiquement au fil de ses discours. Or le maître de Jacques a une tabatière, employée toutes les fois que point l'ennui :

Privé de sa montre, il en était donc réduit à sa tabatière, qu'il ouvrait et fermait à chaque minute, comme je fais, moi, lorsque je m'ennuie. Ce qui reste de tabac le soir dans ma tabatière est en raison directe de l'amusement, ou inverse de l'ennui de ma journée²⁰.

Les principales ressources du maître au fil de ses échanges — Jacques, sa montre et sa tabatière — sont donc aussi celles de Pozzo, dont le discours est scandé par des interrogations récurrentes sur leur disparition, réelle, pour la pipe et la montre (« Qu'est-ce que j'ai fait de ma pipe ?²¹ » ; « Mais où ai-je donc mis ma montre ? (*Il fouille*)²² ») ou liée à la cécité, pour Lucky (« Où est mon domestique ?²³ ») Le jeu avec les accessoires fait en outre partie des rares « didascalies » adjointes au dialogue dans le roman de Diderot : « Le Maître, *sa tabatière ouverte et sa montre remplacée*²⁴ » ; « Le Maître, *en frappant sur sa tabatière et regardant à sa montre l'heure qu'il est*²⁵ ». D'ailleurs, les difficultés de gestion des accessoires de Pozzo que Beckett rencontre lors des répétitions de la pièce sont peut-être dues à cette origine romanesque du personnage. Sa gestuelle et ses actions, aisées à écrire dans les didascalies, hors de toute considération pratique, sont compliquées à mettre en scène. Beckett s'y trouve confronté dès son travail en tant qu'assistant sur la pièce à Berlin en 1965, et il y avait déjà remédié à l'époque, comme le rapporte Deryk Mendel, le metteur en scène :

L'acteur jouant Pozzo avait sa pipe, son chapeau, son fouet, sa corde. C'était trop compliqué et Sam dit qu'il y avait de toute façon trop d'accessoires et qu'ils entravaient le jeu. Nous n'avons pas supprimé les accessoires, mais nous en avons limité l'importance²⁶.

¹⁸ Denis Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique » 1973, p. 59-60.

¹⁹ Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 63-64.

²⁰ Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, op. cit., p. 60.

²¹ Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 47.

²² *Ibid.*, p. 64.

²³ *Ibid.*, p. 122.

²⁴ Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, op. cit., p. 81

²⁵ *Ibid.*, p. 167.

Par la suite, Beckett prend toujours soin de simplifier l'utilisation des accessoires. Il indique ainsi, en 1975, dans son carnet de mise en scène : « *P. drops rope* [après « Tourne !²⁷ »] *which he need not touch again till L.'s think*²⁸ ».

La conduite même des dialogues de la pièce présente bien des analogies avec ceux des romans de Diderot. On trouve par exemple chez Pozzo une même omission des questions dans la conduite des hypothèses :

Le Maître

Tu verras que ce sont des contrebandiers qui auront rempli cette bière de marchandises prohibées, et qu'ils auront été vendus à la ferme par les coquins mêmes de qui ils les avaient achetées.

Jacques

Mais pourquoi ce carrosse aux armes de mon capitaine ?

Le Maître

Ou c'est un enlèvement. On aura caché dans ce cercueil, que sait-on, une femme, une fille, un religieux ; ce n'est pas le linceul qui fait le mort.

Jacques

Mais pourquoi ce carrosse aux armes de mon capitaine ?

Le Maître

Ce sera tout ce qu'il te plaira ; mais achève-moi l'histoire de ton capitaine²⁹.

Un même refus des interruptions de la part du raconteur : que ce soit Jacques (« À la bonne heure ! Mais jurez moi, du moins, que vous ne m'interrompez plus³⁰ ») ou Pozzo (« Ne me coupez pas la parole !³¹ ») Grand classique du dialogue beckettien, la compréhension du sens littéral des questions intervient à de nombreuses reprises dans les échanges du roman :

Le Maître

Eh bien, Jacques, qu'est-ce ?

Jacques

Ma foi, je n'en sais rien.

Le Maître

Et pourquoi ?

Jacques

Je n'en sais pas davantage³².

²⁶ Martha Fehsenfeld et Dougald McMillan, *Beckett in the Theatre*, London-New York, John Calder/Riverrun Press, 1988, p. 85.

²⁷ Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 31.

²⁸ « P. [Pozzo] lâche la corde qu'il n'a pas besoin de toucher avant le monologue de L[ucky] » (Beckett, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. I, éd. James Knowlson et Dougald McMillan, London, Faber and Faber, 1993, p. 199). Nous traduisons.

²⁹ Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, op. cit., p. 88-89.

³⁰ *Ibid.*, p. 87.

³¹ Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 41.

³² Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, op. cit., p. 88.

Enfin, comme dans *Mercier et Camier*, des effets de citation peuvent être signalés. Outre le jeu avec la montre déjà évoqué, la réplique de Pozzo concernant la blessure d'Estragon démarque ainsi l'échange entre Jacques et son chirurgien :

1. Jacques

Dès le matin, le chirurgien tira mes rideaux et me dit : « Allons, l'ami, votre genou ; car il faut que j'aïlle au loin. »

— Docteur, lui dis-je d'un ton douloureux, j'ai sommeil.

— Tant mieux ! C'est bon signe³³.

2. Vladimir

Il saigne.

Pozzo

C'est bon signe³⁴.

Les dialogues romanesques ont donc influencé les échanges des protagonistes de *Godot*. Une influence gênante quand on aborde la mise en scène de la pièce. Le dialogue « romanesque », libéré de toute considération technique ou pratique, multiplie les commentaires et les digressions. Les choses sérieuses, la conduite de l'intrigue, l'irruption des événements, sont à la charge de la narration et de la description. Seulement, au théâtre il n'y a plus de narrateur pour prendre le relais de la conduite de l'intrigue : dans *Godot*, « dire n'est plus faire »³⁵. Mais cette caractéristique initiale est moins marquée dans le texte revu. Beckett juge initialement qu'un tel dialogue relève du théâtralisable, de ce qui peut être joué. Force est de constater qu'il n'est pas forcément théâtralisé...

Le théâtralisé et son influence sur le théâtralisable au fil des réécritures : du « *difficilement théâtralisable* » au « *facilement théâtralisable* » ?

Le théâtralisé, la pièce représentée, oppose la réalité du plateau à ce dialogue imprégné d'influences romanesques. Ici commencent à poindre quelques difficultés. Les premières répétitions de *Godot* dirigées par Blin conduisent très tôt l'auteur à opérer, par rapport à l'édition originale de son œuvre, un certain nombre de

³³ *Ibid.*, p. 119.

³⁴ Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 44.

³⁵ Allusion à la formule célèbre de l'Abbé D'Aubignac dans sa *Pratique du théâtre*.

modifications. Beckett les signale dans une lettre du 14 octobre 1953 à Jacoba Von Velde :

Le texte allemand, ainsi que la deuxième impression du texte français, *tient compte des quelques changements et coupures survenus au cours des répétitions*. Il précise en outre quelques jeux de scène *trouvés pendant le travail*. Il est donc plus conforme au spectacle tel qu'on l'a donné à Paris que la première impression française parue bien avant la représentation. Je crois que vous auriez intérêt à suivre cette version très légèrement modifiée, mais ce n'est pas indispensable. *Les changements en question ont été en fonction de la mise en scène et des acteurs de Roger Blin*. Dans une autre mise en scène et avec d'autres acteurs ils ne s'imposeraient peut-être pas de la même façon. Quoique à mon avis la pièce y gagne³⁶.

La pièce y gagne tellement que cette version remaniée donne lieu à une seconde édition, qui efface définitivement la première : elle est désormais la seule autorisée aujourd'hui³⁷. Mais au-delà de cette seconde édition, Beckett continue de réviser son texte quand il se tourne vers la mise en scène, faisant évoluer le dialogue initial vers un dialogue plus dramatique. Le texte devient plus « *facilement théâtralisable* », à la suite de la prise en compte du théâtralisé — qui recouvre ici l'ensemble des expériences pratiques du théâtre que fait Beckett entre l'écriture de *Godot*, à la fin des années 1940, jusqu'à la mise en scène qu'il assume en 1975. Ce poids du théâtralisé sur le texte se traduit par des coupes et des réécritures qu'il serait trop long d'évoquer en détail dans le cadre d'un article. Nous ne mettons donc en évidence que deux phénomènes, symptomatiques de la dynamique générale des révisions opérées : la suppression des digressions et l'accentuation de l'efficacité de la parole. Ou quand, de nouveau, « dire, c'est faire ». Même dans *Godot*.

Les dialogues initiaux multiplient les commentaires et les discussions venant entraver le déroulement de l'action, greffant sur celle-ci nombre d'éléments en apparence « gratuits » car sans conséquences notables. Sur scène, la parole des personnages, n'étant plus lue mais investie au plateau, est susceptible de se perdre plus facilement. La digression, sur scène, ne se rattrape pas toujours aussi aisément que dans un livre : l'attention du lecteur, qui peut, dans le pire des cas, revenir en arrière, n'est pas celle du spectateur. Surtout, la digression n'entrave pas uniquement le déroulement d'une réplique : elle peut aussi jouer contre la dynamique d'ensemble du dialogue, et devenir problématique d'un point de vue

³⁶ Beckett, *The Letters of Samuel Beckett « 1941- 1956 »*, éd. Lois More Overbeck, Martha Dow Fehsenfeld, George Craig, Dan Gunn, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 409-410. Nous soulignons.

³⁷ La principale modification entre les deux éditions est la coupe d'un dialogue entre Vladimir, Pozzo et Estragon de trente-trois répliques qui intervenaient en réponse à la question « Il ne refuse jamais ? ». Cette coupe a un double effet sur le dialogue : plus de clarté, dans sa conduite ; plus de mystère, dans son contenu. La coupe atténue la digression qui opacifie la structure des échanges, rend moins aisée son évolution, ralentit le rythme et accroît les informations. Que les répliques de Pozzo en soient les principales victimes, étant données les affinités du personnage avec le maître de Jacques, n'est donc pas surprenant.

rythmique. Beckett, devenu metteur en scène, coupe des passages entiers de *Godot*, engendrant un enchaînement plus clair des différentes situations et atténuant la dimension métathéâtrale des répliques — avec notamment la suppression de celle, célèbre, que l'on analyse souvent comme un résumé de la pièce : « Rien ne se passe, personne ne vient, personne ne s'en va, c'est terrible³⁸ ».

Dans le texte révisé pour la mise en scène de 1975, à l'acte I, les deux numéros promis par Pozzo, celui de la danse et celui de la pensée, s'enchaînent directement. Le jeu avec la poire, les « *tortillements d'esthète*³⁹ » de Vladimir, et la réflexion à trois disparaissent. Ces échanges étaient marqués caractéristiques de l'héritage diderotien de la digression : commentaires (« mon poumon gauche est très faible. [...] Mais mon poumon droit est en parfait état⁴⁰ »), hypothèses et argumentations admirables (« Puisqu'il a déposé ses bagages, il est impossible que nous ayons demandé pourquoi il ne les dépose pas⁴¹ »). Toutes ces répliques ne menant nulle part sont supprimées. On ne divague plus impunément. Le second acte le confirme.

Rappelons brièvement les faits : après quelques tergiversations et des chutes inopinées, Vladimir et Estragon remettent Pozzo debout, et découvrent éberlués que celui-ci est devenu aveugle. Ceci donne lieu à des échanges savoureux, qui ont tendance à s'éloigner des enjeux immédiats. Voici ce qui reste de l'ensemble dans la version remaniée :

Pozzo

J'avais une très bonne vue.

[Coupe]

Estragon

Développez ! Développez !

Vladimir

Laisse-le tranquille. Ne vois-tu pas qu'il est en train de se rappeler son bonheur.

(*Un temps.*) *Memoria praeteritorum bonorum* — ça doit être pénible.

Pozzo

Oui, bien bonne !

Vladimir

Et cela vous a pris tout d'un coup ?

[Coupe]

Pozzo

Un beau jour, je me suis réveillé, aveugle comme le destin. (*Un temps.*) Je me demande parfois si je ne dors pas encore.

Vladimir

Quand ça ?

³⁸ Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 57.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 56.

⁴¹ *Ibid.*, p. 57.

Pozzo
Je ne sais pas.
Vladimir
Mais pas plus tard qu'hier...
Pozzo
Ne me questionnez pas. Les aveugles n'ont pas la notion du temps. (*Un temps.*) Les choses du temps, ils ne les voient pas non plus.
Vladimir
Tiens ! J'aurais juré le contraire.
[Coupe]
Pozzo
Où est mon domestique ?
Vladimir
Il est là.
Pozzo
Pourquoi ne répond-il pas quand je l'appelle ?
Vladimir
Je ne sais pas. Il semble dormir. Il est peut-être mort.
[Coupe]
Pozzo
Allez voir s'il est blessé⁴².

Les répliques qui disparaissent sont loin d'être anodines. Outre leur rapport thématique avec la crucifixion, ainsi des « brigands⁴³ » renvoyant aux larrons, elles remettent en cause l'espace et le temps et introduisent des échanges autonomes entre Vladimir et Estragon. L'effet engendré par les coupes est double. D'une part, il recentre tout le passage autour d'un dialogue entre Vladimir et Pozzo. D'autre part, l'espace et le temps ne sont plus évoqués. Le caractère métathéâtral du dialogue s'estompe avec la suppression des répliques sur « La Planche⁴⁴ » ou « le répertoire⁴⁵ ». C'est un phénomène particulièrement remarquable, car la métathéâtralité était convoquée par Beckett dans sa correspondance pour commenter justement des romans comme ceux de Diderot et de Fielding :

I'm enchanted with *Joseph Andrews*, *Jacques and the Vicar of W. in one*. The reminiscences of Diderot interest me very much, the ironical replis and giving away of the show *pari passu* with the show [...]⁴⁶.

⁴² *Ibid.*, p. 119-123.

⁴³ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 122.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 121.

⁴⁶ « *Joseph Andrews* m'enchant, *Jacques [Le Fataliste] et le vicaire de W. en un seul volume*. Les reminiscences de Diderot m'intéressent tout particulièrement : les replis ironiques, les interruptions du spectacle *pari passu* pendant le spectacle » (Beckett, *The Letters of Samuel Beckett. « 1929-1940 »*, vol. I, éd. Lois More Overbeck, Martha Dow Fehsenfeld, George Craig, Dan Gunn, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 129 ; nous traduisons).

Le dévoilement de l'artificialité de la fiction disparaît des dialogues. Seul reste, dans la version révisée, un échange concentré sur la cécité et sur Lucky, seule question conservée par Pozzo, son seul souci en somme. On perd le plaisir des conférences qu'aucune décision ferme ne venait clôturer, et un certain jeu caractéristique du dialogue romanesque.

Une économie singulière des réécritures voit donc le jour. Les mailles des répliques se resserrent. Mais ce n'est pas seulement la conduite du propos qui se trouve clarifiée, et le rythme renforcé. Beckett va aussi redonner au dialogue une certaine efficacité. Avec les révisions, une certaine dramaticité s'instaure, qui remet en cause la détérioration de la performativité et s'inscrit à rebours du « mal faire » beckettien. Une évolution qui doit beaucoup à son travail en tant que praticien. Lors d'une mise en scène, l'accent est souvent mis sur la recherche des motivations, d'une causalité fine. « Qu'est-ce qui engendre la réplique ? » : telle est l'interrogation qui parfois gouverne l'appréhension du texte dramatique au plateau — une conception majoritaire dans les théâtres où Beckett travaille⁴⁷. Le passage à la scène engendre un retour de catégories dramatiques que la version éditée rendait caduques, le drame moderne procédant à une « dédramatisation⁴⁸ ». Devenu metteur en scène, Beckett rétablit des liens entre les répliques et les actions⁴⁹. On le voit par exemple, quand il travaille sur *Endspiel*, chercher à motiver certaines répliques de Hamm : « *How justify Hamm's 2nd and 3rd Warte mal (with two extra *ich verlasse dich* ?)*⁵⁰ »

Ceci se retrouve dans les révisions de *Godot*. On observe un accroissement considérable des réactions, parfois des pensées, des personnages, par rapports aux flous et aux non-dits du texte édité. Le silence suivant :

Vladimir
Ceci devient vraiment insignifiant.
Estragon
Pas encore assez⁵¹.

se trouve ainsi complété par la précision « *Vladimir erre avant de tomber sur le prochain moyen de passer le temps*⁵² ». L'enchaînement se trouve rétabli. La prise de

⁴⁷ Un phénomène qui renvoie d'ailleurs au statut ambigu de Beckett au sein du champ théâtral de son époque. Comme le souligne Jonathan Kalb : « Beckett est d'avant-garde pour le théâtre conventionnel, et conventionnel pour le théâtre d'avant-garde » (Jonathan Kalb, *Beckett in performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 144 ; nous traduisons).

⁴⁸ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du Drame moderne*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2012, p. 42.

⁴⁹ Pour une étude plus approfondie de Beckett metteur en scène, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage : Matthieu Protin, *De la page au plateau : Beckett auteur-metteur en scène de son premier théâtre*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2016.

⁵⁰ « Comment justifier le deuxième et le troisième "Attends" prononcé par Hamm (avec deux "je te quitte" supplémentaires ?) » (Beckett, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. II, éd. Stanley Gontarski, London, Faber and Faber, 1992, p. 109 ; nous traduisons.)

⁵¹ Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 96.

parole devient une réaction, une conséquence de l'action scénique, ou, comme dans l'exemple suivant, une cause, ainsi qu'en témoignent les didascalies ajoutées⁵³ et le découpage plus précis des actions :

Estragon
Et s'il se défend ?
Pozzo
Non, non, il ne se défend jamais.
Vladimir
Je volerai à ton secours.*(Estragon va vers Lucky.)*
Estragon
Ne me quitte pas des yeux ! *(Il va vers Lucky) (Il lève le pied et s'apprête à le frapper.)*
Vladimir *(arrêtant le coup de pied d'Estragon)*⁵⁴
Regarde s'il est vivant d'abord. Pas la peine de lui taper dessus s'il est mort⁵⁵.

Le théâtralisé influence les réécritures. Les caractéristiques renvoyant aux influences romanesques initiales s'estompent. Quand Beckett envisage le théâtre, s'en fait une idée, ce n'est plus à la lecture des romans de Diderot, mais à partir de son expérience passée de praticien. Et c'est sans doute pour cela que l'on passe, s'agissant des dialogues, d'un théâtralisable forgé sous l'influence de Diderot à un théâtralisable que Racine n'aurait pas renié.

Voici qui ne manque pas surprendre : la proximité de l'écriture et du plateau se place d'ordinaire sous les auspices de l'originalité et de l'avant-garde. La confrontation du théâtralisable de l'auteur par rapport au théâtralisable tel que le conçoit la doctrine classique peut néanmoins nous offrir une autre perspective. La doctrine classique elle-même se façonne dans une prise en compte extrêmement forte de la représentation et du spectacle. Dans cette perspective, le passage au plateau dans les théâtres fréquentés par Beckett accentue un certain nombre de préoccupations qui sont également celles des auteurs classiques. Ceci pourrait expliquer ce passage d'un théâtralisable à l'autre, faisant écho à deux périodes. D'un côté, le xviii^e, où s'esquisse un théâtre hors de la scène, qui va influencer l'écriture romanesque et entraîner une confusion générique dont Beckett est, d'une certaine façon, l'héritier, en effectuant le chemin inverse, du dialogue des romans jusqu'aux répliques du théâtre. De l'autre, la période classique, où s'impose une doctrine forgée dans la conviction d'une relation étroite entre la réalité de la scène et le déploiement, au cœur du texte, d'une fiction qui fait siennes les contraintes du

⁵² « Vladimir wanders before hitting on next way to pass time » (Beckett, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. I, *op. cit.*, p. 62). Nous traduisons.

⁵³ Signalées en gras dans le texte. Nous donnons le texte français de la pièce, pour plus de clarté, mais les modifications et révisions sont opérées à partir de la version anglaise. Nous traduisons les ajouts quand nécessaire.

⁵⁴ « He raises his foot to kick him » ; « halting Estragon's kick » (*ibid.*, p. 79).

⁵⁵ Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 123-124.

plateau. S'il n'est pas question de comparer les conditions de représentation du xvii^e siècle avec celles du xx^e siècle, force est de constater qu'à la différence du drame romantique qui prétendait s'émanciper des contraintes scéniques du xix^e, la doctrine classique tentait d'établir une adéquation la plus fine possible avec cette expérience fondamentale : celle d'un spectateur devant des acteurs, sur scène, rassemblés.

Il convient cependant de nuancer. Certes, il aurait été tentant de finir sur le coup de théâtre d'une métamorphose de Beckett en auteur classique sous l'influence de la scène. Oh, le bel effet que cela ferait... mais ce serait occulter ce que les réécritures des versions révisées ne disent pas ou plus précisément ce qu'elles ne peuvent transcrire. En réduisant le théâtralisable aux seuls dialogues pour des raisons méthodologiques⁵⁶, nous occultons une part non négligeable du théâtralisable dans son ensemble tel que Beckett va le concevoir au fur et à mesure qu'il acquiert une connaissance pratique du théâtre. Quand on élargit la perspective, on constate par exemple que la disparition des commentaires métathéâtraux n'est pas une perte sèche : la remise en question du monde de la fiction se fait désormais par les jeux de scène, par l'éclairage et les composantes scéniques. On peut ainsi noter, par exemple, la façon dont les corps des personnages, notamment par le recours à des marches synchronisées et stylisées entre Vladimir et Estragon, convoquent sur le plateau une métathéâtralité scénique : l'artificialité du mouvement est assumée. Si le théâtralisable des dialogues évolue, c'est dû aussi à ce transfert du texte vers les composantes scéniques dont le théâtralisé seul témoigne, et que les révisions textuelles ne restituent qu'imparfaitement dans les didascalies remaniées.

Conclusion

Les évolutions du dialogue, du texte édité au texte joué, se saisissent donc particulièrement bien en termes de théâtralisable et de théâtralisé. Cela révèle l'évolution et la mouvance de la conception même que l'auteur se fait de ce qui, dans sa pièce, lui apparaît ou non théâtralisable. Cela rappelle que le théâtre est à la fois ce que l'on en fait, ce que l'on en pense, et ce que l'on en désire faire. Loin d'être figé dans une conception unique, tout cela évolue. Un rappel qui est loin d'être négligeable, en particulier s'agissant de Beckett. Par ses œuvres, celui-ci a considérablement élargi la conception que l'on pouvait se faire du théâtralisable : si certains s'exclamaient, devant *Godot*, « ceci n'est pas du théâtre », l'horizon d'attente de la majorité des spectateurs intègre désormais sans difficulté *Godot* comme étant

⁵⁶ Et des enjeux liés au publiable et au publié : un élargissement du sujet nous aurait conduit au-delà du publiable, voire du lisible...

du théâtre, et même, à bien des égards, un « classique ». Mais en même temps, son œuvre théâtrale, en particulier dans le domaine francophone, s'est rapidement retrouvée fossilisée, figée par les ayants-droits, à tel point que le théâtralisé s'est rapidement imposé comme l'horizon indépassable de toute mise en scène future — alors même que les conditions du théâtre ne sont plus, aujourd'hui, celles qu'avait connues Beckett. Voici donc un auteur qui semble condamné, non sans ironie compte tenu de l'importance de la répétition dans son œuvre, à être rejoué avec des variations généralement minimales, même si ces dernières années ont vu un léger relâchement dans le carcan imposé aux metteurs aux scènes. Les concepts de théâtralisable et de théâtralisé ne permettent donc pas seulement de mieux saisir la façon dont le théâtre s'écrit et se réécrit en fonction d'une certaine idée de ce qui est possible sur scène : dans le cas de Beckett, cela réinstaure, au sein d'une œuvre trop souvent figée voire médusée par le regard posé sur elle, un peu de vie.

BIBLIOGRAPHIE

- La Licorne*, Colloques II, *Théâtralité et genres littéraires*, dir. Anne Larue, 1995.
- Barthes Roland, « Le théâtre de Baudelaire », dans *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 44-50.
- Beckett Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952.
- , *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1953.
- , Manuscrit d'*En attendant Godot*, BNF, Reserve-MY 440 consulté sur microforme (R202751).
- , *Mercier et Camier*, Paris, Minuit, 1970.
- , *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, « Endgame with a revised text », vol. II, éd. Stanley Gontarski, London, Faber and Faber, 1992.
- , *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, « Waiting for Godot with a revised text », vol. I, éd. James Knowlson et Dougal Mcmillan, London, Faber and Faber, 1993.
- , *Beckett's Dream Notebook*, éd. John Pilling, Reading, Beckett International Foundation, 1999.
- , *The Letters of Samuel Beckett*, vol. I, « 1929-1940 », éd. Lois More Overbeck, Martha Dow Fehsenfeld, George Craig, Dan Gunn, Cambridge, Cambridge University Press, 2009
- , *The Letters of Samuel Beckett*, vol. II, « 1941- 956 », éd. Lois More Overbeck, Martha Dow Fehsenfeld, George Craig, Dan Gunn (éds.), Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- Diderot Denis, *Jacques le Fataliste et son maître*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973.
- Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- Kalb Jonathan, *Beckett in Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Litsardaki Maria et Sivetidou Aphrodite (dir.), *Roman et théâtre — Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2010.
- Lochert Véronique et Thouret Clotilde (dir.), *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010.
- McMillan Dougal, Fehsenfeld Martha, *Beckett in the Theatre. The Author as Practical Playwright and Director*, London-New York, John Calder/Riverrun Press, 1988.
- Protin Matthieu, *De la page au plateau : Beckett auteur-metteur en scène de son premier théâtre*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2016.
- Sarrazac Jean-Pierre, « L'invention de la "théâtralité". En relisant Bernard Dort et Roland Barthes », dans *Esprit*, n° 228, janvier 1997, p. 60-73.
- , *Poétique du Drame moderne*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2012.

PLAN

- Le creuset romanesque des dialogues d'En attendant Godot — aux origines du « difficilement théâtralisable »
- Le théâtralisé et son influence sur le théâtralisable au fil des réécritures : du « difficilement théâtralisable » au « facilement théâtralisable » ?
- Conclusion

AUTEUR

Matthieu Protin

[Voir ses autres contributions](#)

Université Paris III — Sorbonne-Nouvelle

Courriel : matthieuprotin@gmail.com