1

PM-1 3 1/2"x4" PHOTOGRAPHIC MICROCOPY TARGET
NBS 1010a ANSI/ISO #2 EQUIVALENT

National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Notice - Attention

Notice - Attention

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

L'INTERTEXTUALITÉ BIBLIQUE DANS EN ATTENDANT GODOT
ET FIN DE PARTIE DE SAMUEL BECKETT

par
GEORGE T. RIGBY

Thèse soumise à la «Faculty of Graduate Studies and
Research»
comme exigence partielle en vue de l'obtention
de la maîtrise en études françaises
(Master of Arts)

Département de Français

Carleton University
Ottawa, Ontario
15 avril, 1993
c. copyright
George T. Rigby, 1993

National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file / Votre référence :

Your file / Votre référence :

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-84064-1

Canada

Name James T. H. 216157

Dissertation Abstracts International is arranged by broad, general subject categories. Please select the one subject which most nearly describes the content of your dissertation. Enter the corresponding four-digit code in the spaces provided.

Humanities and Social Sciences

SUBJECT TERM

0248

SUBJECT CODE

U·M·I

Subject Categories

THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

COMMUNICATIONS AND THE ARTS

Architecture 0279
Art History 0377
Cinema 0900
Dance 0378
Fine Arts 0352
Information Science 0223
Journalism 0391
Library Science 0399
Mass Communications 0208
Music 0413
Speech Communication 0459
Theater 0465

EDUCATION

General 0515
Administration 0514
Adult and Continuing 0516
Agricultural 0517
Art 0273
Bilingual and Multicultural 0282
Business 0688
Community College 0275
Curriculum and Instruction 0272
Early Childhood 0518
Elementary 0524
Finance 0277
Guidance and Counseling 0519
Health 0680
Higher 0245
History of 0520
Home Economics 0278
Industrial 0521
Language and Literature 0279
Mathematics 0280
Music 0522
Philosophy of 0998
Physical 0523

Psychology 0525
Reading 0535
Religious 0527
Sciences 0714
Secondary 0533
Social Sciences 0534
Sociology of 0340
Special 0529
Teacher Training 0530
Technology 0710
Tests and Measurements 0288
Vocational 0747

LANGUAGE, LITERATURE AND LINGUISTICS

Language
General 0679
Ancient 0289
Linguistics 0290
Modern 0291
Literature
General 0401
Classical 0294
Comparative 0295
Medieval 0297
Modern 0298
African 0316
American 0591
Asian 0305
Canadian (English) 0352
Canadian (French) 0355
English 0593
Germanic 0311
Latin American 0312
Middle Eastern 0315
Romance 0313
Slavic and East European 0314

PHILOSOPHY, RELIGION AND THEOLOGY

Philosophy 0422
Religion
General 0318
Biblical Studies 0321
Clergy 0319
History of 0320
Philosophy of 0322
Theology 0469

SOCIAL SCIENCES

American Studies 0323
Anthropology
Archaeology 0324
Cultural 0326
Physical 0327
Business Administration
General 0310
Accounting 0272
Banking 0770
Management 0454
Marketing 0338
Canadian Studies 0385
Economics
General 0501
Agricultural 0503
Commerce Business 0505
Finance 0508
History 0509
Labor 0510
Theory 0511
Folklore 0358
Geography 0366
Gerontology 0351
History
General 0578

Ancient 0579
Medieval 0581
Modern 0582
Black 0328
African 0331
Asia, Australia and Oceania 0332
Canadian 0334
European 0335
Latin American 0336
Middle Eastern 0333
United States 0337
History of Science 0585
Law 0398
Political Science
General 0615
International Law and Relations 0616
Public Administration 0617
Recreation 0814
Social Work 0452
Sociology
General 0626
Criminology and Penology 0627
Demography 0938
Ethnic and Racial Studies 0631
Individual and Family Studies 0628
Industrial and Labor Relations 0629
Public and Social Welfare 0630
Social Structure and Development 0700
Theory and Methods 0344
Transportation 0709
Urban and Regional Planning 0999
Women's Studies 0453

THE SCIENCES AND ENGINEERING

BIOLOGICAL SCIENCES

Agriculture
General 0473
Agronomy 0285
Animal Culture and Nutrition 0475
Animal Pathology 0476
Food Science and Technology 0359
Forestry and Wildlife 0478
Plant Culture 0479
Plant Pathology 0480
Plant Physiology 0817
Range Management 0777
Wood Technology 0746
Biology
General 0306
Anatomy 0287
Biostatistics 0308
Botany 0309
Cell 0379
Ecology 0329
Entomology 0354
Genetics 0369
Immunology 0793
Microbiology 0410
Molecular 0307
Neuroscience 0317
Oceanography 0416
Physiology 0443
Radiation 0821
Veterinary Science 0778
Zoology 0472
Biophysics
General 0786
Medical 0780

EARTH SCIENCES

Biogeochemistry 0425
Geochemistry 0096

Geodesy 0370
Geology 0372
Geophysics 0373
Hydrology 0388
Mineralogy 0411
Paleobotany 0345
Paleoecology 0426
Paleontology 0418
Paleozoology 0985
Palynology 0427
Physical Geography 0368
Physical Oceanography 0415

HEALTH AND ENVIRONMENTAL SCIENCES

Environmental Sciences 0768
Health Sciences
General 0566
Audiology 0300
Chemotherapy 0992
Dentistry 0567
Education 0350
Hospital Management 0769
Human Development 0758
Immunology 0982
Medicine and Surgery 0564
Mental Health 0347
Nursing 0569
Nutrition 0570
Obstetrics and Gynecology 0380
Occupational Health and Therapy 0354
Ophthalmology 0381
Pathology 0571
Pharmacology 0419
Pharmacy 0572
Physical Therapy 0382
Public Health 0573
Radiology 0574
Recreation 0575

Speech Pathology 0460
Toxicology 0383
Home Economics 0386

PHYSICAL SCIENCES

Pure Sciences
Chemistry
General 0485
Agricultural 0749
Analytical 0486
Biochemistry 0487
Inorganic 0488
Nuclear 0738
Organic 0490
Pharmaceutical 0491
Physical 0494
Polymer 0495
Radiation 0754
Mathematics 0405
Physics
General 0605
Acoustics 0986
Astronomy and Astrophysics 0606
Atmospheric Science 0608
Atomic 0748
Electronics and Electricity 0607
Elementary Particles and High Energy 0798
Fluid and Plasma 0759
Molecular 0609
Nuclear 0610
Optics 0752
Radiation 0756
Solid State 0611
Statistics 0463

Applied Sciences

Applied Mechanics 0346
Computer Science 0984

Engineering
General 0537
Aerospace 0538
Agricultural 0539
Automotive 0540
Biomedical 0541
Chemical 0542
Civil 0543
Electronics and Electrical 0544
Heat and Thermodynamics 0348
Hydraulic 0545
Industrial 0546
Marine 0547
Materials Science 0794
Mechanical 0548
Metallurgy 0743
Mining 0551
Nuclear 0552
Packaging 0549
Petroleum 0765
Sanitary and Municipal 0554
System Science 0790
Geotechnology 0428
Operations Research 0796
Plastics Technology 0795
Textile Technology 0994

PSYCHOLOGY

General 0621
Behavioral 0384
Clinical 0622
Developmental 0620
Experimental 0623
Industrial 0624
Personality 0625
Physiological 0989
Psychobiology 0349
Psychometrics 0632
Social 0451

The undersigned recommend to the Faculty of Graduate Studies
and Research acceptance of the Thesis

L'INTERTEXTUALITÉ BIBLIQUE DANS EN ATTENDANT GODOT
ET FIN DE PARTIE DE SAMUEL BECKETT

submitted by George T. Rigby
in partial fulfilment of the requirements for
the degree of Master of Arts

Thesis Supervisors

Chair, Department of French

Carleton University

Date May 14, 1993

ABSTRACT

That Beckett's work generally and his two principal works for the stage in particular contain biblical allusions is a well-known fact. Even those critics who comment on this aspect of Waiting for Godot and Endgame, however, mention only a few of the most obvious examples of the presence of the Bible in these works.

This thesis attempts, first of all, to catalogue all the biblical allusions in the two plays, even the most subtle. They are examined and discussed in terms of their thematic contribution to the texts in which they are found. In addition, the network of biblical allusions is considered as an example of intertextuality. Theories of this phenomenon are presented and the transformation of biblical texts is studied with respect to them.

It is concluded that the significant presence of biblical allusions in Waiting for Godot and Endgame is indicative not of a clever scheme to disguise Christian works, but of an expression of the struggle in which Beckett is engaged with a God who may or may not exist, but who on both counts would be worthy of disdain.

REMERCIEMENTS

Nous tenons tout d'abord à remercier Mme. Zimmerman et Mme. Ruprecht, co-directrices de notre thèse. L'enthousiasme de celle-ci a été beaucoup apprécié.

Nous remercions aussi Monsieur Gérard Blais qui a bien voulu lire le manuscrit.

TABLE DES MATIERES

Abstract.....	iii
Remerciements.....	iv
Table des matières.....	v
INTRODUCTION.....	1
L'INTERTEXTUALITÉ ET L'ALLUSION.....	5
L'IMPORTANCE DE L'ALLUSION BIBLIQUE CHEZ BECKETT.....	12
LA TRANSFORMATION INTERTEXTUELLE :	
ANALYSE DES ALLUSIONS BIBLIQUES.....	16
<u>Fin de partie</u>	17
<u>En attendant Godot</u>	47
CONCLUSION.....	82
Index.....	86
Bibliographie.....	90

Ce qu'il importe, ce n'est pas de dire,
c'est de redire et, dans cette redite,
de dire chaque fois encore une première
fois.

-Maurice Blanchot
L'entretien infini

INTRODUCTION

Selon Julia Kristeva, la première à utiliser le terme *intertextualité*, «tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.»¹ Les oeuvres dramatiques de Beckett, nous avons remarqué, absorbent et transforment d'innombrables textes. Elles représentent, en effet, une fusion de certains grands textes de la culture occidentale. Aussi s'y trouve-t-il, entre autres, des éléments des oeuvres de Shakespeare, de Descartes, ainsi que divers éléments de la Bible.

Comment l'intertextualité se manifeste-t-elle dans l'oeuvre de Beckett? Selon Eigeldinger, l'intertextualité a plusieurs fonctions, dont la principale est transformatrice et sémantique. Elle transforme les textes qu'elle emprunte et leur donne de nouvelles significations.² Elle transforme des citations en paraphrases ou les réduit à quelques mots essentiels afin de les glisser facilement dans l'intertexte. Ensuite, elle transforme non seulement le signifiant, mais aussi le signifié des citations empruntées. Le sens de la citation à laquelle on fait allusion est transformé par son nouveau contexte.

En plus, l'intertextualité a une fonction descriptive et

¹Laurent Jenny, «La Stratégie de la forme» in Poétique 27 (1976), p.261.

²Marc Eigeldinger, Mythologie et Intertextualité, Genève, éditions Slatkine, 1987, p.16.

métaphorique. «Elle propose des équivalences mythologiques»¹ entre autres. Les allusions fonctionnent comme métaphores complexes en évoquant des comparaisons empruntées à d'autres textes. Ce faisant, l'intertextualité ne se limite pas à établir des liens entre deux extraits de texte, mais elle suggère souvent des rapports entre plusieurs aspects de deux textes et même, deux textes dans leur totalité.

Dans cette thèse, nous voulons examiner l'allusion, une forme d'intertextualité; nous nous intéressons plus particulièrement à l'allusion biblique et ses manifestations dans les deux oeuvres principales de Beckett: En attendant Godot et Fin de partie.

Notre intention n'est pas de prouver qu'En attendant Godot et Fin de partie sont des pièces d'inspiration chrétienne ni qu'elles invitent une interprétation chrétienne. Au contraire. Beckett a renoncé à la foi chrétienne à un jeune âge et n'est jamais revenu sur sa décision.

Nous constatons, néanmoins, qu'il existe un grand nombre d'allusions bibliques partout dans ces oeuvres. Elles paraissent souvent en tant que commentaires ironiques des situations lugubres. On pourrait dire que parmi les thèmes traités dans ces deux oeuvres dramatiques, le désespoir et la possibilité de l'espoir sont les plus importants. Or, en occident, le document archétype qui décrit l'histoire de l'espoir et du désespoir de l'humanité est la Bible.

¹ibid.

Beckett, qui a reçu une stricte formation biblique,⁴ connaît la Bible si bien qu'il est capable d'y renvoyer, sans consulter le texte de départ. Pour cette raison, les renvois qu'on trouve dans ces deux pièces ne sont pas des citations exactes de la Bible et parfois, ce ne sont même pas des mots spécifiques empruntés à des versets bibliques. Il s'agit souvent dans les textes beckettien, des images recréées qui rappellent plusieurs passages qui y sont associés. Il est intéressant de remarquer que Beckett a nié toute interprétation biblique de ses pièces comme il a refusé de confirmer toute interprétation. Mais il s'y trouve assez d'allusions bibliques relativement évidentes. Ensemble, elles évoquent la Bible entière et font ressortir d'autres allusions plus subtiles.

Nous proposons donc, de répertorier les allusions bibliques dans Fin de partie et En attendant Godot de Samuel Beckett afin de cerner les opérations de transformation, les mécanismes langagiers et les sens produits par ces transformations. Car on pourrait bien dire que, dans l'oeuvre dramatique de Beckett, l'intertextualité est «une machine perturbante. Il s'agit de ne pas laisser le sens en repos - de conjurer le triomphe du cliché par un travail transformateur.»⁵ Si nous insistons davantage sur la

⁴Richard N. Coe, Beckett, London, Oliver and Boyd, 1964, p.9.

⁵Jenny, «La Stratégie de la forme,» p.279.

description des opérations de transformation et moins sur l'analyse de leur signification, c'est que nous sommes convaincus que la description et la classification des allusions font encore défaut dans l'ensemble des écrits critiques.

Nous commencerons par définir les termes «intertextualité» et «allusion.» Ensuite, après avoir discuté l'importance de l'allusion biblique dans l'oeuvre dramatique de Beckett, nous procéderons à l'analyse de la transformation des textes-source et les sens qui en résultent.

I

L'INTERTEXTUALITE ET L'ALLUSION

Depuis des siècles, les critiques littéraires ont parlé de l'influence qu'un auteur exerce sur un auteur plus tardif qui adopte et modifie son sujet, sa structure ou son style.⁶ Cette tradition classique poussée à l'extrême mène à une quasi-oblitération de l'oeuvre-même qu'on critique, «en prétendant expliquer le texte par la recherche érudite de la biographie de l'auteur.»⁷

A partir de l'époque romantique on a insisté sur l'inspiration poétique plutôt que sur les influences ou les sources littéraires.

De nos jours, la notion d'intertextualité a été popularisée par Julia Kristeva. «Elle rappelle que la littérature naît de la littérature et non seulement de l'inspiration du poète sur laquelle les romantiques ont toujours insisté.»⁸ Mais elle s'oppose à la critique «traditionnelle» des sources «qui négligea la transformation subie par tout élément qui passe d'un ouvrage à un autre.»⁹

⁶M.H. Abrams, A Glossary of Literary Terms, N.Y., Holt, Rinehart and Winston, 1988, p.212.

⁷Jenny, «La Stratégie de la forme,» p.261.

⁸V.Kapp, «Intertextualité et rhétorique des citations» in Recherches sur l'histoire de la poétique, ed. Marc-Matthieu Münch, Berne, Peter Lang, 1984, p.237.

⁹ibid.

Bref, Kristeva et les critiques modernes qui l'ont suivies, ont élargi le concept des «sources». Pour eux, il est inutile de passer du temps à chercher des preuves qu'un auteur a été influencé directement par tel autre auteur. Peu importe s'il a eu une conversation à une telle date avec lui ou s'il l'a jamais rencontré. Peu importe même s'il a jamais lu ses oeuvres. Ce qui importe, c'est le fait que «la littérature naît de la littérature»¹⁰ en général. On subit tous un réseau complexe d'influences, en permanence, dont l'origine n'est pas toujours repérable. Le concept de l'intertextualité présuppose aussi l'idée de l'inspiration artistique et le processus de transformation entrepris par un auteur en contact avec les textes qu'il incorpore dans son oeuvre.

Afin de mieux comprendre ce qu'on entend par «l'intertextualité,» examinons une définition générale. Gérard Genette constate que:

«tous les auteurs ne font qu'un, et...[que] tous les livres sont un vaste Livre, un seul Livre infini. L'hypertextualité n'est qu'un des noms de cette incessante circulation des textes sans quoi la littérature ne vaudrait pas une heure de peine.»¹¹

L'intertextualité - nom le plus commun pour «l'incessante circulation des textes»¹² dans la littérature - est la reconnaissance qu'aucun texte n'existe sans rapport avec

¹⁰Kapp, «Intertextualité et rhétorique des citations,» p.237.

¹¹Gérard Genette, Palimpsestes, Paris, Seuil, 1982, p.453.

¹²ibid.

d'autres. Toute oeuvre, par exemple, rappelle des oeuvres antérieures tout simplement par sa structure ou par la récurrence de certains thèmes. Les choix, les emprunts se font consciemment ou inconsciemment, selon les rapports que l'écrivain vit avec la littérature. Même «si une oeuvre se définit comme n'ayant aucun trait commun avec les genres existants, loin de nier sa sensibilité au contexte culturel, elle en fait l'aveu par cette négation même.»¹³

Voilà pourquoi on pourrait accepter la définition globale de Roland Barthes selon laquelle

«tout texte est un intertexte; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables... tout texte est un tissu nouveau de citations révolues.»¹⁴

Remarquons que pour Barthes, il s'agit non seulement de citations dans le sens restreint du terme mais également de toute apparition d'un texte établi dans un nouveau texte sous n'importe quelle forme, aussi subtile qu'elle soit. La structure d'un texte entier peut parodier un autre texte. Le nom d'un personnage peut rappeler un personnage d'un autre texte. Les similarités entre ces deux personnages enrichissent le récit et établissent un lien entre les deux textes. Si le personnage évoqué par le nom d'un nouveau personnage ne lui ressemble en rien, un rapport de contraste ou d'ironie est

¹³Jenny, «La Stratégie de la forme,» p.257.

¹⁴Roland Barthes, «Texte (Théorie du)» in Encyclopaedia Universalis 22, Paris, Encyclopaedia Universalis France S.A., 1990, p.372.

créé entre eux et entre leurs deux textes. Des extraits d'autres textes peuvent paraître sous forme de paraphrase dans laquelle quelques mots essentiels nous font reconnaître l'allusion au texte-origine. Cette technique de référence implicite - l'allusion - «consiste à faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on ne dit pas, et dont ce rapport même réveille l'idée.»¹⁵

C'est justement l'allusion - l'allusion littéraire - dont il s'agit dans notre thèse. Nous nous intéressons moins à l'intertextualité générale, «condition de tout texte,»¹⁶ qu'à l'utilisation et au fonctionnement de l'allusion littéraire - genre spécifique de l'intertextualité - dans un contexte dramaturgique.

Nous ne sommes pas tout à fait d'accord avec Barthes, selon qui «l'intertexte...est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets.»¹⁷ Cette définition est trop générale et insiste sur l'impossibilité d'écrire un texte unique à cause des traditions littéraires et orales qui nous influencent et qui rendent l'expression originale difficile. Elle nous rappelle

¹⁵Pierre Fontanier, Les Figures du discours, Paris, Flammarion, 1968, p.125.

¹⁶Barthes, Encyclopaedia Universalis, p.372.

¹⁷Barthes, Encyclopaedia Universalis, p.372.

que tout texte est lié inséparablement à tout autre, par citations, allusions, assimilation d'éléments structuraux ou tout simplement par des processus et des conventions linguistiques.¹⁸ Elle ne tient pas compte des nombreux écrivains qui emploient des techniques intertextuelles, comme l'allusion, d'une manière consciente et même brillante.

Par contre, nous considérons l'intertexte - avec Laurent Jenny - comme le résultat d'un travail artistique admirable et conscient. Jenny insiste sur le fait que l'intertextualité «désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes...»¹⁹ S'il s'agit d'un travail sur plusieurs textes de la part de l'auteur, il s'agit donc d'un emploi conscient de citations. Et les citations ne peuvent enrichir le texte entier que si leur origine est repérable. C'est comme cela que fonctionne l'allusion littéraire, et «le travail de transformation et d'assimilation»²⁰ d'un texte dans un autre ne s'appelle pas autrement que «l'allusion littéraire.»

A propos de l'allusion spécifiquement, Jenny constate que:

«L'allusion suffit à introduire dans le texte centreur un sens, une représentation, une histoire,

¹⁸M.H. Abrams, A Glossary of Literary Terms, N.Y., Holt, Rinehart and Winston, 1988, p.247.

¹⁹Jenny, «La Stratégie de la forme,» p.262.

²⁰ibid.

un ensemble idéologique sans qu'on ait besoin de les parler. Le texte-origine est là, virtuellement présent, porteur de tout son sens sans qu'on ait besoin de l'énoncer.»²¹

Cette citation met en relief deux aspects importants de l'allusion littéraire. Le premier c'est que l'allusion littéraire est beaucoup plus que l'allusion simple, définie par Henri Morier comme «Figure consistant à dire une chose avec l'intention d'en faire entendre une autre.»²² Elle est même plus complexe que la définition plus compréhensive donnée par Jean-Claude Bologne. Selon lui, «il s'agit d'un énoncé intégré au discours (à l'envers de la citation) évoquant un fait littéraire.»²³ Cette définition est insuffisante pour l'allusion littéraire à moins qu'un «fait littéraire» ne comprenne divers éléments d'une oeuvre entière aussi bien qu'un extrait tout simplement. L'allusion littéraire évoque non seulement un personnage ou un extrait, mais aussi - puisque le personnage ou l'extrait fait partie d'une oeuvre littéraire - un contexte et/ou une valeur métaphorique.

Le deuxième aspect important de l'allusion littéraire indiqué par la citation de Jenny est résumé dans son observation : «Le texte-origine est là, virtuellement présent, porteur de tout son sens sans qu'on ait besoin de

²¹Jenny, «La Stratégie de la forme,» p.267.

²²Henri Morier, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p.86.

²³Jean-Claude Bologne, Les Grandes Allusions: dictionnaire commenté des expressions d'origine littéraire, Paris, Larousse, 1989, p.10.

l'énoncer.»²⁴ Il suggère qu'une allusion littéraire n'évoque pas seulement une histoire et sa valeur métaphorique empruntées à un autre texte; elle évoque aussi le texte-source dans sa totalité. Ziva Ben-Porat, dans son article «The Poetics of Literary Allusion,» va encore plus loin en disant que l'évocation d'un texte entier mène à la formation des «patrons intertextuels» par plusieurs éléments de l'intertexte et du texte-origine. Cela, dit-il, est le propre de l'allusion littéraire.²⁵ Une fois l'allusion faite à un élément d'un texte connu, le texte entier est évoqué. Plusieurs éléments de ce texte peuvent établir des rapports variés avec divers éléments de l'intertexte.

²⁴Jenny, «La Stratégie de la forme», p.267.

²⁵Ziva Ben-Porat, «The Poetics of Literary Allusion» in PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature 1 (1976), p.107 et p.111.

«The literary allusion is a device for the simultaneous activation of two texts...[which] results in the formation of intertextual patterns... [And] the further activation of elements is the particular aim for which the literary allusion is characteristically employed.»

II

L'IMPORTANCE DE L'ALLUSION BIBLIQUE CHEZ BECKETT

Ayant examiné le fonctionnement général de l'allusion littéraire, une forme spécifique de l'intertextualité, nous voudrions examiner des cas spécifiques dans un genre littéraire spécifique : le texte dramatique. Celui-ci se distingue de toute autre forme littéraire, étant composé à la fois d'un texte destiné à la production orale et d'un texte indiquant la manière dont cette production devrait se concrétiser sur la scène théâtrale : son articulation, sa prononciation, sa gestuelle, ainsi que les éléments visuels qui accompagnent la mise en forme du texte tels que le décor, les costumes et l'accompagnement sonore.

En lisant les oeuvres dramatiques de Beckett, nous avons remarqué leur intertextualité. Celle-ci fonctionne principalement sous la forme de l'allusion, souvent de l'allusion littéraire. On reconnaît des bouts de phrases, des paraphrases, des expressions qui renvoient à des oeuvres littéraires, philosophiques et religieuses.

Selon Jenny:

«l'avant-gardisme intertextuel...est à la fois conscient de l'objet sur lequel il travaille et des souvenirs culturels qui le hantent. Son rôle c'est de ré-énoncer de façon décisive des discours dont le poids est devenu tyrannique.»²⁶

²⁶Jenny, «La Stratégie de la forme,» p.279.

Cette citation décrit parfaitement la façon dont l'intertextualité se manifeste chez Beckett. Le dramaturge s'est souvent prononcé sur les limitations du langage humain, de la parole. Il est très conscient du fait qu'il s'efforce de faire l'impossible en essayant de s'exprimer. Il a dit, dans un dialogue avec Georges Duthuit, qu'il n'avait rien à exprimer, rien avec lequel exprimer, aucun pouvoir d'exprimer, aucun désir d'exprimer, mais encore l'obligation d'exprimer.²⁷ Il sait qu'il n'a que des mots avec lesquels il peut travailler - des mots qui sont vieux et pleins de connotations historiques, traditionnelles et stéréotypiques. Comment exprimer un nouveau point de vue avec les modes anciens d'expression? Il faut commencer par «ré-énoncer» les vieux discours dans un nouveau contexte afin de les dépouiller de leur «poids tyrannique»²⁸ et de leur infuser de nouvelles significations. Et heureusement pour lui, dans la plupart des cas, «ces vieux discours injectent toute leur force de stéréotype à la parole qui les contredit, ils la dynamisent.»²⁹ Utiliser de «vieux discours» - ou au moins, en utiliser des éléments - dans de nouveaux contextes, c'est employer des allusions.

²⁷J.P. Little, Beckett: En attendant Godot and Fin de partie, London, Grant and Cutler Ltd., 1981, p.11.

«...nothing to express, nothing from which to express, nothing with which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express.»

²⁸Jenny, «La Stratégie de la forme», p.279.

²⁹Jenny, «La Stratégie de la forme», p.279.

Le cadre de ces allusions est aussi important. En attendant Godot et Fin de partie représentent la tentative d'un nouveau mode d'expression; à partir des discours apparemment banaux et quotidiens, l'auteur crée une entité dramaturgique composée d'allusions littéraires qui fonctionnent comme métaphores.

Ce qui nous intéresse ici, c'est la présence d'un système d'allusions d'ordre biblique dans les deux principales oeuvres dramatiques de Beckett. Cette présence s'explique par le fait qu'un écrivain fait des allusions aux oeuvres littéraires qu'il connaît bien. Samuel Beckett, fils de parents protestants très croyants, a eu une stricte formation chrétienne pendant sa jeunesse et même plus tard à Trinity College où il a dû participer à certains offices anglicans. Depuis sa première communion, il n'avait plus la foi religieuse, mais cela ne l'a pas empêché d'acquérir une bonne connaissance de la Bible à force d'en entendre régulièrement la lecture à l'église et à l'université. D'ailleurs, il est peu probable qu'il ne l'ait jamais lu. Dans une entrevue en janvier 1965, Colin Duckworth lui a demandé si une interprétation chrétienne de En attendant Godot serait justifiée. Sa réponse: «Yes, Christianity is a mythology with which I am perfectly familiar. So naturally I use it.»³⁰ Selon ses propres paroles, alors, la Bible - ou au moins la

³⁰Colin Duckworth, Angels of Darkness, London, George Allen & Unwin Ltd., 1972, p.18.

mythologie chrétienne - lui est parfaitement familière. Il est tout à fait naturel et logique qu'il s'en serve - plus que n'importe quelle autre oeuvre. Pourtant, comme nous allons voir, chez Beckett la Bible est dépouillée de son statut de livre sacré. Il emprunte des formules bibliques qui sont bien connues afin de profiter de leur «force de stéréotype.»¹¹

En plus, certaines questions métaphysiques et théologiques sont fondamentales à toutes les oeuvres dramatiques de Beckett. Elles abordent toutes les questions de la souffrance, de la mort, de la culpabilité, du jugement et du salut.¹² Ces questions ne sont pas toutes forcément des questions bibliques ou même religieuses, mais la Bible en parle amplement. Il est donc tout à fait logique que Beckett, dont l'oeuvre traite des mêmes thèmes que la Bible, emploie des allusions bibliques. Remarquons que la Bible elle-même est un grand intertexte qui traite des thèmes métaphysiques tels que les causes de l'univers et la connaissance de Dieu.

¹¹Jenny, «La Stratégie de la forme,» p.279.

¹²H. Zeifman, «Religious Imagery in the Plays of Samuel Beckett» in Samuel Beckett: A Collection of Criticism, ed. Ruby Cohn, N.Y., McGraw. 1975, p.86.

III

LA TRANSFORMATION INTERTEXTUELLE: ANALYSE DES ALLUSIONS BIBLIQUES

Examinons les allusions bibliques dans Fin de partie et En attendant Godot afin de voir comment elles fonctionnent. Nous avons emprunté à Jenny - qui les emprunte aux figures de rhétorique - des termes pour «classer avec précision les types d'altération subies par des textes au cours du procès intertextuel.»¹³ Ceux qui sont convenables à notre étude, nous les définirons ici.

Le terme **ellipse** s'applique à la transformation intertextuelle lorsqu'il s'agit de la reprise tronquée d'un texte.

Le terme **interversion** est général. Il faut, donc, en décrire les différents types. Il y a **interversion de la situation énonciative** lorsque la teneur du discours emprunté ne change pas mais un (ou deux) des interlocuteurs est (sont) remplacé(s). **Interversion de la qualification** s'applique à une situation où les «actants ou circonstants du récit originel sont repris mais qualifiés antithétiquement.»¹⁴ Si l'essentiel de l'action du récit emprunté est modifié, on peut parler de **l'interversion de la situation dramatique**. La réappropriation des symboles d'un texte dont les significations sont

¹³Jenny, «La Stratégie de la forme,» p.275.

¹⁴Jenny, «La Stratégie de la forme,» p.277.

renversées dans le nouveau contexte s'appelle l'**interversion des valeurs symboliques**.

Parfois, un texte qui se retrouve dans un nouvel intertexte subit la transformation d'un **changement de niveau de sens**. (Un énoncé figuratif serait pris au sens littéral, par exemple.)

En plus de ces catégories de Jenny, nous avons identifié des allusions dont nous appelons le processus de transformation tout simplement la **paraphrase**. Dans ces exemples, nous décrivons la transformation de la structure de surface et de la structure profonde - c'est-à-dire de sens - du texte-source.

Les quelques renvois à la Bible que nous avons repérés sont plutôt généraux, sans citation-source spécifique. C'est pour cela que nous avons ajouté à nos classifications la catégorie de **référence directe**.

FIN DE PARTIE

Résumé du texte

Dans Fin de partie les deux personnages principaux, Hamm et Clov sont seuls - peut-être au monde - sauf pour les parents de Hamm : Nagg et Nell. Ceux-ci n'ont plus de jambes et sont chacun enfermés dans une poubelle. Hamm est également

immobilisé dans un fauteuil à roulettes. Il est aveugle. Quant à Clov, il a une démarche «raide et vacillante» (Fin..., p.13) et ne peut s'asseoir. Il obéit aux ordres de Hamm bien qu'il préfère être seul dans sa petite cuisine qui se trouve hors-scène. Clov parle souvent de quitter Hamm mais il n'y arrive pas.

Le décor, peu meublé selon les indications scéniques, avec son tableau retourné et ses deux petites fenêtres, dont une donne sur la terre et l'autre sur la mer, où rien ne bouge, a été comparé à l'arche de Noé; il a aussi été comparé à l'intérieur du crâne d'un homme mourant et à un abri antiatomique. Que ce soit par déluge, causes naturelles, holocauste nucléaire ou autre chose, il est clair que quelque chose est en train de prendre fin et que cette fin évoque une forme de violence.

Hamm et Clov passent leur temps à suivre leur routine quotidienne malgré le fait qu'ils semblent s'en lasser. A la fin de la pièce, rien n'a vraiment changé et nous nous demandons si tout ne va pas recommencer.

Le Paratexte

Avant d'aborder le texte, nous devrions considérer des éléments paratextuels tels que le titre et les noms des personnages. Le titre «*Fin de partie*» ne fait aucune allusion à la Bible, mais beaucoup de critiques ont suggéré que les noms en font.

Le nom «*Hamm*» peut évoquer plusieurs significations et associations, mais seuls ceux qui ont un rapport biblique nous intéressent ici. Selon son orthographe, «*Hamm*» ressemble au nom anglais d'un des trois fils de Noé: «*Ham.*» Son père Nagg, comme Noé, est le père du vestige de l'humanité, mais plutôt que d'instituer une alliance avec Dieu, il raconte une plaisanterie qui se moque de lui.³⁵ Le refuge dans lequel se passe l'action de la pièce rappelle l'arche de Noé. Y habite tout être qui est encore vivant. La différence, c'est que ces êtres ne vont jamais sortir de leur refuge pour repeupler la terre comme les habitants de l'arche de Noé.

Par ailleurs, «*Hamm*» peut aussi évoquer le mot anglais pour «*marteau*» : «*hammer.*» Une telle interprétation semble être raisonnable si on considère le caractère dominant et même écrasant de Hamm. Elle semble encore plus logique si on remarque que les trois autres noms peuvent facilement évoquer des mots pour «*clou.*» «*Clov*» est très proche du mot français, alors que «*Nell*» ressemble au mot anglais : «*nail*» et «*Nagg*» évoque la traduction allemande : «*Nägel.*»³⁶ Cohn ajoute que la «*Mère Pegg*» peut aussi représenter une sorte de clou (c.f. le mot anglais: «*peg*») et que même «*Hamm*» peut avoir comme racine étymologique le mot latin «*hamus,*» qui veut dire «*crochet.*»

³⁵Ruby Cohn, «*Endgame*» in Twentieth Century Interpretations of *Endgame*, ed. Bell Gale Chevigny, N.J., Prentice-Hall, 1969, p.42.

³⁶Per Nykrog, «*In the Ruins of the past: Reading Beckett Intertextually*» in Comparative Literature 36 (1984), p.300.

Ainsi, tout personnage pourrait être considéré comme un genre de clou. Ces images suggérées de marteau et de clous s'ajoutent aux autres allusions à la crucifixion dans la pièce.

Du point de vue oral, par contre, on remarque qu'une prononciation française donnerait quelque chose qui ressemblerait au mot «âme.» Pour nous, venus d'un pays qui a une tradition judéo-chrétienne, le concept de l'âme renvoie à la doctrine biblique. Mais même si son nom nous fait penser à la partie spirituelle de l'humanité, le comportement de Hamm nie son existence. L'évidence de la présence d'une âme serait la capacité d'aimer. Une telle interprétation de son nom serait ironique.

Selon Greimas, la notion d'ironie signifie

«un acte langagier de dissimulation transparente...dans lequel un destinataire de discours cherche à transmettre...un message implicite dont le sens est différent (souvent contraire ou contradictoire) de celui du message explicitement manifesté.»³⁷

La plupart des allusions bibliques chez Beckett sont ironiques. Elles transmettent un message contradictoire par rapport à celui que le texte-source veut transmettre. Cette ironie devient destructrice, et se prolonge à travers les deux textes.

Examinons la trentaine d'exemples que comprend le système

³⁷Greimas et Courtès, Sémiotique - Dictionnaire raisonné de la Théorie du Langage II, Paris, Hachette, 1986, p.125.

d'allusions bibliques dans Fin de partie.

Ellipse

Comme Beckett se sert des noms de ses personnages afin d'évoquer toutes sortes d'associations, il emploie souvent des éléments minimaux retranchés des citations afin d'évoquer des textes bibliques.

- - - - -

Fin..., p.26. HAMM: ..Et qu'est-ce que tu y vois, sur ton mur? Mané, mané? Des corps nus?

Daniel 5:25,26 L'écriture tracée c'est: Mené, Mené, Tequél et Parsin.
Voici l'interprétation de ces mots: Mené:
Dieu a mesuré ton royaume et l'a livré;..

- - - - -

La troisième allusion biblique dans le texte de Fin de partie est faite quasiment par un seul mot. Hamm se demande pourquoi Clov veut le quitter pour sa cuisine. Il pose la question à Clov et propose deux réponses possibles: «Et qu'est-ce que tu y vois, sur ton mur? Mané, mané? Des corps nus?»¹⁸

En dépit de l'orthographe modifié du mot écrit sur le mur par la main que Dieu a envoyée au festin de Balthazar, nous reconnaissons tout de suite l'allusion. Le récit biblique nous informe que «L'écriture tracée c'est: Mené, Mené, Tequél

¹⁸Samuel Beckett, Fin de partie, Paris, Minuit, 1957, p.26.

Toute autre citation de cette pièce est tirée de cette édition et son numéro de page est indiqué entre parenthèses.

et Parsin»³⁹ (Dn.5:25). Le récit biblique raconte l'histoire du roi Balthazar qui contrairement à son père Nabuchodonosor, n'a pas honoré «le Dieu Très Haut» (Dn.5:21). Par conséquent, Dieu a «envoyé cette main qui, toute seule, a tracé cette écriture» (Dn.5:24). L'écriture, interprétée, voulait dire que Dieu avait mis fin au royaume de Balthazar à cause de son impiété. «Cette nuit-là, le roi chaldéen Balthazar fut assassiné» (Dn.5:30). L'écriture sur un mur indique, donc, la fin imminente d'un royaume et même la mort de son roi.

Dans la pièce Fin de partie, Clov parle - encore - de quitter Hamm. Il va aller dans sa cuisine, regarder le mur. La réplique de Hamm qui suggère qu'il voit des mots «*Mané, mané*» sur le mur de la cuisine est la deuxième allusion biblique qui fait référence à une fin imminente. On remarque que cette allusion, comme la première de la pièce, évoque un événement «apocalyptique.» Dans celle-ci, c'est la fin du monde suivie de la création d'un nouvel ordre divin qui est évoquée.⁴⁰

Dans cette deuxième allusion «apocalyptique», c'est la fin du roi Balthazar et de son royaume. Dieu l'a «pesé dans la balance et [son] poids se trouve en défaut» (Dn.5:27). Indication que nous assistons à la fin du «royaume» de Hamm et

³⁹La Sainte Bible, traduite en français sous la direction de l'Ecole Biblique de Jérusalem, Paris, Les Editions du Cerf, 1961, p.1198.

Toute autre citation biblique dont la référence paraît entre parenthèses est tirée de cette édition de la Bible, à moins qu'autrement indiqué.

⁴⁰voir p.27 de la thèse.

de Hamm lui-même qui se croit son roi.

Un seul mot suffit à introduire dans le texte de Beckett l'histoire du festin de Balthazar. Par ce fait, il continue le thème d'une fin imminente et renforce l'ambiance de désespoir.

- - - - -

Fin..., p.73 HAMM: ...quel est votre espoir? [...] Qu'il y ait encore de la manne au ciel..?

Jean 6:31,35 «Nos pères ont mangé la manne au désert, selon le mot de l'Écriture: Il leur a donné à manger du pain venu du ciel.»
Jésus leur répondit: «Je suis le pain de vie.»

- - - - -

Hamm décide, après le jeu du réveil, que «C'est l'heure de mon histoire» (*Fin...*, p.67). Il commence à raconter à haute voix ce qu'il appelle son «roman» (*Fin...*, p.80) qu'il est en train de créer, en se demandant, «où en étais-je?» (*Fin...*, p.70). Il s'agit d'une veille de Noël très froide dans un monde où il reste très peu de population (-et, semblerait-il, peu de vie animalière). Un homme vient demander au narrateur du pain pour son enfant. Le narrateur, voyant l'homme dans un tel état de désespoir ne montre aucune miséricorde. Il attend le moment où le pauvre lui demande s'il consentirait «à recueillir l'enfant» (*Fin...*, p.74). Hamm ne continue pas son récit. Bref, dans un décor de désespoir, un personnage sans espoir raconte une histoire qui est également dépourvue d'espoir. Il est ironique que l'action de l'histoire se passe «la veille de Noël» (*Fin...*, p.71), une occasion associée à l'espoir pour l'humanité, surtout l'espoir chrétien.

Ce qui nous frappe encore plus est la présence de l'expression «manne au ciel» qui sert d'allusion biblique. «Mais enfin quel est votre espoir?» demande le narrateur au mendiant, «Qu'il y ait encore de la manne au ciel pour des imbéciles comme vous?» (Fin..., p.73). Dans la Bible ce ne sont pas des imbéciles mais c'est la nation d'Israël qui a «mangé la manne au désert» (Jn.16:31). Ainsi la manne devient symbole de la providence de Dieu dans l'Ancien Testament. Dans le Nouveau Testament, Jésus se déclare la manne divine, «le pain de vie» (Jn.6:35). Ainsi, la manne devient non seulement symbole de la providence divine, mais également de l'alimentation spirituelle, du salut et du Christ lui-même.

Evoquer un symbole, si chargé de significations, ne peut qu'être puissant. Ce qui est à remarquer, c'est le fait que Beckett ne profite pas d'un symbole puissant d'espoir. Inséré dans une question rhétorique, qui se trouve dans un contexte où il est clair qu'il n'y a aucun espoir possible, le symbole acquiert une signification renversée par rapport à son contexte biblique et donc douée d'une nuance ironique. Il devient une expression de désespoir.

- - - - -

Fin..., p.104 CLOV: Il a l'air assis par terre, adossé à quelque chose.

HAMM: ... Il regarde la maison sans doute, avec les yeux de Moïse mourant.

Deutéronome 34:4,5 Yahvé lui dit: «Voici le pays que j'ai promis...»

C'est là que mourut Moïse,...

- - - - -

Vers la fin de la pièce, Clov regarde pour «la dernière fois» (*Fin...*, p.102) par une des fenêtres et cette fois, au lieu de ne rien voir comme d'habitude, il voit «Quelqu'un!» (*Fin...*, p.103). Apparemment, nous dit-il, c'est un môme qui «a l'air assis par terre, adossé à quelque chose.» Hamm nous informe que c'est «La pierre levée» dont il s'agit, et selon lui, «Il regarde la maison sans doute, avec les yeux de Moïse mourant» (*Fin...*, p.104).

Cette dernière métaphore est une allusion empruntée à la Bible : «C'est là que mourut Moïse» (Dt.34:5). Le verbe au passé simple est transposé en participe présent. Il faudrait comprendre que Moïse qui a sorti la nation d'Israël de l'esclavage en Egypte a erré avec elle pendant quarante ans avant d'arriver près de la Terre Promise. Dieu la lui montre du haut du Mont Nebo et lui dit que «c'est du dehors seulement que tu verras le pays, mais tu n'y pourras entrer, en ce pays que je donne aux enfants d'Israël» (Dt.32:52). Avec quel désir ardent Moïse a-t-il dû regarder ce pays juste avant sa mort sur ce même mont! Un regard de Moïse mourant est donc un regard de grande envie.

A la limite, il est possible - surtout si vraiment il «n'y a plus de nature» (*Fin...*, p.25) - que l'enfant regarde avec un certain désir une habitation où il y a d'autres êtres humains et peut-être de quoi manger. Mais cette habitation ne ressemble pas du tout à une «Terre Promise» dans le sens figuratif du terme - un endroit de richesse de toute sorte. La situation des personnages de Beckett est encore une fois soulignée par une

comparaison ironique qui comprend une allusion biblique. Ce que Moïse regarde avant de mourir est «une contrée plantureuse et vaste...où ruissellent lait et miel» (Ex.3:8). Dans la maison de Hamm il n'y a plus de lait ni de miel - ni de bouillie, ni de dragées, ni de rahat-loukoum... (Fin..., p.23,76). C'est le manque qui caractérise leur environnement.

Ce qui est important à propos de cette allusion, à part son ironie frappante, est son évocation de la mort au moment où on découvre non seulement quelqu'un de vivant, mais un enfant: symbole de la vie. Chez Beckett la mort est omniprésente dans la vie; «La fin est dans le commencement et cependant on continue» (Fin..., p.91).

Une considération plus profonde du contexte de l'allusion révèle un autre exemple d'un *topos* beckettien : le désespoir. Moïse a toujours espéré arriver à la Terre Promise. C'est lorsqu'il la regarde, enfin, que Dieu lui dit qu'il ne lui reste plus d'espoir d'y aller. Il va mourir, au moment même où il est sur le point de réaliser ses rêves. Quelle métaphore pour la condition humaine! Dans le monde théâtrale de Beckett, les rêves ne sont pas réalisables. On remarque aussi la cruauté du sort qui permet à l'être d'envisager cette réalisation et qui la lui enlève à la dernière minute. Il n'y a pas d'espoir. On ne peut s'attendre qu'à la mort après une existence caractérisée par la souffrance.

Interversion de la qualification

La première allusion biblique dans Fin de partie est un exemple de cette technique. Il s'agit de réapproprier des circonstances et/ou des personnages d'un récit d'une manière antithétique.

- - - - -

Fin.., p.16 CLOV: Je m'en vais dans ma cuisine, trois mètres sur trois mètres sur trois mètres, attendre qu'il me siffle. (Un temps.) Ce sont de jolies dimensions.

Apocalypse 21:16 [La Jérusalem messianique:] cette ville dessine un carré: sa longueur égale sa largeur. Il la mesura donc à l'aide du roseau, soit douze milles stades; longueur, largeur et hauteur y sont égales.

- - - - -

Clov, dans sa première réplique - les premières paroles de la pièce - nous dit qu'ayant préparé la scène il s'en va dans sa «cuisine, trois mètres sur trois mètres sur trois mètres, attendre qu'il [Hamm] me siffle» (Fin.., p.16). Il marque une pause d'«un temps» et observe ensuite que «Ce sont de jolies dimensions» (Fin.., p.16). Les dimensions de sa cuisine sont mises en valeur par une pause suivie de l'énonciation qu'elles sont «jolies». Tout cela est fait pour de bonnes raisons dramaturgiques.

En premier lieu, cela souligne la petitesse de la cuisine et par extension du refuge où se passe l'action théâtrale. Deuxièmement, cela est la première réplique qui met en évidence la recherche maniaque de l'ordre menée par Clov. Troisièmement,

cette réplique rappelle le passage biblique où les dimensions de la «Jérusalem nouvelle, qui descendait du ciel» (Ap.21:2) sont prises par un ange. Tout comme la cuisine de Clov, «cette ville dessine un carré : sa longueur égale sa largeur. Il [l'ange] la mesura donc à l'aide du roseau, soit douze milles stades...» (Ap.21:16). Beckett n'emprunte aucun élément sémantique de ces versets de l'Apocalypse. Il se sert uniquement de la particularité du récit concernant une habitation qui «dessine un carré» (Ap.21:16) afin d'évoquer ce passage. C'est comme cela qu'il évoque la Bible pour la première fois.

Premièrement, il faut remarquer ici le rapprochement du céleste et du mondain - technique souvent employée par Beckett. Il n'y a pas deux choses qui se ressemblent moins qu'une petite cuisine habitée par un rat et «la Cité Sainte...la demeure de Dieu avec les hommes» (Ap.21:2,3). Mais elles se ressemblent justement. Ce sont toutes les deux des carrés parfaits. Qu'un endroit soit l'habitation d'un rat et l'autre de Dieu est un bon exemple de l'ironie beckettienne.

Deuxièmement, l'évocation non seulement de la Bible, mais de l'Apocalypse plus spécifiquement, dès le début de la pièce, est significative. Ayant reconnu cette allusion, nous sommes avertis et nous nous attendons à d'autres allusions bibliques. Nous comprenons déjà qu'il pourrait s'agir dans cette pièce d'une vision apocalyptique. Evidemment, la vision apocalyptique dans Fin de partie serait très différente de celle de la Bible. La métaphore empruntée substitue un «rat» pour «Dieu» et la «cuisine»

pour la «Cité Sainte.» Indication que dans l'emploi de la Bible par Beckett il s'agira plutôt de la subversion que de la prédication.

Interversion de la situation dramatique

- - - - -

Fin..., p.98,99 CLOV: (durement) Quand la Mère Pegg te demandait de l'huile pour sa lampe et que tu l'envoyais paître, à ce moment-là, tu savais ce qui se passait, non? (Un temps.) Tu sais de quoi elle est morte, la mère Pegg? D'obscurité.

Matthieu 25:8 Et les sottes de dire aux sensées: «Donnez-nous de votre huile, car nos lampes s'éteignent.»

Matthieu 22:13 Alors le roi dit aux valets: «Jetez-le, pieds et poings liés, dehors, dans les ténèbres:là seront les pleurs et les grincements de dents.»

- - - - -

Clov fait rappeler à Hamm que «la Mère Pegg te demandait de l'huile pour sa lampe et...tu l'envoyais paître» (Fin..., p.98,99). Ensuite il lui demande, «(durement)...Tu sais de quoi elle est morte, la Mère Pegg?» et donne lui-même la réponse: «D'obscurité» (Fin..., p.98,99).

Ce dialogue comprend des allusions à deux paraboles de Jésus, dont l'essentiel de l'action est repris et légèrement modifié. La parabole des dix vierges (Mt.25:1-13) raconte la mésaventure des cinq vierges sottes qui, avec les cinq sensées, «s'en allèrent, munies de leurs lampes, à la rencontre de l'époux» (Mt.25:1). Elles ne se munissent pas d'huile et, après avoir longtemps attendu l'époux, leurs lampes s'éteignent. Les sottes

demandent de l'huile aux sensées. Celles-ci, qui ont pris de l'huile dans des fioles, ne leur en donnent pas. Les cinq vierges sottes sont obligées d'en acheter chez les marchands, et par conséquent, elles arrivent en retard à la salle des noces (qui représente le «Royaume des Cieux» -Mt.25:1). L'entrée leur est refusée.

Une parabole similaire où il s'agit aussi d'un festin de noces et de ceux qui ne sont pas préparés, se trouve dans Matthieu 22:1-14. Dans cette parabole, toujours associée à celle des dix vierges, le sort du pauvre qui n'est pas vêtu pour l'occasion, c'est d'être jeté «dehors, dans les ténèbres» (Mt.22:13). La Mère Pegg finit également dans l'«obscurité» (Fin..., p.99). Et on comprend que «dehors» représente l'enfer, puisque «là seront les pleurs et les grincements de dents» (Mt.22:13). Dans le contexte de la pièce aussi, dehors - «Au-delà [du mur] c'est...l'autre enfer» (Fin..., p.41).

L'allusion faite par Beckett à ces deux paraboles évoque un sens de perte. Il ne s'agit pas de la perte soufferte par la Mère Pegg, mais d'une perte plus universelle, racontée depuis toujours par les histoires anciennes de notre culture. Ces deux paraboles résument la doctrine chrétienne de salut. Si on est fidèle au Seigneur on est sauvé, mais il faut rester absolument fidèle jusqu'au bout. Sinon, on risque de tout perdre. Il y a, dans ces paraboles, des éléments d'espoir aussi bien que des avertissements. La rencontre de ces tendances opposées dans la pièce fournit un contraste ironique et intensifie le sens de

désespoir.⁴¹ Même si nous ne connaissons que vaguement ces récits, nous ressentons qu'ensemble, ils signifient la menace d'une perte irrémédiable. Beckett profite de la force de certaines histoires bibliques pour solliciter la réaction qu'il désire.

Puisque le texte que nous étudions ici est un texte dramatique, il ne faudrait pas examiner uniquement les répliques des personnages. Il faudrait aussi tenir compte des didascalies. Pavis confirme que «le drame écrit contient en parallèle les indications scéniques - ou *texte secondaire* - et le texte énoncé par les personnages - ou *texte principal*.»⁴² Une des deux attitudes courantes est donc de considérer «les indications scéniques comme partie essentielle de l'ensemble texte + indications et on fait d'elles un métatexte...»⁴³ Regardons deux exemples de didascalies concernant les gestes et le décor qui comprennent des allusions bibliques.

Les indications scéniques qui prescrivent des gestes à Hamm au début de la pièce servent à attirer l'attention sur le mouchoir qui couvre son visage au début de la pièce. Dès que Clov enlève le drap qui recouvre Hamm, on remarque qu'il a «un grand mouchoir taché de sang étalé sur le visage» (*Fin...*, p.15). Cela ne

⁴¹K.Morrison, «Neglected Biblical Allusions in Beckett's Plays: *Mother Peggy Once More*» in Samuel Becket: Humanistic Perspectives, ed. Morris Beja et al, Ohio State University Press, 1983, p.94.

⁴²Patrice Pavis, Dictionnaire du Théâtre, Paris, Messidor, 1987, p.393.

⁴³Pavis, Dictionnaire..., p.204.

resterait peut-être qu'un détail vite oublié si Hamm l'enlevait sans aucun geste additionnel. Mais les didascalies de Beckett le veulent autrement : «Il baille sous le mouchoir. Il ôte le mouchoir de son visage» (Fin..., p.16). Et après avoir prononcé ses quatre premières paroles, «Il tient à bout de bras le mouchoir ouvert devant lui» (Fin..., p.16). «Vieux linge!» (Fin..., p.16), l'appelle-t-il, avant d'essuyer son visage et ses lunettes avec celui-ci. Ensuite, il le plie soigneusement avant de le mettre «délicatement» (Fin..., p.16) dans sa poche. Même sans ces deux paroles, les gestes de Hamm font que nous remarquons bien le mouchoir. Il n'attire plus d'attention avant la fin de la pièce où, encore une fois, il devient l'objet d'une demi-douzaine de didascalies.

«Il sort son mouchoir...il déplie le mouchoir...il déplie...il finit de déplier...Il tient à bout de bras le mouchoir ouvert devant lui...Il approche le mouchoir de son visage.» (Fin..., p.112)

L'image du mouchoir fonctionne comme allusion biblique en évoquant des images frappantes de l'Evangile. La Bible parle du «suaire qui recouvrait» la tête du corps mort de Jésus (Jn.20:7). Lazare, en sortant du tombeau où il a été placé après sa mort, avait aussi «le visage enveloppé d'un suaire» (Jn.11:43). Le mouchoir taché de sang qui couvre le visage de Hamm rappelle ces deux suaires, et fonctionne donc, à la fois, comme symbole de la mort et de la résurrection. L'ironie c'est que l'attention est attirée par un objet et des gestes tout à fait banaux qui symbolisent des événements sacrés.

Il y a beaucoup de références à la mort dans Fin de partie et la première est faite sans paroles, à l'aide d'un accessoire. Mais plus important est le fait que cette référence à la mort est une allusion biblique à la mort - et à la résurrection - de Jésus, ainsi qu'à celles de Lazare. Devrait-on considérer que Hamm est «ressuscité» au début de la pièce et qu'il meurt en quelque sorte à la fin? Sa mort serait semblable à celle du Christ puisque les deux sont isolés dans leur souffrance finale et qu'ils appellent leur père qui ne leur répond pas. (Nagg ne se montre pas à Hamm lorsqu'il l'appelle -Fin.., p.111,112; Jésus demande à son Père pourquoi il l'a abandonné -Mc.15:33.)

Ce qui est représenté est plutôt une image de la mort - et, au début de la pièce, une image ironique de la résurrection. L'interversion de la situation dramatique se traduit par le renversement de l'ordre original des actions. La résurrection précède la mort - qui termine la représentation. Ainsi le grand mythe de la Passion n'est pas seulement parodié, mais ses éléments sont aussi mis à l'envers.

En ce qui concerne les renvois scénographiques dans le texte, on pourrait dire que certains aspects du décor fonctionnent comme des allusions bibliques. Par exemple, Beckett décrit «..vers le fond, deux petites fenêtres haut perchées, rideaux fermés» (Fin.., p.13). Après avoir demandé à Clov de l'amener «sous la fenêtre,» Hamm lui demande, «Quelle fenêtre c'est?» (Fin.., p.85,86). Clov répond, «La terre» (Fin.., p.86). Plus tard, Hamm lui demande d'ouvrir l'autre fenêtre. «Pour quoi faire?

...entendre la mer» (Fin..., p.87). On conclut que, comme dans le premier chapitre de la Genèse, la terre est séparée de la mer. La prochaine fois que Clov regarde par la fenêtre de la terre il ne voit «Rien...rien...» (Fin..., p.102) et il trouve que c'est «bien...très bien» (Fin..., p.102).

Lyons suggère que ces actions représentent l'inversion du mythe biblique de la Création.⁴⁴ Du chaos, Dieu sépare la terre de la mer selon le mythe biblique. Ici le processus est renversé. Au début, la terre est visible à travers une fenêtre et la mer à travers l'autre. Ensuite on retourne au chaos. Rien n'est visible; «la terre s'est éteinte» (Fin..., p.109). Et comme Dieu a commenté sa création en disant que c'était «très bon» (Gn.1:31), Clov commente son retour au chaos d'une manière semblable; «...bien... très bien,» dit-il (Fin..., p.102).

Tout comme la Passion, le mythe archétype de la Création subit un renversement ironique. «Au commencement» Dieu a créé l'homme (Gn.1:1). A la fin de la représentation de Fin de partie, quelqu'un apparaît au milieu du chaos. Contrairement au modèle biblique où l'homme est né après que l'ordre a été établi dans l'univers, dans l'univers beckettien, l'homme naît du chaos. Ainsi, deux grands mythes archétypes de la culture occidentale, à travers des expressions parodiques sont vidés de leur sens original et désacralisés.

⁴⁴Charles R. Lyons, «Beckett's *Endgame*: An Anti-myth of Creation» in Modern Drama VII (Sept., 1964), p.208.

Interversion de valeur symbolique

- - - - -

Fin..., p.104 CLOV: Il a l'air assis par terre, adossé à quelque chose.

HAMM: La pierre levée.

Jean 20:1 ...elle voit que la pierre a été enlevée, du tombeau.

- - - - -

Beckett exploite une autre image biblique afin d'accentuer le sentiment de désespoir. Clov remarque que le «môme» qu'il a vu à l'extérieur «a l'air assis par terre, adossé à quelque chose» (Fin..., p.104). La réplique de Hamm commence par nous informer que la chose à laquelle l'enfant est adossé est «La pierre levée» (Fin..., p.104). Cette remarque pourrait passer inaperçue si deux phrases plus tard il ne faisait pas d'allusion biblique évidente (à «Moïse mourant» -Fin..., p.104⁴⁵). Pourquoi, donc, aurait-on levé une pierre? Et pourquoi Hamm l'appelle-t-il «la» pierre levée et non simplement «une» pierre levée s'il s'agit d'une pierre quelconque?

L'image d'une pierre levée est évocatrice d'une pierre spécifique qu'on n'a pas «levée,» mais qu'on a «en»levée. «La pierre levée» (Fin..., p.104) est «la pierre [qui] a été enlevée du tombeau» du Christ (Jn.20:11). Le Christ ressuscité, symbolisé par la pierre enlevée, est le grand espoir de tout(e) Chrétien(ne). («Et si le Christ n'est pas ressuscité,» écrit Saint Paul aux Corinthiens, «votre foi est vaine...» - 1 C.15:17). Ce grand espoir est évoqué dans un contexte sans espoir, non

⁴⁵voir p.24.

pas pour mettre en évidence la grandeur de l'espoir qu'a tout(e) Chrétien(ne), mais pour accentuer encore une fois comment l'existence humaine est vide d'espoir.

La pierre sacrée sert de simple accessoire à l'enfant qui s'y adosse. La valeur symbolique de la pierre n'est pas strictement intervertie, mais ce grand symbole chrétien est bel et bien dévalorisé et démythifié. Mettre ce symbole dans un tel contexte est encore un acte de subversion textuel par rapport à la Bible. Le christianisme n'est plus qu'une relique du passé, une béquille morale sur laquelle on s'appuie - ou plutôt une pierre à laquelle on s'adosse.

Paraphrase

Nous avons trouvé trois répliques dans Fin de partie qui paraphrasent des versets bibliques.

- - - - -

Fin..., p.17

HAMM: Peut-il y avoir misère plus... plus haute que la mienne?

Lamentations 1:12

Vous qui passez sur le chemin, regardez-moi: est-il une douleur pareille à ma douleur, celle dont le Seigneur me frappe au jour de sa colère?

- - - - -

La première se trouve dans la troisième phrase prononcée par Hamm au début de la pièce - quelques brèves minutes après l'énoncé cryptique de Clov concernant sa cuisine en carré parfait. «Peut-il y avoir misère plus...plus haute que la mienne?» se demande-t-il à haute voix (Fin..., p.17). Il y a un verset dans

la Bible - lui aussi une phrase interrogative - qui ressemble beaucoup à la question que se pose Hamm. Tandis qu'il se demande s'il y a «misère plus haute» (Fin..., p.17) que la sienne, le prophète Jérémie se demande s'il y a «une douleur pareille» (Lm.1:12⁴⁶) à la sienne. Il est frappant de voir comment ces deux questions se ressemblent par leur structure syntaxique. Du point de vue lexical, la proposition initiale de Jérémie ainsi que la dernière, sont éliminées dans la bouche de Hamm. Sa formule «peut-il y avoir» qui remplace «est-il» dans l'énoncé original acquiert une valeur de superlatif. «Misère» est substitué à «douleur» et l'emploi d'un pronom possessif évite la répétition du nom «misère.» L'expression «pareille à» est remplacée par «plus haute que» qui met en relief la grandeur, l'intensité de la misère de Hamm. Les transformations réalisées ici par Beckett, mettent en relief la différence - et la similarité - entre l'existence misérable de Hamm et la souffrance insupportable des personnages bibliques. D'ailleurs, non seulement Jérémie (l'auteur des Lamentations), mais aussi Job notamment - qui se décrit «gorgé de honte, ivre de [sa] misère!» (Jb.10:15⁴⁷) - et l'auteur des Psaumes, se plaignent, dans un langage semblable, du châtiment infligé par Dieu.

⁴⁶La Bible, textes relus et contrôlés par le R.P. Stanislas Lyonnet de l'Institut Pontifical Biblique de Rome, Paris, Editions Anne Sigier, 1981, p.545.

⁴⁷ibid. p.1112.

En parodiant le texte biblique,⁴⁸ Hamm se dessine comme une parodie des personnages bibliques. Comme Job, il n'existe aucune raison spécifique pour laquelle il souffre autant, sauf qu'il est «sur terre, c'est sans remède!» (Fin.., p.73). Cependant, Job - et Jérémie et le psalmiste ne cessent de croire en Dieu. Ils tiennent à l'espoir du salut divin. Hamm, par contre, ne sait que trop bien que Dieu «n'existe pas!» (Fin.., p.76).

- - - - -

Fin.., p.37 NAGG: «En six jours, vous entendez, six jours, Dieu fit le monde.»

Exode 20:11 Car en six jours le Seigneur Dieu a fait la terre, le ciel, la mer et tout ce qui s'y trouve...

- - - - -

«En six jours...Dieu fit le monde» affirme le client anglais dans l'histoire que raconte Nagg (Fin.., p.37). Cet énoncé paraphrase à peine le verset biblique: «Car en six jours le Seigneur Dieu a fait la terre, le ciel, la mer et tout ce qui s'y trouve...» (Ex.20:11⁴⁹). La version beckettienne du texte biblique est caractérisée principalement par la soustraction lexicale qui sert à condenser l'original et à le réduire à un énoncé neutre plutôt qu'à une expression de foi. Le mot «car» qui commence la phrase, établissant un lien avec la phrase

⁴⁸La parodie selon Robert : «Imitation burlesque (d'une oeuvre sérieuse).» - Le Petit Robert, p.1236.

Selon Cuddon : «The imitative use of the words, style, attitude, tone and ideas of an author in such a way as to make them ridiculous.» - A Dictionary of Literary Terms, p.472.

⁴⁹La Bible, textes contrôlés par Lyonnet, p.96.

précédente, est enlevé, ainsi que tout ce qui suit la première virgule. Plus significative est l'omission du titre de respect «*le Seigneur*» qui précède «*Dieu*» dans la citation originale. L'auteur ajoute le groupe «*vous entendez*» qui, avec la répétition de «*six jours,*» met en relief la courte durée du travail divin sur la fabrication du monde. Le verbe «*faire*» au passé simple est substitué à la forme au passé composé et «*le monde*» remplace «*la terre.*» Cette dernière substitution lexicale est significative. «*Le monde*» a un sens plus large que «*la terre,*» qui est employé habituellement dans le sens concret. «*Le monde,*» par contre, est souvent employé dans son sens figuratif, signifiant l'humanité en général - la société. Le contexte dans lequel cette paraphrase paraît est aussi important. Il s'agit d'un Anglais qui veut se faire faire un pantalon. Le tailleur met trois mois à le fabriquer au lieu des quatre jours prévus. L'Anglais se fâche et insiste que c'est tout à fait ridicule que le tailleur mette si longtemps à faire un pantalon tandis que Dieu a réussi à créer le monde entier en six jours. La réponse du tailleur (: «*Mais Milord! Regardez - [geste méprisant, avec dégoût] -le monde...[un temps]...et regardez - [geste amoureux, avec orgueil] - mon PANTALON!*» -Fin.., p.37,38) suggère que l'état du monde est inférieur à l'état du pantalon neuf. Cette quasi-citation biblique fait donc partie d'un récit comique et en est pratiquement l'objet. Le miracle de la Création est considéré moins que miraculeux. Il est comparable - et même inférieur - à la fabrication d'un pantalon par un tailleur

anglais. Encore une fois le divin et le profane sont mis au même niveau.

Par la conclusion de la plaisanterie que raconte Nagg, Beckett insiste sur la perfection d'une création d'un homme et le manque décevant de perfection de la Création divine. «Regardez - le monde...», dit Nagg dans le rôle du tailleur avec un «geste méprisant, avec dégoût» (Fin..., p.37,38). Son récit n'est pas une simple histoire d'un Anglais et un tailleur mais une parabole qui veut faire un commentaire sur l'état du monde. Nagg aurait pu commencer son récit en disant, «Le monde est semblable à un homme qui visite un tailleur...» tout comme Jésus commence beaucoup de ses paraboles concernant la nature du Royaume des Cieux en disant, «Le Royaume des Cieux est semblable à...» (un trésor caché..., un négociant en quête de perles fines... - Mt.13:44,45). Nagg, comme Jésus, se sert d'un récit qui concerne la vie mondaine afin de mettre en relief une observation sur un principe métaphysique ou philosophique. Le mythe de la Création est mis en question dans ce nouveau contexte.

En se rappelant que Dieu a fait le monde en six jours, nous nous rappelons aussi qu'après l'avoir fait, «Dieu vit tout ce qu'il avait fait : [et] cela était très bon» (Gn.1:31). Tout d'un coup ces paroles divines n'ont plus leur signification ancienne. Cet énoncé est maintenant - et dorénavant - chargé d'ironie.

- - - - -

Fin..., p. 76 NAGG: Notre Père qui êtes aux...

Matthieu 6:9 «...Notre Père qui es dans les cieux,...

- - - - -

Après avoir raconté un peu son histoire de l'homme qui hésite à montrer de la miséricorde même la veille de Noël, Hamm exige que Nagg et Clov le joignent en priant Dieu. Pour Nagg, la réception d'une dragée est plus importante que la prière et Clov ne semble pas être content de prier Dieu «encore» (*Fin...*, p.75). Une fois résigné, Nagg commence à réciter à haute voix la prière biblique enseignée par Jésus. Il la cite avec certaines transformations. La version biblique de la prière s'adresse à Dieu en le tutoyant; les pronoms et les verbes sont tous employés à la deuxième personne du singulier, informel (: «Notre Père qui es dans les cieux, que ton nom soit sanctifié...» -Mt.6:9). Nagg commence à s'y adresser d'un ton formel : «Notre Père qui êtes aux...» (*Fin...*, p.76). Cela suffit pour démontrer le rapport de formalité qui doit exister entre l'homme et un Dieu qui n'est pas connaissable, qui - au lieu d'un Père aimant -est un «salaud» et qui - à présent - «n'existe pas» (*Fin...*, p.76).

En plus, Hamm abandonne toute expression de respect en interrompant son père pour le faire taire. «En silence!» insiste-t-il, «Un peu de tenue!» (*Fin...*, p.76). Pour lui la seule façon convenable de communiquer avec un Dieu silencieux c'est par le silence. Mais il s'en lasse après très peu de temps et demande si les efforts de Nagg et de Clov ont abouti à quelque chose.

Les deux répondent avec des expressions de négation et de désespoir. Conclusion - assez ambiguë : «Le salaud! Il n'existe pas!» (*Fin...*, p.76). Evidemment, il faut que quelqu'un existe pour qu'il soit un salaud. Rien n'est résolu.

- - - - -

Fin..., p.91 HAMM: Allez-vous en et aimez-vous! Léchez-vous
 les uns les autres!

Jean 15:12 «Voici mon commandement: aimez-vous les uns les
 autres comme je vous ai aimés.»

- - - - -

Hamm, se retrouvant seul sur scène, se rappelle «Tout ceux que j'aurais pu aider» (*Fin...*, p.91). Mais après «un temps» il prononce «avec violence» les mêmes paroles que le narrateur de son histoire a prononcé au mendiant: «Mais réfléchissez, réfléchissez, vous êtes sur terre, c'est sans remède!» (*Fin...*, p.91). Ensuite il ajoute ses propres paroles: «Allez-vous-en et aimez-vous! Léchez-vous les uns les autres!» (*Fin...*, p.91).

Le seul commandement donné par le Christ est ici tourné en dérision par le changement lexical qu'il subit et par le contexte dans lequel il se trouve.

Dans l'Evangile selon Saint Jean, Jésus répète trois fois son commandement à ses disciples en employant chaque fois la même formule simple: « aimez-vous les uns les autres » (Jn.13:34; Jn.15:12,17). Ce qui nous frappe dans l'énoncé de Hamm, c'est la transformation paradigmatique. Le verbe « aimez » devient « léchez » alors que la formulation syntaxique de « Léchez-vous les uns les autres » (*Fin...*, p.91) est identique à celle de « Aimez-

vous les uns les autres» (Jn.13:34; Jn.15:12). En plus, le commandement de Hamm est prononcé tout de suite après son ordre: «aimez-vous!» (Fin..., p.91). Ainsi les paroles de Hamm évoquent clairement les paroles de Jésus. Mais, dans un monde sans Dieu, on ne peut exiger de l'amour divin. Une grossièreté est substituée aux paroles divines. Tout ce qui est possible entre les êtres du monde évoqué sur scène dans Fin de partie est de la consolation mutuelle, un échange physique, qui évoque un comportement animal, plutôt que spirituel. Lécher remplace aimer.

Il est vrai qu'au départ, Hamm donne un commandement semblable à celui que donne Jésus. Avant «Léchez-vous les uns les autres!» il s'exclame simplement, «...aimez-vous!» (Fin..., p.91). Mais le ton et le contexte des deux énoncés sont très différents. Jésus, peu avant son arrestation, donne à ses disciples un dernier conseil. Son «commandement» ressemble beaucoup plus à un encouragement et même à une supplication pour inciter ses disciples à s'aimer les uns les autres «comme je vous ai aimés» (Jn.15:12). Hamm, par contre, prononce le même commandement «avec violence» (Fin..., p.91), selon les indications scéniques. Il ordonne qu'on s'aime les uns les autres. Son commandement n'est pas donné sur un ton de supplication comme celui de Jésus. Hamm semble être agacé et même fâché contre ceux qui désirent son aide. «Allez-vous-en,» dit-il, avant d'ajouter «et aimez-vous!» (Fin..., p.91). Son humeur grinçante et l'expression «Allez-vous-en» équivalent quasiment à une insulte. Pourtant, ce qui suit immédiatement est le Grand Commandement

divin. Le résultat, donc, est une parodie de la Bible, un texte vidé de sa portée sacrée.

Référence directe

Beckett fait deux références directes à une doctrine biblique dans Fin de partie.

- - - - -

Fin..., p.67

CLOV: Digne du jugement dernier.

1 Corinthiens 15:52 ...au son de la trompette finale,...
les morts ressusciteront...

Jean 5:29 ...les méchants ressusciteront pour le
jugement.

- - - - -

Voici la première référence directe à un événement non seulement biblique, mais apocalyptique : le jugement final. Elle est prononcée au moment où Clov parle de quitter Hamm. Pour prévenir Hamm de son départ, Clov va mettre le réveil avant de partir. Ainsi, lorsque Hamm sifflera pour convoquer Clov, et celui-ci ne vient pas, Hamm saura pourquoi, et surtout il comprendra qu'il n'est pas simplement mort dans sa cuisine. Clov essaie le réveil. Après l'avoir écouté sonner avec Hamm, il fait remarquer que le bruit de la sonnette est «Digne du jugement dernier!» (Fin..., p.67). Cela est une référence à la doctrine biblique «de la résurrection des morts et du jugement éternel» (He.6:2).

Cette allusion biblique est intéressante pour deux raisons. D'abord elle est la troisième référence, depuis le début de la pièce, à un événement «apocalyptique.» La première était la

descente de la Jérusalem messianique (évoquée par les dimensions précises de la cuisine⁵⁰) et la deuxième, le jugement du roi Balthazar, sa mort et la fin de son royaume (signalés par l'écriture divine sur le mur⁵¹). Cette allusion continue le thème d'une fin imminente.

Deuxièmement, la présentation de la dernière référence dans un contexte légèrement comique augmente la tension qui existe partout dans la pièce entre le sacré et le profane. Clov rapproche le réveil «de l'oreille de Hamm» (Fin.., p.67) avant de déclencher la sonnerie. Effet visuel comique. Après l'avoir écouté sonner «jusqu'au bout» (Fin.., p.67), Hamm confirme qu'il l'a entendu «vaguement» (Fin.., p.67). Effet verbal comique. Normalement un bruit «Digne du jugement dernier» (Fin.., p.67) serait un bruit tellement fort qu'il pourrait réveiller les morts. Et si elle n'est pas tout à fait comique, la comparaison entre un réveil-matin et la trompette finale est frappante par son incongruité.

- - - - -

Fin.., p.69

CLOV: Tu crois à la vie future?

HAMM: La mienne l'a toujours été.

1 Timothée 4:8 ...la piété...a la promesse de...la vie future.

- - - - -

Clov vient d'observer que la sonnerie de son réveil-matin est «Digne du jugement dernier» (Fin.., p.67). Après une brève

⁵⁰voir p.27.

⁵¹voir p.21.

rupture, pendant laquelle Hamm cherche un auditeur pour son histoire, Clov semble revenir au sujet du jugement final en lui posant la question : «Tu crois à la vie future?» (Fin..., p.69). «La mienne,» dit-il, «l'a toujours été» (Fin..., p.69). Clov fait allusion à «la promesse...de la vie future» (1 Tm.4:8) qu'a la piété selon la Bible. Hamm parodie l'expression que Clov emprunte à l'Ecriture Sainte en lui attribuant une interprétation moins métaphysique. Il ne répond pas directement à la question de Clov. Au lieu de dire s'il croit ou non à la possibilité d'une vie future, il réinterprète l'expression et l'applique à sa vie actuelle. Il répond - par une phrase au passé - qu'il a toujours eu une vie future - sa vie «a toujours été» la vie future - ce qui fait supposer qu'il n'a jamais connu la vie, qu'il n'a fait qu'exister depuis sa naissance jusqu'à l'approche de sa mort.

Cette réinterprétation de la part de Hamm représente un exemple de la rupture temporelle qui caractérise toute la pièce. La distinction, s'il y en a une, entre le passé, le présent et le futur est floue. Ce bouleversement des rapports temporels est une subversion du concept linéaire du temps proposé par le texte biblique, où l'histoire des époques, aussi bien que l'histoire de tout individu, représentent - ou devrait représenter - une progression de la Chute ou du péché vers le salut divin. Si on pouvait parler du temps linéaire, on dirait que Fin de partie serait la symbolisation d'une résistance devant la progression vers le salut.

EN ATTENDANT GODOT

Résumé du texte

Dans le premier acte de cette pièce, deux hommes, Vladimir et Estragon, attendent Godot. Ce même Godot devrait arriver avant le coucher du soleil. En attendant, ils passent le temps à parler d'une variété de choses qui ne sont pas reliées logiquement: des bottes, de l'arbre et du manque d'accord entre les quatre Evangiles. Un autre homme, Pozzo, et son esclave, Lucky, arrivent de manière inattendue et passent un peu de temps avec les deux protagonistes.

Peu avant la tombée de la nuit, un garçon arrive afin de communiquer un message de Godot à Vladimir et à Estragon qui se retrouvent seuls sur scène. Godot ne viendra pas ce soir-là mais sûrement le lendemain soir. Estragon et Vladimir décident de partir pour s'abriter du froid pendant la nuit (mais «Ils ne bougent pas» - ..Godot, p.75). C'est ainsi que le premier acte se termine.

Le deuxième acte, bien qu'un peu plus court, est semblable au premier. Les seules différences notables : l'arbre qui dans le premier acte est sans feuilles, porte quelques feuilles dans le deuxième; Pozzo est devenu aveugle et Lucky muet. Le Garçon arrive avec le même message de Monsieur Godot et à la fin, après avoir décidé de s'en aller pour la nuit, Vladimir et Estragon restent immobiles.

Le Paratexte

Dans le contexte d'une considération des allusions bibliques, on pourrait bien commencer par le titre. Pour beaucoup de lecteurs, le nom «Godot» semblerait être la rencontre du mot anglais «God» («Dieu») et du suffixe diminutif français «-ot.» De là cependant, il serait trop facile de conclure qu'il s'agit simplement d'attendre Dieu, ou même «un» dieu. L'oeuvre traite de plusieurs thèmes universels et métaphysiques. Pourtant, le peu qu'on sait concernant le personnage de Godot dans le premier acte nous permet de croire à une parodie de l'image judéo-chrétienne stéréotypique de Dieu. Il porte une barbe blanche, emploie des garçons comme messagers et a tendance à punir ceux qui ne l'attendent pas.⁵² On lui adresse également «Une sorte de prière.»⁵³

Néanmoins, ce qui est important ici c'est l'attente de l'allusion biblique qui est créée par le titre; et qui s'attend à trouver des allusions bibliques en trouvera beaucoup. La plupart sont ironiques tout en soulignant le thème de la souffrance inévitable et de l'impossibilité du salut. Plusieurs d'entre elles se trouvent à des moments stratégiques: au début de la

⁵²K. Morrison, «Biblical Allusions in *Waiting for Godot*» in Approaches to Teaching - Beckett's *Waiting for Godot*, ed. June Schlueter et Enoch Brater, N.Y., The Modern Language Association of America, 1991, p.59.

⁵³Samuel Beckett, En attendant Godot, Paris, Les Editions de Minuit, 1952, p.23.

Toute autre citation de cette oeuvre est tirée de cette édition et son numéro de page est indiqué entre parenthèses.

pièce et vers la fin de chacun des deux actes. C'est à ces endroits, comme le sait tout bon dramaturge, que nous prêtons la plupart de notre attention en tant que spectateur.

Ellipse

Dans En attendant Godot, tout comme dans Fin de partie, beaucoup d'allusions bibliques sont effectuées par la reprise tronquée de certains textes.

- - - - -

..Godot, p.32 *POZZO : Voyez-vous, la route est longue quand on chemine tout seul pendant ... pendant ...six heures, oui, c'est bien ça, six heures à la file, sans rencontrer âme qui vive.*

1 Corinthiens 15:45 Le premier homme...a été fait âme vivante.

- - - - -

Par exemple, Pozzo, peu après s'être présenté et rassuré que Vladimir et Estragon sont, comme lui, des êtres humains - c'est-à-dire «D'origine divine!» (..Godot, p.30), fait encore une allusion biblique. La route, explique-t-il, «est longue quand on chemine tout seul pendant...six heures à la file, sans rencontrer âme qui vive» (..Godot, p.31,32). L'élément essentiel emprunté à la citation biblique est le groupe syntagmatique «âme vivante» qui est paraphrasé en «âme qui vive.» Elle renvoie au récit biblique qui raconte que le «premier homme...a été fait âme vivante» (1 C.15:45). Cette paraphrase est un exemple de la substitution linguistique, dans laquelle les signifiants qui se remplacent l'un l'autre appartiennent à différents registres

de langue.⁵⁴ La locution «âme qui vive» fait partie d'une formule propre au registre familier de la langue française.

Cette deuxième allusion biblique au mythe de la Création de l'homme (- la première a été faite par l'exclamation de Pozzo, «D'origine divine!»⁵⁵ -..Godot, p.30 -) met en relief l'incongruité du mythe par rapport aux personnages de la pièce. Aucun ne semble être doué de caractéristiques divines. L'origine mythique de l'humanité est ainsi perdue et avec elle «est perdue la possibilité de répéter l'acte fondateur et créateur du dieu...et, en le réactualisant, d'opérer une renaissance, une recreation.»⁵⁶ Les anciens rites n'ont plus de pouvoir. Notre quête métaphysique doit commencer à partir d'un mythe dépouillé de son aspect sacré et de sa signification originale. Et quant au théâtre de Beckett, «c'est l'agonie et non la naissance ou la renaissance qui se joue.»⁵⁷ Son théâtre ne fonctionne pas comme le théâtre grec ancien, ni comme les rites chrétiens en affirmant la vérité des mythes et en les faisant revivre. Il remet en question la vérité des mythes bibliques et les fait revivre dans un nouveau contexte qui les transforme et leur donne de nouvelles significations.

⁵⁴H.F. Plett, «Intertextualities» in Intertextuality, H.F. Plett, ed., N.Y., de Gruyter, 1991, p.21.

⁵⁵voir p.73.

⁵⁶M. Borie, Mythe et Théâtre..., p.28.

⁵⁷ibid.

- - - - -

..Godot, p.46 VLADIMIR: Un si vieux, un si fidèle serviteur?

Matthieu 25:23 «C'est bien, serviteur bon et fidèle, ..entre dans la joie de ton seigneur.»

- - - - -

Lorsque Vladimir apprend que Pozzo a l'intention de se débarrasser de Lucky, Vladimir a du mal à comprendre pourquoi Pozzo veut chasser un «vieux, un si fidèle serviteur» (..Godot, p.46). Cette description de Lucky rappelle la célèbre description biblique : «serviteur bon et fidèle» (Mt.25:23) employée par Jésus dans une de ses paraboles. Pourtant il y a quelques différences sémantiques qui se trouvent dans cette phrase tronquée. Et, bien entendu, les contextes dans lesquels se trouvent ces deux descriptions semblables, diffèrent énormément.

Le mot «bon,» employé dans la parabole de Jésus, est remplacé par «vieux» dans la bouche de Vladimir. Changement qui serait logique dans le contexte de la parabole où il s'agit justement d'un serviteur qui reste fidèle à son maître jusqu'à ce qu'il retourne «après un long délai» à l'étranger (Mt.25:19). Mais dans le contexte de la pièce, le mot «vieux» a un double sens. Lucky travaille pour Pozzo depuis longtemps; «Il y aura bientôt soixante ans que ça dure...» (..Godot, p.45). En plus il est vieux. Il a une «abondante chevelure blanche» tandis que Pozzo, qui aurait plus de soixante ans, a «l'air d'un jeune homme» par rapport à lui (..Godot, p.45).

La différence entre le contexte de l'allusion biblique et le contexte de la paraphrase beckettienne est aussi significative.

Dans la parabole de Jésus, le maître du «serviteur bon et fidèle» (Mt.25:23) le récompense en l'invitant à «entre[r] dans la joie de [son] seigneur» (Mt.25:23). Dans En attendant Godot, Pozzo récompense Lucky de ses services en l'amenant «au marché de Saint-Sauveur, où [il] compte bien en tirer quelque chose» (..Godot, p.43). Chez Beckett le maître profite toujours du serviteur; la servitude n'est récompensée que par plus de souffrance. Le Christ, serviteur modèle de Dieu, a dû supporter les souffrances que Dieu lui a infligées. On pourrait dire que Pozzo ressemble plus à Dieu dans le traitement de son serviteur que le maître de la parabole de Jésus.

- - - - -

..Godot, p.50 POZZO: Sauf le firmament. (Il rit, content de ce bon mot.)

Genèse 1:8 ..et Dieu appela le firmament «ciel.»

- - - - -

Un peu plus loin dans la pièce, Estragon essaie d'excuser une remarque de Vladimir, apparemment mal placée, en disant qu'il «voit tout en noir aujourd'hui» (..Godot, p.50). «Sauf le firmament,» ajoute Pozzo, et ensuite il «rit, content de ce bon mot» (..Godot, p.50). Cette courte réplique, soulignée par le rire qui la suit, accomplit deux choses du point de vue dramaturgique.

Premièrement, elle répète ce qu'on a déjà entendu plusieurs fois : qu'il «fait encore jour» (..Godot, p.38). Cette allusion aux images du jour et de la nuit confirme l'importance de ces images parmi toutes les autres allusions que nous repérons dans

ce texte de Beckett.⁵⁸

Deuxièmement, l'emploi du mot «*firmament*» au lieu de «*ciel*» fait de cette réplique encore un renvoi à la Bible. Ce mot n'appartient pas au vocabulaire de tous les jours du français moderne. C'est la rareté de ce mot qui fait rire Pozzo de contentement. Le mot fait partie de plusieurs versets bibliques et il est rarement employé à l'extérieur d'un contexte religieux. La mention du «*firmament*» nous rappelle le récit de la création qui a acquis une valeur mythique dans notre monde moderne et scientifique. La nostalgie d'un système métaphysique perdu est encore évoquée. Et nous sommes également mis en garde pour ne pas manquer l'aspect biblique de la description de la nuit donné par Pozzo peu après cette remarque.⁵⁹

- - - - -

..Godot, p.71 GARÇON: Je garde les chèvres ... les brebis.

Matthieu 25:31,32 «Quand le Fils de l'homme viendra dans sa gloire...Il séparera les gens les uns des autres, tout comme le berger sépare les brebis des boucs.»

- - - - -

Cette allusion biblique, composée de fragments d'une citation, est prononcée par le Garçon. Après avoir livré son message que «Monsieur Godot...ne viendra pas ce soir mais sûrement demain» (*..Godot, p.71*), il répond à quelques questions de Vladimir. Il travaille pour Monsieur Godot; il garde les chèvres; Godot ne le bat pas. Il a un frère qui garde les brebis; Godot

⁵⁸voir discussion à la p.80.

⁵⁹voir discussion à la p.65.

le bat.

Le fait que le garçon-messager «garde les chèvres» tandis que son frère «garde les brebis» (..Godot, p.71) est une allusion biblique à la parabole qu'on retrouve dans l'Evangile selon Matthieu (25:31-46). Jésus y décrit le jugement dernier. «Quand le Fils de l'homme viendra dans sa gloire... Il séparera les gens les uns des autres, tout comme le berger sépare les brebis des boucs» (Mt.25:31,32). Les brebis sont les bénies du Père, les justes qui méritent la vie éternelle (Mt.25:34,46) alors que les boucs représentent les «maudits...[qui reçoivent] une peine éternelle» (Mt.25:41,46). Evidemment, il s'agit d'une référence ironique qui confirme ce qui est suggéré par le récit douteux du «bon larron» au début de la pièce : il n'y a pas de salut pour Vladimir et Estragon.⁶⁰ Le garçon qui leur livre un message de Godot est celui qui s'occupe des chèvres. Les deux protagonistes, donc, ne peuvent pas être considérés comme des «brebis» dignes du salut de Godot.

Il y a encore de l'ironie dans la déclaration du garçon que Monsieur Godot bat son frère - celui qui garde les brebis (..Godot, p.71). Si le gardien des justes est battu, peut-être que les justes aussi méritent le chatiment de Dieu.

- - - - -

..Godot, p. 87 VLADIMIR: A chacun sa petite croix.

- - - - -

La première allusion biblique dans le deuxième acte d'En

⁶⁰K. Morrison, Canters and Chronicles.., p.21

attendant Godot est prononcée sententieusement par Vladimir : «A chacun sa petite croix» (..Godot, p.87). Ses paroles surgissent tout de suite après une évocation de la mort. Vladimir et Estragon parlent de se séparer. «Pour bien [le] faire,» dit Estragon, «il faudrait me tuer ... Comme des billions d'autres» (..Godot, p.87).

Remarquons tout d'abord que la mention d'une croix renvoie à plusieurs passages bibliques mais ils parlent tous de la crucifixion du Christ. Dans le contexte de la pièce, elle renvoie aussi à toute mention de crucifixion dans le premier acte. L'emploi de cette image établit un lien thématique entre les deux actes. La répétition de cette image sert aussi à nous rappeler qu'il s'agit dans la pièce de la souffrance et des questions métaphysiques.

«A chacun sa petite croix» (..Godot, p.87) nous fait penser premièrement au dicton populaire qui passe à travers ses origines bibliques. Cela en soi montre comment les images inspirées des symboles chrétiens s'inscrivent dans le langage populaire. La récupération de ces expressions par Beckett finit par banaliser le texte sacré et contribue à son entreprise de subversion, c'est-à-dire, la désacralisation du texte sacré.

Si l'expression perd sa valeur de parole sacrée, le pouvoir important du dicton n'est pas tout à fait perdu. Dans le contexte de la pièce, il semble que Vladimir fasse référence au fait que «des billions d'autres» (..Godot, p.87) sont tués. Cela voudrait dire que la mort n'est qu'un petit malheur par rapport à

l'expérience pénible de la vie. Ainsi Beckett ré-infuse au dicton la puissance d'une nouvelle signification - une signification caractérisée par l'ironie, et en même temps il banalise et la crucifixion et le problème de la mort.

- - - - -

..Godot, p.117

ESTRAGON: Abel! Abel! ... Caïn! Caïn!

Genèse 4:8

Caïn se jeta sur son frère Abel et le tua.

- - - - -

Le dernier exemple d'allusion biblique par ellipse que nous proposons se trouve dans une réplique d'Estragon. Il décide qu'il serait amusant si, en s'adressant à Pozzo, «on essayait avec d'autres noms» (..Godot, p.117). Après avoir réfléchi un peu, il commence par appeler «Abel!» et ensuite «Caïn!» (..Godot, p.117). Cette allusion onomastique rappelle les deux premiers fils d'Adam et Eve. Il est révélateur qu'Abel - le premier nom qu'Estragon prononce, bien qu'il s'agisse du deuxième né - est la première victime innocente dans la Bible et qu'il représente la première mort humaine. Les allusions à la mort sont innombrables dans la pièce et les personnages sont des victimes plus ou moins innocentes.

Caïn est le premier meurtrier de l'histoire divine. Pozzo n'a pas voulu tuer Lucky, mais il continue à le faire souffrir. En plus, les quatre personnages principaux pourraient être tous considérés, comme Caïn, des «maudit[s et des] errant[s] parcourant la terre» (Gn.4:11,12).

Interversion de la situation énonciative

- - - - -

..Godot, p.104 VLADIMIR: Nous sommes sauvés! Allons à sa rencontre!

Matthieu 25:6 «Voici l'époux! sortez à sa rencontre!»

- - - - -

L'exclamation de Vladimir lorsqu'il croit que Godot est finalement arrivé, «Allons à sa rencontre!» (..Godot, p.104) rappelle le cri biblique: «sortez à sa rencontre!» (Mt.25:6). La citation est à peine modifiée. Ce qui change est celui qui prononce les paroles. Dans le récit biblique c'est un cri anonyme qui annonce l'arrivée de l'époux à celles qui l'attendent. Dans En attendant Godot, c'est un de ceux qui attendent (Godot, bien sûr) qui émet le cri d'alarme. Il est obligé, donc, de faire une substitution lexicale pour que la phrase soit logique. Vladimir remplace «sortez» par «Allons.»

La citation est empruntée à la parabole des dix vierges. Cela est une des trois références bibliques par rapport au salut dans la pièce. (Les deux autres sont les allusions à la parabole des brebis et des boucs - Mt.25:31-46 / ..Godot, p.71,⁶¹ et au récit du «bon larron» - Lc.23:39-43 / ..Godot, p.13-16.⁶²) Celle-ci, tout comme les deux autres, se moque de l'espoir de Vladimir et d'Estragon. En reformulant le cri biblique, ils s'identifient aux dix vierges «qui s'en allèrent, munies de leurs lampes, à

⁶¹voir discussion à la p.53.

⁶²voir discussion à la p.69.

étaient dix,» les gens qui l'ont battu la veille (..Godot, p.83). Ces circonstances nous rappellent la parabole du bon Samaritain qui raconte le sort d'un homme qui «descendait de Jérusalem à Jéricho, et [...] tomba au milieu de brigands qui, après l'avoir dépouillé et roué de coups, s'en allèrent, le laissant à demi mort» (Lc.10:30). Mais les échos bibliques de la situation dans laquelle se trouve Estragon deviennent encore plus évidents après que nous avons reperé, au milieu de chaque acte, la représentation de deux nouvelles versions de la parabole du bon Samaritain.

Par cette parabole, Jésus répond à la question d'un de ses auditeurs: «Et qui est mon prochain?» (Lc.10:29). Il raconte qu'un prêtre et un lévite, en voyant le malheureux, prennent «l'autre côté de la route» et passent (Lc.10:31,32). Ensuite passe un Samaritain qui pratique «la miséricorde à son égard» (Lc.10:37). Ainsi le Samaritain, plus que les deux autres, se montre le prochain de l'homme blessé. Jésus termine son récit en disant à son interlocuteur: «Va, et toi aussi, fais de même ... pour avoir en partage la Vie éternelle» (Lc.10:37,25).

La première manifestation textuelle de cette histoire arrive au milieu du premier acte. Estragon pratique la miséricorde à l'égard de Lucky qui pleure. Sa récompense : «Lucky lui décoche un violent coup de pied dans les tibias» (..Godot, p.44). Beaucoup plus terre-à-terre - et désagréable - est cette récompense que la récompense d'avoir «en partage la Vie éternelle» (Lc.10:25).

Dans le deuxième acte, Vladimir et Estragon se montrent tous les deux amicaux envers Pozzo. «La preuve,» disent-ils,

«c'est que nous l'avons aidé» (..Godot, p.119). Résonances de la parabole du bon Samaritain - sauf que dans cette version, les «Samaritains» tombent tous les deux en essayant de relever Pozzo qui est tombé, et ensuite ils le battent avant de l'aider à se lever enfin.

Ces deux représentations de la parabole du bon Samaritain parodient l'original en l'adaptant à la vision beckettienne des rapports humains. Cette vision cynique est exprimée dans le premier acte quand Estragon devient la victime de celui qu'il aide. Dans le deuxième acte, ceux qui essaient d'imiter le Christ sont abaissés au même niveau que celui qu'ils sont en train d'aider - dans le sens littéral aussi bien que figuratif - et ils partagent son misérable sort. Leur pitié disparaît et ils se montrent violents envers leur prochain.⁶³

On pourrait dire, donc, que cette quête métaphysique chargée d'actes qui symbolisent la colère et l'agressivité contrevient à la règle d'or, la passivité et la non-résistance caractéristiques de la vision chrétienne du monde.

- - - - -

..Godot, p.104 VLADIMIR: *En effet, nous sommes sur un plateau.
Aucun doute, nous sommes servis sur un plateau.*

Matthieu 14:11 *Sa tête fut apportée sur un plat...*

- - - - -

Plus tard dans la pièce, les paroles de Vladimir évoquent encore un récit biblique dont l'essentiel de l'action est modifié.

⁶³V.A. Kolve, «Religious Language in *Waiting for Godot*» in Centennial Review 11 (1967), pp.112-116.

Dès qu'Estragon est revenu après avoir couru «jusqu'au bord de la pente,» Vladimir annonce qu'«en effet nous sommes sur un plateau» (..Godot, p.104). Par «plateau,» il pourrait entendre ou la nature géographique du site où il attend Godot, ou la scène sur laquelle il se trouve avec son ami Estragon. Ce jeu de mots est assorti d'une observation qui introduit une nouvelle image : «Aucun doute, nous sommes servis sur un plateau» (..Godot, p.104). Ici le dramaturge renvoie à Jean-Baptiste, dont la «tête fut apportée sur un plat et donnée» à Salomé qui avait demandé à Hérode qu'il le fasse décapiter (Mt.14:11). «Plat» est tout simplement un vieux mot de la cour pour plateau et l'adjectif «servis» assure l'association biblique. En employant cet épisode biblique en tant que métaphore pour décrire la situation de Vladimir et d'Estragon, Beckett réussit à faire ressortir deux thèmes importants de sa pièce.

Premièrement, le contexte de son texte-source évoque la mort, un des thèmes évoqués par l'allusion à la crucifixion au début de la pièce. Il est significatif que l'emprunt biblique évoquant la mort paraît au moment où Estragon affirme que «Je suis damné!» (..Godot, p.104).

Deuxièmement, les circonstances de la mort dont il s'agit dans le récit biblique auquel Vladimir fait allusion sont importantes du point de vue thématique. Jean-Baptiste, un Saint, est mis à mort injustement. Vladimir, Estragon et Lucky souffrent injustement et mourront sans avoir commis aucun crime. Leur souffrance et leur mort résultent tout simplement de l'acte

innocent et hors de leur contrôle, «d'être né» (..Godot, p.13).

Interversion de valeur symbolique

- - - - -

..Godot, p.25

ESTRAGON: Pah! Le vent dans les roseaux.

Matthieu 11:7

«..Un roseau agité par le vent?»

- - - - -

Peu avant l'arrivée sur scène de Pozzo dans le premier acte, Vladimir croit entendre quelque chose. Lui et Estragon écoutent attentivement mais n'entendent rien. Suivent des «Soupirs de soulagement» car Vladimir a cru «que c'était lui...Godot» (..Godot, p.25). Estragon, toujours incrédule, ne répond que «Pah! Le vent dans les roseaux» (..Godot, p.25). Cette même expression est employée dans la Bible par Jésus, pour faire référence à Jean-Baptiste, quand il pose la question à la foule au sujet de Jean : «Qu'êtes-vous allés contempler au désert? Un roseau agité par le vent?» (Mt.11:7).

Puisque c'est Jean-Baptiste qui a annoncé l'arrivée du Messie, Beckett voit-il, donc, un rapport symbolique entre Godot - ou Pozzo, annoncé par le «vent dans les roseaux» (..Godot, p.25), et le Messie? En partie seulement. Beckett, en réappropriant cette métaphore biblique, propose d'abord des équivalences mythologiques et ensuite - et surtout - il montre que de telles équivalences ne sont plus tout à fait valables. En récrivant des fragments bibliques dans de nouveaux contextes, Beckett en propose des relectures et des réinterprétations.

Le passage biblique auquel Estragon fait allusion nous rappelle que Jésus n'a pas été reconnu par beaucoup de monde comme le Messie lors de son séjour terrestre, et ceux qui ne l'ont pas reconnu - comme le «mauvais» larron - n'ont pas été sauvés. Les sages sont allés dans le désert voir «un prophète» (Mt.11:9) et non un «roseau agité par le vent» (Mt.11:7). La question de Jésus est rhétorique, et la réponse sous-entendue est «non.» L'ironie du nouveau contexte de cette métaphore c'est que cette fois, c'est un énoncé à l'affirmatif. Ce que Vladimir et Estragon entendent n'est rien d'autre que le «vent dans les roseaux,» c'est-à-dire, rien, et ce qu'ils attendent en fin de compte est également rien. La métaphore biblique qui affirme l'existence de Jean-Baptiste en tant que grand prophète, chez Beckett affirme l'inexistence de Godot et de l'espoir du salut. Godot ne viendra pas; ils ne seront, donc, pas sauvés. Même si Godot venait, ils ne le reconnaîtraient pas...

Changement de niveau de sens

Une doctrine biblique reprise au sens littéral plutôt qu'au sens figuratif est illustrée par Estragon à la fin du premier acte.

- - - - -

..Godot, p.73

VLADIMIR: *Jésus!*

ESTRAGON: *Toute ma vie je me suis comparé à lui.*

Ephésiens 5:1

Oui, cherchez à imiter Dieu, comme des enfants bien-aimés, et suivez...l'exemple du Christ...

- - - - -

Selon le principe biblique, on devrait «cherche[r] à imiter Dieu,..et suivr[e]...l'exemple du Christ» (Éph.5:1,2). Dans le contexte de l'Épître de Paul aux Éphésiens, on est prié de suivre «la voie de l'amour» (Éph.5:2) à la manière du Christ. Estragon imite le Christ en allant pieds nus comme lui. Lecture littérale des paroles saintes, mais peu pratique sur le plan du quotidien. Un autre exemple de la manière dont «le théâtre de Beckett manifeste tout à la fois la recherche obsédante et la reconquête impossible»⁶⁴ des archétypes religieux. Chez Beckett, il ne reste plus que des fragments de coutumes, de croyances et de références anciennes. A ces fragments, il manque le pouvoir de donner forme et cohérence à la vie humaine.⁶⁵

Paraphrase

- - - - -

..Godot, p. 38

POZZO: ..pendant qu'il fait encore jour,
car malgré tout il fait encore jour.

Jean 9:4

«Tant qu'il fait jour, il me faut travailler
aux oeuvres de celui qui m'a envoyé; la nuit
vient, où nul ne peut travailler.»

- - - - -

Après avoir parlé avec Vladimir et Estragon pendant quelque temps, Pozzo demande à Vladimir ce qui arriverait s'il partait «maintenant, pendant qu'il fait encore jour, car malgré tout il fait encore jour» (..Godot, p.38). Le groupe syntagmatique

⁶⁴M. Borie, Mythe et Théâtre..., p.29.

⁶⁵Lawrence Graver, Samuel Beckett: Waiting for Godot, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p.29.

«pendant qu'il fait...jour» (..Godot, p.38), paraphrase à peine les paroles de Jésus: «Tant qu'il fait jour» (Jn.9:4). «Pendant» remplace «Tant» et «encore» est ajouté pour souligner le fait que pour Vladimir et Estragon la journée semble interminable.

Pour que nous remarquions bien ces paroles, Pozzo insiste sur le fait que «malgré tout il fait encore jour» (..Godot, p.38). Et Vladimir a déjà observé le même phénomène en prononçant les mêmes paroles un peu plus tôt (: «Il fait encore jour» - ..Godot, p.25).

Cette paraphrase tronquée est une phrase biblique. Jésus dit que «tant qu'il fait jour» il faut qu'il travaille car «la nuit vient où nul ne peut travailler» (Jn.9:4). Vladimir et Estragon ne travaillent pas; ils ne font qu'attendre «que Godot vienne...Ou que la nuit tombe» (..Godot, p.112). Si Godot représente le salut (- car «s'il vient...Nous serons sauvés» - ..Godot, p.133), la nuit représente la fin du monde ou quelque autre événement apocalyptique prononcé par Jésus.

- - - - -

..Godot, p.52 POZZO: ...la nuit galope et viendra se jeter sur nous - pft! comme ça - au moment où nous y attendons le moins.

Matthieu 24:44 «...c'est à l'heure que vous ne pensez pas que le Fils de l'homme viendra.»

- - - - -

Derrière une «voile de douceur et de calme,» explique Pozzo, «la nuit galope et viendra se jeter sur nous - pfft! comme ça - au moment où nous y attendrons le moins» (..Godot, p.52). Non

seulement son ton et ses gestes sont évocateurs d'un prophète apocalyptique, mais ses paroles aussi rappellent les paroles bibliques concernant l'apocalypse. Jésus parle de son retour sur terre «et de la fin du monde» (Mt.24:3) et avertit ses auditeurs que «c'est à l'heure que vous ne pensez pas que le Fils de l'homme viendra» (Mt.24:44).

La paraphrase de ce texte dans l'intertexte de Beckett se fait à plusieurs niveaux linguistiques. Il y a permutation syntaxique : le sujet et son verbe «viendra» qui terminent la phrase, commencent la proposition de Pozzo. Le sujet devient «la nuit» et un deuxième verbe, «galope,» est ajouté. Le dramaturge ajoute aussi tout un groupe syntagmatique qui qualifie le verbe avec une exclamation descriptive. Il y a aussi des transformations lexicales. L'expression «au moment où nous y attendons le moins» remplace l'expression de Jésus pour mettre en relief la nature inattendue de son arrivée.

La nuit viendra, donc, elle aussi, «à l'heure que vous ne pensez pas» (Mt.24:44). Dans la vision apocalyptique de la Bible, la fin du monde est associée à des chevaux qui «galope[nt]» tout comme la nuit de Pozzo (..Godot, p.52 / Ap.6:2,4,5,7). Dans le contexte de Beckett, la nuit assume une signification ambiguë. Elle est associée au retour du Christ qui sera une mauvaise nouvelle pour ceux qu'il condamnera «à une peine éternelle,» et une bonne nouvelle pour «les justes» qui recevront «la vie éternelle» (Mt.25:46). Cela nous ramène au thème qui s'impose dès le début, symbolisé par l'histoire du «bon larron» : l'espoir

précaire du salut.

Dans le récit biblique, l'avènement du Christ qui arrive sans avertissement, «comme un voleur en pleine nuit» (1 Th.5:2), est suivi immédiatement de plusieurs événements grandioses, surtout celui du jugement final. Par contre, dans En attendant Godot, le spectacle assez impressionnant de la tombée de la nuit n'entraîne rien de spectaculaire - en fait, rien du tout. Estragon et Vladimir décident de partir s'abriter du froid de la nuit mais ils «ne bougent pas» (..Godot, p.75).

Beckett se sert des allusions bibliques, des éléments du décor et des actions décrites avec grande précision pour exprimer «l'éclatement de l'ancienne vision du monde.»⁶⁶ En faisant ceci cependant, il ne détruit pas la dimension mythique de son oeuvre. Il fait appel constamment

«à la nostalgie d'une vision du monde où l'unité et les médiations retrouvées permettraient à la représentation d'avoir valeur véritable de <<consécration>> de la condition humaine.»⁶⁷

Il propose une relecture des fragments bibliques (aussi bien que philosophiques et littéraires) qui ensemble veulent produire un mythe moderne, enraciné dans les archétypes anciens.

- - - - -

..Godot, p.89 VLADIMIR: Quand on cherche on entend.

Matthieu 7:7 «Demandez et l'on vous donnera; cherchez et vous trouverez;..car quiconque demande reçoit; qui cherche trouve;..»

- - - - -

⁶⁶M. Borie, Mythe et Théâtre..., p.24.

⁶⁷M. Borie, Mythe et Théâtre..., p.27.

Au début du deuxième acte, Vladimir et Estragon cherchent désespérément quelque chose à discuter. «Quand on cherche on entend» (..Godot, p.89), observe Vladimir et il manque de citer encore un verset de la Bible qui est devenu un dicton populaire. Jésus encourage ses disciples en leur disant: «cherchez et vous trouverez... car...qui cherche trouve» (Mt.7:7,8). La promesse de Jésus n'indique aucune contrainte temporelle. Beckett transforme ses mots en proposition subordonnée de temps, établissant un rapport de simultanéité entre les actes, alors que la Bible situe ces actes dans un rapport de conséquence. Dans la Bible on peut parler de l'avenir et de la progression, alors que dans le monde théâtral de Beckett, le passé est quasiment oblitéré, l'avenir incertain. Il n'existe que l'éternel présent et toute action est statique.

Par ailleurs, en évoquant la Bible, Beckett nous rappelle qu'il s'agit, après tout, d'une quête métaphysique. Il faudrait peut-être commencer à chercher dans la Bible les anciennes croyances. Pourtant la nature altérée de la citation biblique nous rappelle que la Bible n'est pas tout à fait fiable et qu'il vaudrait mieux entendre d'autres voix qui sauraient mieux nous guider. Peut-être que si on cherche ailleurs, on trouvera. Chercher dans les anciennes croyances ne mène qu'à entendre des anciennes voix qui répètent les anciennes réponses aux anciennes questions.

crucifiés - du manque du salut.⁶⁸

Monique Borie observe que

«Dès les premières minutes d'En attendant Godot, la crucifixion...est évoquée, mais l'accent est mis sur l'incertitude du salut, puisque les traditions sont contradictoires et que les témoignages divergent.»⁶⁹

Le fait que la discussion du récit met en évidence les contradictions textuelles révèle une caractéristique importante du discours de Vladimir qui s'impose par rapport à celui d'Estragon. Celui-là hésite entre la certitude de ce que «tout le monde» croit (..Godot, p.16) et l'incertitude de l'individu déchiré entre l'espoir et le désespoir.

Les propos de Vladimir qui s'inspirent de ce passage biblique, donne un premier exemple de l'humour cynique beckettien, et de la nature «tragi-comique» de la pièce. (Beckett a donné le sous-titre «tragicomedy in 2 acts» à sa traduction anglaise.) Vladimir constate : «Un des larrons fut sauvé» et il poursuit, après une pause, «C'est un pourcentage honnête» (..Godot, p.13). Ce changement rapide et soudain du sacré au profane est caractéristique du dialogue théâtral de Beckett. Des éléments de la théologie et du monde de la finance sont ici juxtaposés afin d'éloigner les paroles bibliques de leur contexte sacré.

Dans ce même sens, Vladimir explique que «tout le monde» croit au reportage d'un seul des quatre disciples qui étaient

⁶⁸K. Morrison, Canter and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter, Chicago, The University of Chicago Press, 1983, p.18.

⁶⁹Borie, Mythe et Théâtre..., p.34.

présents à la crucifixion et qui ont écrit sur leurs expériences. Pourquoi? «On ne connaît que cette version-là» (*..Godot*, p.16). La réplique familière et même vulgaire d'Estragon : «Les gens sont des cons» (*..Godot*, p.16) prononcée dans le contexte d'une discussion théologique produit une rupture stylistique qui symbolise une rupture de signification. Et s'il en résulte des rires gênés, c'est parce que nous sommes à la fois provoqués par l'effet comique et gênés par ce commentaire.

L'effet d'ensemble de cette discussion et ses éléments d'humour cynique est de nous distancier du mythe principal de la tradition chrétienne, «la bonne nouvelle;» le contexte critique est accentué par le contraste entre le jeu des clowns qui frôle la farce et les renvois à la Bible. Cette partie centrale de l'histoire de la Passion peut aussi apporter une mauvaise nouvelle. Le récit est, en tout cas embrouillé et suspect.⁷⁰

- - - - -

..Godot, p.13

VLADIMIR: Si on se repentait?
ESTRAGON: D'être né?

Matthieu 3:2

«Repentez-vous, car le Royaume des Cieux est tout proche.»

- - - - -

Après avoir observé que, des deux larrons crucifiés avec le Christ, un «fut sauvé» (*..Godot*, p.13), Vladimir profère une suggestion: «Si on se repentait?» (*..Godot*, p.13) et fait ainsi référence à une doctrine biblique. C'est une question qui exprime

⁷⁰K. Morrison, «Biblical Allusions...», p.58.

en peu de mots l'essentiel du christianisme. Mais la syntaxe même de la question nie sa gravité. La structure «*Et si on + infinitif*» est typique des enfants en train de jouer. Cela souligne, par le langage, l'aspect ludique de toutes les actions de Vladimir et Estragon qui ne servent qu'à faire passer le temps. Ensuite, Estragon demande «de quoi» ils se repentiraient (..Godot, p.13). Selon la doctrine chrétienne, il faut se repentir de ses péchés. Après avoir cherché, Vladimir répond tout simplement qu'on «n'aurait pas besoin d'entrer dans les détails» (..Godot, p.13). Mais Estragon précise en suggérant ensuite qu'ils se repentent «d'être né» (..Godot, p.13) et voilà qu'une considération biblique est tournée en dérision par l'humour cynique. Se repentir, c'est regretter ce qu'on a fait. Estragon regrette d'avoir reçu le don sacré de la vie. S'il y a péché, c'est d'être né pour vivre - voire souffrir - sans aucune raison.

Finalement, cette dernière considération provoque «un bon rire» (..Godot, p.13) de la part de Vladimir «qu'il réprime aussitôt, en portant sa main au pubis, le visage crispé» (..Godot, p.13). Une fois de plus, de l'humour est créé par la juxtaposition du physique et du métaphysique, du charnel et de l'éthéré.⁷¹

Des paroles qui évoquent une réflexion métaphysique sont premièrement mises en dérision par leur rapprochement au domaine physique. Ensuite, un des personnages commence à rire mais s'arrête d'un geste physique assez vulgaire. Dans la quête

⁷¹Ruby Cohn, «Beckett's German Godot» in Journal of Beckett Studies 1 (1976), p.42.

métaphysique de Beckett, on n'arrive jamais à échapper entièrement au domaine corporel. Un être humain est corps et âme et l'auteur nous oblige à tenir compte de ses deux aspects.

- - - - -

..Godot, p.30

POZZO: D'origine divine!

Genèse 1:27

Dieu créa l'homme à son image..

- - - - -

Après s'être présenté à Vladimir et à Estragon, Pozzo observe qu'ils sont «bien des êtres humains... De la même espèce que Pozzo! D'origine divine!» (..Godot, p.30). L'expression «D'origine divine» (..Godot, p.30) de Pozzo est une référence directe au mythe biblique de la création de l'homme. «Dieu créa l'homme à son image» (Gn.1:27).

L'ironie de cette affirmation dans un contexte non-biblique ne passe pas inaperçue pour Pozzo qui, après avoir remarqué que Vladimir et Estragon sont de «la même espèce que» lui, éclate «d'un rire énorme» (..Godot, p.30). Il est aussi drôle - ou au moins aussi incongru - que Pozzo soit «d'origine divine» (..Godot, p.30). A première vue, il semble ne rien avoir en commun avec un être divin - encore moins que Vladimir et Estragon. Il dirige Lucky, un autre être humain, «au moyen d'une corde passée autour du cou» et l'incite à bouger «Plus vite!» à l'aide d'un fouet (..Godot, p.28). Pourtant, ce drôle de couple concrétise une métaphore qui symbolise le concept beckettien de Dieu. Si Dieu existait, il serait un tyran, prenant plaisir à voir souffrir les êtres qu'il a créés.

Plus on observe Pozzo dans le premier acte, plus on se rend compte comment il ressemble à une certaine «image»(Gn.1:27) stéréotypique de Dieu. Cette image engendre un «patron intertextuel,»⁷² composé des actions et des caractéristiques de Pozzo. Il est très autoritaire comme le Dieu de l'Ancien Testament qui ne cesse d'instituer des lois et des rites. Il est propriétaire du terrain environnant, tout comme la terre et tout ce qu'il y a dedans appartiennent à Dieu. En plus, il nourrit ses habitants et leur explique le fonctionnement de l'univers.

Ce patron textuel, en établissant des similitudes entre Pozzo et une image archétypale de Dieu, récupère l'archetype et le transforme en symbole à la fois inquiétant et derisoire qui fait partie du monde mythique beckettien.

- - - - -

..Godot, p.43 POZZO: ...je l'emmène, telle est ma bonté, au marché de Saint-Sauveur, où je compte bien en tirer quelque chose.

- - - - -

Après que Vladimir a demandé six fois à Pozzo s'il veut se débarrasser de son esclave Lucky, Pozzo répond que oui, «En effet» (..Godot, p.43). Mais, dit-il, sa bonté l'empêche de le chasser tout simplement. Il a décidé de l'amener «au marché de Saint-Sauveur, où je compte bien en tirer quelque chose» (..Godot, p.43).

⁷²Z. Ben-Porat, «The Poetics of Literary Allusion», p.107.

Cette mention du «Sauveur» (..Godot, p.43) éveille non seulement des résonances de la Bible, mais aussi de la discussion au début de la pièce des «deux voleurs, crucifiés en même temps que le Sauveur» (..Godot, p.14).

Premièrement, c'est ironique que Pozzo aille vendre un autre être humain qu'il a fini d'abuser «au marché de Saint-Sauveur» (Godot, p.43). Lucky aurait besoin d'un sauveur; Pozzo ne montre aucune miséricorde, ce qui serait typique du Saint Sauveur.

Deuxièmement, cette référence au Sauveur, comme la première de la pièce, est liée à la mort. La première utilisation du terme *sauveur* se trouve dans le contexte de l'histoire de la crucifixion; la deuxième utilisation concerne le sort de Lucky. Pozzo a décidé de le vendre au marché, malgré le fait que pour bien se débarrasser «de tels êtres...il faudrait les tuer» (Godot, p.43). Lucky sera, donc, sauvé de la mort par le «Saint-Sauveur» - le contraire des deux larrons, mais pas de «l'enfer» (de l'esclavage) - comme un des larrons l'a peut-être été.

- - - - -

..Godot, p.58

LUCKY: ...un Dieu personnel...à barbe blanche...nous aime bien...

- - - - -

Lucky parle pour la première et unique fois dans la pièce après avoir été ordonné de penser par Pozzo. Au début du monologue, il semble qu'il parle de «l'existence d'un Dieu personnel à barbe blanche...hors du temps...qui...nous aime bien...» (..Godot, p.59). Ce portrait correspond à la conception anthropomorphique stéréotypique de l'Être Suprême selon la

tradition judéo-chrétienne, l'image qui n'est pas sans quelques contradictions. La précision que Dieu nous «aime bien à quelques exceptions près on ne sait pourquoi» met en question le concept chrétien que Dieu est amour. Son caractère de «divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie» (..Godot, p.59) rend ce concept encore plus douteux. On ne peut pas s'attendre à beaucoup d'un dieu incapable «d'être ému ou de réagir»⁷³ (apathie), qui souffre du «trouble ou [de la] perte de la capacité de parler»⁷⁴ (aphasie) et qui est surtout imperturbable (athambie). Et comment expliquer «ceux qui sont on ne sait pourquoi...dans le tourment dans les feux» (..Godot, p.59) ?

En plus, toutes ces allusions à des concepts bibliques sont situées dans une tirade qui montre l'insuffisance du discours philosophique. Son long discours, qui tente d'être logique et de pratiquer l'argumentation, avec ses «étant donnés», «à la suite de recherches...», «il est établi...» et «il ressort...», ne réussit pas à dire quoi que ce soit. Les renvois bibliques situés dans un contexte philosophique où la pensée logique est dérégulée confirme l'impossibilité de comprendre Dieu. Toute recherche sur des questions métaphysiques ne peut que rester «inachevé[e]» (..Godot, p.62).

⁷³Paul Robert, Le Grand Robert de la langue française, Paris, Le Robert, 1989, p.436.

⁷⁴Le Grand Robert, p.439.

- - - - -

..Godot, p.73 VLADIMIR: Jésus! ...

ESTRAGON: Toute ma vie je me suis comparé à lui.

Éphésiens 5:1 Oui, cherchez à imiter Dieu, comme des enfants bien-aimés, et suivez...l'exemple du Christ...

- - - - -

Le Garçon sort après avoir informé Vladimir que «Monsieur Godot...ne viendra pas ce soir mais sûrement demain» (*..Godot*, p.71). Immédiatement la «lumière se met brusquement à baisser» (*..Godot*, p.72); la nuit tombe. Estragon décide de laisser ses bottes pour quelqu'un d'autre pendant qu'il s'en va s'abriter. Vladimir lui dit qu'il ne peut pas aller sans bottes ni chaussettes.

Estragon affirme qu'il peut aller pieds nus puisque «Jésus l'a fait» et qu'après tout il s'est comparé à lui toute sa vie (*..Godot*, p.73). Il s'agit d'une référence directe aux récits concernant la vie du Christ. Mais il y a peu de rapports entre le caractère et le mode de vie d'Estragon et ceux de Jésus. Leur seule ressemblance réside dans la souffrance. Comme Jésus, Estragon est «celui qu'on frappe, qu'on a battu avant son entrée en scène et qui sera blessé sur la scène.»⁷⁵ Le Christ, au départ un symbole de la compassion et de la divinité, est transformé en archétype de n'importe quelle situation humaine mais surtout de la souffrance et du malheur.⁷⁶ Nous ressemblons tous à Jésus

⁷⁵M. Borie, *Mythe et Théâtre...*, p.35.

⁷⁶V.A. Kolve, «Religious Language...», p.117.

car nous souffrons injustement. Vladimir et Estragon représentent l'humanité (- «à cet endroit, en ce moment, l'humanité c'est nous,» affirme Vladimir -..Godot, p.112) parce qu'ils passent leur temps à souffrir et à attendre l'arrivée du salut.

S'il y a une différence entre Estragon et Jésus, tous les deux «objet[s] de mépris et rebut[s] de l'humanité, homme[s] de douleurs et connu[s] de la souffrance» (Is.53:3), c'est que là où habitait Jésus, «on crucifiait vite» (..Godot, p.73). L'ironie et l'humour cynique sont apparents. La mort par crucifixion a été favorisée par les Romains comme un juste châtiment des pires criminels à cause de sa nature lente et agonisante. En disant que la crucifixion de Jésus a été vite achevée, Estragon la compare à sa propre expérience. Son existence n'est qu'un long processus lent et agonisant qui mène à la mort. Par rapport à elle, la crucifixion est un processus qui dure peu de temps et qui serait, donc, préférable à sa vie.

Allusions par didascalie

Avant de terminer notre analyse des allusions bibliques dans En attendant Godot, examinons des allusions qui se retrouvent uniquement dans les éléments du texte qui ne constituent pas le dialogue, c'est-à-dire, les didascalies.

La pièce entière se déroule sur une «Route à la campagne, avec arbre. [Le] Soir.» (..Godot, p.9). La route est une image archétypale de la vie et du progrès spirituel. Selon la Bible, «large et spacieux est le chemin qui mène à la perdition...et

resserré le chemin qui mène à la Vie» (Jn.14:6). Si la route dans En attendant Godot mène quelque part, les deux protagonistes ne sauront jamais, puisqu'ils sont contents de continuer à attendre Godot au même endroit.

Un arbre représente en général la vie, mais dans la pièce, l'arbre représente parfois la vie - à un moment donné «Seul l'arbre vit» (..Godot, p.132), et parfois la mort, car il offre la possibilité de la pendaison.

Dans une perspective biblique, l'arbre représente également la vie et la mort. Il évoque l'arbre de vie dans le jardin d'Éden. Là, Dieu - comme Godot - avait rendez-vous tous les jours avec Adam «à la brise du jour» (Gn.3:8), c'est-à-dire «toujours à la tombée de la nuit» (..Godot, p.100). (Dans la version anglaise de la pièce, Estragon dit à Pozzo qu'il s'appelle Adam.⁷⁷)

En ce qui concerne la mort, l'arbre du décor théâtral évoque la croix du Christ principalement à cause des références verbales à la crucifixion qui sont faites par les personnages qui en parlent à proximité de l'arbre. En plus, lorsqu'Estragon se croit damné par l'arrivée imminente de Godot, il essaie de se cacher «derrière l'arbre» (..Godot, p.105). Si Godot représente une conception du Dieu de l'Ancien Testament, il serait logique de se protéger de sa colère derrière l'arbre/la croix du Christ.⁷⁸

L'arbre représente aussi la quête métaphysique. Il devient

⁷⁷Samuel Beckett, Waiting for Godot, N.Y., Grove Press, 1954, p.25.

⁷⁸Kolve, «Religious Language..», p.111.

«une image de la possible mise en communication avec Dieu, avec son regard.»⁷⁹ Vladimir et Estragon terminent leur session d'exercices en faisant «l'arbre, pour l'équilibre» (..Godot, p.107). C'est en ce moment qu'Estragon demande si Dieu le voit. Vladimir lui conseille qu'il «faut fermer les yeux» (..Godot, p.108). Estragon ferme les yeux et comme résultat «titube plus fort» (..Godot, p.108). «Dieu ait pitié de moi!» crie-t-il.

L'aspect visuel de cette scène serait aussi évocateur des images bibliques. Estragon et Vladimir, seuls sur une scène où le décor consiste entièrement en une pierre et un arbre, font l'exercice qu'ils appellent «l'arbre». Ils essaient de se tenir debout sur une jambe tout en plaçant les mains devant la poitrine dans une attitude de prière. Bien entendu ils le font tous les deux «en titubant» (..Godot, p.108). Sans doute, afin de ne pas perdre l'équilibre, ils seraient obligés d'étendre les bras. L'image créée serait de trois arbres, voire trois formes de croix, côte à côte, seuls sur la scène: rappel visuel de la crucifixion du Christ avec les deux larrons.

Il y a une dizaine de références à la prolongation du jour et à l'arrivée anticipée de la nuit dans la pièce. En plus de ces répétitions verbales, l'éclairage scénique spécifié dans les didascalies nous rappelle sans cesse qu'il fait encore plein jour, surtout lorsque, un moment après la sortie du garçon-messager, la «lumière se met brusquement à baisser. En un instant

⁷⁹Borie, Mythe et Théâtre.., p.31.

il fait nuit» (..Godot, p.72). Cette expérience scénique est répétée à la fin du deuxième acte. Ces deux effets visuels, en plus de la dizaine de remarques concernant le jour et l'approche de la nuit, accentuent la préoccupation avec le jour et la nuit, la lumière et l'obscurité.

Dans la Bible la lumière représente le Bien et l'obscurité le Mal; cependant, chez Beckett ces renvois sont ambigus. Le jour est bon parce que c'est pendant la journée qu'on rencontrera Godot. Néanmoins, Vladimir se demande deux fois à différents moments: «La nuit ne viendra-t-elle jamais?» (..Godot, p.45,49), comme s'il désirait ardemment la tombée de la nuit. Sa réaction lorsqu'elle arrive finalement: «Enfin!» (..Godot, p.73). Cela malgré le fait que Pozzo lui a déjà expliqué en termes plutôt apocalyptiques «ce que c'est que le crépuscule chez nous...sur cette putain de terre» (..Godot, p.50,52).

CONCLUSION

Les deux oeuvres de Beckett que nous avons étudiées, En attendant Godot et Fin de partie, sont toutes les deux des oeuvres intertextuelles. Nous croyons avoir montré au moins, qu'en dépit des protestations de Beckett contre des interprétations chrétiennes,⁸⁰ il y a, néanmoins, une présence importante de la Bible dans ses deux principales oeuvres dramaturgiques. Ces fragments bibliques constituent, dans leur ensemble, tout un réseau d'allusions qui prête un élément d'unité et de cohésion aux pièces. Ainsi, Beckett réussit à recréer le chaos qui caractérise l'existence moderne tout en évitant que son oeuvre soit chaotique.⁸¹

Nous avons observé que ces allusions sont faites de plusieurs façons. Parmi les plus évidentes sont la paraphrase, l'allusion onomastique et, bien entendu, la référence directe. Plus subtiles sont les transformations par ellipse, les changements de niveau de sens et les interversions de diverses sortes. Il existe, en plus, des allusions par didascalie qui, sans faire référence à un texte spécifique, sont néanmoins bibliques puisqu'elles exploitent des symboles et des images empruntés à la Bible.

Ces transformations des textes bibliques entraînent des glissements de sens, parfois même des renversements de sens.

⁸⁰Deirdre Bair, Samuel Beckett : A Biography, N.Y., Harcourt Brace Jovanovich, 1978, p.326.

⁸¹Kolve, «Religious Language...», p.124.

Une des sources de tension dans les deux pièces est justement le rapport de questionnement, de contradiction et de dérision qui existe entre le sens des textes bibliques dans leur contexte original et le sens qu'ils acquièrent dans l'intertexte beckettien. Ce qui résulte de ce rapport est parfois de l'humour, souvent de l'ironie et toujours de la désacralisation.

Cette désacralisation systématique des écritures saintes met en question la valeur d'une foi chrétienne. Géfin fait remarquer qu'en général dans la littérature fictive moderne, les allusions fonctionnent comme moyen destructeur pour dénoncer les héros des textes-source et les révéler comme de faux héros illusoires.⁸² C'est comme cela que fonctionnent les allusions bibliques chez Beckett. Elles paraissent souvent en tant que contrastes ironiques à l'expérience de ses personnages. En employant des allusions bibliques, Beckett met en relief le côté contradictoire et suspect de ce que raconte la Bible et d'une foi biblique sur laquelle on n'a pas beaucoup réfléchi.

L'intertextualité biblique, surtout par ses transformations et interversions, contribue aux sens multiples qui sous-tendent la pièce entière. Les deux pièces que nous avons examinées sont

⁸²L.K. Géfin, «False Exits: The Literary Allusion in Modern Fiction» in Papers on Language and Literature 20 (#4, Fall 1984), p.433.

«In modern fiction, ...names of writers, parts of poems, novels, plays, stories quoted or in any way alluded to, are used as signs of refuge\mediation and corruption. Writers of fiction almost invariably allude to books within their books as models for their heroes, only to denounce the same models as false and illusory. Allusions thus seem to be destructive verbal devices built into the work;...»

en partie des reflets de la mentalité d'après-guerre. Même de nos jours, les menaces nucléaires et environnementales peuvent nous faire craindre que nous soyons en train de vivre la détériorisation totale de notre culture. Dans les oeuvres de Beckett, «A travers d'innombrables allusions, la culture est décomposée, réduite à la simple matérialité, annulant le sens qu'elle représentait.»⁸¹ La condition humaine est exprimée surtout à travers la dégradation des symboles bibliques dépouillés de leur pouvoir mythique et régénérateur. En effet, les allusions bibliques chez Beckett se trouvent toutes dans un contexte où elles font surgir un rapport de tension et de conflit. Le texte-source dans son nouveau contexte est remis en question, voire tourner en dérision; il est accueilli avec ironie ou résistance.

Cette tendance à un traitement plutôt négatif des textes bibliques suggérerait que Beckett, bien qu'il rejette les interprétations chrétiennes, ne rejette pas forcément la notion de Dieu. Au contraire, s'il se débat avec les problèmes que poserait une affirmation ou une non-affirmation absolue de son existence, c'est qu'un duel féroce avec Dieu est au coeur même de son oeuvre. Coe constate qu'à la base de l'oeuvre entière de Beckett il y a les deux questions: «Peut-on pardonner à Dieu son inexistence? S'il existe, peut-on lui pardonner la souffrance

⁸¹Pierre Chabert, «Fin de partie ou les poubelles de sens» in Revue d'Esthétique 8 (1985), p.175.

qu'il fait subir à l'humanité?»⁴ Si Dieu n'existe pas, il est, comme dirait Hamm, un salaud (Fin..., p.76). S'il existe, il doit être également un genre de «salaud,» un tyran qui aime torturer les êtres qu'il a créés - si ce n'est qu'en leur rendant impossible la certitude de son existence.

Beckett, d'après cette monstration d'un si complexe système d'allusions bibliques dans les deux oeuvres dramaturgiques étudiées, aborde ces deux questions et son questionnement prend la forme d'une lutte textuelle qui symbolise justement une lutte spirituelle. Une interprétation chrétienne d'En attendant Godot ou de Fin de partie, ne serait sûrement pas valable, mais notre analyse des textes révèle une préoccupation avec la négation et une tentative de resituer les écrits bibliques en dehors des limites de la foi chrétienne. Le recours à l'humour cynique, aux éléments de farce et d'ironie et de manière générale, la volonté de désarticuler le grand texte fondateur de la culture occidentale, pourraient bien être les seuls moyens à la disposition du créateur pour mener à bien son combat contre une angoisse profonde, face à un Dieu silencieux et impénétrable.

⁴Coe, Beckett, p.15.

«...those burning questions which appear between the lines in every page Beckett has written: Can I forgive God for not existing? And if he did exist, could I forgive him for the suffering which he inflicts on man?»

INDEX

<u>Fin de partie</u>	<u>La Bible</u>	<u>La Thèse</u>
p.16 ..un grand mouchoir étalé sur le visage.	Jn.11:44 Le mort sortit, ..son visage était enveloppé d'un suaire.	p.31
p.16 ..ma cuisine, trois mètres sur trois mètres sur trois mètres..	Ap.21:16 ..cette ville dessine un carré :..longueur, largeur et hauteur y sont égales.	p.27
p.17 Peut-il y avoir misère plus..plus haute que la mienne?	Lm.1:12 ..est-il douleur pareille à ma douleur..?	p.36
p.26 Et qu'est-ce que tu y vois, sur ton mur? Mané, Mané?	Dn.5:25 L'écriture tracée c'est : Mené, Mené,..	p.21
p.37 En six jours, vous entendez, six jours, Dieu fit le monde.	Ex.20:11 Car en six jours le Seigneur Dieu a fait la terre..	p.38
p.67 Digne du jugement dernier.	Jn.5:29 ..les m é c h a n t s ressusciteront pour le jugement.	p.43
p.69 Tu crois à la vie future?	1 Tm.4:8 ..la piété..a la promesse de ..la vie future.	p.45

Fin de partie

p.73 ..quel est
votre espoir?
..Qu'il y ait
encore de la manne
au ciel?

p.76 Notre Père
qui êtes aux...

p.91 Allez-vous
en et aimez-vous!
Léchez-vous les
uns les autres!

p.98 Quand la
Mère Pegg te
demandait de
l'huile pour sa
lampe...

p.104 Il regarde
la maison sans
doute, avec les
yeux de Moïse
mourant.

p.104 La pierre
levée.

La Bible

Jn.6:31 Nos pères
ont mangé la manne
au désert..

Mt.6:9 ..Notre
Père qui es dans
les cieux,...

Jn.15:12 Voici
mon commandement
: aimez-vous les
uns les autres...

Mt.25:8 Et les
sottes de dire aux
sensées : «Donnez-
nous de votre
huile,...»

Dt.34:5 C'est là
que mourut
Moïse,...

Jn.20:1 ..elle
voit que la pierre
a été enlevée, du
tombeau..

La Thèse

p.23

p.40

p.41

p.29

p.24

p.35

En attendant Godot

p.10 Un fossé!
..Et on t'a battu?

p.13 Un des
larrons fut sauvé.

p.13 Si on se
repentait?

Lc.10:30 ..après
l'avoir dépouillé
et roué de
coups...

Lc.23:39 «Sauve-
toi toi-même, et
nous aussi.»

Mt.3:2 Repentez-
vous, car le
Royaume des Cieux
est tout proche.

p.58

p.69

p.71

<u>En attendant Godot</u>	<u>La Bible</u>	<u>La Thèse</u>
p.25 Pah! Le vent dans les roseaux.	Mt.11:7 ..Un roseau agité par le vent?	p.62
p.30 D'origine divine!	Gn.1:27 Dieu créa l'homme à son image.	p.73
p.32 ..six heures à la file, sans rencontrer âme qui vive.	1 C.15:45 Le premier homme..a été fait âme vivante.	p.49
p.38 ..pendant qu'il fait encore jour, car malgré tout il fait encore jour.	Jn.9:4 Tant qu'il fait jour, il me faut travailler..; la nuit vient, où nul ne peut travailler.	p.64
p.43 ..je l'emmène, telle est ma bonté, au marché de Saint-Sauveur,...	- - - - -	p.74
p.46 Un si vieux, un si fidèle serviteur?	Mt.25:23 C'est bien, serviteur b o n e t fidèle,..entre dans la joie de ton seigneur.	p.81
p.50 Sauf le firmament.	Gn.1:8 ..et Dieu a p p e l a le firmament «ciel.»	p.82
p.52 ..la nuit galope et viendra se jeter sur nous - pft! comme ça - au moment où nous y attendons le moins.	Mt.24:44 ..C'est à l'heure que vous ne pensez pas que le Fils de l'homme viendra.	p.85

2 OF 2

PM-1 3½" x 4" PHOTOGRAPHIC MICROCOPY TARGET
NBS 1010a ANSI/ISO #2 EQUIVALENT

En attendant Godot

La Bible

La Thèse

p.58 ..un Dieu
personnel..à barbe
blanche..nous aime
bien...

- - - - -

p.75

p.71 Je garde les
chèvres ... les
brebis.

Mt.25:32 Il
séparera les gens
les uns des
autres, tout comme
le berger sépare
les brebis des
boucs.

p.53

p.73 Jésus!...
Toute ma vie je
me suis comparé à
lui.

Eph.5:1 Oui,
cherchez à imiter
Dieu, comme des
enfants bien-
aimés, et
suivez..l'exemple
du Christ...

p.63,76

p.87 A chacun sa
petite croix.

- - - - -

p.54

p.89 Quand on
cherche on entend.

Mt.7:7 ..cherchez
et vous
trouverez;..car.
.qui cherche
trouve.

p.67

p.104 Nous sommes
sauvés! Allons à
sa rencontre!

Mt.25:6 Voici!
sortez à sa
rencontre!

p.57

p.104 Aucun
doute, nous sommes
servis sur un
plateau.

Mt.14:11 Sa tête
fut apportée sur
un plat...

p.60

p.117 Abel! Abel!
... Caïn! Caïn!

Gn.4:8 Caïn se
jeta sur son frère
Abel et le tua.

p.56

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES:

BECKETT, Samuel, En attendant Godot, Paris, Les Editions de Minuit, 1952.

- - - - - Fin de partie, Paris, Les Editions de minuit, 1957.

OEUVRES DE REFERENCE:

ABRAMS, M.H., A Glossary of Literary Terms, N.Y., Holt, Rinehart, and Winston, Inc., 1988.

BOLOGNE, Jean-Claude, Les Grandes Allusions: dictionnaire commenté des expressions d'origine littéraire, Paris, Larousse, 1989.

BRUCE, Don, "Bibliographie annoté: écrits sur l'intertextualité" in Texte 2 (1983).

CHOUINARD, Germain et COCHRANE, Jack, Concordance de la Bible, d'après la traduction de Louis Segond (1910) revue en 1975, dénommée «La Nouvelle Bible de Genève,» Sherbrooke, Distributions Evangéliques du Québec, 1980.

CUDDON, J.A., A Dictionary of Literary Terms, London, André Deutsch Ltd., 1977.

FONTANIER, Pierre, Les Figures du discours, Paris, Flammarion, 1968.

HEBEL, Udo J., Intertextuality, Allusion, and Quotation - An International Bibliography of Critical Studies, Connecticut, Greenwood Press, 1989.

JEFFREY, David L., A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature, Grand Rapids, Erdmans, 1993.

MAREDSOUS, L'abbaye de, Concordance de la Bible de Jérusalem, Paris, Cerf, 1982.

MORIER, Henri, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

PAVIS, Patrice, Dictionnaire du Théâtre, Paris, Messidor, 1987.

La Sainte Bible, traduite en français sous la direction de l'Ecole Biblique de Jérusalem, Paris, Les Editions du Cerf, 1961.

La Bible, textes relus et contrôlés par le R.P. Stanislas Lyonnet de l'Institut Pontifical Biblique de Rome, Paris, Editions Anne Sigier, 1981.

OEUVRES CRITIQUES ET THEORIQUES:

BAIR, Deirdre, Samuel Beckett : A Biography, N.Y., Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

BARGE, Laura, God, the Quest, the Hero: Thematic structures in Beckett's Fiction, Chapel Hill, University of Alabama Press, 1988.

BARTHES, Roland, "Texte (Théorie du)" in Encyclopaedia Universalis 22, Paris, Encyclopaedia Universalis France S.A., 1990.

BEN-PORAT, Ziva, "The Poetics of Literary Allusion" in PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature 1 (1976).

BORIE, Monique, Mythe et Théâtre Aujourd'hui: une quête impossible?..., Paris, Nizet, 1981.

CHABERT, Pierre, "Fin de partie ou les poubelles de sens" in Revue d'Esthétique 8 (1985).

COE, Richard N., Beckett, London, Oliver and Boyd, 1964.

COHN, Ruby, "Endgame" in Twentieth Century Interpretations of Endgame, ed. Bell Gale Chevigny, N.J., Prentice-Hall, 1969.

DUCKWORTH, Colin, Angels of Darkness, London, George Allen and Unwin Ltd., 1972.

EIGELDINGER, Marc, Mythologie et Intertextualité, Genève, Editions Slatkine, 1987.

FRANCIS, R.L., "Beckett's Metaphysical Tragicomedy" in Modern Drama 8 (1965).

GEFIN, L.K., "False Exits: The Literary Allusion in Modern Fiction" in Papers on Language and Literature 20 (Fall, 1984).

- GENETTE, Gérard, Palimpsestes, Paris, Seuil, 1982.
- GRAVER, Lawrence, Samuel Beckett : Waiting for Godot, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- GREIMAS, A.J., Sémiotique - Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette, 1979.
- HAMILTON, Kenneth and Alice, Condemned to Life : The World of Samuel Beckett, Grand Rapids, Erdmans, 1976.
- HUTCHINGS, W., "The Unintelligible Terms of an Incomprehensible Damnation," in Twentieth Century Literature 27 (1981).
- JENNY, Laurent, "La Stratégie de la forme" in Poétique 27 (1976).
- KAPP, Volker, "Intertextualité et rhétorique des citations" in Recherches sur l'histoire de la poétique, ed. Marc-Mathieu Münsch, 1984.
- KELLETT, E.E., Literary Quotation and Allusion, N.Y., Kennikat Press, 1933.
- KOLVE, V.A., "Religious Imagery in *Waiting for Godot*" in Centennial Review 11 (1967).
- KRISTEVA, Julia, Le texte du roman, Paris, Mouton, 1970.
- LITTLE, J.P., Beckett: En attendant Godot and Fin de partie, London, Grant and Cutler Ltd., 1981.
- LYONS, Charles R., "Beckett's *Endgame*: An Anti-myth of Creation" in Modern Drama 7 (Sept. 1964).
- MAINGUENON, D., Initiation aux méthodes de l'analyse du discours, Paris, Hachette, 1976.
- MORGAN, Thais E., "Is there an intertext in this text? Literary and inter-disciplinary approaches to intertextuality" in American Journal of Semiotics 3 (1985).
- MORRISON, Kristin, "Neglected Biblical Allusions in Beckett's Plays: *Mother Pegg Once More*" in Samuel Beckett: Humanistic Perspectives, ed. Morris Beja et al, Ohio, Ohio State University Press, 1983.
- - - - - "Biblical Allusions in *Waiting for Godot*" in Approaches to Teaching - Beckett's *Waiting for Godot*, ed. June Schlueter and Enoch Brater, N.Y., The Modern Language Association of America, 1991.

- - - - - Canter and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.

NYKROG, Per, "In the Ruins of the past: Reading Beckett Intertextually" in Comparative Literature 36 (1984).

PLETT, H.F., ed., Intertextuality, N.Y., de Gruyter, 1991.

STILL, Judith & Michael Worton eds., Intertextuality: theories and practices, Manchester, Manchester University Press, 1990.

ZEIFMAN, H., "Religious Imagery in the Plays of Samuel Beckett" in Samuel Beckett: A Collection of Criticism, ed. Ruby Cohn, N.Y., McGraw, 1975.

END

14-12-93

FIN