

Au nom de Dieu



Université d'Ispahan

Faculté des Langues Étrangères

Département de Langue et Littérature françaises

Master II

**Étude comparative du langage théâtral de Pierre-Augustin Caron
de Beaumarchais et de Samuel Beckett à travers *Le Mariage de
Figaro* et *En attendant Godot***

Sous la direction de

Madame le Docteur Mojgan Mahdavi Zadeh

Professeur consultant :

Madame le Docteur Parisa Lahouti

Par

Nargesse Madanian Mohammadi

Octobre 2012

کلیه حقوق مادی مترتب بر نتایج مطالعات، ابتکارات

و نوآوری‌های ناشی از تحقیق موضوع این پایان‌نامه

متعلق به دانشگاه اصفهان است.



دانشگاه اصفهان
دانشکده زبان های خارجه
گروه زبان و ادبیات فرانسه

پایان نامه کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فرانسه خانم نرگس
مدنیان محمدی تحت عنوان

**بررسی تطبیقی زبان نمایشی در « عروسی فیگارو » اثر بومارشه و « در انتظار
گودو » اثر بکت**

در تاریخ ۹۱/۷/۲۵ توسط هیأت داوران زیر بررسی و با درجه به تصویب نهایی رسید.

- ۱- استاد راهنمای پایان نامه، خانم دکتر مژگان مهدوی زاده با مرتبه علمی استادیار امضا
- ۲- استاد مشاور پایان نامه، خانم دکتر پریسا لاهوتی با مرتبه علمی استادیار امضا
- ۳- استاد داور داخل گروه، خانم دکتر نازیتا عظیمی میبیدی با مرتبه علمی استادیار امضا
- ۴- استاد داور خارج از گروه، خانم دکتر صفورا ترک لادانی با مرتبه علمی استادیار امضا

امضای مدیر گروه

Remerciements

Ma recherche n'est pas indépendante des situations et des personnages essentiels qui avaient les rôles considérables dans sa composition. Elle doit aux guides cruciales de ma directrice, Madame le Docteur Mahdavi Zadeh, et aux conseils délicats de Madame le Docteur Lahouti. Je dois aussi mes professeurs de licence, Monsieur le Docteur Foroughi qui m'a enseigné la méthode de recherche symétrique avec un regard minutieux et Monsieur le Docteur Fallah Nejad qui m'a jeté des premières étincelles de passion pour le théâtre.

Au cœur de mon père

et

au regard de ma mère

Résumé :

Le théâtre, l'un des arts littéraires de société, à l'origine est un texte représenté sur scène. Il doit être compris sur le champ d'un groupe de personnes unies par une culture, un langage et des préoccupations communes. Il est un lieu de conversation avec lesquelles l'auteur, metteur en scène, acteurs et spectateurs s'accordent. Alors, la mise en scène du texte a besoin d'une méthode qui puisse présenter bien les idées du dramaturge. Pour présenter ces idées le théâtre a besoin en effet, d'un langage qui comporte des discours soit en prose soit en vers et des signes vocaux ou graphiques. Il se différencie selon son époque des mouvements littéraires, des évolutions et des conditions sociopolitiques.

Au XVIII^e siècle, les Lumières par leur vision matérialiste ont mené la perspective de la société française à l'égalité du droit de l'homme. Le théâtre pour eux était un genre littéraire qui, possédant le pouvoir remarquable, touche mieux le spectateur pour sa langue quotidienne et l'usage de deux sens (auditif et visuel) comme le langage dramatique. Beaumarchais homme politique à la fois dramaturge exceptionnel de cette époque, a tenté de régénérer le théâtre français avec son savoir-faire de la langue en pratiquant les théories de Diderot.

Contrairement au XX^e siècle, le monde désespéré des Guerres mondiales, ne tend plus à la communication ; pour ce peuple la liaison verbale est morte ; Il cherche d'autres moyens de la communication. Il considère que le langage non verbale de la sémiologie du théâtre oriental est plus convient à leur condition sociale. Beckett, héritier des Avant-gardes, préfère d'exposer des pièces où la parole s'amointrit à l'extrême. Alors par des objets scéniques parfois au sens symbolique et le langage sensoriel, il transmette son message.

Cette recherche a pour l'objectif de comparer le langage théâtral de Beaumarchais et de Beckett à travers *Le Mariage de Figaro* et *En attendant Godot*. Ainsi le premier chapitre est consacré aux évolutions du langage dramatique au XVIII^e siècle et les caractéristiques du langage de Beaumarchais, ensuite dans le chapitre suivant, nous avons le même procès pour Beckett et

enfin, la troisième partie est une analyse comparative du langage théâtral chez deux écrivains.

Les Mots-clés : Langage théâtral, monologue, dialogue, répétition, satire, Beaumarchais, Beckett

Abstract :

Theatre, one of the literary arts of society, in fact is a written text which is performed on stage. This art must be understood by a group of people who have the same culture, language and preoccupation. It is also a place where the author, the director, the actors/actresses and the audiences come together to talk. Consequently, performing a play needs a method to express the thoughts of the playwright. To express these thoughts, the theatre needs a language including a dialogue in prose or poetry as well as auditory and visual signals that change according to literary eras, social changes and conditions of its own time.

In the 18th century the French Intellectuals lead the society view point to the equality of human right, which was the result of secularism. For them theatre was a powerful literary genre which could make a better connection with the audiences by using language as well as auditory and visual senses. Beaumarchais, the unique playwright and politician of his own time, tried to revive the French theatre by using Diderot's theories and his own powerful language knowledge.

In the 20th century unlike 18th century, the world was depressed of world war and no tendency to communicate because word's communication was lost. They looked for other tools of communication. Thus, they found the symbolic language of the East, suitable for their current social conditions. Samuel Beckett, the heir of Avant-garde, preferred to summarize extremely the language of his plays. So he conveys his message by the use of stage elements, occasionally symbolic and sense languages.

The purpose of this research is the comparative scrutiny of play language in *The Marriage of Figaro* by Beaumarchais and *Waiting for Godot* by Beckett. In the first chapter we will shed light on the language changes in the 18th century and the characteristics of the language of Beaumarchais. Then we will have the same procedure for Beckett in the second chapter. Finally, in the third chapter, there will be a comparative analysis of these two writers.

Keywords: Play language, monologue, dialogue, repetition, satire, Beaumarchais, Beckett

Table des matières

Titre	Page
Introduction	b
Chapitre 1 : L'analyse de la dominance de l'expression verbale au langage théâtral de Beaumarchais	
1-1 Spécificité du langage théâtral au XVIII ^e siècle	2
1-2 Spécificité du langage théâtral de Beaumarchais	8
1-3 Spécificité du langage théâtral à travers <i>Le Mariage de Figaro</i>	19
Chapitre 2 : L'analyse de la dominance de l'expression non verbale au langage théâtral de Beckett	
2-1 Spécificité du langage théâtral au XX ^e siècle	30
2-2 Spécificité du langage théâtral de Beckett	35
2-3 Spécificité du langage théâtral à travers <i>En attendant Godot</i>	46
Chapitre 3 : Étude comparative du langage théâtral chez Beaumarchais et Beckett	
3-1 Langage auditif des deux pièces	56
3-2 Langage visuel des deux pièces	59
3-3 Transmission du langage théâtral à travers le personnage	64
Conclusion	68
Bibliographie	78

Introduction

Depuis la Création, l'homme sent le besoin de communication avec autrui pour la transformation des idées et des expériences. Ses tentatives de prendre contact avec autrui, l'oblige à créer des signes conventionnels entre eux-mêmes. Pendant des siècles, il découvre la voix et le geste comme des symptômes communicables parmi les associations humanitaires.

Avec la progression de la science, les Grecs, pour la première fois ont appris qu'il existe une sorte d'art littéraire pour présenter leurs idées de manière plus touchante et plus efficace : le théâtre. Apparenté au mot « Theatron » qui désigne ce que l'on voit, à l'origine, il signifie le lieu d'observation. Il manifeste le regard de l'auteur sur un sujet spécifique. Toute présentation exprime ainsi une scène de la vie ; elle fait le spectacle. Les premières représentations scéniques étaient en Grèce à l'occasion des festins religieux. Mais au fur et à mesure, il remplaçait par les sujets familiaux et sociopolitiques. Puis la Renaissance faite en Italie s'est menée à la renaissance du théâtre français, mais c'était un fruit tardif. Cependant nous avons confronté aux sujets les plus prestigieux des nouveaux langages dramatiques. *La commedia dell'arte*, installée pour deux siècles en France sous l'ordre d'Henri IV, a eu une influence remarquable sur l'art dramatique. Il a introduit la repartie et le comique du geste. La poétique de la scène demeurait depuis longtemps fixée jusqu'à Molière et Racine qui ont dégagé la règle principale et majeure : il faut peindre d'après la nature. Au siècle des Lumières, Diderot en respectant la règle des trois unités, a libéré le théâtre des contraintes formelles; il a produit le drame sérieux dont les dramaturges plus renommés, sont Marivaux et Beaumarchais. Libération des règles strictes et l'inspiration de la nature permettent aux écrivains de présenter simplement de nouveaux sujets correspondants d'alors. Ce genre littéraire entre comédie et tragédie mettait en scène des personnages bourgeois et les contraintes sociales qui leur font malheur.

D'autre part, ce genre littéraire exige un langage dramatique qui ne s'exprime pas seul par des mots énoncés, mais aussi par des signes destinés par le

dramaturge ou le metteur en scène. Il se définit, comme tout art, par l'existence de ses moyens techniques que certains les considèrent comme des langues théâtrales : scène, acteur, discours, metteur en scène et didascalie qui sont des éléments essentiels pour la réalisation d'une pièce. Puisque cet art littéraire a une liaison avec le sens visuel, donc des dramaturges et puis des metteurs en scène ont donné une partie de leurs œuvres au langage visuel. Celui-ci diminue la distance du spectateur et l'idée du dramaturge. Au milieu des festins pour animer l'Olympe, Vinci construisait des machines et Raphaël plantait le décor, donc la scène a pris l'importance dans la présentation d'un art dramatique.

Au théâtre comme en peinture, la France est l'école du monde entier. Si les romanciers et les essayistes sont venus tard à la scène, mais y ont fait preuve de maîtrise. En France, au XVIII^e siècle, l'art dramatique du théâtre s'est arrivé à sa gloire. L'émergence des philosophes au siècle des Lumières engendre le théâtre comme un moyen d'expression des opinions intellectuelles et la scène comme un organe privilégié de transmission des idées d'alors. Le mouvement des Lumières a sollicité des débats artistiques et théologiques en France et en Europe qui ont trouvé leur synthèse au XIX^e siècle dans l'apparition du mouvement romantique. Le drame romantique fait date avec la *Préface de Cromwell* et la présentation d'*Hernani*. L'échec du drame bourgeois et l'influence des écrivains allemands comme Schiller, Goethe, et Schlegel ont donné des nouveautés au théâtre du siècle. Hugo consacre au théâtre une mission nationale et politique et dans son *Hernani* et *Ruy Blas*, a décrit la monarchie et la résistance du peuple. Alors la langue satirique fonçait de plus en plus dans la langue dramatique. Les idées philosophiques se continuent à leur existence même au XIX^e siècle dans *Lorenzaccio* de Musset : la vanité de l'action humaine. À la fin du siècle le théâtre symboliste refusait le théâtre réaliste avec une langue très recherchée et un décor prestigieux. La progression de la technique, a amoindri la rencontre, donc l'homme a emprunté d'autres langues qui ont remplacé et ont emporté aux mots. Ainsi ont amplifié des langues non verbales dans la société et puis au théâtre.

Antonin Artaud (1896-1948) a créé le Théâtre Libre en rejetant toutes les règles et a provoqué la liberté de tout dire. Il a critiqué lucidement dans son œuvre *le théâtre et son double* (1938) sur le fait que la civilisation est en proie de la peste : l'écho du désordre de la société s'est vu dans les représentations théâtrales. Les séquelles psychologiques de la Première Guerre mondiale après plus de vingt à cinquante millions de morts, ont laissé beaucoup d'orphelin et d'oisifs et surtout un esprit de la haine et de la vengeance qui ont préparé la Seconde Guerre mondiale. Puisque la littérature est le miroir de l'homme et reflète les événements de la société, le théâtre de l'absurde a enregistré le nouveau mal du siècle : les actions scéniques tendaient à présenter la démarche du subconscient, l'inconscient du rêve et le chaos de la vie profonde dans les désordres sociaux. Ainsi tous les éléments scéniques : voix, rythmes, figure, éclairage, les accompagnements décoratifs et sonores soumettent à la réalité de montrer la déformation violente destinée à produire les suggestions d'un effet subversif. En un mot, la scène s'introduit dans un système d'expression des gestes et des paroles, avec des décors fixes ou mobiles. Roland Barthes dans ses *Essais critiques* (1964) a défini le théâtre comme une machine cybernétique faisant intervenir simultanément des informations multiples à travers texte, décor, costumes, éclairages, jeu des acteurs et etc. Donc le spectateur est confronté à une véritable polyphonie informationnelle qui est l'essence même de la théâtralité. Toujours en contact aux éléments de ce système, le personnage théâtral a une mission importante dans le fait de faire allusion le point de vue du dramaturge ; c'est par la voix et la mimique de celui-ci que l'auteur s'adresse à un personnage présent ou absent de la scène. Alors le personnage théâtral joue un rôle intermédiaire qui transforme l'idée du dramaturge. Ce monde s'exprime soit par des formes verbales (les mots), soit par des non verbaux (les gestes des personnages). En considérant la langue dramatique comme un langage de signes, un regard particulier exige à ce que le joueur donne une conception à chacun.

Des objets théâtraux et des didascalies dans une œuvre dramatique présentent une partie principale pour les comédiens, en transmettant des messages au spectateur sous forme de signifiants non verbaux à fin de simplifier l'interprétation de la pièce. Les didascalies peuvent se présenter en situation d'énonciations du dialogue. Toute la scénographie et toute la mise en scène à fin de montrer une notion abstraite sont parlantes. Ainsi dans une communication théâtrale, la densité et la diversité des signes auditifs et visuels, transmises au courant de la présentation, pourraient avoir le pouvoir et les effets symboliques. Le contexte s'inscrit dans des notions et des processus psychiques qui surgissent de l'intériorité de dramaturges. Celui-ci comme un déluge de la société, met en lumière et réalise des désirs insatisfaits dont l'imagination est porteuse. Dans l'exposition d'une œuvre, l'action est au cœur du langage dramatique. Pour Artaud, ce langage d'action consiste dans tout ce qui occupe la scène et qui pourrait se manifester et s'exprimer matériellement sur une scène et s'adresse d'abord au sens, au lieu de s'adresser à l'esprit comme le langage de parole. Tous les éléments scéniques du théâtre soumettent à la vision du dramaturge qui essaie d'exposer le sens de la pièce. La scène théâtrale étant un exemple d'une micro-société dépend étroitement de la cité.

En résumé, depuis la Renaissance, le théâtre évolue vers une reconstitution de plus en plus scrupuleuse de la réalité dont il se voit sous de multiples formes et atteint à son apogée à la fin du XIX^e siècle avec la manifestation de l'impressionnisme. En somme, nous savons que la découverte d'une grande école dramatique suppose une société de structure nettement définie dont la culture est parvenue à la maturité; en d'autres termes, les moments privilégiés du théâtre sont correspondus étroitement aux évolutions distinguées de la société. En même temps que le théâtre traditionnel a été mis en cause et le mouvement symboliste se propageait au théâtre, la pièce d'Alfred Jarry, *Ubu roi* (1896) deviendrait une source majeure pour les futures Avant-gardes. L'originalité de la pièce réside dans la transgression de toutes les normes et de tous les tabous qui pesait alors sur

le théâtre. En harmonie avec l'évolution artistique de son temps, l'Avant-garde se développait en France à partir des années 1880. Basé sur les idées de Richard Wagner, ce mouvement prône la « déthéâtralisation », c'est-à-dire l'abandonne de tous les artifices techniques, auxquels doit se substituer une spiritualité émanant du texte à l'interprétation. Les pièces parfois oniriques ou poétiques, sont chargées des symboles et des signes évocateurs. Elles s'adressent à l'inconscient plutôt qu'à l'intellect et cherchent à découvrir la dimension irrationnelle du monde. Refusant le drame psychologique, Artaud a offert au théâtre une vocation spirituelle communautaire. Le concept du « théâtre pur » qu'il entend mettre en œuvre, est destiné à détruire les formes anciennes et à permettre l'émergence d'un théâtre régénéré. S'inspirant du théâtre oriental et des rites primitifs, Artaud a proposé une rénovation du langage théâtral qu'il baptise « théâtre de la cruauté ». Il s'agit d'ébranler des spectateurs en redéfinissant la frontière qui les sépare des acteurs. Après la Second Guerre mondiale, de nombreux artistes français ressentent la nécessité d'instaurer le théâtre absurde par la détérioration des valeurs sacrées. Ce théâtre est le plus populaire parmi les mouvements d'Avant-garde. Héritiers spirituels d'Alfred Jarry, influencés par les théories existentialistes d'Albert Camus et de Jean-Paul Sartre, apparaissent les dramaturges absurdes comme Eugène Ionesco (*La cantatrice chauve* (1951) ; *Rhinocéros* (1959)) et Samuel Beckett (*En attendant Godot*(1952)). Rendu célèbre par Ionesco, le théâtre absurde va éliminer tout déterminisme logique. Il conteste le pouvoir de communication du langage et réduit les personnages à des archétypes, égarés dans un monde anonyme et incompréhensible.

À la fin du XVIII^e siècle, la vision est renouvelée et le monde a été mis en question; la primauté de l'esprit scientifique et le progrès de l'esprit critique ont provoqué au XVIII^e siècle de nombreux philosophes. Diderot, philosophe et dramaturge du siècle a exposé que ni le genre comique ni le tragique n'adaptent à la réalité de la nature. Il a proposé le genre dramatique sérieux dans *l'Entretien sur le fils naturel* pour approcher à la vraisemblance et à la nature dont ses

caractères ne sont souvent généreux que dans le genre comique et moins toujours individuels que dans le genre tragique. Selon Diderot le burlesque et le merveilleux sont également hors de la nature. Les personnages principaux sont des bourgeois avec le niveau de leur langage. Imbroglia italien fait place au monologue à plusieurs voix, partie essentielle de ce genre d'où nous pouvons conclure qu'il penche plutôt vers la tragédie que vers la comédie. L'abondance des monologues exprime des mauvaises situations et l'incommode de communication des personnages. Le monologue de Figaro à l'acte V du *Mariage* est une mi-confession et l'indication du malheur du caractère par le fond et les structures des phrases.

Nous savons que les œuvres théâtrales pour actualiser sur la scène ont besoin des acteurs, mais ce qui fait vivre ces personnages, donne le sens à la présentation d'une pièce et établit ainsi une relation complétive entre la pièce et le spectateur, c'est le langage. Dans cette recherche analytique nous vérifions l'évolution imposée au langage dramatique aux XVIII^e et XX^e siècles, soit par des dramaturges soit par des événements sociaux et puis en considérant des résultats acquis, nous répondrons à cette question : ce langage a-t-il un axe ascensionnel ou descendant, c'est-à-dire s'est-il appauvri ou enrichi ? Beaumarchais grâce aux évolutions du siècle des Lumières a composé une nouvelle langue dramatique qui a absorbé beaucoup de spectateurs et Samuel Beckett, angoissé des Guerres mondiales, a essayé d'exposer l'ambiance créée des résultats de guerres. Puisque chaque œuvre dramatique s'organise autour d'une idée avec un langage particulier, il serait important de connaître dans quelle mesure, le langage dramatique effectue sur la vision du peuple.

De nombreuses recherches sont déjà faites sur l'aspect des personnages dans ces deux pièces : l'effet comique et la présence des femmes dans *Le Mariage de Figaro* et des études sur le thème de l'absence et la hantise dans *En attendant Godot*. Mais ce qui nous a paru intéressant à faire cette étude comparative, c'est la comparaison du langage des deux pièces et l'évolution

qu'ils supportent pendant des siècles. Drame bourgeois, manifesté au début du XVIII^e siècle, se glorifie avec *Le Mariage de Figaro* qui devrait être la seule comédie du théâtre moderne, et il semble avoir vraiment l'éclat et la portée d'un pamphlet politique de grand style. Derrière le déclin du genre théâtral au XIX^e siècle, les écrivains du XX^e siècle après les Guerres mondiales, délaissés de toute occupation sociale, ont penché vers la hantise qui obsède l'homme et le pousse à l'absurdité du monde. Beckett, considéré comme le dramaturge du théâtre absurde, a écrit *En attendant Godot*, comme tragédie propre à son époque qui pourrait avoir une description relative à la fin du monde.

Comme plan du travail au début nous analyserons le langage dramatique des écrivains au XVIII^e siècle considérant celui de Beaumarchais dans ses œuvres, particulièrement dans *Le Mariage de Figaro*. Portant attention sur une étude comparative, nous choisissons le dramaturge du XX^e siècle, Samuel Beckett. Le résultat de cette analyse nous conduit ainsi à une synthèse qui répondra aux hypothèses sur le langage théâtral pendant deux siècles.

Chapitre 1

L'analyse du langage théâtral chez Beaumarchais

Le XVIII^e siècle allait vers une reconstruction du langage dramatique par la fréquentation des écrivains français aux pays voisins. Ainsi Diderot a tenté de renouveler le théâtre français, mais ce dernier ne s'engendra qu'avec Beaumarchais. Il a trouvé dans la littérature une voie pour lutter contre les tyrannies qu'ils lui sont imposés. Il a fait des drames que parmi eux le plus politique est *Le Mariage de Figaro*. Cette pièce, confrontée des fois à la censure du gouvernement, est considérée comme une œuvre pré révolutionnaire. Le pouvoir de Beaumarchais dans la langue verbale, a provoqué une pièce dont les phrases mordantes sont devenues des proverbes de la société.

1-1 Spécificité du langage théâtral au XVIII^e siècle

Depuis l'Antiquité, seul le siècle des Lumières a obtenu son extrême liberté dans les domaines économique, intellectuel ainsi que la transformation littéraire. Le théâtre le plus concret des genres littéraires, était la meilleure façon pour la mise en scène des idées et des théories philosophiques d'alors. Aux premières années du siècle, les tragédies ont été imitées au modèle de Corneille et nous y trouvons encore des sujets grecs. Malgré la présentation de nouvelles idées et de nouvelles philosophies, il y avait encore des structures classiques : des pièces en vers. Voltaire a écrit des tragédies assimilées à celles de Racine. Dès son retour de l'Angleterre, sous la liberté du pays, il a rédigé ses *Lettres philosophiques* ou *Les lettres anglaises* où il a critiqué la situation dominante sur l'art en France et de la condition d'artiste de son époque. D'après lui, la tragédie française n'était que de vides conversations. C'était Voltaire qui pour la première fois a diminué la première fois la sévérité des règles composantes en appréciant plutôt le contenu des œuvres. Il a commencé sa critique avec une pièce de combat, *Mahomet* ; il s'y est attaqué à la superstition et au fanatisme. Au siècle d'or du théâtre, la comédie était supérieure à la tragédie. Voltaire avait déjà révélé ce comique dans certains de ses pièces comme *Le Mondain*, mais non dans ses comédies, cependant il a mérité de l'originalité, car depuis Molière, il y avait Lesage, Dancourt et Regnard qui l'imitaient, mais imiter n'est pas succéder. Ils dominaient par l'ombre de Molière. Voltaire a réalisé le dire de Beaumarchais : « *le métier d'auteur est celui d'oseur* ». Voltaire par son courage, a donné des innovations au genre dramatique. Un mélange des éléments du drame au tragique traditionnel dans *Zaïre* et *Mérope*. La littérature du siècle s'inscrit dans une période du point de la multiplicité des œuvres qui peut se rattacher à deux orientations