

# LE LANGAGE DU SILENCE ET LA SOUFFRANCE DANS LA DRAMATURGIE DE SAMUEL BECKETT

**Bendé Ghislain Daniel KADIO**

*Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan (Côte d'Ivoire)*

*kaghys@gmail.com*

## Résumé

*Dans la dramaturgie traditionnelle, le silence n'est qu'une simple pause dans l'échange dialogique. Cependant, dans le théâtre contemporain et particulièrement dans celui de Samuel Beckett, le silence se trouve libéré de son rôle d'auxiliaire de la parole, et il constitue un langage à part entière. Cette nouvelle vision de la pratique scripturale permet à Samuel Beckett d'innover et de produire des pièces théâtrales originales, révolutionnaires. Tout en s'appuyant sur la sémiotique et l'herméneutique, cette contribution s'attache à mettre à nue les marques distinctives de ce langage dit du silence, tout en révélant son indéniable capacité à traduire à l'intériorité des protagonistes beckettien.*

**Mots clés :** *Théâtre, langage, silence, souffrance, communication*

## Abstract

*In traditional dramaturgy, silence is only a simple pause in dialogue. However, in contemporary theatre, and particularly in that of Samuel Beckett, silence is freed from its role as an auxiliary to speech, and it constitutes a language in its own right. This new vision of scriptural practice allowed Samuel Beckett to innovate and produce original, revolutionary plays. While relying on semiotics and hermeneutics, this contribution seeks to expose the distinctive marks of this language called silence, while revealing its undeniable ability to translate the interiority of the Beckettian protagonists.*

**Keywords :** *Theatre, language, silence, suffering, communication*

## Introduction

Contrairement à la période allant de l'Antiquité au XIX<sup>ème</sup> siècle, où « la parole [était] la source motrice de l'action », au XX<sup>ème</sup> siècle, les textes théâtraux présentent des spécificités : des vides, des ruptures, des silences dans les répliques des protagonistes. À priori, il serait dérisoire pour certains, voire même abscons, de considérer le silence comme un langage à part entière. En effet, le silence est l'absence d'émission sonore. Or, le langage c'est la faculté de signifier extérieurement quelque chose d'intérieur, pressenti, senti, perçu ou pensé par le sujet parlant. Alors, s'il n'y a pas d'émission de son, comment le silence devient-il un langage dans la dramaturgie, et particulièrement dans le théâtre de Samuel Beckett ? Quelles en sont les marques distinctives dans les pièces de notre corpus ? Pourquoi, le dramaturge d'origine irlandaise leur

accorde-t-il le privilège d'exposer la souffrance des personnages ? La présente réflexion s'interroge sur le fonctionnement du langage du silence dans le théâtre de Samuel Beckett, et surtout tente de faire voir que cette nouvelle expression dramatique donne une autre dimension au discours des personnages en lui conférant une expressivité particulière. D'ailleurs, la présence massive de ces marques de rupture dans le nouveau théâtre sous la plume d'auteurs tels Eugène Ionesco, Arthur Adamov, notre dramaturge Beckett et bien d'autres encore, amènera R. Dachelet à dire ceci : « Le langage verbal est un sous-système du langage du silence et qu'aujourd'hui on ne saurait lire une œuvre quel que soit son genre sans les silences, les pauses et les indications présentes ou évoquées dans le texte. » (R. Dachelet, 1971 : 90) En considérant ces propos, le silence perd son mystère et son incongruité en tant que langage et peut être accepté comme tel. Mieux, le silence est un langage qui « sert à mettre en valeur tel ou tel élément qui a, aux yeux du locuteur, une importance particulière » (Pierre Lathormas, 1980 :66). Cette étude, pour cerner les tenants et aboutissants de ce nouveau langage dramatique, s'appuiera sur la sémiotique et l'herméneutique. À travers les pièces de Samuel Beckett, ce système langagier novateur dans la pratique théâtrale, en conduisant à la fragmentation des propos de ses protagonistes, marque leur difficulté à traduire leurs pensées par le langage, ou encore exprime l'indicible auquel ils font face.

## **1- Le silence et la fragmentation du discours**

Ici, la fragmentation désigne tout élément qui représente « un arrêt, une interruption (...) du débit vocal » (Pierre Lathormas, 1980 :66). Cela se vérifie dans nos textes supports par le truchement des éléments suivants : la ponctuation, le mutisme des personnages et les didascalies.

### ***1-1- La ponctuation***

Initialement, la ponctuation organise les écrits par le truchement de signes graphiques conventionnels. Donc, les signes de ponctuation « servent à séparer les phrases, les propositions, les mots entre eux, pour obéir à un besoin de clarté ou pour marquer une nuance de la pensée ou un intonation » (Dubois et Lagane, 2010 :21). Autrement dit, ces marques donnent des indications précieuses pour la lecture et la compréhension du texte. Ils marquent les pauses et les inflexions de la voix dans la lecture et fixent les rapports entre les propositions et les idées. En ce qui concerne la ponctuation, ce sont essentiellement les points de suspension et les tirets. Ces marques de ponctuation participent

à la mise en exergue du discours dit « entrecoupé ». Celui-ci est défini comme étant « tout discours empreint de rupture ou de pause. » (Alexandre et Debreuil, 2010 : 21) La présence de ces éléments crée, un certain vide dans les répliques des protagonistes. Toutefois, ce vide n'est pas fortuit, il révèle la difficulté des protagonistes beckettien à traduire par les mots leur être intérieur.

### Les points de suspension

Dans plusieurs pièces de Samuel Beckett, le lecteur peut observer une présence quasi permanente de points de suspension. Cette catégorie de la ponctuation indique « que la pensée n'est pas complètement exprimée. [Elle marque aussi] une pause mettant en valeur ce qui suit » (Dubois et Lagane, 2010 :21). Toujours à l'intérieur des interventions des protagonistes d'une œuvre à l'autre, ils créent des vides, des silences dans le discours de ceux-ci. En voici des extraits :

« Pozzo : Vous ne tenez pas à partir avant [la nuit] ?

Estragon : C'est-à-dire... Vous comprenez...

Pozzo : Moi-même, à votre place, si j'avais rendez-vous avec un Godin...Godet...Godet...Enfin vous voyez qui je veux dire (...). » (Samuel Beckett, 1953 : p. 46)

« Clov-. Je te préviens. Je vais regarder cette dégustation puisque tu l'ordonnes (...) Voyons voir... (Il promène la lunette) Rien... rien... bien... très bien...Rien...parf(...). » (Samuel Beckett, 1957 : 101)

Winnie. - D'or tu as dit, ce jour-là, enfin seuls, cheveux d'or – (elle lève la main dans le geste de porter un toast) – à tes cheveux d'or... puissent-ils ne jamais... (La voix se brise) ... ne jamais... » (Samuel Beckett, 1959 : 29)

Nous pouvons le constater dans ces fragments, les propos des personnages d'Estragon et de Pozzo, d'une part, et ceux de Clov et de Winnie, d'autre part, sont pleins de points de suspension. Cependant, loin de l'usage conventionnel sensé mettre en valeur la suite du propos, ou en faciliter la compréhension, dans l'un ou l'autre des passages, cette ponctuation manifeste concrètement l'impossibilité du sujet parlant de communiquer la profondeur de sa pensée. Par exemple, dans le premier extrait, Estragon, n'arrive pas à aller au bout de sa réflexion, vu que Pozzo s'est, d'entrée de jeu, présenté à eux comme le propriétaire de cet

endroit. Dès lors, il ne sait pas comment justifier la prolongation de leur attente en ce lieu. Pozzo qui l'interroge, pourrait ne pas être d'accord avec leurs choix de rester encore là, leur refusant l'hospitalité. Ce dernier pourrait également tenter de les en dissuader ou même faire planer le doute sur leur projet. Donc, le silence dans sa réplique, lui permet de couper court aux spéculations, et de faire comme si tout le monde comprenait ce qu'il disait. Quant à Pozzo, les vides, marqués par les points de suspension, démontrent le peu d'intérêt qu'il porte à leurs histoires. Ajoutée à ces ruptures, la multiplicité des noms qu'il attribue au personnage de Godot, illustre bien ce fait, l'homme ne retenant que ce qui lui semble important.

Dans le second extrait, Clov, au lieu d'expliquer ce qu'il voit dehors, ne fait que proférer des appréciations sans significations claires pour donner, à Hamm, l'impression qu'il peut à n'importe quel moment l'abandonner dans ce monde infernal fait de « dégoûtation » (Beckett, 1957 : 100). Alors, pour se donner de la contenance, le fils asservi use d'adverbes de négation suivis de qualificatifs positifs. Leur association aux points de suspension, crée le suspense et informe Hamm sur la possibilité qu'il parte définitivement. C'est un acte de manipulation pure qui cache bien la désillusion de Clov face à ses ambitions d'émancipation et à la réalité du terrain.

Enfin, dans le dernier fragment, Winnie n'ose pas achever son propos car elle constate visiblement que ses cheveux ne sont plus aussi reluisants que par le passé. Elle digère mal le manque d'attention de son homme, Willie, lequel était très élogieux sur les coquetteries de celle-ci, dans les premières années de leur idylle. Les pauses, dans son discours, affichent clairement son espoir, non satisfait, de rester toujours aussi séduisante et attirante qu'elle le fut durant leurs années de jeunesse.

En somme, les points de suspension interviennent à l'intérieur du discours des protagonistes, pour figurer la déliaison, le transfert de la parole au silence. Il est évident, pour nous, que ce procédé d'écriture n'est pas ex nihilo.. Il contribue à faire émerger la profondeur du discours intérieur des personnages, ce qui se passe en eux au moment où ils parlent : on en trouve cent soixante-seize (176) dans *En attendant Godot*, soixante-treize (73) dans *Fin de partie*, quatre cent onze (411) dans *Cascando* et trois cent vingt et un (321) dans *Dis Joe*.

## Les tirets

Un autre aspect de ce langage du silence, c'est la présence récurrente de tirets dans notre corpus. Dans la grammaire ou dans la dramaturgie classique, les tirets « indiquent le début d'un dialogue ou le changement d'interlocuteur ; il s'emploie aussi pour mettre en valeur un mot ou une expression » (Dubois et Lagane, 2010 : 21). Cependant, dans le théâtre moderne, les tirets sont utilisés pour marquer des pauses, des interruptions. Ils constituent une des marques distinctives de certains auteurs dont Samuel Beckett. Dans les pièces à l'étude, cette technique scripturale est perceptible dans les interventions des différents personnages :

« Pozzo : Merci, messieurs et laissez-moi vous - (il fouille dans ses proches) vous souhaitez - (il fouille) - vous souhaitez - (il fouille) - mais où ai-je donc mis ma montre. » (Samuel Beckett, 1953 : .64)

« Clov.- Je me dis – quelque fois, Clov, il faut que tu aimes à souffrir mieux que ça, si tu veux qu'on se lasse de te punir – un jour. Je me dis – quelque fois, Clov, il faut que tu sois là mieux que ça, si tu veux qu'on te laisse partir – un jour. » (Samuel Beckett, 1957 :106)

Les tirets constituent un véritable frein à la bonne lecture de ces extraits. Partout où ils se trouvent, ils imposent des arrêts au lecteur. Aussi, permettent-ils, eux aussi, de mettre à nue l'univers intérieur des personnages. Dans le premier exemple, les tirets montrent la stratégie du personnage de Pozzo, qui feint l'embarras. Ce comportement témoigne de son manque total de considération pour Vladimir et Estragon. En effet, Pozzo interrompt ses propos, alors que celui-ci avait entamé des remerciements à l'endroit des deux vagabonds, pour l'avoir aidé à relever Lucky. Les tirets dévoilent l'arrogance de Pozzo, qui n'est plutôt préoccupé que par un accessoire inutile à cette situation de communication, sa montre. Il laisse apparaître, aussi, en filigrane, son complexe de supériorité, son désir de domination, à l'égard de ses interlocuteurs. Se prétendant « d'origine divine » (Beckett, 1953 : 28), il est clair que Pozzo les considère comme inférieurs à lui.

Dans le second passage, le protagoniste Clov traduit ses incertitudes face à sa situation de serviteur exclusif aux côtés d'un Hamm de plus en plus exigeant. Les ruptures dans son intervention mettent en relief son

hésitation à prendre des initiatives pour échapper à sa dépendance vis à de son père. Et, si, à un moment, il donne le sentiment d'être prêt à plus de détermination, c'est son impuissance que dénonce le dernier tirt de sa réplique. Clov fait donc face à toute sorte de sentiments négatifs, qu'il tente d'ailleurs de camoufler, lorsqu'il envisage son avenir sans Hamm.

### **1-2- Le mutisme**

Toujours dans la même logique, outre le silence -normal- de l'autre à qui s'adresse le discours, il y a, dans ces pièces, un cas particulier de silence : le mutisme. C'est uniquement dans *En attendant Godot* et les *Actes sans paroles* qu'on peut le constater. Par exemple, dans la première pièce, le personnage de Lucky, à l'Acte II, apparaît muet. Cet échange entre Vladimir et Pozzo l'annonce bien :

« Vladimir. - Avant de partir, dites-lui de chanter. »

Pozzo. - À qui?

Vladimir. - À Lucky.

Pozzo. - De chanter ?

Vladimir. - Oui. Ou de penser. Ou de réciter.

Pozzo. - Mais il est muet.

Vladimir. - Muet !

Pozzo. - Parfaitement. Il ne peut même pas gémir. »

(Samuel Beckett, 1953 :126)

Voilà donc que Lucky est présenté comme muet. Dès lors, dans la suite de la représentation, il est réduit au silence, privé de toute intervention. Quel sens peut-on donner à cette dégénérescence soudaine de celui dont la réflexion commandée par Estragon et Vladimir au premier acte, fut quasi interminable ? Que s'est-il réellement passé au « Marché de Saint-sauveur », où Pozzo comptait vendre Lucky, ou encore sur le trajet ? Nul ne peut le deviner, et d'ailleurs Lucky n'est plus en capacité de narrer quoi que ce soit. Néanmoins, cela préfigure d'éventuels traumatismes, dus à une accentuation de la maltraitance physique et morale qu'il aurait pu subir, dans sa condition d'esclave.

Dans les *Actes sans paroles I et II*, respectivement l'homme projeté dans le désert, et A et B ne prononcent aucune parole durant l'intrigue. Ils accomplissent, tous, des tâches presque mécaniquement jusqu'à l'épuisement avant de s'arrêter, marquant leur résignation, leur lassitude. Contrairement à *En attendant Godot*, il n'est pas fait mention de ce qu'ils soient muets mais leur agir se fait dans le silence le plus absolu. Dès lors, nous les considérons comme muets. Et ce mutisme, dans l'une ou l'autre

pièce, constitue une des manifestations les plus palpables du langage du silence. Dans la première, l'agir de l'homme est rythmé par les coups de sifflet intempestifs, qui lui imposent des tâches à accomplir. Malheureusement, les accessoires mis à sa disposition (échelle, corde, chaise...) ne lui permettent pas de se saisir de la carafe d'eau. Il subit ces épreuves physiques sans rechigner jusqu'à l'abandon total. Dans la deuxième mise en scène, la répétition systématique des mêmes actions et activités, par les protagonistes, prouve la puissance destructrice de la monotonie dans l'existence de tout être. Le silence et l'absence de résistance met en lumière l'impossibilité, pour ces êtres, d'exprimer quoi que ce soit, même pas la souffrance la plus atroce, ni même la colère la plus justifiée face à la morosité de la vie.

### **1-3- Les didascalies**

Nous entendons, par didascalies, « tout texte [...] non prononcé par les acteurs et destiné à éclairer pour le lecteur la compréhension ou le mode de présentation de la pièce. Elles comprennent le nom des personnages (didascalies initiales), les indications de leurs entrées et de leurs sorties, la description des lieux, la notation pour le jeu (didascalies fonctionnelles) et le discours rapporté (didascalies internes) » (Pavis, 1996 : 172-173). La didascalie est donc un métatexte, ou un ensemble d'indications scéniques qui s'adresse à la fois au metteur en scène, aux différents acteurs et au lecteur-spectateur. Cependant, il ne s'agira pas, dans cette réflexion de faire une analyse exhaustive de celles-ci. Mais, nous les analyserons simplement telles qu'elles se donnent à voir dans les pièces de de notre corpus, c'est-à-dire comme un sceau d'agencement, une caractéristique majeure des œuvres beckettiennes.

D'abord, les didascalies ne se manifestent pas de la même manière d'une pièce à l'autre chez Samuel Beckett. La preuve, cette marque de surface est employée avec sobriété dans *En attendant Godot*. En effet, dès le début, elle est très visible pour décrire les gestes des protagonistes Estragon et Vladimir, et l'espace de la représentation. Dans la suite de la pièce, la didascalie est discrète mais efficace.

Cependant, Samuel en use à satiété dans toutes les autres mises en scène. À titre d'illustration, les premières pages de *Fin de partie*, de *Oh les beaux jours*, et de *La dernière bande*, sont entièrement constituées de didascalies. Cela est encore plus prononcé dans d'autres créations où l'intégralité de la représentation est didascalique. C'est donc un usage diversifié que fait Beckett des didascalies, lesquelles interviennent à

différents niveaux dans ses pièces. Selon la vision de l'écrivain, celles-ci sont tantôt longues, tantôt courtes, tantôt au début, tantôt partout, distillées ça et là dans la pièce. Et, même si les prises de parole dominent le texte, les didascalies participent de leur structuration.

Dans *La Dernière Bande* et *Oh les beaux jours*, ce métatexte, très abondant, prend le pas sur les discours des protagonistes. Par exemple, dans la seconde pièce, sur chacune des pages, il y a très peu de place pour le discours des personnages, moins de dix (10) constructions phrastiques. Et ces phrases se caractérisent par une syntaxe très laconique.

Dans d'autres représentations de Beckett, notamment *Actes sans paroles I et II*, les didascalies deviennent un texte à part entière qui ne sert aucun discours. C'est très important de le souligner dans la mesure où le dramaturge d'origine irlandaise affiche nettement sa vision esthétique : réduire au maximum les prises de parole de ses protagonistes.

La présence massive des didascalies, outre ce qui précède, structure les actions, rythme et détermine les déplacements de chaque protagoniste dans chacune des représentations scéniques. De ce fait, ces indications sont plus qu'indispensables car elles ne sont plus de simples consignes comme dans le théâtre classique, qui servent à aider les acteurs à interpréter convenablement leurs rôles. Chez Beckett, elles canalisent et façonnent les discours, guident l'acteur-interprète, et le lecteur-spectateur qui peut aisément visualiser la mise en scène.

Le lecteur qui parcourt *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *La dernière bande*, *Oh les beaux jours*, *Actes sans paroles I et II*, et de nombreuses autres productions théâtrales de Samuel Beckett, se rend compte de l'usage ostentatoire que cet auteur révolutionnaire fait de ses didascalies. En ce sens, l'écrivain se distingue nettement de la tradition des grands classiques français et occidentaux dont les pièces arboraient un usage sobre des indications scéniques.

En outre, chez le dramaturge Beckett, de nombreuses pauses, signalées par les didascalies, interrompent le débit verbal. Leur rôle est multiple : d'une part, elles mettent fin à l'expression de la pensée. D'autre part, elles décomposent le discours. Par ailleurs, elles marquent l'impossibilité de toute communication entre les personnages. Dans les pièces du théâtre beckettien, ces didascalies particulières se présentent sous diverses formes (« silence », « grand silence », « un temps », « un temps long », « pause »). Elles constituent un leitmotiv silencieux du texte dramatique chez l'auteur d'origine irlandaise :

« Vladimir suspend son vol, peine. Silence.

Vladimir : Veux-tu que je m'en aille ? **(Un temps)** Gogo ! **(Un temps.** Vladimir le regarde avec attention.) On t'a battu **(un temps)** (...) Où as-tu passé la nuit ? **(Silence.** Vladimir avance.) »

(Samuel Beckett, 1953 : 81)

« Hamm.- (...) Tous ceux que j'aurais pu aider. **(Un temps)** Aider ! **(Un temps)** Sauver **(Un temps)**. Ils sortaient de tous les côtés. **(Un temps)** »

(Samuel Beckett, 1957 : 89)

Winnie. - (Revenant de face, joyeuse.) Oh il va me parler aujourd'hui, oh le beau jour encore que ça va être ! **(Un temps.** Fin de l'expression heureuse.) Encore un. » (Samuel Beckett, 1959 : 27)

C'était sans espoir. **(Pause)** Pas grand-chose sur elle, à part un hommage à ses yeux. Enthousiaste. Je les ai revus tout à coup. **(Pause)** Incomparables ! **(Pause)** Enfin... **(Pause)**. » (Samuel Beckett, 1961 :16)

Ces marques de rupture, dans ces quatre (04) passages, rythment les moments de réflexion des protagonistes. Les arrêts, dans le premier extrait (*En attendant Godot*), montrent que Vladimir conclut de rester aux côtés de son compagnon Estragon. C'est pourquoi, il ne lui donne pas le temps de répondre à sa première question, et enchaîne aussitôt avec une autre interrogation pour maintenir le contact et la communication. Vladimir est anxieux à l'idée de se retrouver dans la solitude et tente d'y échapper en créant les conditions d'un nouveau dialogue.

Les mentions « Un temps », dans le second extrait, tiré de *Fin de partie*, laissent paraître la réflexion de Hamm sur les possibilités qui s'offraient à lui au moment des faits. Ces pauses démontrent qu'il a dû agir vite et qu'il regrette peut-être de ne pas avoir pu aider le maximum, d'où l'emploi du conditionnel passé. Quant à Winnie, dans *Oh les beaux jours*, le « temps » d'une analyse brève, elle met fin à sa rêverie joyeuse, dans la mesure où l'idée d'une conversation avec Willie paraît saugrenue. Ce dernier ne lui a quasiment pas adressé la parole durant la représentation. Elle décide donc d'être réaliste...et de se taire.

Il en va de même dans le dernier fragment, extrait de *La dernière bande*, où Krapp, pense à une ancienne conquête. Ses souvenirs le plongent dans

une nostalgie éphémère de ses contacts physiques avec l'être aimée, jusqu'à ce qu'il se rende compte de l'inutilité de cette remémoration, et qu'il y mette fin pour ne pas en pâtir une nouvelle fois.

Ainsi, une appréciation quantitative montre-t-elle que les didascalies d'*En attendant Godot* renferment cent-deux (102) mentions de « silence ». Il y a trois cent quatre-vingt-dix-huit (398) occurrences de l'expression « un temps » dans *Fin de partie*, deux cent dix-sept (217) dans *Cendres. La Dernière bande*, pour sa part, indique soixante-dix-sept (77) pauses.

Pendant, loin d'être un simple jeu esthétique auquel se livrerait Samuel Beckett, ces marques de rupture, de pause, qui freinent la bonne lecture et la compréhension des pièces beckettiennes, constituent un langage particulier. Elles témoignent de l'empêchement, de la rupture entre soi et la réalité environnante, et de l'impossibilité de parler (pour les muets). Dès lors, les protagonistes de ce théâtre nouveau ne tentent-ils pas d'exprimer, les uns aux autres, le désarroi et la peine qui les rongent?

## **2- L'innommable souffrance**

« Quasi synonyme de l'ineffable, écrit Anne de la Motte, [de l'indicible] de l'indescriptible, ou de l'indéfinissable, [l'innommable] met à la surface ce qui se soustrait au langage, ce qui se dérobe à l'expression langagière. » (Annette De La Motte, 2004 :14). En d'autres termes, l'innommable est ce que l'on ne peut exprimer par les mots. Et cette réalité est perceptible dans notre corpus, via l'expression de la détresse psychologique des protagonistes et de leur souffrance de vivre.

### ***2-1- La détresse psychologique***

Les protagonistes de ce théâtre sont en proie à une souffrance indescriptible. Apparemment, les êtres portés à la scène par Samuel Beckett semblent accepter leur sort, comme si c'était la seule issue. Voici des passages qui l'illustrent assez éloquemment :

« Pozzo. - (gémissant, portant ses bras à sa tête). - Je n'en peux plus...plus supporter...ce qu'il fait...pouvez pas savoir...c'est affreux...faut qu'il s'en aille... (il brandit les bras) ...je deviens fou... (il s'effondre la tête dans les bras.) Je n'en peux plus...peux plus... »

(Samuel Beckett, 1953 : 46)

« Hamm. - Vous devez savoir ce que c'est, la terre, à présent.  
(...) Puisque ça se joue comme ça, ... (il déplie le mouchoir)  
...jouons ça comme ça... et n'en parlons plus ... (il finit de  
déplier) ... ne parlons plus. »

(Samuel Beckett, 1957 : 109-110)

Pour peu qu'on s'attarde aux deux extraits, on se rend compte que, dans le premier, les points de suspension accentuent le désespoir de Pozzo, celui-ci étant visiblement dépassé, outré par les critiques de Vladimir et d'Estragon. Celui qui paraissait fort et dominateur lors de leur rencontre, avoue, pour une fois, être impuissant face à une situation. Les deux compagnons l'accusant d'être ignoble à l'égard de Lucky, Pozzo leur révèle sa détresse devant les changements physiques et mentaux radicaux qu'affiche celui que les autres perçoivent comme son esclave. Partant, c'est moins un accès de colère qu'un véritable appel au secours qu'il lance à ses interlocuteurs, qui réprouvaient ses actes. Et quand bien même, il redeviendra « maître de lui » (Beckett, 1953 :44), plus loin, Pozzo, le tyran dans *En attendant Godot*, démontre aisément que les hommes de pouvoir, peuvent aussi avoir des passages à vide, des moments de doute, d'angoisse et de faiblesse.

Cela n'est pourtant pas le cas, dans le deuxième extrait. En effet, là, le personnage de Hamm ne lutte pas, sa souffrance, et par ricochet, celle de tous, prennent la forme de la résignation, de la désillusion. Résignation en ce sens qu'il ne cherche pas à fuir sa condition, il ne se s'interroge pas quant aux éventuelles possibilités qui s'offriraient à lui et aux autres pour améliorer leurs conditions d'existence matérielle. Désillusion puisque l'impression qui se dégage de sa pensée est qu'il aurait été autrefois comme Pozzo : combatif, refusant d'abdiquer face aux vicissitudes de la vie. Mais, malheureusement, et c'est dommage, il a fini par admettre que rien ne peut le soustraire à la déchéance physique et morale. Dès lors, Hamm n'oppose plus de résistance et accepte le fait que la partie est perdue d'avance par l'Homme.

D'autre part, la détresse psychologique prend aussi la forme d'une perte d'énergie ou de volonté, chez les protagonistes du théâtre beckettien. Dans les *Actes sans paroles I*, toutes les réactions et les gestes du protagoniste, pour atteindre la carafe d'eau, restent vouées à l'échec. En définitive, ce dernier s'épuise face aux provocations trompeuses du siffleur. À un la fin, il ne trouve plus la force vitale nécessaire à une quelconque action supplémentaire, en dépit des coups de sifflets.

Enfin, au-delà de la révolte et du manque de vitalité, l'accentuation de la

désespérance fait sombrer les personnages beckettien, dans l'immobilisme absolu. Nous en voulons, pour preuve, la fermeture de quelques pièces :

« Vladimir. - Alors, on y va ?

Estragon. - Allons-y.

Ils ne bougent pas

Marge vide

(Silence)

RIDEAU »

(Beckett, 1953 :70)

« Krapp demeure immobile, regardant dans le vide devant lui. La bande continue à se dérouler en silence.

Marge vide

(Silence)

RIDEAU

(Beckett, 1959 :37)

« Un temps. Elle ferme les yeux. Sonnerie perçante. Elle ouvre les yeux aussitôt. Elle sourit, yeux de face. Yeux à droite sur Willie, toujours à quatre pattes, le visage levé vers elle. Fin du sourire. Ils se regardent. Temps long.

Marge vide

(Silence)

RIDEAU

(Beckett, 1961 :25)

Dans chacune de ses fins de mise en scène, la parole cède le pas au silence et au statisme des corps qui cherchent à s'effacer pour se libérer de la désolation permanente des êtres beckettien. Entre la dernière réplique, le dernier mouvement, il y a une accentuation du silence, laquelle « ne laiss[e] plus place qu'au néant » (Coe, 1962 :33). Autrement, ils deviennent le point zéro qui fait apparaître ce que plusieurs critiques appellent abusivement le « Rien » (Onimus, 1967 :146). En quête de l'effacement, les personnages théâtraux de Samuel Beckett préfèrent le statisme. Toutefois, cette douleur psychologique, s'amplifie pour laisser apparaître la souffrance de vivre isolés.

## 2-2- La souffrance de vivre

Les personnages des pièces de Beckett manifestent leur souffrance existentielle d'une façon particulière. D'emblée, comme susmentionné, il leur est difficile de communiquer à leurs interlocuteurs ou leurs proches les sentiments qui les rongent. En plus, ils restent incapables de cerner par les mots la seule entité que nous ayons : le « je ». Leur langage, marqué de ruptures, de vides et de pauses, est le résultat de l'incertitude, de l'affliction, et de la douleur permanente, insupportable, issues de leurs expériences. Et, leurs tentatives de communication verbale est surtout inefficace quant à restituer les données de leur condition matérielle. Partant, leur discours constitue leur seule et unique possibilité d'être. Toutefois, l'activité langagière est, pour eux, plus une souffrance qu'une activité ludique. De fait, ces arrêts récurrents qui émaillent et trouent le discours, occupent, ajoutés les uns aux autres, une proportion non négligeable de la représentation. Ainsi, bientôt, l'espace raréfié de la scène ne laisse-t-elle plus qu'une place minimale aux litanies verbales. Le cas de Bouche est exemplaire dans *Pas moi* :

« BOUCHE. – monde... mis au monde...ce monde... petit bout de rien... avant l'heure... loin de - ... quoi ? ... femelle ? ... oui... petit bout de femelle... au monde... avant l'heure... loin de tout... au troudit... dit... n'importe... père mère fantômes... pas trace... »

(Beckett, 1961 :82)

Dans cette intervention, le silence menace de devenir le texte même, la substance même des mots. C'est pourquoi, dans le théâtre de Beckett il y a toujours un « je » qui cherche un « tu » (interlocuteur) pour se sentir être : d'où les couples Vladimir / Estragon et Pozzo / Lucky dans *En attendant Godot*, Hamm / Clov et Nagg / Nell dans *Fin de partie*, Krapp / son magnétophone (son alter ego) dans *La Dernière Bande*, Winnie/Willie dans *Oh les beaux jours*, A et B dans *Actes sans paroles II*... Ce processus du « je » qui cherche un interlocuteur est un processus non seulement douloureux mais il est intrinsèquement lié à la souffrance de l'être là. Il met, par ailleurs, en évidence la difficulté et l'impossibilité des protagonistes et, d'ailleurs même, de tous les hommes à vivre en misanthropes sur terre. Ainsi, peut-on soutenir avec Didier Alexandre et Jean Yves Debreuil que :

« Le premier élément qui contribue à l'éclosion de la cruauté [et donc de la souffrance] chez les personnages beckettien, c'est bien le langage (...) entrecoupé. » (Alexandre et Debreuil, 2000)

## Conclusion

En définitive, Pourquoi rechercher le silence ? Parce que pour Beckett, on ne dit jamais assez bien que dans le silence, qui est beaucoup plus expressif que le langage, ce dernier étant incapable de restituer dans leur entièreté les données de l'existence humaine. De ce fait, il se voit contraint de recommencer sans fin : « Nous sommes intarissables, on trouve toujours quelque chose, hein Didi, pour se donner l'impression d'exister »( Samuel Beckett, 1953 : 97). Le langage du silence, véritable poésie sans parole, apparaît, ici, comme le canal idéal par lequel s'exprime la souffrance des personnages, notamment ceux de notre corpus. Nonobstant, il existe une différence qualitative entre les didascalies (« silence », « un temps »), les points de suspension, les tirets et le mutisme. Le « silence » indique qu'il n'y a rien à dire. Au cours d'« un temps », rien de verbal ne se passe. Les points de suspension et les tirets interrompent les protagonistes tantôt en train de chercher le mot juste, tantôt préoccupés par le danger d'employer une expression qui puisse les engager, tantôt empêchés de traduire, à leurs interlocuteurs, les sentiments qu'ils ressentent. Le mutisme est le paroxysme de ce langage théâtral car il met en lumière l'impossibilité même de s'extérioriser par le langage verbal. Ces ruptures susmentionnées dans le discours des personnages, ou ces privations langagières, révèlent la profondeur significative des émotions et des sentiments intimes qu'ils éprouvent. Samuel Beckett, à partir de cette présentation nouvelle du langage dramatique et des différentes manifestations de celui-ci, en l'occurrence le langage du silence, arrive de façon efficace et éloquente à mettre en évidence l'existence dérisoire de l'homme au XX<sup>ème</sup> siècle.

## Bibliographie

- Alexandre Didier et Debreuil Jean Yves**, (2000) , *Lire Samuel Beckett*, éd. PUL, Paris.
- Beckett Samuel**, (1953), *En attendant Godot*, Paris, éd. de Minuit.
- Beckett Samuel**, (1957), *Fin de Partie*, Paris, éd. de Minuit.
- Beckett Samuel**, (1959), *La dernière bande*, Paris, éd. de Minuit.
- Beckett Samuel**, (1961), *Oh les beaux jours* suivis de *Pas moi*, Paris, éd. de Minuit.

- Beckett Samuel**, (1972), *Comédie et actes divers* (Acte sans paroles I et II), Paris, Éditions de Minuit.
- Coe Richard**, (1962), « Le Dieu de Samuel Beckett », Paris, *Cahiers de la Compagnie Madeleine-Renaud/Jean-Louis Barreault*, n°44, Gallimard, octobre.
- Dachelet R.**, (1971) , *Les critiques de notre temps et Beckett*, éd. Garnier, Paris.
- De La Motte Annette**, (2004), *Au-delà du mot*, Une « écriture du silence dans la littérature française du vingtième siècle, Münster, Lit Verlag.
- Dilthey Wilhelm**, (1947), *Le monde de l'esprit*, Aubier, Paris, tome I.
- Dubois Jean et Lagane René**, (2010), *Grammaire*, Paris, Larousse.
- Encyclopédie Universalis**, (1984), tome V, Great Britain, Harrap limited.
- Girodet Jean**, *Dictionnaire de la Langue française*, Bordas Grollier, Tome I
- Lathomas Pierre**, (1980), *Le langage dramatique*, France, PUF.
- Onimus Jean**, (1967), « Samuel Beckett devant Dieu », extrait des *Annales du Centre Universitaire Méditerranéen*, n°20.
- Pavis Patrice**, (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.
- Ricœur Paul**, (1986) *Du texte à l'action*, Paris, éditions du seuil.
- Ricœur Paul**, (2013), *Cinq études herméneutiques*, Genève, Labor et Fides.