



University of Tabriz-Iran
Journal of *Philosophical Investigations*
ISSN (print): 2251-7960/ (online): 2423-4419
Vol. 12/ No. 24/ fall 2018

Language Violence in dramatic Literature Samuel Beckett: in searching of nothingness*

Mohammad Mohammadi Aghdash[†]

Assistant professor , university of Tabriz-Iran

Abstract

The suffering of Samuel Beckett's characters on the stage of the theater in the early fifties in twentieth century, has a meaning beyond the physical condition, and in its philosophical aspect it is seen as the existential pain of mankind. In this regard, the "Nihilism" in the works of Samuel Beckett is a completely philosophical and ontological concept that shapes the intellectual and literary character of his dramatic literature and profoundly depletes the language from within and from its semantic content. Nevertheless, the reaction of Estragon to words of Vladimir, in the famous play, waiting for Godow, "Come to repent", is contemplative: "What? / From being born?" It is worth noting that the present proposition induces a metaphorical interpretation of the endless suffering of humanity in the breadth of the universe. Therefore, it must be admitted that Beckett's literary-philosophical thought represents a verbal tension on the stage, a theater that, according to contemporary critics, has nothing to say, But Beckett's characters must somehow fill this story vacuum with meaningless words and childish movements, so that the duration of the show is possible in every possible way, and, finally, the contradiction of "the need to speak at the same disadvantage of communicating" is so formed And this itself produces an important phenomenological parameter called "Nothingness and Verbal Violence" at Beckett Theater.

Key words: Samuel Beckett, Nothingness, Nihilism, pain of Being, Language Violence

* Received date: 2018/8/5

Accepted date: 2018/9/18

^{††} E-mail : mohammadiaghdach@yahoo.fr



University of Tabriz-Iran

Journal of *Philosophical Investigations*

ISSN (print): 2251-7960/ (online): 2423-4419

Vol. 12/ No. 24/ fall 2018

Violence du langage dans l'œuvre dramatique de Samuel Beckett : la quête du néant[‡]

Mohammad Mohammadi Aghdach**

Maître assistant, Université de Tabriz- Iran

Résumé

L'homme beckettien représente grosso modo sur la scène de théâtre des années cinquante le spectacle de souffrance physique et de désintégration totale du sujet qui est le fait d'un trauma et d'un complexe plus profonds, celui du vide de matières scéniques et du mal fondamental qu'on traiterait d'existential. En d'autres termes, le mal est dans ce monde quelque chose d'inné chez l'être humain. Ce négatif omniprésent, sur le versant duquel sont constitués la forme et le fond d'écriture beckettienne, évide la langue de son contenu sémantique et en corrode, de manière désolante, la pensée et le langage de protagonistes beckettien, se trouvant mutilés et mis en malheur dont ils ignorent la véritable raison. Quand Vladimir appelle son compagnon d'attente de Godot, Estragon, à "se repentir", ce dernier, répliquant "de quoi ? / d'être né ? ", en représente une conception insensée et tragique de l'existence qui ne dit chez eux que le néant et le mal d'être. Or l'œuvre dramatique de Samuel Beckett est en principe l'image d'un conflit verbal qui est à l'œuvre dans presque toutes les répliques échangées entre les personnages d'En attendant Godot, Fin de partie et Oh les beaux jours, qui n'ont, de leur propre aveu, "rien à faire, rien à dire", mais qu'ils devraient dire plus dans l'impossibilité de parler ! C'est là le sens de crise de représentation et d'incommunicabilité langagière qui est, selon la critique contemporaine, une constante phénoménologique dans la poétique du pire et du néant de S. Beckett. En ce sens, et comme occupation de cette recherche, on peut constater la violence du langage dans le théâtre de Samuel Beckett, dûe en principe au malaise du vieux corps de personnage épuisé à l'extrême qui ouvre en soi à une vision du monde pessimiste sous formes d'actes de contradiction, de disputes, d'injures, de parole lacunaire etc. pour communiquer ainsi l'incommunicable et le néant.

Mots clé : Beckett, néant, négatif, mal existentiel, violence verbale.

[‡] Date de réception : 2018/8/5 Date d'approbation : 2018/9/18

** E-mail : mohammadiaghdach@yahoo.fr

Introduction

Le théâtre des années cinquante, qu'on qualifie d'*absurde*, porte en gros sur le corps du personnage, lequel se trouve en état de souffrance et de décomposition, étant dû, ceci, d'un côté au trauma du choc psychique de Seconde et trop ravageuse Guerre mondiale (1939-1945), d'autre côté il provient du non-sens de la vie qui préoccupe les auteurs du théâtre d'*avant-garde* ; comme Ionesco, Beckett, Adamov et Genet. Partant de ce concept, il y a dans ce jeu en particulier l'œuvre spectaculaire, à côté de ses romans, d'un Beckett qui brutalise à l'extrême le corps et langage de ses protagonistes. D'où vient-il, ce mal dont l'homme contemporain de post-guerre mondial voudrait en vain y connaître les origines ? La critique beckettienne est d'accord, en unanimité que la question est engendrée par le fameux négatif de Beckett « Rien à faire » qui ouvre son théâtre. Ce fameux négatif, prononcé par Estragon dans *En attendant Godot*, s'entend ici comme l'expression philosophique de « mal de vivre et non-sens de la vie » et que rien ne remède dans cette situation les maux de l'humain. En ce sens, le théâtre de Beckett en mettant en scène le négatif sous toutes ses formes linguistiques, littéraire et philosophique, est en grand rupture avec la tradition dramatique. La façon dont fonctionne ce dysfonctionnement scénique, c'est qu'à la suite de destruction du monde (par ladite guerre), la souffrance exercée sur le corps et le gros manque d'objets scéniques ouvrent à une représentation déjà en crise, et le seule subterfuge à quoi pourrait avoir recours, faute de rien, c'est le langage du personnage qui dise cette catastrophe.

Quand le corps en est réduit à l'épuisement et à l'immobilité, la parole s'impose comme le moteur dynamique de la scène. Mais la question qui habite le lecteur-spectateur, c'est que ce langage même ne fonctionne pas, étant touché et affecté à l'image d'autres objets scénique. De ce point de vue, la conversation provenant de ces vieux corps mis en malade et mutilés¹ n'est que le verbe d'une violence psycho-physique. Il s'agit d'une vision du monde noire et fort pessimiste qui figure dans la trilogie dramatique de S. Beckett sur la scène du théâtre de Babylon qui dit l'indicible et l'incommunicable, provenant du « [négatif] existentiel stupéfiant qui n'est que le néant, le non-être », estime Frank Neveux (1998 : 295). L'objectif de cette recherche est de porter sur la question de violence du langage sous formes d'actes de contradiction, de disputes, d'injures et de parole lacunaire *etc.*, qui tous trahissent mal de vivre et mal de dire chez les protagonistes beckettien.

I. Le négatif fondamental beckettien : le mal existentiel

Le théâtre beckettien est connu, entre autres qualifications, pour une dramaturgie de la négation où le négatif fonctionne comme genèse de

l'absurde et paradoxalement le véritable producteur du sens, cherchant à traduire le désespoir et l'angoisse de l'humanité contemporaine. Ce fameux négatif, « développant le négatif de notre monde » (Ciaran Ross, 2004 : 14), est le lieu préféré² pour l'auteur d'*En attendant Godot* (désormais *EAG*) de mettre en scène la fragile condition humaine, d'où la portée philosophique de ce théâtre qui dit en gros le non-sens de l'existence, une écriture dont le souci est de « communiquer l'incommunicable », aux dires de Martin Esslin (1977 : 80). Soit la scène suivante où Estragon est pris au piège par ses chaussures qui lui font mal, étant trop petites :

VLADIMIR. - [...] Qu'est-ce que tu fais ?

ESTRAGON. — Je me déchausse. Ça ne t'est jamais arrivé, à toi ?

VLADIMIR. — Depuis le temps que je te dis qu'il faut les enlever tous les jours. Tu ferais mieux de m'écouter.

ESTRAGON (*faiblement*). — Aide-moi !

VLADIMIR. — Tu as mal ?

ESTRAGON. — Mal ! Il me demande si j'ai mal !

VLADIMIR (*avec emportement*). — Il n'y a jamais que toi qui

souffres ! Moi je ne compte pas. Je voudrais pourtant te voir à ma place. Tu en dirais des nouvelles.

ESTRAGON. — Tu as eu mal ?

VLADIMIR. — Mal ! Il me demande si j'ai eu mal !

[...]

ESTRAGON. — Tu ne veux pas m'aider ? / [...].

VLADIMIR. — Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable. (*Il enlève encore une fois son chapeau, regarde dedans, y passe la main, le secoue, tape dessus, souffle dedans, le remet.*) Ça devient inquiétant. (*Silence. Estragon agite son pied, en faisant jouer ses orteils afin que l'air y circule mieux.*) Un des larrons fut sauvé. (*Un temps.*) C'est un pourcentage honnête (*Un temps.*) Gogo...

ESTRAGON. — Quoi ?

VLADIMIR. — Si on se repentait ?

ESTRAGON. — De quoi ?

VLADIMIR. — Eh bien... (*Il cherche.*) On n'aurait pas besoin d'entrer dans les détails.

ESTRAGON. — D'être né ? (*EAG*, p. 12) // [Nous soulignons.]

Ce qui frappe la curiosité du lecteur-spectateur, dans la scène ci-contre qui peint la souffrance du personnage, c'est que le mal physique engendré par les chaussures donne l'occasion de radicaliser la notion du mal. Vladimir le penseur, qui évoque l'histoire de deux larrons crucifiés en même temps que Jésus-Christ, espère avoir la grâce de Godot dont la mystérieuse arrivée est

attendue depuis la fin de la journée à l'extérieur de la ville, au bout de la route et au pied d'un arbre, à condition qu'on « se repente », puisqu'à son sens « l'homme est coupable » et que le mal causé par des objets, ici les chaussures, en sont l'expiation. Ce qui laisse dire dans cet énoncé d'aveu de Vladimir que toute souffrance aurait un objectif cathartique, faisant penser ainsi au genre tragique défini par Aristote. Mais est-ce la même conception chez son interlocuteur Estragon ? Pas du tout, le tout sceptique qu'il est, il pense que le seul péché qu'on ait commis c'est qu'il est né et rien d'autre : voici l'interrogatif « de quoi ? » auquel lui-même réplique de manière rhétorique « d'être né ? » C'est l'idée qui en laisse entendre que la vie est invivable et que le projet d'attente de Godot n'est qu'un palliatif. La présence de l'énoncé métaphorique d'Estragon fait encore sens ; c'est parce qu'en fait pour l'homme épuisé par des souffrances et des douleurs d'ici-bas il n'y a aucun autre remède que la reconnaissance de la question de la naissance même (formation du couple) qui est à l'origine des maux de l'humain : « voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable. » C'est-à-dire le véritable mal est ailleurs et le « pied enflé » n'est qu'un problème secondaire. Est-ce trop de dire que pour Beckett le péché originel c'est la naissance !? Voilà ce qui est dit, l'homme beckettien paie sa naissance-*chute* dans le monde et voilà maintenant le négatif inaugural d'*EAG* qui serait alors justifié et interprété comme le grand néant existentiel, si l'on croit à l'impuissance de l'homme face à sa condition fragile :

(Route à la campagne, avec arbre. Soir. Estragon, assis sur une pierre, essaie d'enlever sa chaussure. Il s'y acharne des deux mains, en ahanant, recommence. Même jeu.)

Entre Vladimir.

ESTRAGON (*renonçant à nouveau*). – Rien à faire.

VLADIMIR (*s'approchant à petits pas raides, les jambes écartées*).

– Je commence à le croire. (*Il s'immobilise.*) J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir, sois raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé. Et je reprenais le combat. (*Il se recueille, songeant au combat. A Estragon.*) Alors, te revoilà, toi.

ESTRAGON. – Tu crois ?

VLADIMIR. – Je suis content de te revoir. Je te croyais parti pour toujours.

ESTRAGON. – Moi aussi. (*EAG*, p. 9) // [Nous soulignons.]

« Rien à faire », tels sont les premiers mots d'ouverture de la pièce, ces deux morphèmes ouvrent le théâtre de Beckett et en passe pour la clé d'interprétation du théâtre moderne qui n'aurait pas effectivement grand-chose, par rapport au théâtre classique, à représenter sur la scène. Pour un philosophe-essayiste de Beckett, François Noudelmann (1998c : 15), le

négatif prononcé par Estragon aurait une « valeur programmatique », signifie à la fois : 1. Pour sa portée syntaxique, l'énoncé d'Estragon veut dire que le protagoniste souffre des chaussures qu'il n'arrive pas à enlever. 2. Ensuite, c'est le plan philosophique-métaphysique, ayant une « valeur emblématique et une portée universelle » (Stéphane Guinoiseau, 1995 : 22) qui s'exprime ; s'agissant de l'échec de l'humanité entière. 3. Reste à découvrir la portée polyphonique, sachant que ce « Rien à faire » va à l'encontre d'un point de vue (habituel), renvoyant par défaut à l'opinion publique qui pense que « il y a, il reste, quelque chose à faire sur la scène du théâtre encore à la moitié du siècle. Mais, le négatif d'ouverture d'Estragon fait tomber à l'eau cet espoir ; parce qu'il n'y a plus rien à faire, rien à dire après tout ce qui s'est passé, des scènes de violence et de barbarie, sur le plan universel. Alors, tout ce qui va se dire désormais dans les théâtres contemporains dits *absurdes* ce ne serait que le malheur et l'impuissance de l'homme, c'est par rapport au théâtre traditionnel où l'homme est défini et présenté 'puissant, maître de soi et du monde'.

Sur le plan énonciatif, le trou de communication réside dans le pronom « **le** » dans l'énoncé de Vladimir « Je commence à **le** croire » qui fait croire chez l'interlocuteur, Estragon lequel avant l'entrée de Vladimir dans la scène s'acharne des deux mains d'enlever ses chaussures. C'est-à-dire le malentendu vient du fait que Vladimir n'est pas au courant des choses et qu'il a affaire à « **cette** pensée » du combat philosophique qu'il faille laisser tomber mais à quoi il résiste. Or, Estragon croit que Vladimir est d'accord avec lui, répliquant « je commence à le croire = je commence à croire qu'il n'y a rien à faire contre tes chaussures ». La lacune conversationnelle devient encore plus creuse qu'avant, quand Estragon, lui, « croit », après le mot d'espoir de son compagnon du projet d'attentisme « Vladimir, sois **raisonnable**. Tu n'as pas **encore tout essayé**. Et je reprenais le combat », qu'il y a beaucoup de choses à essayer. Du coup, le « Tu crois » d'Estragon reste toujours autant ambigu, on ne sait si c'est l'affirmation d'un doute qu'il prononce – y a-t-il de remède pour la misérable condition humaine ? -, ou c'est l'appel au combat contre les maudites chaussures au sens propre du terme. C'est là, le jeu de langage troué de signification de Beckett qui joue au néant sous toutes ses formes. Mais ce néant auquel aspire l'auteur c'est salvateur, car le personnage y vise une nouvelle réalité qui n'est maintenant que le « rien ».

II. Omniprésence de la souffrance, engendrant la haine et la violence chez les personnages

Ainsi qu'on constate, la souffrance du corps et violence verbale pénètrent l'ensemble de la création dramatique de Beckett qui met cruellement en dégradation ce vieux corps pour meubler la faille d'un vieux langage, ayant

déjà perdu ses charmes sémantico-communicationnels. Ceci reviendrait à dire que le personnage ne perçoit plus la place qu'il occupait jadis, dans la tradition dramatique classique où il était conçu comme le maître absolu du monde, au sens de l'humanisme cartésien (1637, *Discours de la méthode*), évoquant ainsi la fameuse formule « *Cogito ergo sum* : je pense donc je suis ». Cet objectif de réification et d'animalisation du corps est l'expression du vide de l'existence qu'évoque l'homme beckettien. Faut-il dire alors que, parodiant la formule cartésienne de *cogito*, « je souffre donc je suis » ? Comme le phénomène de la souffrance est davantage développé dans l'œuvre de Beckett, le mal d'être peut naître parfois de la haine causée par la présence de l'autre. Dans une ambiance pareille, vaut-il mieux vivre avec ou quitter l'autre ? Voilà la scène suivante extraite de *FDP* où le couple Hamm-Clov aurait fait une très mauvaise union de la formule hégélienne de maître-valet :

HAMM. - [...] Pourquoi restes-tu avec moi ?

CLOV. - Pourquoi me gardes-tu ?

HAMM. - Il n'y a personne d'autre.

CLOV. - Il n'y a pas d'autre place.

Un temps.

HAMM. - Tu me quittes quand même.

CLOV. - J'essaie.

HAMM. - Tu ne m'aimes pas.

CLOV. - Non.

HAMM. - Autrefois tu m'aimais.

CLOV. - Autrefois !

HAMM. - Je t'ai trop fait souffrir. (*Un temps.*) N'est-ce pas ?

CLOV. - Ce n'est pas ça.

HAMM (*outré*). - Je ne t'ai pas trop fait souffrir ?

CLOV. - Si.

HAMM (*soulagé*). - Ah ! Quand même ! (*Un temps. Froidement.*)

Pardon. (*Un temps. Plus fort.*) J'ai dit, Pardon.

CLOV. - Je t'entends. (*Un temps.*) [...] (*FDP*, p. 20)

La scène ci-dessus représente une nouvelle définition de relation maître-valet, dans un monde mis à néant. Tel qu'on rend compte, dans les répliques de haine échangées entre les protagonistes de *FDP* où suintent les maux de toute sorte, le système d'interrogation mis en place ne marche même plus dans le sens ordinaire de la syntaxe qu'on cherche par ce moyen des informations auprès de l'interlocuteur. De fait, il est intéressant de préciser que le fonctionnement grammatical d'un acte d'interrogation est, à l'exception des occurrences rhétoriques, généralement d'établir la conversation entre les interlocuteurs. Pierre Larthomas, le théoricien du

théâtre français, estime que par une interrogation le sujet parlant «constitue un appel d'information, l'interrogation est l'élément enchaînant par excellence. L'énoncé est alors, par nature, incomplet, et l'interlocuteur accorde l'information demandée » (1980 : 162). Est-ce la même chose maintenant avec Hamm et Clov ? Ce qui est clair, c'est que, dans ce jeu de maître-valet, Hamm, étant le chef incontesté de la maison, peut bien aisément adresser des questions à son domestique quand il veut. Dans le cas d'exemple ci-contre, l'interrogation est avant tout l'ouverture de parole qui perd de sa dynamique. Mais la question n'est pas là, parce que c'est aberrant de demander à quelqu'un qu'on a déjà pris et adopté comme serviteur-fils pourquoi il est maintenant à ses côtés «Pourquoi restes-tu avec moi ? », c'est donc absurde de mettre en doute une présence appelée.

Ensuite, c'est autant absurde de ne pas vouloir répondre à une interrogation venant d'un maître, pour un valet ! Lequel ne serait en mesure de ne pas désobéir, « Pourquoi me gardes-tu ? », sauf le cas d'une rébellion. Au lieu de dire tout simplement « puisque c'est toi qui me gardes », fait une question ouverte à son maître capricieux, pour en déconstruire le système de pensée de l'autre. Du coup, on prend en considération que le valet-Clov en a déjà assez de sa présence auprès de ce maître sadique qui n'arrête pas de le fatiguer à tout moment par des questions et des ordres consécutifs. Clov énonçant « pourquoi me gardes-tu », laissent entendre à Hamm qu'il aurait pu le laisser partir, s'il « ne voudrait plus le garder ». La raison d'une telle réplique c'est aussi le fait que Clov est le seul personnage qui puisse bouger, et de qui dépend la vie des autres personnages ! La réplique « il n'y a d'autre personne » et la didascalie « un temps » en sont la preuve pertinente. D'autre part, Hamm est effectivement cruel à l'égard des autres, et il en est aussi conscient, « autrefois Clov l'aimais, mais plus maintenant » puisqu'il « l'a trop fait souffrir » et désormais il doit subir les réponses froides et toute sorte de désobéissance de son valet-fils adoptif « autrefois/ je t'entends *etc.* » Sans nul doute, la haine et le combat verbal qui sont là, c'est le fait de souffrance exercée par autrui. C'est là, la nouvelle vision du monde, une nouvelle dialectique « inversée et manquant de précaution oratoire (Jean-Pierre Ryngaert, 1991 : 157) » du maître et valet³ qu'on peut lire avec le théâtre de Beckett qui se sert adroitement du langage pour le communiquer à ses contemporains.

III. Rien à dire, personne n'écoute personne : l'incommunicabilité des êtres scéniques

S'il n'y a plus rien à dire ce n'est pas étonnant, c'est parce qu'il n'y a « rien à faire », l'énoncé par lequel Estragon a ouvert le théâtre de Beckett. Ne pas avoir le droit au chapitre, ne pas raconter son histoire, c'est la particularité d'un texte qui se fait, faute de composantes scéniques, à partir de petits

riens, et ce à l'instant d'énonciation. C'est ce qui trahit la parole théâtrale en pleine ruine, étant donné que le manque d'un véritable texte prémédité cause cette pauvreté de parole, suivant le projet de la quête du néant. Dans une perspective pareille, on aurait l'impression que les personnages échangent entre eux « le sentiment d'incommunicabilité » (Michel Corvin, 1963 : 13), ceci provenant des actes de contradiction, issues de l'embarras qui plane le douteux lieu d'attente. Dans l'extrait textuel suivant, on est bien témoin d'impossibilité d'établir une communication interactionnelle entre Vladimir et Estragon qui ne s'accordent sur rien au sein d'un couple mal ajusté :

« [...]

VLADIMIR.- Tu aurais dû être poète.

ESTRAGON. – Je l'ai été. Ça ne se voit pas ?

VLADIMIR.- Qu'est-ce que je disais... Comment va ton pied ?

ESTRAGON.- Il enfle.

VLADIMIR.- Ah oui, j'y suis, cette histoire de larrons. Tu t'en souviens ?

ESTRAGON.- Non.

VLADIMIR.- Tu veux que je te la raconte ?

ESTRAGON.- Non.

VLADIMIR.- Ça passera le temps. [...]

ESTRAGON. – Je n'écoute pas. » (EAG., p. 14) // [Nous soulignons.]

Dans cette scène d'incompréhension mutuelle, la raison de désaccord vient tout d'abord de ce que Vladimir se raille d'Estragon par son « Tu aurais dû être poète », quand il voulait justement décrire sa lecture de la Bible à sa jeunesse, « J'ai dû y jeter un coup d'œil. / [Et] je me rappelle les cartes de la Terre Sainte⁴. En couleur. Très jolies. La mer morte était bleu pâle. J'avais soif rien qu'en la regardant. Je me disais, c'est là que nous irons passer notre lune de miel. Nous nagerons. Nous serons heureux, (EAG, p. 14)», en réplique à l'interrogation de Vladimir, « Tu as lu la Bible ? », lequel se rappelant l'histoire de deux larrons crucifiés en même temps que Jésus-Christ. En revenant à l'énoncé-raillerie qui ralentit le déroulement de la conversation, vient se produire, après une affirmation « Je l'ai été », un autre bouclage énonciatif sous forme d'une interronégative « Ça ne se voit pas ? » qui, étant un peu arrogant et mordant, détourne le cheminement de l'interrogation de Vladimir, quand ce dernier se trouve face à un trouble de la mémoire. Voilà l'accident effectif du langage qui a lieu par la formule « Qu'est-ce que je disais... ? », étant « l'effet du locuteur », pour Pierre Larthomas (1972 : 223). Ce déficit langagier est le signe d'incompréhension (mutuelle) de protagonistes, c'est le phénomène conversationnel qui

« apporte dans le théâtre de Beckett un effet tragique » (Larthomas, *Ibid.* : 231). Cet effet de tension dramatique, parue momentanément, ouvre ici à un acte d'interrogation « Comment va ton pied ? » qui n'a rien à voir avec la situation actuelle d'énonciation, où c'est l'attente qui fait oublier les choses et que les mots manquent à l'instar du corps de personnage. Une fois la mémoire revenue, la petite chance de complaisance née par la question de Vladimir « Comment va ton pied ? » se perd aussitôt, car Vladimir reprend son histoire de larrons.

La fête aux oppositions devient encore plus délicate et abonde d'une réplique à l'autre chez ces deux clochards qui ne savent que faire en attendant, prononçant souvent des mots sans tête ni queue, dans l'intention de « meubler seulement le temps de représentation », dit Jean-Pierre Ryngaert (1998). La difficulté de parler se montre alourdie, surtout par l'indifférence de Vladimir à l'égard de la douleur du pied d'Estragon « Il enfle », par le « Ah oui, j'y suis, cette histoire de larrons. / Tu veux que je te la raconte ? / Ça passera le temps. » L'appel à l'écoute de l'histoire se trouve interdit à deux reprises par un négatif « non » chez Estragon qui souligne carrément son écart du jeu en disant « Je n'écoute pas. » La crise de communication est ainsi à son comble, chacun parle à soi, personne n'écoute personne. À qui donc raconter une histoire ? Ces interdits annoncent la fin de belles lettres. Pour l'essayiste de Beckett, le philosophe F. Noudelmann, les histoires pourraient donner naissance à la narration, mais

« l'interdit surgit pour couper toute tentative de récit. [Raconter une histoire] fonctionne à la manière d'un livre d'aventures, avec ses hypothèses d'actions, ses décors, ses rythmes, ses conséquences, ses émotions. Cependant la claustration imposée par Beckett interdit ces possibilités qui demeurent des voies sans issue. Brisé, interdit, le récit est aussi délité, il se perd au fil des dialogues et des monologues. » (1998b : 73-74)

À la suite du travail du négatif fondamental beckettien qui mène enfin au néant de la pensée, éliminant toute forme de récit, que ce soit un rêve ou une histoire, poussent les comédiens dans ce théâtre à l'impasse où le 'silence' les attend, étant une des grandes caractéristiques des nouveaux théâtres. C'est effectivement un théâtre qui s'intègre au mouvement « anti-théâtre », visant de la sorte à décrépiter cruellement le langage littéraire, estime le théoricien du théâtre de l'absurde, M. Esslin (1963 : 23).

IV. Violence du langage au sens propre du terme

La souffrance et la violence faites au corps du personnage et aux objets scéniques ouvrent en soi à la violence du langage qui est un phénomène linguistique choquant dans les drames contemporains y compris les pièces

de Beckett. En effet, dans un monde où tout est frappé de pénurie de matière et de décomposition des corps, le rapport avec l'autre évolue et cause des problèmes, et ainsi tout sent la haine chez Beckett. Un fils déteste son père qui l'a apporté au monde : « (Hamm à son père Nagg). – Salopard ! Pourquoi m'as-tu fait ? (FDP, p. 67) » L'étude des couples beckettiens montre ceci que personne ne supporte plus la présence de l'autre, même si on n'arrive pas à continuer sans cet autre qui constitue aussi l'instance de son discours, lui renvoyant la réplique « (Clov à Hamm).- A quoi est-ce que je sers ? / HAMM.- A me donner la réplique (FDP, p. 78) » La situation de dialogues construits entre les personnages laisse entendre qu'ils ne parlent que pour ne rien dire, qu'échanger des insultes et des engueulades sur la scène du théâtre quand le temps ne passe pas et qu'il faut donc le remplir d'une certaine manière ou d'une autre⁵. C'est là le sens d'une « représentation scénique en crise » (Beckett, 1990 : 56) La scène suivante est intéressante de par le fait que les personnages se mettent à 's'engueuler' sur la scène tout inimaginablement pour meubler le vide d'action et de parole théâtrales :

ESTRAGON [étant las d'attendre].- Je m'en vais.

VLADIMIR.- Tu ne veux pas jouer ?

[...]

ESTRAGON.- Qu'est-ce que je dois faire ?

VLADIMIR.- **Engueule-moi !**

ESTRAGON.- **Salaud !**

VLADIMIR.- Plus fort !

ESTRAGON.- **Fumier ! Crapule !**

VLADIMIR.- Dis-moi de penser.

ESTRAGON.- Comment ?

VLADIMIR.- Dis, Pense, **cochon !**

ESTRAGON.- Pense, **cochon !**

Silence.

[...]

ESTRAGON.- Je m'en vais. (EAG, p. 102) // [Nous soulignons.]

Tels sont les mots échangés entre les *salopards* et les *cochons* de Beckett ! Dans la scène ci-contre, tout vient du projet d'attentisme ; c'est, en effet, la douleur de l'homme beckettien qui, en l'absence d'actions scéniques, se donne en attendant à tout jeu enfantin et dérisoire afin de donner en vain un sens à son existence instantanée pendant le temps de représentation. Et quand tout s'épuise vite, on est ennuyé ; du coup il n'y aurait rien d'autre que « de jouer » comme les enfants, de « s'engueuler », ou encore de s'insulter « **salaud, fumier, cochon** » comme des voyous. C'est en ce sens qu'on revient sur la sacro-sainte formule d'ouverture de l'ouvrage « Rien à faire » d'Estragon. C'est-à-dire, quand il n'y a rien à faire, tout est alors

autorisé. Or le langage qui est là est incomparable avec les dialogues des protagonistes de la tradition dramatique. Dans le théâtre absurde, ce qui est pire que tragique c'est ce langage voué à l'échec, vu qu'on n'arrive pas à nouer le dialogue, ce dernier se tourne vite en scène de violence pour ainsi traduire l'insupportable tragique de la condition humaine où il est interdit de parler. Vladimir, Estragon, Hamm et Clov ne peuvent s'entendre entre eux, et s'ils ne disent *rien* c'est pourtant de nous qu'ils parlent, c'est la mauvaise condition qu'on vit depuis (la création). L'inventaire de mots choc qui figurent dans les dialogues de personnages beckettien c'est l'indice de l'incommunicabilité des êtres scéniques. Est-ce là le tragique de l'existence de l'homme moderne que souligne Jean-Marie Domenach : « Il ne faut pas le chercher [le tragique contemporain] hors de la vie banale, dans quelque clandestinité héroïque ou dans une apocalypse inéluctable ; son énigme est de tous les jours. » (1967 : 246)

V. Parole lacunaire, mal de dire

La pauvreté du langage dramatique beckettien, provenant du système du négatif généralisé dont a parlé largement plus haut, est en principe la particularité d'une littérature qui ne peut ni ne veut dire trop. C'est, sur le plan philosophique, « la crise d'un sujet seul qui est face à la finitude de son existence », s'exprime Charlotte Richard (2014 : 41). Cette finitude est en fait l'autre côté du néant-négatif qui, sur le plan linguistique, défait le langage et les articulations syntaxiques et confronte le lecteur-spectateur à une écriture lacunaire et « un texte à trous » (Grossman, 2004 : 70), qui représente du même coup chez la critique beckettienne, la « crise du langage », c'est une remise en cause de la pensée humaine, au lendemain du trauma de la Seconde Guerre mondiale (1939-1945), remarque Marie-Claude Hubert (2009 : 51). La situation apocalyptique dans *FDP* met principalement en scène le mal d'être et le mal de dire de l'homme beckettien qui lutte, parlant pour meubler 'seulement' le vide d'attente et se divertir, au sens pascalien du terme, « contre le silence trop propice au recueillement. Le silence tant redouté, qui affleure comme une eau morte sous les mots [...]», écrit Alain Chestier (2003 : 120). Mais il arrive parfois qu'on ne peut, en ayant assez de cette 'comédie quotidienne' qu'est selon Beckett la vie même, articuler correctement les mots et qu'on produit des mots à « dénomination lacunaire, [...], provoquant le ratage locutoire dans le discours des personnages. [...] Ce qui est en jeu, c'est un défaut de nomination », aux dires de Frank Neveu (1998b : 289). C'est le cas des répliques prononcées sur un « trou de parole » entre Hamm et Clov dans ladite pièce :

HAMM. – Tu n'as pas assez ?

CLOV. – Si ! (*Un temps.*) De quoi ?

HAMM. – De ce... de cette... chose.

CLOV. – Mais depuis toujours. (*Un temps.*) Toi non ? (*FDP*, p. 17)

Voilà, ce qui manque dans ce petit échange, c'est le référent cataphorique du démonstratif *ce/cette* dans le discours de Hamm, qui attirera l'attention du lecteur. En effet, la difficulté d'interprétation dans cet énoncé est due aux trous creusés par les pointillés « ce... cette... chose » Qu'est-ce qu'on peut ou doit mettre dans ces lacunes langagières pour bien désigner « ce... » et « cette... »⁶, étant deux nominations bien différentes ? D'un côté, pour un Clov, victime langagier des interrogations infinies de son capricieux maître Hamm, il est évidemment aisé de répliquer sans y réfléchir, afin de produire du son, dire quelque chose à l'instant d'énonciation pour laisser entendre qu'il est 'seulement' « là », sur scène et que son discours ne dit pas grande chose ! De l'autre, sur le plan de la quête du néant beckettien, qui suit son cours d'un bout à l'autre, Clov est prêt à combler le vide syntaxique par n'importe quel référent, de tout ce qui est pire et qui ne peut être nommé, pour en dire la thèse de l'*innommable* et de l'*incommunicable* dans le monde mis au néant de *FDP*. Et ailleurs, dans le passage suivant, c'est la même chose qui s'avère entre le couple Hamm-Clov et encore la difficulté interprétative du genre référentiel est là :

HAMM. – Tu ne penses pas que ça a assez duré ?

CLOV. – Si ! (*Un temps.*) Quoi ?

HAMM. – Ce... cette... chose.

CLOV. – Je l'ai toujours pensé. (*Un temps.*) Pas toi ? (*FDP*, pp.61-62)

Conclusion

Le théâtre beckettien est établi sur la négativité fondamentale qui pousse tout au silence et au non-dit du texte, mais laquelle devient paradoxalement la dynamique d'une œuvre qui marche en principe sur le rail de ce « Rien » existentiel. Rompant brutalement avec la tradition dramatique, le théâtre dit à la fois absurde et dérisoire de Beckett ouvre à tout, faute d'actions scéniques. En cela, l'homme beckettien n'a qu'à meubler le creux de la pensée par des agissements inutiles et des banalités qui ne signifient rien d'autre que la tragique de l'existence humaine. Sur la scène beckettienne tout est mort ou en voie de disparition, alors ce qui reste c'est le langage pour exprimer ce mal de vivre. Dans l'univers décevant de Beckett ce qui se passe sur la scène beckettienne ce sont de petits riens à partir desquels Vladimir, Estragon, Hamm et Clov parlent, mais sans vouloir pour autant ne rien communiquer au lecteur-spectateur. Leurs agissements, leurs mots c'est pour prouver seulement leur être-là, jetés dans l'éternité du présent qui devient la routine et l'habitude. Jean-Pierre Ryngaert précise que s'ils parlent c'est cruellement forcé, donc c'est normal que la machine du langage tombe dans ce cas en panne, parce qu'il n'y a rien de coopération interactionnelle entre les souffrants de Beckett :

« Dans la conversation ordinaire, le ‘principe de coopération’ désigne l’effort des énonciateurs pour relancer un sujet, en manifestant de l’intérêt pour ce qui vient d’être dit, pour l’énoncé qui a été formulé. Il s’agit d’alimenter la proposition qui est faite, de l’enrichir, de la relancer, et donc de permettre au partenaire de reprendre la parole à son tour. » (J.-P. Ryngaert, 1998 : 258)

Voilà, vu les analyses d’extraits dramatiques de Beckett, nous estimons que gestes et paroles des personnages montrent ceci que la conversation théâtrale est en crise au sens large du terme, par rapport aux œuvres traditionnelles du genre. D’ailleurs ladite crise serait due au fait qu’on est pris par le paradoxe insurmontable de « nécessité de parler dans l’impossibilité de parler (E. Wiesel, 1995) ». On en est d’accord là-dessus que les protagonistes beckettien se haïssent entre eux, mais en même temps ils s’interdépendent terriblement pour pouvoir continuer de jouer l’interminable et l’innommable jeu de la vie ! C’est là le sens de la tragédie du langage théâtral beckettien qui ne dit que le néant de l’existence dans son cheminement. Effectivement la violence du langage est liée chez Beckett au concept philosophique du néant sous toutes ses formes telles : vide de matières scéniques, vide de signification, vide de nomination référentielle (le cas des déictiques *ça* et *ce*), épuisement du verbe, dégradation de la pensée, le non-être *etc.* Mais ce qui fait sens malgré ce paradoxe c’est que l’être beckettien naît, suivant *l’être-là* heideggérien, au sein du néant même.

Notes

1. Il est à rappeler que tous les personnages de la trilogie dramatique beckettienne (*En attendant Godot-EAG*, *Fin de partie-FDP*, *Oh les beaux jours-OBJ*), sont, à l’exception du garçon émissaire de Godot, de vieux souffrants, vivant en état désolé. Vladimir souffre des reins, des pieds, Pozzo devenu aveugle et son serviteur Lucky muet au deuxième acte d’*EAG* ; Hamm, le maître de la maison est aveugle et cloué sur une chaise à roulette, Clov le serviteur-fils adoptif est confronté à de véritables problèmes de marche et de mobilité, les parents de Hamm, Nagg et Nell, ayant perdu l’usage de leurs jambes dans l’accident de tandem, sont rendus à l’état de cul-de – jatte vivant dans des poubelles à côté de leur fils dans *FDP*. Dans *OBJ*, il y a le couple Winnie et Willie qui n’a pas été épargné non plus ; Willie ne peut plus se redresser et rampe, mais quant à Winnie, cette femme de soixantaine d’années est absorbée par la sable comme une fourmi jusqu’au coup à la fin du deuxième acte dans *OBJ*.
2. Le négatif agit, en ce sens, comme grand facteur de l’absurde et le non-sens de l’existence.
3. Avec Beckett tout est à l’inverse. En effet, il semble que Clov n’a pas encore pris connaissance de soi et du monde, pour entendre la thèse hégélienne du maître et de l’esclave (1807, *Phénoménologie de l’Esprit*). Est-ce dire que

Beckett parodie la thèse du *travail libérateur*, étant cause de prise de conscience de soi ?

4. La Terre Sainte c'est pour Estragon qui se prend (ici) pour le Jésus-Christ, selon les termes de Denis Gauier (1994 : 48), « l'objet d'un fantasme ambigu, à la fois biblique et freudien : lune de miel, - forcément ! bonheur -, bleu de la mer Morte qui donne soif – de *lait* ? Elle sacralise enfin l'attente, qui devient rite, mise à l'épreuve par Dieu [...] En somme la Terre Promise [...] n'est rien d'autre que la tombe et ici, la " promise " de la lune de miel, la mort », sachant que la vie sert d'expiation, au sens d'Estragon. Ne n'agit-il pas, concluant momentanément, d'une présence, d'un *être-là* (*dasein*) au sens d'Heidegger (1927) ? C'est parce que l'homme beckettien, ainsi qu'on constate, veut seulement être " là ", sur la scène qu'il veut garder à tout prix, par des agissements et des actes insignifiants. La condition de l'homme c'est, selon Heidegger, d'être là (*Ibid.*). C'est le mot qui prouve encore une fois de plus, la poétique du « rien » de Beckett. Mais revenant à Heidegger du point de vue phénoménologique, l'expression d'*être-là* donne à lire aussi le pouvoir-être, c'est-à-dire, la disposition et l'imprévisibilité de l'homme qui est toujours en état de devenir (nouveau). En fait, le néant au sens général du terme et l'absence de Godot c'est le lieu de création pour ces deux clochards (Estragon et Vladimir), c'est l'espace de dépasser le non-être et la non-existence pour d'autres existences qui naissent au-delà du rien qui est donc l'alibi pour Beckett de mener sa « lutte contre le pathos existentiel », dit le philosophe Ev. Grossman (1998 : 22).
5. Ce qui rend encore plus difficile la saisie du sens du discours théâtral beckettien, c'est « l'insituable référent » du récurrent déictique *Ça* (F. Neveu, 1998a : 11) avec le « contour bien large et flou » (des référents possibles tels : l'humain, l'humanisme, le monde, la vie, la fin de partie, la mort, le mal d'être, la douleur, la faim, la haine, *etc.*) auquel vient s'ajouter le démonstratif *ce/cette* particulièrement dans les scènes mentionnées ci-dessous. L'énoncé « Ce... cette... chose » est un « piège du langage » où on pourrait désigner un référent pour *cette chose* qu'on ne veut ou ne peut nommer, s'agissant d'« un référent innommable et à caractère répulsif », dit F. Neveu (1998b : 289). Peut-on dire que Beckett minimalise l'action scénique à *peu de choses* et qu'il creuse le discours théâtral tant qu'il a du mal à dire-nommer (le monde) ?
6. Ce qui rend encore plus difficile la saisie du sens du discours théâtral beckettien, c'est « l'insituable référent » du récurrent déictique *Ça* (F. Neveu, 1998a : 11) avec le « contour bien large et flou » (des référents possibles tels : l'humain, l'humanisme, le monde, la vie, la fin de partie, la mort, le mal d'être, la douleur, la faim, la haine, *etc.*) auquel vient s'ajouter le démonstratif *ce/cette* particulièrement dans les scènes mentionnées ci-dessous. L'énoncé « Ce... cette... chose » est un « piège du langage » où on pourrait désigner un référent pour *cette chose* qu'on ne veut ou ne peut nommer, s'agissant d'« un référent innommable et à caractère répulsif », dit F. Neveu (1998b : 289). Peut-on dire que Beckett minimalise l'action scénique à *peu de choses* et qu'il creuse le discours théâtral tant qu'il a du mal à dire-nommer (le monde) ?

Références bibliographiques

- Beckett, Samuel. (1952), *En attendant Godot*, Paris, Editions de Minuit.
- Beckett, Samuel. (1957), *Fin de partie*, Paris, Editions de Minuit.
- Beckett, Samuel. (1963), *Oh ! Les beaux jours*, Paris, Editions de Minuit.
- Beckett, Samuel. (1989), *Le Monde et le pantalon*, suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Editions de Minuit.
- Chestier, Alain. (1998), « L'Intertextualité dans le théâtre de Samuel Beckett ou L'écriture du Tout au Rien », In : *L'INTERTEXTUALITE*, (Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollagnier éd.), *Littéraires de l'Université de Franche-Comté*, N° 637, Éditions Anaes. pp. 417-440
- Chestier, Alain. (2003), *La littérature du silence : Essai sur Mallarmé, camus et Beckett*, Paris, L'Harmattan.
- Corvin, Michel. (1963), *Le Théâtre Nouveau en France*, Collec. *Que sais-je ?*, Paris, PUF.
- Descartes, René. ([1637]1987), *Discours de la méthode*, Paris, PUF.
- Domenach, Jean-Marie. (1967), *Le retour du tragique*, Paris, Editions du Seuil.
- Esslin, Martin. (1963), *Le théâtre de l'absurde*, Paris, Castel.
- Guier, Denis. (1994), « En attendant (d'interpréter) Godot », In : *Études irlandaises*, N° 19-1, pp. 41-51.
- Grossman, Evelyne. (1998), *L'Esthétique de Beckett*, Paris, Éditions de SEDES.
- Grossman, Evelyne. (2004), *La Défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Éditions de Minuit.
- Guinoiseau, Stéphane. (1995), *En attendant Godot de Beckett*, Paris, Hachette.
- Hegel, G. W. F. ([1807]1973), *Phénoménologie de l'Esprit*, Paris, Gallimard.
- Heidegger, Martin. ([1927]1990), *Etre et temps*, Paris, Gallimard.
- Hubert, Marie-Claude. (2009), *Lectures de Samuel Beckett : En attendant Godot, Oh les beaux jours* (sous la direction), Rennes, PUR.
- Larthomas, Pierre. (1972 /1980), *Le langage dramatique*, Paris, PUF.
- Neveu, Franck. (1998a), « Comment “ça” se joue, ou l'insituable référence dans *Fin de partie* », *L'Information grammaticale*, n° 79, pp. 8-11.
- Neveu, Franck. (1998b), *Faits de langue et sens des textes*, (sous la direction), Paris, SEDES.
- Noudelmann, François. (1998b), *Beckett ou la scène du pire. Étude sur En attendant Godot et Fin de partie*, Paris, Editions Honoré Champions
- Noudelmann, François. (1998c), « Pour en finir avec le rien », In : ALEXANDRE, Didier et DEBREUILLE, Jean-Yves, *Lire Beckett : En attendant Godot et Fin de partie*, (sous la direction), Lyon, Presses universitaires de Lyon, pp. 11-19.
- Richard, Charlotte. (2014), « Crise du sujet et crise des genres dans l'œuvre de Samuel Beckett », *Revue Ad hoc*, n° 3, pp. 41-58.

- Ross, Ciaran. (2004), *Aux frontières du vide : Beckett, une écriture sans mémoire ni désir*, Amsterdam-New York.
- Ryngaert, Jean-Pierre. (1991), *Introduction à l'analyse du Théâtre*, Paris, Bordas.
- Ryngaert, Jean-Pierre. (1998), « Samuel Beckett et le théâtre de conversation : La mise en crise du dialogue », *Revue OP. CIT.*, N° 11, PP. 255-260.
- Wiesel, Elie. (1995), *Se taire est impossible*, Paris, Editions Mille et une nuit.