

ISSN 2414-2565

CAHIERS DU GReMS

Revue annuelle du Groupe de Recherches
en Morphosyntaxe et Sémantique



N°05 Décembre 2020

CAHIERS DU GReMS

**Revue annuelle du Groupe de Recherches
en Morphosyntaxe et Sémantique**

N°05 décembre 2020

Cahiers du GReMS**Revue du Groupe de Recherches en Morphosyntaxe et Sémantique**

Université Marien Ngouabi

Faculté des Lettres et des Sciences humaines

BP : 2642- Brazzaville (Congo)

Courriel : *cahiersdugrems@gmail.com***Directeur de publication :** Édouard Ngamountsika, Professeur Titulaire.**Rédacteur en chef :** Etienne Bellarmin Iloki, *Chef de parcours de Langue et Littérature françaises*

Comité scientifique : Pr Abolou Camille Roger, Université de Bouaké, Pr Abou Napon, Université de Ouagadougou, Pr Benzitoun Christophe, Université de Lorraine, Pr Frey Claude, Université Paris III, Pr Ndongo-Ibara Yvon Pierre, Université Marien Ngouabi, Pr Lefeuvre Florence, Université Paris III, Pr Ibrahim Diakhoumpa, Université Gaston Berger, Pr Irié Bi Gohy Mathias, Université de Bouaké, Pr Mbanga Anatole, Université Marien Ngouabi, Pr Massoumou Omer, Université Marien Ngouabi, Pr Makosso Jean-Félix, Université Marien Ngouabi, Pr Ngassaki Basile Marius, Université Marien Ngouabi, Pr Moussa Daff, Cheikh Anta Diop, Pr Moussirou Mouyama Auguste, Université Omer Bongo, Pr Noumssi Gérard, Université de Yaoundé I, Université de Bouaké, Pr Siouffi Gilles, Université Paris IV, Sorbonne, Pr Rosier Laurence, ULB, Pr Peter Blumenthal, Université de Cologne, André Thibault, Université Paris IV.

Comité de lecture : Germain Eb'aa, Bellarmin Iloki, Nombo Augustin, Albert Gandonou, Jean-Aimé Pambou, Loussakoumounou Alain Fernand, Jean-Alexis Mfoutou (Rouen), Eloundou Eloundou Venant.

Comité de rédaction : Elongo Arsène, Marc Cheymol, Fernand Otsiema Guellely, Lionnel Kindziala - Kindziala, Alain Ferdinand Raoul Loussakoumounou, Moukougou Sidoine Romaric, Gombé - Apondza Guy Roger Cyriac, Odjola Régine.

*Couverture : Sculpture en bronze de Rémy Mongo-Etsion*Publié par le *Parcours Langue et littérature françaises***ISSN 2414-2565**

Avis aux auteurs
Feuille de styles

Le format de la revue : A5. Marges 2cm

La structure d'un article scientifique en lettres et sciences humaines se présente comme suit :

Pour un article qui est une contribution théorique et fondamentale : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français, Mots clés, Abstract, Key words, Introduction (justification du thème, problématique, hypothèses/objectifs scientifiques, approche), Développement articulé, Conclusion, Bibliographie.

- Pour un article qui résulte d'une recherche de terrain : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français, Mots clés, Abstract, Key words, Introduction, Méthodologie, Résultats et Discussion, Conclusion, Bibliographie.

Les articulations d'un article, à l'exception de l'introduction, de la conclusion, de la bibliographie, doivent être titrées, et numérotées par des chiffres (exemples : 1. ; 1.1. ; 1.2 ; 2. ; 2.2. ; 2.2.1 ; 2.2.2. ; 3. ; etc.).

3.4. Les passages cités sont présentés en romain et entre guillemets. Lorsque la phrase citant et la citation dépassent trois lignes, il faut aller à la ligne, pour présenter la citation (interligne 1) en romain et en retrait, en diminuant la taille de police d'un point.

3.5. Les références de citation sont intégrées au texte citant, selon les cas, de la façon suivante :

- (Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur, année de publication, pages citées) ;

- Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur (année de publication, pages citées).

Exemples :

- En effet, le but poursuivi par M. Ascher (1998, p. 223), est « d'élargir l'histoire des mathématiques de telle sorte qu'elle acquière une perspective multiculturelle et globale (...), d'accroître le domaine des mathématiques : alors qu'elle s'est pour l'essentiel occupé du groupe professionnel occidental que l'on appelle les mathématiciens (...) ».

- Pour dire plus amplement ce qu'est cette capacité de la société civile, qui dans

son déploiement effectif, atteste qu'elle peut porter le développement et l'histoire, S. B. Diagne (1991, p. 2) écrit :

Qu'on ne s'y trompe pas : de toute manière, les populations ont toujours su opposer à la philosophie de l'encadrement et à son volontarisme leurs propres stratégies de contournements. Celles-là, par exemple, sont lisibles dans le dynamisme, ou à tout le moins, dans la créativité dont fait preuve ce que l'on désigne sous le nom de secteur informel et à qui il faudra donner l'appellation positive d'économie populaire.

- Le philosophe ivoirien a raison, dans une certaine mesure, de lire, dans ce choc déstabilisateur, le processus du sous-développement. Ainsi qu'il le dit :

le processus du sous-développement résultant de ce choc est vécu concrètement par les populations concernées comme une crise globale : crise socio-économique (exploitation brutale, chômage permanent, exode accéléré et douloureux), mais aussi crise socio-culturelle et de civilisation traduisant une impréparation socio-historique et une inadaptation des cultures et des comportements humains aux formes de vie imposées par les technologies étrangères. (S. Diakité, 1985, p. 105).

3.6. Les sources historiques, les références d'informations orales et les notes explicatives sont numérotées en série continue et présentées en bas de page.

3.7. Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit :

NOM et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, *Zone titre*, Lieu de publication, Zone Éditeur, pages (p.) occupées par l'article dans la revue ou l'ouvrage collectif.

Dans la zone titre, le titre d'un article est présenté en romain et entre guillemets, celui d'un ouvrage, d'un mémoire ou d'une thèse, d'un rapport, d'une revue ou d'un journal est présenté en italique. Dans la zone Éditeur, on indique la Maison d'édition (pour un ouvrage), le Nom et le numéro/volume de la revue (pour un article). Au cas où un ouvrage est une traduction et/ou une réédition, il faut préciser après le titre le nom du traducteur et/ou l'édition (ex : 2^{de} éd.).

SOMMAIRE

KOUASSI Kouakou Roland et KEI Joachim

Analyse grammaticale de l'expression pléonastique dans la langue française.....9

GUIRE Inoussa et OUEDRAOGO Cheick Félix Bobodo,

Les domaines de l'emprunt lexical en koromfe, variante de mengao..23

MAMBO Alléby Serge-Pacôme,

Sémiotique de la fête dans *la parure* de Guy de Maupassant : approche narrative, stratégies, valeurs et véridiction d'une pratique sociale.....53

SEKONGO Gossouhon

A sociolinguistic analysis of multilingualism and social development in Africa.....71

KOURAOGO Yacouba et DIALLO Asséta

Présentation critique des dictionnaires songhaï.....83

AKPANGNI Ernest et LOGBA KOFFI Dominique Konan

Stylisation et dramatisation sociologique dans *La Terre qui pleure* de Maurice Bandaman 103

KOUASSI Kouakou Jean-Michel et MOUSSA Keita

La symbolique dramatique du journal renversé comme mode de dénonciation dans *Mhoi-ceul* de Bernard Dadié.....119

NGANGA Elie Sosthène

De perturbations énonciatives à la parole fragmentaire : le langage théâtral de Samuel Beckett en question.....137

KABORE Ratoguessiyaoba Virginie et KOENOU Boureima Alexis

L'écart linguistique au service du théâtre-débats dans l'œuvre théâtrale de Jean-Pierre Guingané.....159

KONAN Amenan Jeanne Eunide

Analyse des interférences linguistiques chez des apprenants ivoiriens de l'anglais, langue étrangère.....173

SILUÉ Gnénébelougo

Performance actoriale du fou et discours politique performatif
dans *La Parenthèse de sang* de Sony Labou Tansi 189

KINDZIALA-KINDZIALA Lionnel

Le relatif *qui* en français des lycéens de Nkayi et Dolisie 209

LOUKOU KOFFI Fulbert,

Lecture dialectique et rhétorique du discours d'orientation politique
de Thomas Sankara, le 2 octobre 1983 : pour une justification du
pouvoir 227

MAYENA BAYENA Davh Patchelly et NGAMOUNTSIKA Edouard

L'emploi des morphèmes séquentiels *voilà (à, de) quoi*
et *il y a de quoi* dans le roman congolais.....241

VARIA**MAKOSSO Jean-Félix**

Le crowdfunding ou financement participatif des bibliothèques au
Congo.....261

BOBOTO Evariste Dupont

La logique comme instrument de réconciliation.....275

ASSOUANGA Laurent

Les relations entre la Côte d'Ivoire et Burkina :
entre suspicions de déstabilisation et médiation
dans la crise ivoirienne (2000-2010).....289

Thèses et mémoires soutenus GREMS.....301

**DE PETURBATIONS ENONCIATIVES A LA PAROLE
FRAGMENTAIRE : LE LANGAGE THEATRAL DE SAMUEL
BECKETT EN QUESTION**

Elie Sosthène NGANGA

Université Marien Ngouabi, Brazzaville, Congo
eliesosthene@gmail.com

Résumé : *Le théâtre de Samuel Beckett est souvent vu sous le prisme de l'absurde ou de l'écriture théâtrale du non-sens. Mais cette catégorisation, aussi réductrice soit-elle, ne rend pas compte de toute la réalité d'une écriture fortement ancrée dans une démarche révolutionnaire. Le travail littéraire opéré par le dramaturge, sur le plan linguistique, stylistique ou poétique, l'épargne de toute classification hâtive. Samuel Beckett a su porter le langage théâtral à ses confins, jusqu'à le défaire et le refaire de ses canons esthétiques classiques. Avec lui, les dialogues, les monologues et les gestes se dévident de leur signification première pour devenir de simples bribes de paroles, de caisses de résonnance ou de gestes hilarants. Une poétique à priori absurde, mais porteuse de sens, à fortiori. Le présent article entend faire ce diagnostic et démontrer qu'à des degrés divers, la signification d'une œuvre théâtrale, surtout chez Samuel Beckett, peut surgir d'un travail profond de découpage de formes pour finalement faire émerger le ou les sens.*

Mots clés : *langage, perturbation, énonciation, silence, sens, fragments.*

Abstract: *Samuel Beckett's theater is often seen through the prism of the absurd or the theatrical writing of nonsense. But this categorization, as reductive as it is, does not take into account the whole reality of a writing strongly anchored in a revolutionary process. The literary work carried out by the playwright, linguistically, stylistically or poetically, spares any hasty classification. Samuel Beckett knew how to carry theatrical language to its limits, until it undo and remake it from its classic aesthetic canons. With him, the dialogues, the monologues and the gestures unwind from their primary meaning to become simple snatches of words, sound boxes or hilarious gestures. A poetics that is a priori absurd, but meaningful, a fortiori. This article thus intends to make this diagnosis and demonstrate that to varying degrees, the significance of a theatrical work, especially in Samuel Beckett's work, can arise from a deep work of cutting out forms to finally bring out the meaning (s).*

Keywords: *language, disturbance, enunciation, silence, meaning, fragments.*

Introduction

Si la langue, d'après la linguistique structurale, est un système de signes et de règles, un « trésor collectif déposé dans chaque cerveau, ensembles conventions propres à tous les locuteurs d'un même idiome, code unique et homogène leur permettant de communiquer » (J. Cervoni, 1987, p.9), la pragmatique situe plutôt le langage au niveau de la compétence et des potentialités discursives des locuteurs-auditeurs ayant vocation à produire et à interpréter, eux-mêmes, le sens ou les sens des phrases d'une langue donnée.

En littérature, et précisément au théâtre, la question du statut du langage revêt tout son sens. L'analyse conversationnelle (C. Kerbrat-Orrechioni, 1990) met l'accent sur le sens des paroles des acteurs qui n'ont ni fonction illocutoire, ni fonction perlocutoire dans le cadre de la relation qu'ils entretiennent avec les lecteurs/spectateurs. Le texte théâtral ne reproduit pas un dialogue naturel, mais le mime artistiquement, puisque son langage est discours (E. Sarfati, 1999). Le théâtre ne peut donc se réduire à la somme des gestes gratuits ou à des paroles émises à l'intérieur du texte.

Dans le théâtre de Samuel Beckett, sens et significations sont des réalités qui se réduisent à néant. Ce théâtre a des caractéristiques qui concourent à la faillite de la communication (F. Noudelmann, 1998) ; et ce faisant, il ouvre l'écriture théâtrale au regard interprétatif multiple des *lectateurs* (P. Pavis, 2016). Nous allons réfléchir sur la validité d'une telle posture qui promeut l'esthétique du vide et du désordre langagier à partir d'une question fondamentale que nous avons formulé de la manière suivante : quelles sont les marqueurs de cohérence et de cohésion qui traduisent les perturbations énonciatives dans le théâtre de Samuel Beckett ? A cette question principale, s'ensuivent bien d'autres : quels sont les véritables enjeux d'une telle écriture ; et pourquoi ? Comment comprendre cette singularité théâtrale ? Notre hypothèse de départ est qu'une étude approfondie sur le langage théâtral de Samuel Beckett doit tenir compte de sa condition de production, laquelle détermine tous les sens possibles à attribuer à tel ou tel fait du langage. Une des voies possibles est de circonscrire l'étude autour de deux strates étroitement liées : le discours des personnages (dialogues, monologue, aparté, stichomythies ...) et les indications scéniques (didascalies) qui contextualisent l'énonciation ; et ceci, pour déterminer l'âme créatrice du dramaturge. Notre réflexion prenant appui sur la trilogie théâtrale de Samuel Beckett, *En attendant Godot* (1952), *Fin de partie* (1957) et *oh les beaux jours* (1974), prouvera, par le biais de l'analyse du discours littéraire (M. Pruner, 2003), et du point de vue de l'argumentation alternative que représente le texte de théâtre, que les perturbations énonciatives, dans la poétique théâtrale de Samuel Beckett est un choix subjectif qui résulte de la volonté du dramaturge à défaire et à refaire les canons esthétiques de la dramaturgie classique. Et, pour

cerner de plus près cette originalité du langage beckettien, l'herméneutique pragmatique (Umberto Eco, 1996), sur fond de la réceptivité du fait théâtral par le lecteur, nous aidera à donner sens à certains dialogues, monologues et gestes. Cet article se divise en deux grandes parties. La première partie, après une mise au point conceptuelle de l'énonciation, porte sur les formes d'incongruités du langage (la faillite de la communication, le minimalisme du discours et le style concaténé du discours). La deuxième partie s'appuie sur les aspects de discours fragmentaires (le discours dans le discours, et le mal dire). Globalement, l'exploration portera sur la description des dialogues, des monologues et des gestes, qui témoignent d'une recreation scripturale.

1. Perturbations énonciatives

1.1. Mise au point conceptuelle et sens

L'énonciation, à la suite de Benveniste, est définie comme « la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (Benveniste, 1974, p.80). L'énonciation ne peut guère reposer sur le seul énonciateur, l'interaction est la première condition ; et même le monologue, malgré son apparence, est une des variétés du dialogue, structure fondamentale du discours. L'analyse des morphèmes et des lexèmes peut être le point d'ancrage utile pour toute recherche portant sur l'interaction verbale. Pour Jean Cervoni, « la recherche des traits distinctifs (dans l'ordre de la signification) par lesquels les morphèmes s'opposent les uns aux autres - traits auxquels on a donné le nom de sèmes - a abouti aux analyses sémiques ou componentielles - d'autre part, l'explication de la composition sémique des morphèmes a fourni le moyen de mieux décrire les phénomènes de la synonymie, de la polysémie, de l'homonymie et de la métaphore... » (J. Cervoni, 1987, p.17)

Toute énonciation suppose un locuteur et un allocutaire. Les perturbations énonciatives peuvent ainsi être définies comme un déséquilibre communicationnel au niveau des co-énonciateurs. En effet, une phrase, pour pouvoir être utilisée, doit présenter une adéquation à ce qui a été dit auparavant. Cette forme d'adéquation assure ce que M. Martin appelle dans son livre *Pour une logique de sens* « la cohésion textuelle » (M. Martin, 1983, p.37). La cohésion textuelle ne prospère pas toujours chez les écrivains, qui vont même jusqu'à lui porter des coups au nom d'une certaine esthétique, d'un certain style, d'une certaine authenticité... Cette distorsion qui peut être énonciative ou énonciatique opère une déconstruction de l'énonciation et la reconstruit autrement (IRIE BI, 2004, pp. 183-.221). Ce constat peut être reporté aux œuvres de Samuel Beckett. Il apparaît ainsi ce dernier des ruptures formelles dans les échanges verbaux qui sont autant des contorsions évidentes ou des « accidents du langage » (P. Larthomas, 1985, p.32).

1.2. La faillite de la communication

Le langage théâtral a, pour entre autres fonctions, le transfert des informations que les interlocuteurs, réciproquement, sont censées comprendre et vérifier. Dans *En attendant Godot*, bien d'occurrences renvoient à des dialogues ou à des monologues peu clairs. Un langage ambigu qui, a priori, ne renvoie à rien, ne transmet rien; mais qui, a posteriori, d'une manière ou d'une autre, traduit une certaine idée. Dans la première scène de l'acte I, Vladimir, un personnage clownesque, condamné à attendre Godot pour être heureux, s'étonne que son compagnon de route, Estragon, émet le doute sur leur bienfaiteur et le lieu prévu pour l'attendre. Pour perdre du temps, les deux compères s'adonnent aux verbiages qui laissent perplexes à la fois le lecteur et les principaux interlocuteurs, Vladimir et Estragon.

Vladimir- il y a du nouveau ici, depuis hier.

- Estragon- Et s'il ne vient pas ?

-Vladimir (*après un moment d'incompréhension*) - -nous aviserons (*un temps*). Je te dis qu'il y a du nouveau ici, depuis hier.

- Estragon-tout suinte

-Vladimir- regarde –moi l'arbre

- Estragon –on ne descend pas deux fois dans le même puit. »

(Beckett, 1952, p.84).

L'indication scénique « *après un moment d'incompréhension* » transcrit une réalité de faillite communicationnelle sous le terme englobant « incompréhension ». Cette forme d'euphémisme donne une précision utile quant aux failles ou défauts de parole constatés chez les personnages de Beckett. Ce dialogue fait ressortir deux niveaux d'information. Le premier niveau met l'accent sur la réplique de Vladimir par une digression verbale «- je te dis qu'il y a du nouveau ici, depuis hier.» (Beckett, 1952, p.84). La réponse inattendue d'Estragon «tout suinte !» consolide la confusion et l'incompréhension réciproque -deuxième niveau d'information. Pour le lecteur, cette réplique ne devrait pas être la réponse attendue. Dans ce contexte précis, il semble que les deux soient plutôt réceptifs à cette confusion volontaire, puisqu'ils ne peuvent pas se plaindre. Le flou dialogique est à différencier du style d'écrire. « Le style, c'est l'homme ! » (Georges- Louis Leclerc de Buffon, 1707-1788). Nous pouvons ainsi admettre que cette volonté de jouer avec le langage est en faveur d'une autre manière de faire l'art, de redresser le langage humain, de dire et de redire les mots jusqu'à les contredire parfois. Samuel Beckett installe le doute

sur le langage humain qui devient une coquille vide.

Un autre trait de l'écriture théâtrale de Samuel Beckett se situe au niveau de la syntaxe qui tend vers l'oralité. Des interjections comme : « Eh bien ! », « Enfin ! (Beckett, 1952, p.15)... dénotent une surprise ou une idée mal assimilée par l'un des locuteurs qui se trouve potentiellement dans une situation d'expectative ou d'attente d'une explication claire. Les marques typographiques (les points de suspension, les d'interjections...) qui surabondent dans l'extrait traduisent une certaine psychologie des personnages. Ils sont à la fois fragiles et velléitaires et décidés à parler longuement. Les indices d'ostension comme « Eh bien ! »... « Enfin ! » assurent une mise en relation « des données personnelles de l'énonciation avec la réalité temporelle autour du sujet pris comme repère. » (Siboni, 2011, pp.20-21). En effet, les points de suspension chez Beckett marquent un discours inachevé et truffé d'incertitudes dont les auteurs, eux-mêmes, sont incapables à décrypter et à comprendre. Pour Pascal Alexandre-Bergues, les différentes pauses contorsionnées rendent perceptibles la crise psychique du personnage beckettien dans sa volonté de dire les choses. Ainsi souligne-t-il : « nombreux sont les énoncés, dit-il, que les personnages laissent en suspens, n'achèvent pas, aposiopèses qui signalent en effet les points de suspension. » (Bergues, 1986, p.6)

Dans *Fin de partie* par exemple, les personnages parlent sans se parler véritablement.

« Nell- notre qoui ?

-Nagg- Notre ouie

- Nell-Non (un temps). As-tu autre chose à me dire ?

- Nagg- Tu te rappelles....

Nell- Non » (Beckett, 1957 p.29)

Les utilisateurs du discours (Nagg et Nell) éprouvent de graves difficultés à se comprendre et à exprimer de manière intelligible ce qu'ils pensent. Non seulement ils oublient mais s'oublient momentanément jusqu'à ne plus savoir d'où ils viennent, pourquoi ils sont là devant un arbre squelettique ou qui est cet homme énigmatique qui les a fait attendre dans un désert. Le fait que Beckett focalise l'attention du lecteur sur un verbe aussi évocateur que « tu te rappelles... » dénote toute la pertinence d'une poétique de l'oubli de l'essentiel ayant pour sous-bassement une mémoire qui chancelle et qui impose un autre rythme de vie aux deux clowns. La question que pose Robert Vion « mais peut-on encore définir la communication comme un transfert d'informations ? » (R. Vion, 2000, p.47) est à ce stade digne d'intérêt sémantique. Tout l'enjeu du discours de Samuel Beckett réside dans la provocation du lecteur. Dans ce sens, l'écriture de Beckett est assimilable à une espèce d'énigme à interpréter et à

commenter. Aussi peut-on dire qu'elle s'inscrit dans une dynamique du « soupçon » (N. Sarraute, 2004). Le langage devient une activité ludique à forger et à renouveler. Beckett déstabilise ainsi les repères habituels et les codes sociaux préétablis pour rehausser le non-sens des choses, nouveau paradigme et centre d'intérêt de toute réflexion. Samuel Beckett aime titiller l'esprit du lecteur, en sachant pertinemment que ce jeu est le plus intéressant : le spectacle mental.

1.2. Le minimalisme du discours

1.2.1. L'amoindrissement du langage

L'analyse du discours laisse apparaître une autre identité de l'écriture de Samuel Beckett : l'amoindrissement du langage. Dans bien de cas, les unités lexicales minimales de l'énoncé dans leur structuration phraséologique se déconstruisent pour ne plus avoir de sens précis. L'exemple du long discours désordonné de Vladimir relève, non seulement d'une hystérie langagière, mais d'un bégaiement reflétant le degré zéro du langage.

Vladimir – attends (*il s'approche d'Estragon et se met à chanter d'une voix forte*) Do do do do
 - Estragon (*levant la tête*) – pas si fort.
 - Vladimir (*moins fort*). Do do do do do do do do do do do do. (Beckett, 1952, p.99).

L'instance dialogale se trouve envahie par des onomatopées ; «do, do, do» qui d'une manière ou d'une autre sont comme les notes d'une partition musicale . nous pouvons penser à la prédilection de Beckett pour la musique classique . L'utilisation des onomatopées procède de la même logique de viduité langagière ou de la recherche du rien . C'est donc un langage entaché d'absence ; absence de l'utile, créant ce que Denis Gauer appelle le « deuil ontologique » (D. Gauer, 2014, p.37) qui, dans une certaine manière, déconstruit le logocentrisme séculaire qui fait du langage articulé le centre de toute décision. Par ce fait même, Beckett annonce la mort du langage humain.

1.2.2. Le silence

L'effacement du sens précis, « le désœuvrement, le retrait, sont des réalités » (E. Ravel, 2007) confiées à l'écriture théâtrale de Samuel Beckett. Ainsi, il s'est engagé sur les pas de Mallarmé comme un suiveur fidèle, uniquement préoccupé du sort du langage en tant que résidu de l'imaginaire. Dans la dramaturgie moderne, le silence est une autre façon de dire que nous assistons de plus en plus à une fermeture des perspectives. Quelques occurrences relevées dans *Fin de partie*, *En attendant Godot*, *Oh les beaux jours* vont nous éclairer au mieux sur

cette modalité scripturale : le silence.

Vladimir-(...) – voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle de temps en temps. Estragon – j’écoute
Vladimir-un sur quatre. Des trois autres, deux n’en parlent pas du tout et le troisième dit qu’ils l’ont engueulé tous les deux
Estragon-qui ?
Vladimir-Comment ?
Estragon-je ne comprends rien.... (*Un temps*)- engueulé qui ?
Vladimir-le sauver (Beckett, 1952, p.15)

Dans *En attendant Godot*, le silence participe comme actant principal de la trame narrative, tant il apparaît dans l’écriture pour créer une brisure informative dont le sens est celui d’imposer l’inertie dialogique. L’utilisation de signifiants comme « j’écoute », « je ne comprends rien »...est une marque de disjonction communicative. Dans la perspective sémiologique, les indices lexicaux « j’écoute », « je ne comprends rien »... configurent symboliquement l’économie du dit et la volonté de ne rien dire. Du point de vue grammatical, le « je » est une donnée morphologique, paradigme de la conjugaison, qui permet de distinguer l’énonciateur et éclairer le message destiné à l’énonciataire (co-énonciateur). Ici, il apparaît comme un sujet vague, sans statut véritable de personne d’énonciation. Non seulement, il n’assume pas la responsabilité du discours cohérent, mais il se dissout dans une zizanie langagière, et n’est plus le référent du message. Dans un article portant sur *l’écriture transgressive chez Samuel Beckett*, Julia Siboni s’interroge : « Comment écrire le silence sans le briser, sans le trahir, sans provoquer ce que Levinas appelle une « indiscretion à l’égard de l’indicible ? » (J. Siboni, 2011) Elle répond :

« Le silence résiste donc à l’analyse, se soustrait infiniment, et dans le même temps, il détient cette force d’attraction qui nous pousse à penser ce qui nous dépasse, nous excède, mettant en jeu une tension palpable. » (J. Siboni, 2011)

Par ailleurs, la disjonction communicative sous la forme brumeuse du silence est un élément omniprésent dans le rapport entre les didascalies et les paroles. Si la nature de la didascalie est celle de préciser les circonstances du dialogue, il n’en demeure pas moins vrai que dans le contexte de la double énonciation qu’elle joue son rôle. Une nette disconcordance s’opère dans la prise en compte du discours des interlocuteurs. Les indications scéniques ne s’harmonisent pas avec le discours des personnages (Beckett, 1952, pp.14-15), tant au niveau des

attitudes mises en relief qu'au niveau des gestes ou des indications de lieux. Sous d'autres cieux, des corrélats lexicaux explicitent cette idée de viduité ou de silence volontaire. Des marques d'ostension adverbiaux comme « calmement » (ASP p.74), « sournement » (Beckett, 1952, p.37), « béatement » (Beckett, 1957, p.72)... expriment d'une manière ou d'une autre la rétention faite à la parole. Le cas de Clov dans *Fin de partie* est atypique. La didascalie décrit une attitude sournement de Clov à l'égard de son maître Hamm. Des marqueurs verbaux comme « figé et le regarde sans parler » (Beckett, 1957, p. 38), « il avance docilement tout calme »...témoignent également de la volonté de se taire. Le dialogue se trouve littéralement oblitéré par de nombreuses anomalies discursives ; et dans certains cas, le langage se complique et se subvertit davantage pour ne rien transmettre d'important ou de significatif pour la suite de la causerie. Dans le même ordre d'idées, la réponse donnée par Estragon à Vladimir dans *En attendant Godot*, qui souhaite s'en quérir du rôle à jouer dans ce désert aride, révèle un scénario de questions répondues par d'autres questions : « qui? », « comment? »... (Beckett, 1952, pp.27-30). Cette concaténation syntaxico-sémantique traduit véritablement la difficulté de se faire comprendre ; et surtout d'exprimer de façon cohérente et intelligible sa pensée. Le silence est ici une manière qui dénote le malaise, les interlocuteurs (Vladimir et Estragon) le sentent, mais ne sont pas conscients de leur état. Symboliquement, cette manière difficile de peut être comprise comme la difficulté fondamentale de l'être humain de dire tout ce qu'il souhaiterait dire ou entreprendre. Par ailleurs, nous avons des signifiants qui portent en eux-mêmes les caractéristiques du non-dit ou du silence. Des termes comme « silence » (Beckett, 1952, p.45), « un temps » (FP, p.38)...ne sont pas connotés, et leur présence dénote déjà un sens précis.

Vladimir-et alors ? (*silence*)

Garçon –il ne fait rien, monsieur (*silence*)

Vladimir –comment va ton frère ?

Garçon-je ne sais pas, monsieur (*silence*)

(Beckett, 1952, p.42)

Le silence permet de marquer les limites du «dit» humain et du non-dit. La présence des deixis temporels dans cet extrait comme «*long silence*» (Beckett, 1957, p.67), «*un temps*» (Beckett, 1974, p.79) ou « *un certain moment* » (Beckett, 1952, p.45) a pour entre autres caractéristiques de ralentir et d'appauvrir la conversation. *Fin de partie* illustre conséquemment l'impossibilité à la fois de parler et de décider soi-même, mais également l'incapacité de rompre les liens de servitude entre Clov et son maître Hamm. Le silence comme sémantème devient la métaphore de détérioration des relations humaines.

Hamm- (*amèrement*) – Un crachat !

Un temps.

Clov (*regard fixe, voix blanche*) – on m’a dit, mais c’est ça, l’amour, mais si, mais si, crois-moi, tu vois bien que

Hamm- articule ! (Beckett, 1957, p.105)

Beckett fait de clov un homme muet. La didascalie « *regard fixe, voix blanche* » s’inscrit dans ce sens ; et paradoxalement, Hamm apparaît comme un grand baveur. « on m’a dit, mais c’est ça, l’amour, mais si, mais si, crois-moi, tu vois bien que » (Beckett, 1957, p.105). L’interjection illocutoire « articule ! » que profère Hamm se justifie dans ce sens. Nous notons que l’un des aspects de l’écriture théâtrale de Samuel Beckett est la récurrence du non-dit, exprimé à partir même du signifiant «silence». Pour Liviu Dospinescu, abordant la notion de *théâtralité* et de *performativité* dans la perspective de l’effacement du contenu au profit d’une quête de la forme pure chez Samuel Beckett « le discours serait constitué de *pleins*, qui orientent la lecture, et de *vides* qui doivent être investis selon la compétence du récepteur. » (2005)

Le lecteur est celui qui est convié de temps en temps à l’attente ou au silence imposé, avant de voir ressurgir le dialogue.

Vladmir-et alors? (*silence*)

Garçon –il ne fait rien, monsieur (*silence*)

Vladmir –comment va ton frère?

Garçon-il est malade, monsieur

Valdmir- c’est peut-être lui qui est venu hier

Garçon-je ne sais pas, monsieur (*silence*) (Beckett, 1952, p.42)

Dans cet extrait, la mime prend la place du langage parlé. En fait, l’usage du silence dans la dynamique de la lecture est loin d’être un arrêt catégorique de lecture. Cette contradiction fortement manifeste dans l’écriture de Beckett révèle plutôt la réalité complexe de ce mot ondoyant pour lequel bien de critiques littéraires contemporains -comme Maurice Blanchot (2008)-ont consacré une part large de leurs écrits. Que vise-t-il réellement dans le langage dramatique de Samuel Beckett ? Michel Pruner, dans un chapitre sur le texte théâtral, *La pragmatique du discours théâtral* (1998, p.101) pense que les didascalies, les points de suspension et les indications textuelles (vide topographique, les tirets...) indiquent le goût prononcé de ne rien dire et aussi de tout dire. A la page 52 de *En attendant Godot*, la didascalie «silence» rend compte de ce déficit du langage.

Long silence.

Estragon- Du moment qu'on est prévenus

Vladmir –On peut patienter

Estragon –on sait à quoi s'en tenir

Vladmir- plus d'inquiétude à avoir

Estragon-il n'y a qu'à attendre

Vladmir – nous en avons l'habitude. (Beckett, 1952, p.52)

Il est intéressant de noter que le terme « silence » s'accompagne de l'adjectif évaluatif « long » qui traduit, d'une manière ou d'une autre, l'opacité évidente du discours. Il peut être assimilé à un calme prolongé ; ce qui, vraisemblablement, brise le dialogue actif. Dans *En attendant Godot*, le terme « silence » au niveau des didascalies internes apparaît vingt-quatre fois alors que le syntagme «long silence» est répété quatre-vingt et une fois. Une utilisation excessive qui participe à la réalité décrite précédemment. En outre, si le silence correspond également au désir de dire quelque chose, il est aussi un langage suggestif, non au niveau lacunaire, par l'absence de la parole, mais qui suggère et laisse à dire. Dans *En attendant Godot*, un apparent bavardage pour les personnages constitue un palliatif que l'absence.

« Vladimir – qu'est-ce qu'il fait, monsieur Godot? (*un temps*) Tu entends?

Garçon –oui, monsieur

-Vladmir-et alors? (*silence*)

-Garçon –il ne fait rien, monsieur (*silence*)

-Vladmir –comment va ton frère?

-Garçon-je ne sais pas, monsieur (*silence*) » (Beckett, 1952, p.130)

Le « silence » est un objet sémiotique qui renvoie tantôt à l'arrêt de la communication «Estragon- il ne fait rien, monsieur (*silence*)» (Beckett, 1952, p.130), tantôt il exprime l'hésitation « Vladimir - et alors? (*silence*)», quant à donner une réponse fiable et exacte à diverses questions ; et tantôt, il a une valeur méditative. Avec la question posée à Estragon « Vladimir - et alors? », l'allocutaire n'est pas sûr de recevoir une réponse. Le silence intervient ici comme simple farce, comparable à un geste gratuit et comique. Le dialogue de Vladimir avec le garçon, médiateur de Godot, entretient révèle toutes les incertitudes. La répétition du mot « silence » cache une autre idée; celle de maintenir la parole à l'abri au risque de subir toutes les humiliations du monde. Le silence devient un indice d'implicite et de laconisme dans le discours des

personnages de Samuel Beckett.

1.2.2. Un style oralisé et concaténé

Dans *oh les beaux jours*, le style familier prend en charge l'essentiel de l'information.

Pourquoi qu'il ne la déterre pas ? dit-il –allusion à toi, mon ange-à quoi qu'elle lui sert comme ça ? -à quoi qu'il lui sert comme ça ?-ainsi de suite-toutes les sottises-habituelles- faut la déterrer (Beckett, 1974, p.57)

Ce monologue restitue le langage oral dans toute sa consistance. Les mots sont prononcés spontanément. Le génie de Beckett transparait ici en exposant les balbutiements langagiers qui offrent le témoignage larmoyant d'une douleur vécue par un personnage abandonné. L'énoncé « à quoi qu'il lui sert comme ça ? » (Beckett, 1974, p.57) est dénuée de sens. Quand Winnie dit « mon ange-à quoi qu'elle lui sert comme ça ?-à quoi qu'il lui sert comme ça ? » (Beckett, 1974, p.57). Cet énoncé suppose une adresse directe faite à Willie, censé le comprendre mais la structure phraséologique épouse un style familier oral dont l'une des caractéristiques est de parler comme on voudrait. Des conjonctions de subordination comme « à quoi », « qui » créent une disjonction communicative entre interlocuteurs. Ici, l'oral écrit devient tentative de créativité langagière. Et, la langue n'est plus un outil qu'il s'agirait de plier à telle ou telle fin, mais elle reste un objet à forger. Le style oral repose sur un certain nombre de marqueurs phoniques, lexicaux et morphologiques. Julien Piat relève que l'appareil formel de la vocalité chez Samuel Beckett s'appuie essentiellement sur des formes de minimalisme syntaxique, comme la pratique de la phrase brève ou de la phrase tronquée (Piat, 2011, p.123). Dans ce sens, Piat évoque l'absence de liaison transphrastique ou transpropositionnelle, lorsque les phrases s'allongent. En effet, la langue comme tout matériau de construction de subjectivité et de découverte du monde est forgé à sa guise avec des phénomènes de saturation du pronom indéfini « on », du présentatif « ça », « ça empêche de trouver. » (Beckett, 1952, p.89) ou des substantifs surabondants qui se suivent par association phonétique : « Pozzo, Godot, Godin, gogo ; Didi » (Beckett, 1952 p.36) -assonance en « o » et allitération en « d ». *En attendant Godot* abondent des exemples de tutoiements et des interrogations familières comme « qu'est-ce que ». «Estragon- qu'est- ce que tu as dit. »(Beckett, 1952, p.115). De même, dans *oh les beaux jours*, des occurrences comme « pourquoi qu'il ne la déterre pas ? dit-il –allusion à toi, mon ange-à quoi qu'elle lui sert comme ça ?-à quoi qu'il lui sert comme ça ?-ainsi de suite-toutes les sottises-habituelles- faut la

déterrer (Beckett, 1974, p.57) sont révélatrices de cette volonté de décrire un langage de commun accord, familier et susceptible d'être compris par tous.

Vladmir – qu'est-ce que je disais Comment va ton pied ?
Estragon-il enfle
Vladmir-Eh oui, j'y suis, cette histoire de larrons. Tu t'en souviens ?
Estragon-non
Vladmir- tu veux que te la raconte ?
Estragon –non
Vladmir –ça passera le temps. (Beckett, 1952, p.14)

Samuel Beckett restitue le langage oral dans toute sa consistance pour révéler une confusion expressive autour du « dit », comme le pense Patrice Charaudeau, il s'installe ainsi une espèce de « rituel socio langagier ou contrat de parole » (P. Chareaudau, 1980, p.21) qui réduit considérablement l'étendue du dicible. L'oral écrit devient dans cet extrait justification et tentative de créativité langagière. Le choix des interjections comme « eh oui », du démonstratif familier « ça » ou du tutoiement « tu » donne au texte le ton d'une conversation naturelle. Ce langage est loin de tout purisme littéraire puisqu'il n'exige aucune régularité, non plus de principe contraignant. A priori, nous pouvons constater que le côté verbal influence l'écrit : « Vladmir-Eh oui, j'y suis, cette histoire de larrons. Tu t'en souviens ? » « Estragon –non » (Beckett, 1952, p.14). Les phrases (exclamatives ou interrogatives) ont un effet de symétrie –les propositions ont les mêmes longueurs : « Vladmir – qu'est-ce que je disais ...Comment va ton pied ? Estragon-il enfle! Vladmir-Eh oui, j'y suis, cette histoire de larrons. Tu t'en souviens ? Estragon-non » (Beckett, 1952, p.14). Ce parallélisme de forme illustre le style impressionniste dont l'effet comique est l'une des dimensions recherchées par Beckett.

La concaténation apparaît ainsi dans les formes expressives proches de l'oralité mettant en relief des énoncés contenant des questions répondues par bien d'autres questions qui, paradoxalement, sont dénuées de contenu précis. Le langage s'éloigne ainsi du style « belle langue » pour un gauchissement légitimé. Pour Kerbrat-Orcchionni, l'une des propriétés formelles du dialogue est que les énoncés qui en résultent sont « mutuellement déterminés. » (1996, p.105) Ainsi, le dialogue-à l'écrit, tout comme à l'oral- ne présente pas les mêmes caractéristiques. Sarfati souligne à ce propos :

A l'oral, en effet, le dialogue se rapproche d'une forme d'activité hautement ritualisée, qui suppose et poursuit (idéalement) le respect (et le maintien) du consensus social ou relationnel. A l'écrit, en

revanche, sa mise en texte, résulte d'une négociation constante avec les formes plus ou moins hétérogènes du discours. A l'oral, la forme du dialogue s'oppose le plus souvent par son caractère hiérarchisé, à sa présentation fragmentaire (E. Sarfati, 1999, pp.82-83)

2. La parole fragmentaire

2.1. Le discours dans le discours

L'intertextualité est mise dans la poétique théâtrale de Samuel Beckett pour faire revivre d'autres récits ou scènes. Véritable procédé et technique d'écriture, bien de récits s'interfèrent et s'imbriquent dans le discours (dialogues et monologues) des personnages et créent une dynamique narrative qui participe d'une ou d'une autre à la déconstruction du schéma dramaturgique habituel. Ainsi l'oralité et l'intertextualité sont-elles convoquées, pour mieux exprimer les réalités d'un univers socio-psychologique. D'où la présence accrue du merveilleux et du mélange des genres. Dans *En attendant Godot*, la bible est autant citée pour reconforter la foi en la venue de Godot, l'homme salutaire.

« Estragon (*agacé*) – qu'est-ce qu'il y a ?-Vladmir – tu as lu la bible ?-Estragon- la bible (*il réfléchit*) J'ai dû y jeter un coup d'œil.-Vladmir (*étonné*) – A l'école sans Dieu ?-Estragon – sais pas si elle était sans ou avec. » (Beckett, 1952, p.13)

Le sujet portant sur la nature Godot est relayé au second plan pour privilégier la question de la lecture de la Bible « Vladmir – tu as lu la bible ? » La « bible », comme morphème symbolique, s'inscrit dans une approche métalinguistique d'une sémantisation large. Loin d'être un livre sacré- pour Estragon- elle devient ce livre « sans Dieu » (Beckett, 1952, p.13). Le renvoi à la « bible », texte fondamental de connaissance divine est un vrai prétexte pour responsabiliser Dieu quant à la situation tragique de Vladmir et d'Estragon. Des verbes d'ostension comme « agacé », « étonné » « réfléchit » (Beckett, 1952, p.13) mis en relief expriment cet autre état d'abattement psychologique des personnages. Des allusions ponctuelles fortes irrévérencieuses comme « A l'école sans Dieu ? » (Beckett, 1952, p.13) témoignent cet élan vers cet inexistant qui est « Dieu ». L'œuvre peut ainsi être comprise comme l'expression d'un certain athéisme absolu. Cette brisure d'intériorité révèle une écriture ayant un fond idéologique, c'est-à-dire l'athéisme ou la mort d'un Dieu salvateur et bienfaiteur, puisque « Godot ne viendra plu, mais il viendra sûrement demain ! » (Beckett, 1952, p.75).

La « bible » intervient comme fragment de pensée ou d'idée que le lecteur se réapproprie pour repenser l'inscription de l'insignifiance de l'être humain et

l'irresponsabilité divine. La symbolisation du crucifix ressurgit à travers le récit de deux larrons :

« Vladimir (...) c'étaient deux voleurs, crucifiés en même temps que le sauveur.

- Estragon –le quoi ?

- Vladimir- le sauveur. Deux voleurs. On dit que l'un fut sauvé et l'autre (il cherche le contraire de sauvé)... damné.- Estragon –sauvé de quoi ?

-Vladmir- De l'enfer. » (Beckett, 1952, p.14)

« C'étaient deux voleurs » introduit une narration. Le récit de deux voleurs crucifiés avec le christ devient un motif valable pour espérer le salut en un Dieu incertain, voire farceur, Godot. Fréquentes, les références (Jacquard, 1998, p.135) à la bible reviennent au sein des pièces. La présentation que fait par exemple Estragon lorsque Vladimir dit «voilà l'homme» (Beckett, 1952, p.12) suggère une idée évangélique. Une autre idée soutenue par la déformation de la parole christique lâchée par Clov dans *Fin de partie* : « léchez-vous les uns les autres » (Beckett, 1957, p.91). A la page 87 de *En attendant Godot*, le dialogue par exemple se métamorphose en véritable poème, une autre imbrication vocale situant le texte à un autre niveau d'interprétation.

« Estragon- Pour bien faire, il faudrait me tuer, comme l'autre-Vladmir-quel autre ? (*un temps*) Quel autre ?

-Estragon-comme des billons d'autres.

- Vladimir-(*sentencieux*) –A chacun sa petite croix. (*Il soupire*) Pendant le petit pendant et le bref après

- Estragon- En attendant, essayons de converser sans nous exalter, puisque nous sommes incapables de nous taire. » (Beckett, 1952, p.87)

Quel est cet « autre » ? L'échange suit la querelle relative au passé oublié d'Estragon. Ce passé est mort comme le sont les « billons d'autres », mais que le temps a détaché d'Estragon, les entraînant dans la mort : « A chacun sa petite croix ». La mise en abîme utilisés fréquemment par le dramaturge a pour fonction de mettre en valeur des « voix multiples ». La particularité est d'affirmer l'existence d'un langage dans un autre langage. Aussi peut-on constater que le discours originel (hypotexte) dans l'extrait ci-dessous se dévide de son signifié pour un autre sens. L'histoire du tailleur raconté par Nagg à Nell dans *Fin de partie* porte toutes les traces émotives d'une information aux contenus inconnus.

« Nagg- écoute –la encore. (*Voix de raconteur*). Un Anglais- (il prend un visage d'anglais, reprend le sien)- ayant besoin d'un pantalon rayé en vitesse pour les fêtes du nouvel An se rend chez son tailleur qui lui prend ses mesures. (*Voix du tailleur*). « Et voilà qui est fait, revenez dans quatre jours, il sera prêt » Bon. Quatre jours plus tard. (*Voix du tailleur*.) « sorry , revenez dans huit jours , j'ai raté le fond » bon ça va , le fond , c'est pas commode . (Beckett, 1957, p 35).

Nous sommes dans une perspective narrative où un récit s'incruste dans un autre« (voix de raconteur) ». L'imbrication du discours/récit est lisible à partir des didascalies qui apportent bien d'autres informations. Le métatexte «*il prend un visage d'anglais, reprend le sien* » introduit dans ce sens une voix nouvelle pour le lecteur ; et même pour l'allocutaire primaire, Nell. De même, « et voilà qui est fait, revenez dans quatre jours, il sera prêt. Quatre jours plus tard. (*Voix du tailleur*) » est un idiolecte qui implique la réappropriation du discours second. Nagg devient l'imitateur de la personne représentée « le tailleur », l'anglais ; donc son substitut. Ici, le sujet assimile les régularités de l'objet, ce qui implique qu'il modifie toute la structure verbale qu'il dispose. La parole fragmentaire dans cette dynamique fait penser, par sa structure, au discours de bégaiement, qui, selon Lacan, « ne vaut que dans ce qu'il trébuche ou même s'interrompt » (Lacan, 1971, pp.151-191). Loin d'être un simple jeu de langage, l'intertextualité dans ce contexte initie une réflexion sur la possibilité de que le couple a intérêt à faire et ne pas faire, et l'effet produit est bien le rire Nell étant trop triste, Nagg se plait à le dérider en lui racontant une petite histoire : « Nagg (...) je vais te raconter l'histoire du tailleur -Nell- pourquoi ? Nagg- pour te dérider. » (FP, p.33). Cette forme de dérobage du discours effrite momentanément la linéarité discursive, et le lecteur a l'impression d'être en face d'un autre discours, un autre récit que celui de Godot. Même le narrateur, lui-même, se trouve étranger à ce discours second qui dépayse l'esprit et le désoriente. La caractérisation adjectivale que fait l'auteur, par des indices textuels émotifs, est suggestive à ce point. (un temps .*Il fixe Nell restée impassible, les yeux vagues, part d'un rire forcé et aigu, le coupe, avance, la tête vers Nell , lance de nouveau son rire*) (Beckett, 1957, p.36). La mise en relation des morphèmes « impassible » et « vague » dans la didascalie témoigne un état d'abattement psychologique. Cette séquence a pour spécificité de fondre le sujet « individuel » qui tient le discours dans plusieurs sujets. Nous sommes devant un discours fragmentaire comme le pense Julia Kristeva dont la « division du sujet, scindé d'abord parce que constitué par son autre, pour devenir à la longue son propre autre, et par là multiple et insaisissable, polyphonique. » (Bakhtine, 2011, p.14)

Le discours polyphonique est une donnée qui enrichit le style et bouleverse la linéarité narrative par l'emploi des éléments lexicaux nouveaux. « Sorry » (Beckett, 1957, p 35) est un anglicisme susceptible de désorienter l'allocutaire (Nagg, et le lecteur) qui ignore la langue anglaise. L'emprunt ou l'imbrication de nouveaux mots permet à l'auteur de prendre constamment distance au discours primaire et pousser le lecteur à reconstruire d'autres sens sur le discours émis. Cette plurivocité dans le discours concourt à faire du langage dramatique un espace d'interprétation multiple. Avec Samuel Beckett, l'instance discursive requiert ainsi de nouvelles bases d'analyse et d'assimilation. Nous passons constamment de la réflexion du premier degré au deuxième degré pour (dé)brouiller les différents contours discursifs. Le récit du tailleur, *Fin de partie*, s'arrête sur un côté moral où finalement le locuteur (Nagg) se substitue au personnage décrit ; celui-là qui revendique un passé grâce au processus involontaire des souvenirs. L'utilisation de la mémoire involontaire, à l'image de Proust, dans ce microcosme narratif permet à Samuel Beckett, de manière automatique et mécanique, à maintenir l'allocutaire dans une situation où le souvenir paraît essentiel pour s'adapter au présent. L'écriture porte ainsi toutes les traces de cet état de fait pour devenir un moment idéal de reconstitution des faits passés au présent.

Si le souvenir est synonyme de rappel, il serait par principe antinomique à une mémoire instable et infidèle. Ainsi Nell, un être instable, n'est pas tenu de comprendre le récit de Nagg. Par le souvenir, à l'image de Marcel Proust, Beckett se réhabilite et se reconstruit dans le processus de l'acte d'écrire pour devenir à la fois conscience et dynamisme réel. L'écriture devient-pour Beckett-plus qu'un palliatif d'un passé abject, un alibi certain pour fuir ce qu'offre le passé ; et mieux reconquérir le présent. Delphine Lemonnier-Textier pense qu'à partir de l'hypothèse freudienne selon laquelle la répétition est une stratégie d'évitement du souvenir, les répétitions dans les pièces beckettiennes sont comme de symptômes du caractère traumatique de l'événement refoulé. Ne peut-on pas établir un lien entre le passé du dramaturge (ses crises psycho-traumatiques, son séjour au centre psychiatrique, son suivi médical par le psychanalyste Bion ou ses névroses) et son écriture ?

Oh les beaux jours offre des occurrences variées qui nous aident à lire finalement le discours fragmentaire sous des horizons divers. Dans le monologue de Winnie, nous retrouvons les caractéristiques d'un récit extérieur qui s'incruste dans un autre récit et qui joue le rôle de supplétif à la douleur vécue par Winnie. C'est le récit de « Cooker » (Beckett, 1974, p.50), raconté dans une demi-page par Winnie, la femme abandonnée par un mari sadique, Willy.

« Winnie (...) peu importe – ce Cooker –piper-peu importe- et la femme –main dans la main –chacun une sacoche- genre fourre-tout- -marron-(...) a qoui qu'elle joue ? dit-il – à qoui que ça rime ? dit-il- fourrée jusqu'aux nénés – dans le piussenlit- grossier personnage –ça signifie qoui ? dit-il – c'est censé –signifier qoui ?- et pati pata ta toutes les bêtises – habituelles – tu m'entends ? Dit-il ? » (Beckett, 1974, p.50)

La technique d'enchâssement utilisée par le dramaturge, la présence d'un vocabulaire « fourre-tout » (Beckett, 1974, p.50), comme le dit Winnie elle-même à la page 50, et qui ignore « à quoi ça rime » permet de construire bien d'autres aspects de ce langage dramaturgique qui entend flirter avec la narration. Pris isolément, ce langage est sans destinataire précis : « Chacun une sacoche- genre fourre- tout- marron-(...) a quoi qu'elle joue ? dit-il » (Beckett, 1974, p.59). Le « elle joue » ne fait aucunement référence à Winnie mais au personnage imaginaire qui lui ressemblerait. Le « il », principal narrateur, est un autre inconnu, supplétif sûrement de Willie (le destinataire primaire ou le lecteur). Quant au « je » de Winnie, il devient un « je » gigogne, instable aux voix plurielles. Le verbe déclaratif « dire » associé au pronom personnel « il » (dit-il), apparaît comme pronom agrammatical neutre qui ne représente pas vraisemblablement Cooker. Est-il Piper, donc ? Loin de l'affirmer, la présence dans l'esprit de personnage imaginaire permet à Winnie de surpasser les moments d'angoisse en attendant Willie. Dans ce sens, l'intertextualité concourt à donner plus d'expressivité au langage dramatique et à créer des véritables effets de surprise dans le parcours interprétatif de l'œuvre. L'usage des références dans l'écriture théâtrale, comme le souligne François Noudelmann a bien d'autres visées : « l'usage des références concourt ainsi à une déstabilisation des modèles littéraires. Au lieu de les affronter pour les détruire à la façon des avant-gardes, Beckett les introduit insidieusement et leur fait servir l'instabilité de son propre discours. » (Noudelmann, 1998, p.90)

2.2. Le mal dire

Beckett initie une réflexion assidue sur le nouveau statut de la parole humaine, un élan de mal dire les choses ; et le personnage « parleur » expérimente cette possibilité quoiqu'il soit confronté à ses propres échecs. François Noudelmann définit le « mal dire » dans le langage théâtral de Samuel Beckett en des termes un peu élogieux :

« l'agencement des discours connaît avec Beckett un traitement critique qui met également en question la parole théâtrale...Beckett

développe une parodie des dialogues, des monologues et de leurs rapports ... Beckett y recherche plutôt à la mise en valeur des fonctions du langage au sein des situations de communication. » (F. Noudelmann, 1988, pp.64-65)

Comme une pathologie, le mal dire procède par détérioration du langage. Un exemple parmi tant d'autres est celui où Vladimir demande à Estragon : « c'est ça, faisons un peu de conversation » (Beckett, 1952, p.67), « c'est ça, contredisons-nous » (Beckett, 1952, p.89), « C'est ça, posons-nous des questions » (Beckett, 1952, p.90). L'indice textuel « c'est ça, contredisons-nous » est une marque ostentatoire du « langage de délabrement. » (F. Noudelmann, 1988, p.32). Le texte apporte en soi sa propre explication ; autrement, il est difficile d'exprimer aisément ce que l'on pense sans tomber dans les contradictions les plus insidieuses. Le « mal dire » - titre également donné par François Noudelmann à un chapitre sur Samuel Beckett - intègre ainsi leur locution. Parler devient ainsi un exercice physique qui impose de gros efforts humains.

Clov- Mais pousse plus loin, bon sang, pousse plus loin !

Hamm—c'est tout, je me suis arrêté là.

Un temps.

Clov- tu vois la suite ?

Hamm- A peu près (Beckett, 1957, p.80).

La réplique de Clov « mais pousse plus loin, bon sang, pousse plus loin ! » dénote cette difficulté d'exprimer ce qui est enfouie dans son subconscient : la difficulté de penser et de dire les bonnes choses. Quoique Hamm ait du mal à changer l'avis de son disciple Clov qui « veut s'en aller » (Beckett, 1957, p.20), il se bat à parler pour tenter d'interrompre son sale projet. Mais peine perdue, le départ est inscrit dans son cœur comme nécessité absolue. D'ailleurs, où ira-t-il ? Nulle part. Parler devient un simple mot d'esprit, un geste humain presque inutile d'où la lutte permanente entre le besoin de se taire et celui de dire quelque chose à tout prix. Ce style décapant, peut-on ainsi dire avec Pierre Cahné rejaillit « en une seule coulée, l'écrivain (Samuel Beckett) rassemble sa pensée qui saisit le phénomène, dans son actualité, sa nature complexe sans qu'il éprouve le besoin de fractionner en de multiples moments d'analyse sa description. » (P. Cahné, 1990, p.6)

Conclusion

Au terme de cette réflexion sur les aspects stylistiques et linguistiques du langage théâtral de Samuel Beckett, il est intéressant de noter que son écriture théâtrale tend à l'empêchement du sens. De nombreux indices lexicaux analysés révèlent que le dramaturge a poussé la langue dans ses ultimes retranchements en la réduisant au minimum possible. Ce style naît d'un désir d'échapper aux formes anciennes permet d'éliminer la transmission claire et directe de l'information ; comme quoi, il n'est pas si dangereux de transmettre sans rien transmettre. Le vide intervient donc comme principe qui vivifie les perturbations énonciatives, puisque les personnages sont incapables de parler correctement sans tomber dans les confusions les plus abjectes. Nous avons donc compris que le vide du langage chez Beckett désigne ce qui se vide et non le néant. L'impression d'une écriture désordonnée – les formes fragmentaires du langage – est à inscrire à l'actif de la créativité germinative d'un style qui se veut harmonie avec les inquiétudes de son temps et de l'homme. L'oral devient pour Beckett une modalité expressive de réécriture et d'inventivité ; et le théâtre, essentiellement comme genre privilégiant la parole, devient pour Beckett la parfaite démonstration d'une langue dynamique répondant aux desideratas réels de l'esprit. Les propos de Didier Anzieu trouvent toute sa pertinence ici : « le bégaiement des personnages n'est-il seulement une manière de désarticuler la prose convenue du verbe théâtral. Il permet aussi et surtout le jeu de la répétition, dont les effets sont multiples : échos, répliques, dérivations. » (D, Anzieu, 1998, p.70)

Références bibliographiques

- ANZIEU Didier, Beckett, Paris, Seuil, 2004
BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952
BECKETT Samuel, *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957
BECKETT Samuel, *Oh les beaux jours*, Paris, Editions de Minuit, 1974
BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974
BAKHTINE Mickael, *La poétique de Dostoïevski*, Kristeva Julia, Paris, Éditions du Seuil, 2011
BLANCHOT Maurice, *L'Arrêt de mort*, Paris, Gallimard, 2008
CHARAUDEAU Paul : *Éléments de sociolinguistique*. Paris, Hachette, 1980
CERVONI Jean, *L'énonciation*, Paris, PUF (Linguistique nouvelle) , 1987
CLEMENT Bruno et François NOUDELMANN, *Samuel Beckett* Paris, ADPF (Association pour la diffusion de la pensée française), ministère des affaires étrangères, 2006

- DIDIER Alexandre et Jean-Yves Debreuille, *Lire Beckett* (sous la direction de), Paris, Seuil, 1986
- DOSPINESCU Liviu, *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 37, 2005
- GODIN Georges et Michael La Chance, *Beckett -entre le refus de l'art et le parcours mystique*, Canada, Le Castor Astral, 1994
- ECO Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Editions Grasset, 1992
- GAUER, Denis «Les textes en prose de Samuel Beckett», thèse de doctorat <http://www.ac-strasbourg.fr/pedago/lettres/lecture/Beckettbio.htm/> consulté le 13 octobre 2004
- HERBRAT ORECCHIONNI Catherine, *Les interactions verbales*, Tome I, Paris, Armand colin, 1990
- IRIE BI Gohy Mathias, *Les Distorsions syntaxiques et grammaticales dans les œuvres poétiques négritudiennes. Les exemples dans Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire, Chants d'ombre de Léopold Sédar Senghor et Pigments de Léon-Gontran Damas*, Thèse de doctorat, Université de Bouaké, 2004
- JACQUARD Emmanuel, *Samuel Beckett, Revue d'Esthétique*, 1998
- KRISTEVA Julia, *Soleil noir*, Paris, Editions Seuil, 2007
- LARTHOMAS Pierre, *Technique du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985
- LEMONNIER-Texier, Delphine, *L'Esthétique de la trace chez Samuel Beckett. Écriture, représentation et mémoire*, Paris, Armand Colin/Masson, coll. Synthèse, série Lettres, 2012.
- ONIMUS Jean, *Les écrivains devant Dieu, Beckett*, Paris, Desclée De Brouxer, 1986
- LACAN Jean « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », in *Ecrits II*. Seuil, 1971.
- MICHEL Martin, *Pour une logique de sens*, Paris, PUF, 1983
- MARTIN Robert, *Comprendre la linguistique*, Paris, Quadriga PUF, 2002
- NOUDELMANN François, *Beckett ou la scène des pires études sur "En attendant Godot" et "Fin de partie"*, Paris, Champion, 1998
- MOLINIÉ Georges, Pierre Cahne, *Qu'est-ce que le style ?* Paris, Edition, PUF, 1990
- ORCCHIONNI Kerbrat C, *L'implicite*, Paris, Armand Collin, 1996
- Pavis, Patrice, *L'analyse des textes dramatiques, de Sarraute à Pommerat*, (3^e édition, revue et augmentée du théâtre contemporain, Armand Colin, 2016.
- PRUNER Michel, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Editions Nathan, 2003
- PIAT Julien, *L'expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman*

- (Beckett, Pinget, Simon). *Contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950*, Paris, Honoré Champion, 2011
- RAVEL Emmanuelle, *Maurice Blanchot et l'art au XXème siècle, Une esthétique du désœuvrement*, Amsterdam, Rodopi , 2007
- SARRAUTE Nathalie, *L'ère du soupçon, Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 2004
- SARFATI Elia , *Eléments d'analyse du discours*, Paris, Editions Armand Collin., 1999
- SIBONI Julia « L'écriture transgressive du silence chez Samuel Beckett, une «indiscrétion à l'égard de l'indicible», paru dans *Loxias*, mis en ligne le 15 juin 2011, URL: <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6761>
- VION, Robert, *La communication verbale, analyse des interactions*, Paris, Hachette, 2000
- VINAVER Michel, *Écritures dramatiques*, Paris, Actes Sud, 1993