

ISSN 2414-2565

CAHIERS DU GReMS

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



N°06 Décembre 2021

CAHIERS DU GReMS

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

N°06 décembre 2021

Cahiers du GReMS

Revue du Groupe de Recherches en Morphosyntaxe et Sémantique

Université Marien Ngouabi

Faculté des Lettres, Arts 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, MC, *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, Moukoukou 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

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 sait 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^{nde} éd.).

SOMMAIRE**MPANDI OLETA Lucrès Destin et MBANGA Anatole**

Néologisme et subjectivation du discours dans la presse écrite congolaise.....9

TRAORÉ SidikiLes discordances temporelles dans la prose burkinabè écrite :
cas de la nouvelle « lune de miel » de William Aristide Nassidia Combary.....23**DAKOURY Koudou David et ASSEKA Tchoman François**Le langage verbal dans *Fin de partie* de Samuel Beckett :
dynamisme et manifestations..... 35**ITOUA Joseph et LONI Eric**L'importance du matériel didactique dans
l'enseignement/apprentissage de l'histoire.....47**MABIALA MANTSELE-MOUANDA Fredoni et Edouard NGAMOUNSIKA**

Analyse du complément d'objet indirect en contexte scolaire congolais 55

NTONDELE ORCI GRACE et NDONGO IBARA YVON-PIERREA cross linguistic variation between kisuundi kya Mayama (K.K.M)
and kikoongo kya nseke (K.K.N).....67**KOUASSI Kouakou Roland et KEI Joachim**Procédés d'énumération et esthétique satirique
dans *D'Éclairs et de foudres* de Jean-Marie Adiaffi 83**Latte Jacques SYMPHOR***Zakwato pour que ma terre ne dorme plus jamais* d'Azo Vauguy :
une écriture poétique de l'hybridation.....97**AMANI-ALLABA Angèle Sébastienne**L'intercompréhension entre l'Abidji et l'Akye : pour une didactique des langues à
travers l'adjectif.....109**GOGBEU Mamadou**Les techniques narratives dans « *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba* »
de Birago Diop : types et fonctions.....119**KOUASSI Pri Michel**Le démonstratif, facteur d'énonciation historique et /ou discursive
dans *D'Éclairs et de foudres* de Jean-Marie ADIAFFI 131**MOUSSOUNDA IBOUANGA Firmin**

Les surnoms à Mouilla : Étude de sociolinguistique urbaine.....139

Varia**EKONDI Fulbert,**

Les problèmes de la notation en lecture en classe de cm2 dans la circonscription
scolaire de Ouenzé 1 Brazzaville.....151

MBELE Jean Didier

La représentation sociale et cognitive des enseignants bénévoles chez les parents
d'élèves de Brazzaville.....167

Thèses et mémoires de Master soutenus en 2021.....179

LE LANGAGE VERBAL DANS *FIN DE PARTIE* DE SAMUEL BECKETT : DYNAMISME ET MANIFESTATIONS

DAKOURY Koudou David

Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire

ASSEKA Tchoman François

Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle de Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire

E-mail : dakouryk@yahoo.fr et tchomanfrancois@gmail.com

Résumé : *Le dialogue classique suppose un échange cohérent entre deux ou plusieurs personnages en vue de donner sens à la communication. Même si Beckett en tient compte dans la plupart de ses œuvres, il est également vrai qu'il fait usage d'une esthétique particulière dans la pièce Fin de partie où il exploite techniquement différentes formes de langage pour aboutir aux mêmes résultats. Il s'agit des répétitions relevant à la fois des répliques et des séries de répliques, des apartés qui relancent subtilement le dialogue, des tirades dont le caractère de mise en abyme théâtrale est souligné par le dramaturge. Par ailleurs, les silences produisent un rythme continu de la parole jusqu'à la fin de la pièce. La manipulation des formes langagières dans la pièce aboutit à mettre en relief une technique singulière de l'auteur qui veut montrer leur importance vitale chez ses personnages. L'étude a été possible par le truchement de la linguistique de l'énonciation et la sémiotique théâtrale. Samuel Beckett, en dépit de la particularité de son esthétique, ne perd nullement de vue sa visée idéologique. Il manifeste son amertume de voir l'humanité s'installer dans une logique absurde de sa condition. Une humanité qui s'éloigne allègrement des valeurs fortes universelles qui pourtant devaient la rendre plus dynamique.*

Mots clés : *langage verbal – répliques – répétition – aparté – tirade – silences.*

Abstract: *Classic dialogue supposes a coherent exchange between two or more characters in order to give meaning to the communication. While Beckett takes this into account in most of his work, it is also true that he uses a particular aesthetic in the piece Endgame where he technically exploits different forms of language to achieve the same results. These are rehearsals relating to both lines and series of lines, asides which subtly relaunch the dialogue, tirades whose theatrical mise en abyme character is emphasized by the playwright. In addition, the silences produce a continuous rhythm of the speech until the end of the piece. The manipulation of language forms in the play results in highlighting a singular technique of the author who wants to show their vital importance in his characters. The study was possible through the intermediary of the linguistics of enunciation and theatrical semiotics. Samuel Beckett, despite the peculiarity of his aesthetic, does not lose sight of his ideological aim. He manifests his bitterness at seeing humanity settle into an absurd logic of his condition. A humanity that is gleefully moving away from strong universal values which were yet to make it more dynamic.*

Keywords: *verbal language - replies - repetition - aside - tirade - silences.*

Introduction

J-P. Ryngaert (1993, p.12) déclare que « le théâtre est avant tout dialogue, c'est-à-dire que la parole de l'auteur y est masquée et partagée entre plusieurs émetteurs distincts. Ces paroles en action assumées par des personnages constituent l'essentiel de la fiction ». Pour P. Pavis (1996, p.88-89) en effet « le dialogue dramatique est généralement un échange verbal entre des personnages (et) le critère essentiel du dialogue est celui de l'échange et de la réversibilité de la communication ». En d'autres termes, le dialogue dramatique suppose la présence de deux personnages minimum qui échangent des énoncés, des idées de façon réciproque en tenant compte en général du contexte ou de la situation d'énonciation. Dans cette relation d'échange dialogal, la conversation des personnages doit progresser. C'est justement dans la progression de la conversation que le lecteur-spectateur découvre les valeurs culturelles véhiculées par les protagonistes à travers leurs discours, d'où leur importance dans l'œuvre littéraire. L'analyse de la pièce *Fin de partie* pourrait ainsi répondre à la problématique suivante : comment Beckett manipule-t-il les différentes formes langagières pour éviter de mettre fin au discours des personnages ? L'objectif de l'étude est de montrer que le langage verbal des personnages beckettien marque la fin du langage cohérent, c'est-à-dire aristotélicien. Comme hypothèse, la manipulation des formes langagières dans la pièce aboutit à mettre en relief une technique particulière de l'auteur qui veut montrer leur importance vitale chez ses personnages. Deux approches de l'analyse textuelle semblent convenir : la linguistique de l'énonciation et la sémiotique théâtrale. La première est inhérente à l'énonciation qui est perçue comme un acte de création et un acte individuel de production, d'utilisation de la langue dans un contexte déterminé, ayant pour résultat l'énoncé. La deuxième méthode, la sémiotique théâtrale, est d'autant importante qu'elle tient compte des réalités extralinguistiques dans leur relation avec le discours des personnages. Les répétitions, l'aparté, la tirade et les silences constituent les formes essentielles et privilégiées du langage à développer dans le cheminement du travail.

1. Les répétitions

M. Pruner définit les répétitions comme « la reprise terme à terme d'un même élément textuel ». Pour P. Larthomas (1980, p.274), il y a « différentes formes de répétitions : répétitions de mots, de phrases, ballet de paroles, variations sur un thème ». Les répétitions foisonnent dans la pièce *Fin de partie*. Il en existe par réplique et par série de répliques. La reprise de répliques est considérée de façon plus restrictive, selon P. Pavis (1996, p.301), comme « un texte dit par un personnage au cours du dialogue en réponse à une question ou discours d'un autre personnage ». La réplique peut en effet s'apparenter à un tour de parole, défini dans le Dictionnaire d'analyse du discours de P. Charaudeau et D. Maingueneau (2002, p.580) comme :

La contribution d'un locuteur donné à un moment donné de la conversation ; cette notion équivaut donc à ce qu'on appelle au théâtre des répliques. Les tours de parole des différents locuteurs s'enchaînent selon un système d'alternance. En analyse conversationnelle, le tour de parole constitue l'unité essentielle d'organisation des productions orales dialoguées.

Dans la pièce, deux répliques sont reprises constamment par les personnages : Hamm et Clov. Concernant la réplique répétée par Hamm :

Hamm : Moins. (Un temps.) Ce n'est pas l'heure de mon calmant ? (p.19)

Hamm : Ça ne va pas vite. (Un temps) Ce n'est pas l'heure de mon calmant ? (p. 24)

Hamm : Ça ne presse pas. (Clov s'arrête.) Donne-moi mon calmant. (p.38)

Hamm : Attends ! (Clov s'arrête.) Ce n'est pas encore l'heure de mon calmant ? (p.50)

Hamm : Je préfère le milieu. (Un temps.) Ce n'est pas l'heure de mon calmant ? (p.65)

Hamm : Ce n'est pas l'heure de mon calmant ? (p.91)

A partir de ladite réplique, des répétitions de type interrogatif (cinq occurrences) et jussif (une occurrence) sont à distinguer. Parmi ces répétitions relatives à la prise de médicament de Hamm, la réplique est reprise quatre fois intégralement et deux fois sous une forme plus accentuée avec le jussif (p.38) et l'occurrence de l'adverbe de temps « encore » (p.50) qui, en construction négative, indique la prolongation de l'état négatif, en attendant la possibilité d'affirmer son changement en état positif (ou) la réitération de la non-survenance d'un procès attendu.

La parole de Hamm est répétée dans différentes situations. Cette insistance, même si Hamm déclare : « vous êtes sur terre (et que) c'est sans remède » (p.89), traduit sa logique de ne pas atteindre la fin, c'est-à-dire la mort quand l'on s'en tient à ses propos :

« (...) Assez, il est temps que cela finisse, dans le refuge aussi. (Un temps.) Et cependant, j'hésite, j'hésite à... à finir. Oui, c'est bien ça, il est temps que cela finisse et cependant j'hésite encore à - (bâillements) - à finir (...) » (p.15). La réplique réitérative de Clov est la suivante :

Clov : (...) Je te quitte... (p.24)

Clov : Vous voulez donc tous que je vous quitte ? (p.53)

Clov : Alors je vous quitterai. (p.53)

Clov : Alors je ne vous quitterai pas. (p.53)

Clov : Je te quitte... (p.53)

Clov : Je te quitte. (p.54)

Clov : Je ne peux pas aller loin. (Un temps.) Je te quitte. (p.55)

Clov : Je te quitte. (p.57)

Clov : Non. (Il va à la porte, se retourne.) Je te quitte. (p.65)

Clov : Je te quitte. (p. 77)

Clov : Alors je te quitte. (p.88)

Clov : Je te quitte. (p.104)

Cette répétition est liée au départ de Clov. Toutefois, c'est Hamm qui est le premier personnage à faire mention du départ de son valet : « Tu me quittes quand même » (p. 18). Les autres allusions répétitives sont du fait de Clov. Elles sont au nombre de douze occurrences. L'analyse de cette répétition révèle que Clov, de façon générale, n'adopte pas une attitude conséquente. Toutes les fois qu'il a fait connaître à Hamm son désir de s'en aller, cette réplique a plutôt créé un effet contraire au niveau scénique. Cette déclaration, au lieu de donner comme effet immédiat le droit à Clov de s'en aller, apparaît plutôt comme un autre signal dans le discours. Hamm l'a si bien perçu au regard de ses réactions immédiates. À chaque déclaration relative à la proposition « Je te quitte », Hamm comprend de façon implicite qu'il doit relancer le dialogue au risque de l'interrompre sans réaction. Cette réplique répétitive de Clov revêt une valeur phatique puisque le rôle fondamental qu'il joue n'est pas ignoré de Hamm. À l'interrogation de Clov : « A quoi est-ce que je sers ? » (p.77), Hamm lui répond sans ambages : « A me donner la réplique. » (p.78). En somme, la répétition de la réplique de Clov est un moyen technique chez Beckett de maintenir et de relancer le dialogue. Cependant, il est plausible de souligner que les répétitions dans le théâtre de Beckett incarnent le forfait langagier. Les tournures rébarbatives de Clov dans *Fin de partie* : « je vais te quitter, je vais te quitter » (p.49) ne procèdent nullement de la même façon. Plus qu'un radotage, le retour de la même structure entraîne un délitement de la phrase et sape les fondements discursifs du savoir humain.

Outre les répétitions par réplique, il existe celles qui s'effectuent par série. Les dialogues dans la poétique théâtrale de Samuel se limitent au seul usage de la réplique produisant à la fois la réponse et la copie, il y a à ce niveau ce que F. Noudelmann (1998, p.22) appelle « duplication

discursive ». Le tableau qui suit identifie clairement ces séries de répliques en question.

Première occurrence des répliques	Deuxième occurrence des répliques	Observations
H : Quelle heure est-il ? C : La même que d'habitude. H : Tu as regardé ? C : Oui. (p.16)	H : Quel temps fait-il ? C : Le même que d'habitude. H : Regarde la terre. C : Je l'ai regardée. (p.41)	Les mêmes personnages prononcent les mêmes énoncés dans des situations différentes à quelques différences de forme près. Toutefois, la répétition de l'idée de temps est perceptible.
H : (...) (Un temps. froidement. Pardon. (Un temps. Plus fort). J'ai dit, pardon. C : Je t'entends. (...) (p.19)	H : (froidement) - Pardon. (Un temps. Plus fort).J'ai dit, pardon. C : Je t'entends. (p.25)	Les mêmes personnages répètent intégralement les mêmes énoncés dans des situations différentes.
H : (...) Ce n'est pas l'heure de mon calmant ? C : Non. H : Comment vont tes yeux ? C : Mal. H : Comment vont tes jambes ? C : Mal. H : Mais tu peux bouger. C : Oui (p.19)	H : (...) Ce n'est pas encore l'heure de mon calmant ? C : (avec violence) Non ! H : Comment vont tes yeux ? C : Mal. H : Mais tu vois. C : Suffisamment. H : Comment vont tes jambes ? C : Mal. H : Mais tu marches. C : Je vais, je viens. (p.50- 51)	Même s'il existe deux (2) répliques de plus dans la colonne des énoncés répétés, cela n'entache en rien leur valeur itérative. La réaction (avec violence) de Clov à la première réplique de Hamm montre que la répétition de la demande de l'heure de la prise de son calmant l'agace finalement.

Première occurrence des répliques	Deuxième occurrence des répliques	Observations
C : Je te quitte, j'ai à faire. H : Dans ta cuisine ? C : Oui. (p.21)	C : Je te quitte, j'ai à faire. H : Dans ta cuisine ? C : Oui. (p.24)	Il y a répétition intégrale des mêmes répliques par les mêmes personnages dans des situations différentes.
H : On ne rit pas ? C : (ayant réfléchi). - Je n'y tiens pas. H : (ayant réfléchi) Moi non plus. (p.23)	C : On ne rit pas ? H : (ayant réfléchi) Moi non. C : (ayant réfléchi) Moi non plus. (p.43) H : Tout cela est plaisant en effet. Veux-tu que nous pouffions un bon coup ensemble ? C : (ayant réfléchi). Je ne pourrais plus pouffer aujourd'hui. H : (ayant réfléchi). Moi non plus... (p.80)	Ici, l'on remarque les mêmes énoncés mais pas les mêmes énonciateurs lors de la première répétition. La situation est inversée car, dans la deuxième colonne, l'initiative de la parole revient à Clov et non plus à Hamm. La deuxième répétition restaure la position initiale de Hamm. Cependant, la répétition est plutôt sémantique que morpho-syntaxique.
H : (avec angoisse) Mais qu'est-ce qui se passe, qu'est-ce qui se passe ? C : Quelque chose suit son cours. (p.26)	H : (Un temps. Avec angoisse.) Clov ! C : Oui. H : Qu'est-ce qui se passe ? C : Quelque chose suit son cours. (p.47)	Les mêmes énonciateurs prononcent les mêmes énoncés dans des situations différentes.
Nell : Pourquoi cette comédie tous les jours ? (p.27)	C : Pourquoi cette comédie tous les jours ? (p.47)	La même réplique est prononcée par deux personnages différents et dans des situations également différentes.

Première occurrence des répliques	Deuxième occurrence des répliques	Observations
Nagg : J'ai perdu ma dent. Nell : Quand cela ? Nagg : Je l'avais hier. Nell : (élégiaque) Ah hier ! (p.28)	Nagg : C'est plus bas. Dans le creux. Nell : Quel creux ? Nagg : Le creux. (Un temps.) Tu ne peux pas ? (Un temps.) Hier tu m'as gratté là. Nell : (élégiaque). Ah hier ! (p.32)	En dépit de la différence des idées développées, il existe une sorte de parallélisme de forme syntaxique dont la clause est éminemment répétitive.

Ce relevé dévoile explicitement que dans *Fin* de partie les répétitions ne relèvent pas uniquement de l'enchaînement par réplique mais également de l'enchaînement par série de répliques. Chaque série développe une unité sémantique telle que : le temps, la réconciliation, la santé, le départ ou le voyage, le rire comme effet curatif, la mort de façon métaphorique. Tous ces thèmes réitérés à presque intervalles réguliers dénotent de leur importance, non seulement pour le monde fictif beckettien, mais également pour le monde réel d'autant que de tous ces thèmes, dépend l'épanouissement de l'homme. Vu leur importance, il paraît loisible d'affirmer avec M-C. Hubert (1998, p.174) que chez Beckett, « la répétition (n') est (plus) génératrice de comique », comme l'a démontré Bergson, mais plutôt une mise en relief des réalités sociales humaines. Ces répétitions se font écho et font écho également au monde réel.

Au total, les répétitions chez Beckett relèvent à la fois des répliques et des séries de répliques. Comme le fait savoir P. Larthomas (1980, p.269) « la répétition d'un ou de plusieurs éléments verbaux lie déjà le dialogue du fait même qu'elle est répétition ». En dépit de cette intermittence des réitérations, la parole beckettienne scande continuellement la scène. L'on peut alors distinguer

un flux et un reflux de la parole, une logorrhée. La deuxième forme langagière à expliciter est l'aparté.

2. L'aparté

P. Larthomas (1980, p.380) énonce que :

Le mot "aparté" est emprunté à l'italien, en 1639, par La Mesnardière dans sa Poétique, et adopté par l'abbé d'Aubignac dans sa Pratique du théâtre. Ce dernier régleme avec rigueur, au nom de la vraisemblance, et les conditions d'emploi et la longueur de ces discours faits comme en soi-même en la présence d'autrui.

Pour M. Pruner (1998, p.112), l'aparté est un « procédé qui s'apparente à un bref monologue (...) d'origine italienne a parte, indiquant qu'un protagoniste tient des propos qui ne sont pas entendus des autres personnages ». Quant à P. Pavis (1996, p.23), il perçoit cette forme de langage comme « discours du personnage qui n'est pas adressé à un interlocuteur, mais à soi-même (et, conséquemment, au public) ». Mais, c'est P. Larthomas (1980, p.274) qui explicite mieux cette forme de langage :

Après avoir indiqué les éléments qui favorisent l'enchaînement du dialogue, il convient d'en signaler un qui le contrarie : l'aparté. Le mot qui désigne ce petit écueil semé sur la route théâtrale est en lui-même significatif : la continuité du dialogue est interrompue parce qu'un personnage éprouve le besoin de faire pour lui-même, en réalité pour le spectateur, une réflexion (...) Cet élément souvent essentiel du langage dramatique (...) nous ne l'envisageons (...) qu'en tant qu'élément de rupture.

Au regard de toutes ces assertions relatives à l'aparté, il est bon de noter qu'il se présente comme un discours destiné, d'une part à soi-même, puis d'autre part au public. L'aparté draine avec lui des tropes, des images variées, etc. Beckett soumet continuellement le lecteur-spectateur à un exercice de réflexion pragmatique pour déceler tous les contours et significations qui enveloppent le langage humain, au-delà de sa forme admise. Avec le dramaturge, on se méfie d'elle car pour G. Godin et M. La Chance (1994, p.57) : « La forme chez Beckett vise à suggérer l'informe, à donner l'impression du désordre le plus complet ; mais qu'on analyse d'un peu plus près cette œuvre et on verra combien tout est calculé ». Le personnage, auteur d'un aparté, ne doit pas censé être compris de son interlocuteur. Au-delà de ce discours autoréflexif, c'est la rupture de la relation dialogale que l'on perçoit comme conséquence. Pour éluder cette réalité dramaturgique en vue de poursuivre le dialogue, Beckett fait une entorse à l'emploi de l'aparté à la page 100 de la pièce :

Hamm : - Alors que ça finisse ! (Clov va vers l'escabeau. Avec violence.) Et que ça saute ! (Clov monte sur l'escabeau, s'arrête, descend, cherche la lunette, la ramasse, remonte sur l'escabeau, lève la lunette.) D'obscurité ! Et moi ? Est-ce qu' 'on m'a jamais pardonné, à moi ?

Clov : (baissant la lunette, se tournant vers Hamm). - Quoi ? (Un temps.) C'est pour moi que tu dis ça ?

Hamm : (avec colère). - Un aparté ! Con ! C'est la première fois que tu entends un aparté ? (Un temps.) J'amorce mon dernier soliloque.

Ce relevé laisse sous-entendre que Clov a entendu le soliloque de Hamm. Ce sentiment découle de la réaction interrogative de Clov audit aparté car celui-ci n'était nullement pas censé réagir. Si selon les termes de P. Larthomas (1980, p.386), l'on peut y découvrir « une sorte de pastiche de l'aparté ordinaire » ou « un accident du langage » (P. Larthomas, 1980, p.219) dramatique,

il faut remarquer plutôt un emploi dont la fonction consiste à enchaîner le dialogue, à permettre au langage de se poursuivre. L'aparté de Beckett, par conséquent, ne rompt pas ou n'interrompt pas le dialogue des personnages, mais il en assure la progression. L'analyse de la réponse de Hamm à la réaction de Clov relative à son aparté situe sur son emploi. À travers son soliloque, Hamm exprime des sentiments relatifs à ses relations avec ses pairs. Pour lui, il n'a jamais été l'objet de leur pardon. Ainsi, en verbalisant son sentiment intérieur, Hamm ne s'attend pas à ce que Clov se tourne vers lui et lui demande si sa préoccupation lui est adressée. L'exclamation teintée d'indignation « avec colère » de Hamm révèle que cette forme de parole (l'aparté) ne nécessite pas de son interlocuteur une réaction. Il le lui rappelle : « Un aparté ! Con ! C'est la première fois que tu entends un aparté ? (Un temps.) J'amorce mon dernier soliloque » (p.100).

L'annonce expresse de la nature de la forme de parole du sujet Hamm n'est pas fortuite. Si la réaction de Clov pourrait participer d'une méprise, elle sous-tend ingénieusement la continuation du dialogue. Cet aparté n'est pas l'unique illustration de la continuité dialogique beckettienne. À la page 33, un autre aparté montre que Beckett a le souci de ne pas laisser la parole prendre fin sur scène.

Hamm : (bas). C'est peut-être une petite veine.

(Un temps)

Nagg : Qu'est-ce qu'il a dit ?

Nell : C'est peut-être une petite veine.

La marque textuelle qui indique la nature de la réplique de Hamm est le terme « bas ». Ce vocable linguistique met en exergue, d'après P. Charaudeau et D. Maingueneau 2002, p.391), que « les responsables de l'aparté se détachent pour faire dialogue à part, cet emploi du terme (aparté) partage donc (...) l'idée d'une exclusion volontaire de certains membres du cadre participatif ». Dans cette énonciation, le locuteur Hamm exclut pour un temps ses allocutaires. Cette conduite conventionnelle ou dramaturgique revêt une valeur de rupture dialogique. Cependant, la répétition in extenso de la réplique de Hamm par Nell montre que le dialogue ne s'est point interrompu. Car cet aparté constituera un prétexte pour relancer le dialogue entre Nagg et Nell. La tirade constitue la troisième forme langagière que l'on développera.

3. La tirade

Selon P. Larthomas (1980, p.388), « la tirade est, dans une certaine mesure, naturelle, en quoi elle s'oppose à d'autres formes du langage dramatique, au monologue et à l'aparté, par exemple ». Plus loin, citant Richelet, P. Larthomas (1980, p.388) la qualifie de « tirade de paroles (verborumductus). Longue suite de paroles ».

Même s'il n'existe malheureusement pas de consensus relativement à la longueur de la tirade, elle se distingue des autres formes de langage par son épaisseur. En d'autres termes, elle se présente comme une longue réplique proférée par un personnage. Elle n'est pas un artifice puisque celle-ci est employée dans la conversation ordinaire. Au théâtre, d'après P. Pavis (1996, p.383), la tirade est une « réplique d'un personnage, qui a tout loisir pour exposer ses idées (...) ; elle s'organise rhétoriquement en une suite de propositions, de questions, d'arguments, d'affirmations, de morceaux de bravoure... ». Anne Ubersfeld (1996, p.49) confirme l'utilité dramaturgique des tirades en assertant qu'« elles ont toujours une valeur informative, elles contiennent un récit, ou elles développent une thèse ». Aussi M. Pruner (1998, p.95-96) fait-il savoir que :

[Les tirades] sont souvent utilisées dans le théâtre classique pour relater des événements auxquels le partenaire (ou le spectateur) n'a pas assisté. Très fréquentes dans les scènes initiales pour apporter des explications indispensables

à la compréhension de la situation (...), elles interviennent aussi dans le cours de la pièce pour offrir le récit de ce que les bienséances n'ont pas permis de montrer sur scène (...). Elles peuvent également prendre la forme de brillants plaidoyers lorsque l'échange se transforme en affrontement de points de vue (argumentations).

De façon générale, la tirade sert à produire une longue réplique de nature narrative ou argumentative dans le but d'exposer des idées ou d'explicitier une situation dont la bienséance interdit la représentation scénique si l'on se réfère à la période classique. Les tirades les plus importantes dans *Fin de partie* sont celles de Nagg et de Hamm.

La tirade de Nagg se situe de la page 34 à la page 36 de l'œuvre. Elle est relative à l'histoire d'un tailleur :

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, ce n'est pas commode. Huit jours plus tard. (Voix du tailleur.) « Désolé, revenez dans dix jours, j'ai salopé l'entre-jambes. » (...) (Visage, puis voix du client.) « Goddam Sir, non, vraiment, c'est indécent à la fin ! En six jours, vous entendez, six jours, Dieu fit le monde. Oui Monsieur, parfaitement Monsieur, le MONDE ! Et vous, vous n'êtes pas foutu de ma faire un pantalon en trois mois ! » (Voix du tailleur, scandalisée.) « Mais Milord ! Mais Milord ! Regardez – (geste méprisant avec dégoût) - le monde... (Un temps)... et regardez – (geste amoureux, avec orgueil) – mon PANTALON !

Quant à Hamm, sa tirade s'étend sur cinq pages, à savoir les pages 68, 69, 70, 71 et 72 dont l'extrait suivant :

Hamm : — (...) Allons, c'est l'heure, où en étais-je ? (Un temps. Ton de narrateur.) L'homme s'approcha lentement, en se trainant sur le ventre. D'une pâleur et d'une maigreur admirables il paraissait sur le point de - (Un temps. Ton normal.) Non, ça je l'ai fait. (Un temps. Ton de narrateur.) Un long silence se fit entendre. (Ton normal.) Joli ça. (Ton de narrateur.) (...) Allons, quel vent vous amène ? Il leva vers moi son visage tout noir de saleté et de larmes mêlées. (Un temps. Ton normal.) Ça va aller. (Ton de narrateur.) Non, non, ne me regardez pas, ne me regardez ! Il baissa les yeux en marmottant, des excuses sans doute. (...) (Ton de narrateur.) Ce fut alors qu'il prit sa résolution. C'est mon enfant, dit-il. Aieaieaie, un enfant, voilà qui est fâcheux. Mon petit, dit-il, comme si le sexe avait de l'importance. D'où sortait-il ? Il me nomma le trou. (...) N'allez pas me raconter qu'il y a encore de la population là-bas. Tout de même ! Non, non, personne, sauf lui, et l'enfant - en supposant qu'il existât. (...) Il finit par me demander si je consentirais à recueillir l'enfant aussi - s'il vivait encore (...) Suffit pour aujourd'hui. (Un temps.) Je n'en ai plus pour longtemps avec cette histoire. (Un temps.) A moins d'introduire d'autres personnages...

Dans cette tirade, l'on relève une émanation unique, un sujet unique parlant. Cependant, ce sujet en question s'exprime en alternant ou modalisant différentes voix. Les didascalies en indiquent quatre : « Voix de raconteur, Voix du tailleur, Voix normale et voix du client ». Sachant qu'une tirade est une longue réplique, apparemment, elle a tendance à mettre à mal le rythme de la conversation dialogale. Cependant, avec Beckett, la tirade se soustrait à son

caractère monologal et narratif. Elle s'apparente désormais à une mise en scène, à une dramatisation langagière. Par conséquent, l'on note une mise en abyme théâtrale de la tirade avec d'autres personnages marqués ou existant cette fois-ci sans corps mais à travers leur voix. La parole, sur scène, peut sembler s'estomper, baisser en rythme avec la longueur de cette tirade, mais elle gagne, en réalité, en intensité. De façon pragmatique, Nagg est perçu comme l'unique locuteur de l'énoncé (la tirade), mais de façon substantielle, il est un substitut de plusieurs énonciateurs (le client anglais, le tailleur...) selon la terminologie de Anne Ubersfeld (1993, p.13) qui indique :

J'appellerai énonciateur le parlant auquel est attribué un énoncé ; il peut ne pas en être le locuteur (le parlant concret) ; ainsi un locuteur X lit par exemple une lettre de Y, à haute voix ; le scripteur Y en sera l'énonciateur, non le locuteur ; X en sera le locuteur, mais n'en sera pas l'origine. Tel est le cas de toutes les formes citationnelles, dont le parlant est le locuteur sans en être l'énonciateur.

Eu égard à cette précision, Nagg peut être considéré comme le parlant concret, donc le locuteur de tous ces micro-énoncés imbriqués dans la tirade. Quant au client anglais et au tailleur, ils peuvent être vus comme des énonciateurs non locuteurs. Ainsi, toutes les modalisations des voix pour traduire ces différents énoncés amènent à évoquer l'occurrence de la polyphonie dramatique. L'usage de celle-ci permet la fin du monopole langagier de la tirade et la libération de la parole. Par le biais de l'objet de la tirade relative à l'analogie opérée entre la création du « MONDE » et la confection ratée du « PANTALON », Beckett arrive à la rendre dynamique à travers l'intrusion polyphonique.

Relativement à la tirade de Hamm, celle-ci paraît se rapporter à la narration de l'origine de l'adoption de Clov par Hamm. Cette tirade s'apparente à la relation du « roman » de Hamm. Dans celle-ci, un échange entre le narrateur et son interlocuteur est à relever, un homme, probablement le père géniteur de Clov. Ici, il s'établit, dans une atmosphère apocalyptique, un discours avec une alternance de l'emploi du déictique « je ». De toutes ces occurrences linguistiques, découle le caractère polyphonique de la tirade de Hamm. Le souci d'une pareille tirade est de compenser la suspension du dialogue scénique et le déséquilibre dialogal (stichomythie-tirade). Car la tirade donnera l'impression au lecteur-spectateur que le dialogue se poursuit.

Au terme de la tirade de Hamm, l'on remarque clairement l'inachèvement de la relation de son histoire. Il poursuit la relation en établissant cette fois-ci le dialogue scénique avec Clov :

Hamm : Je vais te raconter. Il vient à plat ventre -

Clov : Qui ça ?

Hamm : Comment ?

Clov : Qui, il ?

Hamm : Mais voyons ! Encore un.

Clov : Ah celui-là ! Je n'étais pas sûr.

Hamm : A plat ventre pleurer du pain pour son petit. On lui offre une place de jardinier. Avant d'a... (Clov rit.) Qu'est-ce qu'il y a là de si drôle ? (...) (p.79)

En somme, la tirade chez Beckett revêt un caractère de mise en abyme théâtrale. Elle est un moyen pour permettre au dialogue, au discours de se réaliser pleinement et continûment comme cela se sous-entend dans le long monologue de Hamm : « Puis parler, vite, des mots, comme l'enfant solitaire qui se met en plusieurs, deux, trois, pour être ensemble, et parler ensemble » (p.89-91). En outre, par souci de maintenir l'échange dialogal, le discours des personnages, Beckett n'achève pas le sujet dans la tirade de Hamm ; il la parachève en instaurant le dialogue scénique entre Hamm et Clov. Ainsi, avec cette alternance de la tirade polyphonique et du dialogue, le dramaturge ne brise pas la continuité de la parole et ne déséquilibre pas la relation dialogale. Au

contraire, la parole rythme et se poursuit dans toute la pièce beckettienne. L'usage des silences par Beckett est la dernière technique à explorer.

4- Les silences

D. ALEXANDRE et J-Y. DEBREUILLE (1998, p.52) affirment : « Traditionnellement, le théâtre se nourrit de parole plus que de silence. Tout aussi traditionnellement, il vise l'enchaînement le plus fluide et le plus parfait possible des mots et des phrases. Bref, le théâtre a longtemps eu horreur du vide et des anges qui passent ». Par souci de la continuité du dialogue, le théâtre traditionnel a constamment privilégié la parole car, toujours selon D. ALEXANDRE et J-Y. DEBREUILLE (1998, p.47), « les silences ont souvent une forte valeur de rupture et contribuent beaucoup à souligner la discontinuité du dialogue, segmenté en séquences plus juxtaposées qu'enchaînées ». Pour éviter cette rupture dans le dialogue, Beckett fait abondamment usage d'un autre terme appartenant au registre musical « Un temps ». Plusieurs occurrences linguistiques tant au niveau intra-réplique qu'inter-répliques voire inter-séquences dialogales sont à relever dans *Fin de partie*. Elles sont précisément au nombre de trois cent douze. La première prise de parole de Clov relative à son monologue est édifiante à ce sujet :

Clov : (regard fixe, voix blanche). Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir. (Un temps.) Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas. (Un temps.) On ne peut plus me punir. (Un temps.) Je m'en vais dans ma cuisine, trois mètres sur trois mètres, attendre qu'il me siffle. (Un temps.) Ce sont de jolies dimensions, je m'appuierai à la table, je regarderai le mur, en attendant qu'il me siffle. (pp. 13-14)

Sachant qu'un monologue est un « long discours d'une personne qui ne laisse pas parler ses interlocuteurs, ou à qui ses interlocuteurs ne donnent pas la répartition, c'est-à-dire un discours adressé à quelqu'un d'autre que soi-même, mais qui échappe au principe d'alternance des tours de parole » (P. Charaudeau et D. Maingueneau, 2002, 391), l'on en déduisons ici que Clov soliloque et que son énoncé n'est pas adressé à un destinataire scénique, à son interlocuteur Hamm. Ce type de discours scéniquement est ponctué de quatre occurrences de « Un temps ».

Au monologue de Clov, fait suite le soliloque de Hamm. À l'intérieur de celui-ci, l'on comptabilise onze occurrences de « Un temps ». La pièce s'achève avec un long monologue de Hamm qui en comporte également plusieurs, trente-sept occurrences. Il faut comprendre que même étant dramaturgiquement ou conventionnellement dans une posture de solitaires, les personnages Hamm et Clov ne se laissent pas gagner par le silence qui est perçu comme l'attitude appropriée pour toute personne réelle ou fictive dans une situation d'échange verbal. Si en général les silences sont considérés comme l'absence de parole ou l'envers de la parole, eu égard à leur envahissement, à leur omniprésence dans les discours monologiques, alors ils sont constitutifs de toute parole dans l'écriture dramatique beckettienne.

En outre, Beckett utilise les silences de façon récurrente entre les répliques ou des séries de répliques. En dépit de leur variabilité syntaxique, leur répétition, selon D. Alexandre et J-Y. Debreuille (1998, p.48), « renvoie à une écriture musicale » de son texte.

Par analogie, l'on peut affirmer que le texte beckettien est une composition musicale qui contient en effet plusieurs mouvements marqués par le signe linguistique « Un temps ». Ces mouvements s'imbriquent, s'enchaînent pour donner lieu à un mouvement plus complexe. La valeur musicale du corpus ne tient pas uniquement compte de la répétition textuelle du signifiant « Un temps » mais également des répétitions de répliques et de séries de répliques étudiées auparavant. Alors, de même qu'il existe une musique instrumentale, la pièce de Beckett s'apparente à une musique dialogale.

Conclusion

L'ingéniosité beckettienne se lit à travers l'emploi des différentes formes de langage. Les tirades et les apartés, dramatiquement, suspendent le dialogue. Pourtant chez Beckett, ces deux formes contribuent à sa continuité. Les tirades revêtent une valeur polyphonique et se muent en micro-dialogues. Les apartés, pour leur part, en sont des faux. En dépit de leur nature de soliloque auquel nul interlocuteur ne peut/doit répondre, Beckett fait produire l'effet contraire en faisant réagir aux apartés les interlocuteurs sur scène. Ils participent de la sorte de la continuité de la conversation. Par ailleurs, les dialogues sont construits dans le but de produire la scansion de la parole sans clôture. Pour éviter que la parole tire sa révérence sur la scène, Beckett use de la répétition des répliques. Dans cette esthétique de subversion du langage cohérent qui dialectiquement ne consacre pas la fin ou la suspension de la parole sur scène, l'on a pu y relever un triptyque de valeur sémantique. Le fait d'utiliser le syntagme « un temps » permet de qualifier la pièce *Fin de partie* de pièce musicale en dépit de sa position syntaxique arbitraire. Ceci a pour corollaire de produire un rythme continu de la parole jusqu'à la fin de la pièce. Au-delà, l'étude a conduit aux résultats suivants : d'abord, le langage verbal est perçu comme une source de vie pour les personnages. Parler pour eux devient en effet une activité essentiellement vitale pour s'en priver. Ensuite, leur parole était moins affectée littérairement. Leur langage est exclusivement transparent et à l'opposé du langage officiel des belles lettres. Ce choix est certainement l'expression du refus de Beckett de présenter de façon partielle et partielle la vie humaine sachant que le langage est le véhicule de la culture d'un peuple. Enfin, l'emploi du langage verbal dans ladite pièce défie les normes linguistiques. La projection des paradigmes sur l'axe syntagmatique ne respecte pas toujours la règle de la redondance syntaxique. Cette sorte d'écriture crée de nouveaux rapports syntaxiques, partant, de nouvelles réalités en se libérant d'un langage contraignant et d'une pensée formatée. Ce faisant, Beckett désaliène le langage verbal dans le but d'exprimer sa liberté dans son rapport au langage littéraire ou au langage proprement dit. Cette esthétique beckettienne du dialogue revêt incontestablement une valeur cyclique qui produit un « éternel retour » des discours. Le faisant, le dramaturge, en dépit de la particularité de son esthétique, ne s'éloigne guère de sa visée idéologique. Il traduit son amertume de voir l'humanité s'installer dans une logique absurde de sa condition. Cette humanité qui perd les valeurs fortes universelles appelées pourtant à la rendre plus dynamique. Le théâtre de l'absurde, paru dans les années 1950, en rompant avec les principes caractéristiques du théâtre traditionnel, conserve toute son importance dans l'art dramatique de façon spécifique et dans la littérature en général. S'insurgeant donc contre l'orthodoxie dramatique par la libération de l'esthétique théâtrale, Beckett permet subséquemment l'évolution du théâtre.

Références bibliographiques :

- ALEXANDRE Didier et DEBREUILLE Jean-Yves, *Lire Beckett, En attendant Godot, Fin de partie*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 1998.
- CHARAUDEAU Patrick, MAINGUENEAU Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.
- ESSLIN Martin, *Théâtre de l'Absurde*. Paris, Buchet/Chastel, 1971.
- GODIN Georges et LA CHANCE Michael, *Beckett, entre le refus de l'art et le parcours mystique*, Canada, Le Castor Astral, 1994.
- HUBERT Marie-Claude, *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, 1998.
- LIOURE Michel, *Lire le théâtre moderne de Claudel à Ionesco*, Paris : Nathan/VUEF, 2002.
- LARTHOMAS Pierre, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, PUF, 1980.
- NOUDELMANN François, *Beckett ou la scène des pires études sur "En attendant Godot" et "Fin de partie"*, Paris, Champion, 1998.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

PRUNER Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1998.

RYNGAERT Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, 1993.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996.