

“En attendant Godot”: Communication ou incommunication? Une étude du langage de Beckett

ISABEL GARCÍA MANZANO

I. INTRODUCTION : SAMUEL BECKETT. UN TÉMOIGNAGE DE L'INCOMMUNICATION

De la même façon que Baudelaire avec son concept de l'ennui nous ramène au « mal du siècle » — il s'agit bien sûr de la deuxième moitié du XIX^e siècle — Beckett avec son sens de l'absurde et de l'incohérence nous conduit au « mal du siècle actuel » qui se traduit en termes d'incommunication. Or, bien qu'on ait défini ce mal de siècle, en une terminologie différente, le problème reste, en essence, le même parce qu'il s'identifie avec le mal de vivre. La véritable différence se trouve dans le fait que l'ennui, au XIX^e siècle, était une sensation, un sentiment, un mal mythifié. Il était seulement commun aux poètes symbolistes de l'époque, aux artistes et aux intellectuels, bref, il touchait un nombre très réduit de la société. Les bourgeois de leur côté ne ressentaient pas le problème de l'existence, s'ils suivaient les normes conventionnellement établies, et ils étaient en ce sens assez préoccupés de les suivre. La mythification du poète, artiste ou intellectuel les soulageait de leur mauvaise conscience. Aujourd'hui la culture n'est pas une question de minorités, puisque l'accès à la culture est beaucoup plus étendu qu'au siècle précédent. Peut-être qu'on n'est pas encore arrivé à une majorité intellectualisée, en tout cas il ne s'agit pas d'une minorité mythifiable mais d'une minorité qui a déjà bouleversé les structures. En ce moment la littérature n'est plus capable de créer des héros romantiques. Il ne lui reste qu'à créer des anti-héros : des hommes conscients de leur absurde. C'est dans ce contexte qu'il faut situer les anti-héros et les anti-pièces de Beckett, et il me semble que Vladimir, Estragon et toute la structure de la pièce *En attendant Godot* sont des exemples évidents de cette définition. Ils ne sont pas des exemples isolés ; l'absurde et l'incohérence de Beckett vont beaucoup plus loin avec *L'innombrable* et les *Nouvelles et textes pour rien*. Effectivement ces thèmes apparaissent comme une constante dans l'œuvre romanesque de l'auteur irlandais.

Il ne faut pas croire que l'originalité de Beckett est enracinée dans le thème de l'absurde. Il est bien connu que ce thème a été introduit dans la littérature contemporaine par Sartre et Camus. Or, la différence entre l'absurde chez Camus et chez Beckett on la trouve dans le fait que les personnages de Camus trouvent leur liberté au moment où ils sont conscients de l'absurde et où ils se révoltent, tandis que ceux de Beckett commencent leur agonie au moment où ils ont pris conscience de l'absurdité dans ce monde. Cette agonie est l'expression d'un désespoir radical, sans issue. En ce sens Beckett n'est pas celui qui a continué l'œuvre des auteurs existentialistes, mais plutôt l'œuvre de Joyce. Au-delà de l'œuvre de Camus, celle de Beckett —*En attendant Godot*— «c'est l'acte de décès de l'espoir».¹

Une œuvre tellement désespérée risquait de ne pas être bien acceptée par le public. Beckett fut vraiment très surpris du succès qu'il avait atteint. Son succès fut le témoignage que son œuvre était arrivée au public, qu'elle lui transmettait quelque chose et qu'il l'avait bien comprise. Beckett fut étonné parce que son point de départ était de ne pas transmettre un message dans ses œuvres. Avec *Godot* il avait fait une concession en ce sens, et voilà le succès. Mais il se sentait plus en accord avec ses idées dans ses romans, parce qu'ils sont, en eux-mêmes, incohérence et incommunication, et parce que bien qu'ils ressemblent à l'expression d'un fou, ils ne sont que le miroir du mal de cette vie que la plupart des gens accepte et dont souffrent les plus lucides.

Une brève introduction sur l'auteur me semblait nécessaire pour comprendre son langage. En effet, Beckett vivait tous ces conflits que nous venons de décrire et il trouva une solution au problème de l'expression de ces conflits. De cette façon le langage de Beckett est conditionné par lui-même, par sa façon de concevoir le monde, et par les relations entre les hommes, de même que l'absurde et l'incohérence de son langage sont liés à l'absurde où il se trouve et dans lequel il vit.

II. «EN ATTENDANT GODOT»: LE LANGAGE DE BECKETT

D'après ce que l'on a dit dans l'introduction, étudier le langage de Beckett c'est un peu étudier l'auteur lui-même. Et, bien que son langage ne soit pas exactement le même dans toutes ses œuvres, il y a un certain nombre de caractéristiques communes.

1. SASTRE, Alfonso: Primer Acto, I. P. 14 1957. Madrid.

En ce sens il me paraît intéressant d'étudier la pièce *En attendant Godot*, peut-être parce que, comme l'ont dit quelques auteurs, tout Beckett est là, et peut-être parce que l'œuvre réunit tous les éléments qui constituent la pensée de l'auteur, éléments exprimés à travers un langage particulier et personnel.

Un point qui reste à préciser, c'est de savoir pourquoi Beckett a choisi pour écrire cette œuvre non pas sa langue maternelle, c'est-à-dire l'anglais, mais le français. Déjà certains auteurs se sont posé la question et, jusqu'à présent, les interprétations sont très variées. Lalande affirme que «les raisons pour lesquelles Beckett s'est mis à écrire en français sont plus faciles à deviner. Notre langue maternelle subit en nous une usure qui nous empêche souvent d'en voir les merveilles. Voici que l'Irlandais de langue anglaise Beckett entend avec une oreille neuve une langue littéraire, riche, élaborée, prestigieuse; pour lui la saveur du français reste surprenante. Ce qui séduit Beckett, c'est de transposer par écrit le français populaire qu'il entend dans les rues, dans le métro, au bistrot (...)».² D'après Lalande les raisons pour lesquelles Beckett aurait écrit en français sont dues à une sorte d'admiration pour une langue qui n'est pas la sienne et qui a tellement de qualités. Cette interprétation s'oppose à celle d'Esslin. D'après lui, Beckett «a choisi d'écrire ses œuvres maîtresses en français parce qu'il sentait qu'il avait besoin de la discipline d'un langage acquis. (...) Des œuvres comme celles de Beckett qui jaillissent des couches les plus profondes de l'esprit et sondent les gouffres les plus obscurs de l'anxiété seraient détruites par la plus légère apparence de facilité; elles doivent être le fruit d'une lutte douloureuse avec les moyens d'expression».³

Cette identité que Esslin souligne aussi entre la difficulté pour trouver les mots qui correspondent à des pensées difficiles est plus proche de l'avis de Mauriac: «Qui parle est entraîné par la logique du langage et de ses articulations. Aussi l'écrivain affronté à l'indicible doit-il ruser pour ne pas dire ce que les mots lui font dire malgré lui, mais pour exprimer au contraire ce que leur raison d'être est précisément de taire: l'incertain, le contradictoire, l'impensable.»⁴ Mauriac semble être assez près de la réalité, et bien que Beckett ait seulement répondu à cette question en disant qu'en français il était plus facile d'écrire sans style, il est difficile

2. LALANDE, Bernard: *En attendant Godot*. Profil d'une œuvre. Hatier. Paris, 1970, p. 25.

3. ESSLIN, Martin: *Théâtre de l'absurde*. Buchet/Chastel. Paris, 1971, p. 36.

4. MAURIAU, Claude: *L'Alittérature contemporaine*. Albin Michel, 1958, p. 83.

à croire que ce qui a entraîné Beckett ne soit qu'une simple question de style. Devant ce texte en français —en laissant de côté les causes de son origine— essayons d'étudier, d'une façon systématique les points suivants : les mots et le langage acquis, ce langage qui a été le résultat d'une lutte pour s'exprimer.

a) *Caractéristiques de ce langage*

Il est évident que le langage —comme l'a signalé Lledó «al serlo de un pensamiento, constituye no sólo una vía de acceso, sino, además, una parte integrante y esencial de ese mismo pensamiento». ⁵ Si l'on prend comme point de départ cette situation, le langage de Beckett nous ramène une fois de plus à l'auteur, à sa pensée. Et si celle-ci est basée sur l'incohérence et l'absurde de ce monde qui fonctionne mais qui fonctionne mal, une des principales caractéristiques que l'on trouve dans la pièce c'est celle d'un langage incohérent. Cette incohérence se manifeste à travers des moyens différents. D'un côté il n'y a pas de limitations claires dans les propositions. Dans certains passages il n'y a ni points ni virgules, parce que ce langage ne constitue pas un élément d'expression qui doit se transmettre au moyen d'une structure linguistique est logique, mais, tout au contraire, il s'agit d'un langage qui n'a pas besoin d'être structuré, parce que le but n'est pas de transmettre quelque chose —en ce cas les structures linguistiques ou grammaticales aideraient à une meilleure compréhension— mais plutôt de ne rien transmettre. Les exemples de ce langage incohérent sont constants dans la pièce, et Beckett ne laisse pas de les pousser jusqu'au bout :

LUCKY (débit monotone). — «Étant donné l'existence telle qu'elle jaillit des récents travaux publics de Poinçon et Wattmann d'un Dieu personnel quaquaquaquà à barbe blanche quaquà hors du temps de l'étendue qui du haut de sa divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie nous aime bien à quelques exceptions près on ne sait pourquoi mais ça viendra et souffre à l'instar de la divine Miranda avec ceux qui sont on ne sait pourquoi mais on a le temps dans le tourment dans le feu dont les feux les flammes pour peu que ça dure encore un peu et qui peut en douter mettront à la fin le feu (...)» ⁶

5. LLEDÓ, Emilio: *Filosofía y Lenguaje*. Ed. Ariel, Barcelona, 1970, p. 119.

6. BECKETT, Samuel: *En attendant Godot*. Editions Minuit. Paris, 1952, p. 59.

Ce passage, dont j'ai cité seulement quelques lignes s'étale en réalité sur des pages (pp. 59-62) dans lesquelles il y a une omission absolue de la logique, de la structure, des points et des virgules, du sens et du message. On pourrait dire que dans ce passage, Beckett s'est amusé à jouer avec des mots, qui ont perdu toute leur valeur et leur contenu. En effet il s'est amusé à les rassembler sans aucun but. Et pourquoi pas? Ne s'agit-il pas de parler pour ne rien dire? On est au théâtre et le théâtre est un genre artistique où la parole est indispensable. L'acteur n'a d'autre fonction que celle de parler, mais d'autre part il ne doit rien dire. Voilà la seule forme dont l'auteur dispose pour mettre sa pensée en accord avec la forme dramatique: Un langage incohérent, où l'impensable peut se penser et être exprimé. Curieusement à côté de ces phrases qui ont une longueur de trois pages on est surpris par le caractère clair, bref, concis et saccadé d'autres passages de l'œuvre.⁶

«ESTRAGON. — Il y a combien de temps que tu es là?

GARÇON. — Il y a un moment, monsieur.

VLADIMIR. — Tu as eu peur du fouet?

GARÇON. — Oui, monsieur.

VLADIMIR. — Des cris?

GARÇON. — Oui, monsieur.

VLADIMIR. — Des deux messieurs?

GARÇON. — Oui, monsieur.

VLADIMIR. — Tu les connais?

GARÇON. — Non, monsieur.

VLADIMIR. — Tu es d'ici?

GARÇON. — Oui, monsieur.»⁸

Ce n'est pas que l'auteur soit tombé dans une erreur. D'une part la contradiction est la logique de la pièce et du langage lui-même. D'autre part il faut comprendre ces changements d'expression comme une variation d'éléments et de structures expressives qui servent toutes au même but: donner au spectateur et au lecteur la sensation d'angoisse que provoque l'absurde. Bien qu'il garde, la plupart des fois, la structure du dialogue, il a aussi peu de sens que le monologue de Lucky qu'on vient de citer. Seulement ici s'ajoute un autre élément: celui de la répétition. Le dialogue s'allonge de quatre pages, au long desquelles on finit par apprendre le refrain «Oui, monsieur; non, monsieur». Hors du contexte de l'œuvre, ce genre de trucs devrait inspirer un sourire

7. *Op. cit.*, pp. 23, 24, 65, 129.

8. *Op. cit.*, pp. 69, 70.

et même pourrait être considéré comme l'exploitation d'un élément comique. Au contraire ce genre de répétition —liés à un climat où règne l'absurde, où la contradiction se manifeste dans chaque mot que les personnages prononcent— ne provoque qu'énervement dans le public; un énervement qui augmente au fur et à mesure que la pièce avance, parce qu'une fois de plus l'auteur abuse de cette stratégie et la pousse jusqu'au bout, la où il n'y a plus de phrases, où il n'y a que des mots qui se répètent jusqu'à satiété :

«POZZO. — Adieu.

VLADIMIR. — Adieu.

ESTRAGON. — Adieu.

Silence. Personne ne bouge.

VLADIMIR. — Adieu.

POZZO. — Adieu.

ESTRAGON. — Adieu.

Silence.

POZZO. — Et merci.

VLADIMIR. — Merci à vous.

POZZO. — De rien.

ESTRAGON. — Mais si.

POZZO. — Mais non.

VLADIMIR. — Mais si.

ESTRAGON. — Mais non.»⁹

Il est important de remarquer le caractère familier qui domine le langage tout au long de la pièce. Le français de Beckett dans la pièce n'est pas un français littéraire mais argotique; c'est le français que l'auteur irlandais —comme on a dit tout à l'heure— a appris dans la rue, au «bistrot»; c'est le langage de tous les jours.

b) *Fonction du langage dans l'œuvre*

Étudier le langage d'une œuvre n'a pas de sens, si l'on ne comprend pas que le langage, comme expression artistique, forme avec le contenu un tout indissoluble. Ce fait est devenu tellement évident que plusieurs auteurs se sont déjà montrés partisans de cette conception de l'œuvre d'art: «Le grand écrivain est celui en qui l'invention du "fond" et de la "forme" pour employer une vieille opposition qui n'a pas grand sens, jaillit d'un seul coup.¹⁰

9. *Op. cit.*, p. 65.

10. LALANDE, Bernard: *En attendant Godot*. Profil d'une œuvre. Hatier. Paris 1970, p. 54.

Ainsi s'exprime Lalande dans ses considérations sur l'amour des mots chez Beckett, et bien qu'il emploie les termes traditionnels comme «fond» et «forme», il s'agit bien de l'idéologie de l'auteur et de son expression artistique, dans ce cas le langage. Beckett lui-même a fait remarquer que la forme, la structure et le ton d'une expression artistique ne peuvent pas être séparés de leur sens, de leur contenu conceptuel, simplement parce que l'œuvre d'art et son sens forment un tout indissoluble; ce qui est dit est indissolublement lié à la manière dont s'est dit et cela ne pourrait être dit d'aucune autre façon. Ce critère offre un élément de similitude avec la pensée de Wittgenstein. La condition de philosophe de ce dernier lui permet de présenter des jugements qui sont les fruits de déductions logiques réalisées à travers des méthodes analytiques. A propos de cette question, il ne peut s'exprimer plus catégoriquement quand il affirme dans le point 6.421 de son *Tractatus Logico-Philosophicus* :

«Es claro que la ética no se puede expresar.

La ética es transcendental.

(Ética y estética son lo mismo).»¹¹

S'il est vrai qu'il s'exprime en termes philosophiques, c'est à nous d'assimiler les dénominations «étique» et «esthétique» à l'univers conceptuel de l'auteur et à son expression littéraire et linguistique pour nous rendre compte qu'il s'agit absolument de la même affirmation proposée par Beckett. En ce sens la fonction du langage consiste essentiellement à exister en fonction de l'œuvre. Le langage est conçu pour identifier dans son non-sens et dans son manque de structure, le non-sens de l'œuvre et son manque de logique. En tout cas la logique que le langage suit par rapport à l'œuvre, c'est de rester un langage incohérent et contradictoire; un non-langage —de telle manière qu'il se détruit et qu'il n'a pas une fonction transmissive— depuis le début de la pièce jusqu'à la fin, comme toute la pièce elle-même. Le texte est en fonction de l'œuvre dans la mesure où c'est un texte qui vibre en nous, qui nous inquiète et nous trouble, tout en nous avertissant que le tragique humain est dérisoire. Sa fonction consiste alors à être à la fois précis, de sens strictement limité et illimité, évocateur au-delà du sens simple des mots, des malheurs ou des bonheurs de la condition humaine. Les mots que l'auteur utilise nous montrent qu'ils

11. WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Revista de Occidente. Madrid, 1957. (Edic. bilingüe.)

n'ont pas une signification bien précise, de même que l'œuvre est une preuve de la difficulté ou même de l'impossibilité de communiquer avec autrui. L'incertitude qui plane sur les mots¹² sont le témoignage des incertitudes de l'homme dans un monde où rien n'est sûr, dans une société où l'homme n'est qu'un individu qui se sent de plus en plus isolé et incertain.

c) *Structure «en monologue» du dialogue*

La principale qualité de ce dialogue c'est que c'est un faux dialogue. C'est un monologue construit sous forme de dialogue parce que le langage se détruit par le langage. On ne peut pas croire à la réalité des personnages ni à ce qu'ils disent.¹³ Si la fonction du langage est de transmettre des informations claires, ici les personnages parlent pour jeter le doute. Plus le dialogue se développe, plus il se détruit. On ne sait jamais, on n'est jamais sûr de rien. Il faut remarquer que dans certains cas l'indétermination absolue est marquée par l'absence de l'article.¹⁴

Toutes les fois où il y a des choses sur lesquelles des réflexions pourraient être faites, ils reculent.¹⁵ Il y a toujours une idée qui est avancée et qui s'écroule ensuite. Les personnages veulent dire quelque chose, mais ils n'y arrivent pas. Ils posent toujours la question qui?¹⁶ quand il s'agit de Godot et cela rend le dialogue insupportable. Un autre aspect remarquable c'est la faculté qu'ont Vladimir et Estragon de passer d'un thème important à un autre tout à fait banal, comme au moment de la carotte :

«ESTRAGON. — Est-ce que tu m'as répondu?

VLADIMIR. — Elle est bonne, ta carotte?

ESTRAGON. — Elle est sucrée.

VLADIMIR. — Tant mieux, tant mieux. (Un temps.)

Qu'est-ce que tu voulais savoir?

ESTRAGON. — Je ne me rappelle plus (...)

C'est ça qui m'embête (...)

Attends ça me revient (...)

12. *Op. cit.*, p. 20.

13. «En el fondo, Samuel Beckett se ha contentado con entablar un doble monólogo, y no diálogo, entre el humorismo y el surrealismo, hecho tan contradictorio que para el profano serio de ninguna manera expresa la realidad contemporánea más al alcance de la mano. PÉREZ MINIK, Domingo: *La novela extranjera en España*. Taller de Editores JB. Madrid, 1973, p. 94.

14. *Op. cit.*, p. 9.

15. *Op. cit.*, p. 16.

16. *Op. cit.*, pp. 23, 25, 27, 29, 30, 54, 67, 104, 109, 127.

VLADIMIR. — Alors?

ESTRAGON. — On n'est pas liés?

VLADIMIR. — Je n'entend rien.

ESTRAGON. — Je demande si on est liés.

VLADIMIR. — Liés?

ESTRAGON. — Liés.

VLADIMIR. — Comment, liés?»¹⁷

L'incertitude dans le dialogue se manifeste aussi chez Pozzo. Il manifeste sa supériorité dans son vocabulaire, mais à côté de cela on trouve des phrases et des expressions vulgaires.¹⁸ On voit aussi qu'il ne répond jamais aux questions posées par Vladimir et Estragon. Pourquoi? Eh bien, parce qu'il n'écoute pas les autres et de cette façon il prouve sa supériorité sur eux. Dans ce cas, bien que le dialogue garde sa structure, ce n'en est pas un parce que la condition 'sine qua non' d'un dialogue c'est qu'il ait deux éléments qui communiquent, de façon à ce que les réponses aient une relation avec les questions; ce qui n'est pas le cas dans ce dialogue. L'aburdité de tous les dialogues qui constituent la pièce, réside dans leur caractère de monologue dans la contradiction.

«POZZO. — Je me suis peut-être mal exprimé.

Il cheche à m'apitoyer, pour que je renonce à me séparer de lui. Non. Ce n'est pas tout à fait ça.

VLADIMIR. — Vous voulez vous en débarrasser?

POZZO. — Il veut m'avoir, mais il ne m'aura pas.

VLADIMIR. — Vous voulez vous en débarrasser?

POZZO. — Il s'imagine qu'en le voyant bon porteur je serai tenté de l'employer à l'avenir dans cette capacité.

(...)

VLADIMIR. — Vous voulez vous en débarrasser?

POZZO. — Remarquez que j'aurais pu être à sa place et lui à la mienne. Si le hasard ne s'y était pas opposé. A chacun son dû.

VLADIMIR. — Vous voulez vous en débarrasser?

POZZO. — Vous dites?

VLADIMIR. — Vous voulez vous en débarrasser?»¹⁹

C'est ce caractère de monologue qui fait penser au manque de communication, parce que ce dialogue ne veut pas dire «communication». C'est une façon de dialoguer qui équivaut à s'ignorer

17. *Op. cit.*, pp. 26, 27.

18. *Op. cit.*, p. 32.

19. *Op. cit.*, pp. 42, 43.

totalemment, et c'est à cause de cela que le silence devient un élément si important dans la pièce. A ce propos, *En attendant Godot* est une «anti-pièce». Tous les éléments d'une pièce de théâtre conventionnels sont détruits. Tout ce qui est classique est détruit par Beckett, c'est-à-dire tout ce qui a un début et une fin. Ces dialogues évidemment n'ont pas une forme classique ni logique. Tous les points de départ sont niés ou mis en doute.²⁰ Dans une pièce classique si nous doutons de ce que les personnages disent, la pièce s'écroule. Elle donne toujours tous les éléments pour qu'on la comprenne. Au contraire, Beckett trouble les personnages de façon à ce que le lecteur ou le spectateur ne puisse pas comprendre.

III. L'AUTRE LANGAGE: LE SILENCE

Étudier le langage d'un auteur dans une pièce équivaut à étudier toutes les formes du langage, non seulement comme moyen d'expression, mais de communication. A ce propos on vient d'analyser les caractéristiques du langage écrit et parlé. Maintenant il s'agit d'étudier les autres possibilités du langage. Une de ces autres possibilités, c'est-à-dire l'autre langage, Beckett nous l'offre avec le silence. Le silence qui en apparence est la négation du langage, c'est un «non-langage» qui peut pourtant avoir une grande valeur justement parce que, comme on l'a déjà remarqué, une pièce de théâtre a besoin du langage, les gens qui vont au théâtre ont l'intention de voir et surtout d'écouter quelque chose. C'est pourquoi ils sont extrêmement sensibilisés au silence, ils sentent beaucoup plus la présence d'un silence que celle du dialogue ou même du monologue. L'auteur, étant conscient de toutes les valeurs du silence, sait comment s'en servir et dans quel but. On s'est proposé d'étudier ensuite comment Beckett a exploité ce moyen théâtral qu'est le silence et les valeurs qu'il lui a rendu. Premièrement le silence comme moyen théâtral et scénographique est appliqué pour attirer l'attention du spectateur sur la scène, dans sa totalité ou bien sur un moment, un mouvement, un geste précis des personnages ou d'un seul personnage. Un aspect remarquable dans l'œuvre de Beckett, surtout la première fois qu'on lit la pièce, c'est l'abondance de silence, des temps —qui ne servent qu'à réaffirmer le silence— et des annotations, des explications ou des remarques de l'auteur à propos des personnages.²¹

20. *Op. cit.*, pp. 18, 19.

21. V. surtout *op. cit.*, pp. 12, 29, 31, 32, 33, 35, 36.

La mise en scène de la pièce est tellement précisée par Beckett qu'il laisse peu d'options possibles aux éventuelles modifications d'un metteur en scène. Les remarques de l'auteur en italiques jouent le rôle de connotation, de «geste»,²² parce qu'elles éclairent l'attitude de l'acteur sur scène. Cette attitude a aussi un langage et une valeur communicative, non pas parce que le geste soit relevé dans le silence, mais parce qu'il accompagne le langage parlé et l'enrichit. Le geste est comme un sous-langage dont la fonction consiste à montrer les nuances, à les rendre saisissables au public : par exemple pour remarquer l'ironie, l'aspect grotesque ou tragique d'une phrase ou d'un dialogue, dont la profondeur de la nuance échapperait totalement. D'autre part le silence peut aussi être employé comme un moyen d'incommunication. En ce cas, sa fonction consisterait à accentuer l'angoisse créée par un dialogue qui ne dit absolument rien. Beckett se sert de ce moyen pour accentuer l'absurde. Il l'introduit entre les phrases,²³ non pas dans l'intention de laisser un instant les personnages pour méditer à propos de questions très complexes, très importantes ou même décisives — parce qu'il n'y en a pas — mais justement pour faire semblent. C'est là que réside un des points de l'ironie grotesque de Beckett. Tout est fait comme s'il s'agissait de ..., mais il ne s'agit que d'attendre quelqu'un et on ne sait pas s'il existe.

Quand le silence est introduit dans un dialogue, il a différentes applications ; dans certains cas il ne coupe pas le thème du dialogue, mais sa structure.

«VLADIMIR. — Plutôt elles chuchotent.

ESTRAGON. — Elles murmurent.

VLADIMIR. — Elles murmurent.

Silence.

VLADIMIR. — Que disent-elles?

ESTRAGON. — Elles parlent de leur vie.

VLADIMIR. — Il ne leur suffit pas d'avoir vécu.

ESTRAGON. — Il faut qu'elles en parlent.»²⁴

D'après le texte on voit que la structure «sujet-verbe» est remplacée après le silence par une structure plus complète. Les

22. Bertolt Brecht, le dramaturge allemand, a bien défini que «Unter Gestus soll nicht Gesticulieren verstanden sein; es handelt sich um Gesamthaltungen. Gestisch ist eine Sprache, wenn sie auf dem Gestus beruht, bestimmte Haltungen des Sprechenden anzeigt, die dieser andern Menschen gegenüber einnimmt». BRECHT, Bertolt: *Schriften zum Theater*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1971, p. 252.

23. *Op. cit.*, pp. 13, 14, 16, 19, 21, 25.

24. *Op. cit.*, p. 88.

propositions ne sont pas formées par deux éléments, mais il emploie même des propositions subordonnées. En parlant du dialogue, dans le point précédent, on a signalé que Vladimir et Estragon dialoguaient parce qu'ils ne pouvaient pas supporter le silence, parce que quand on se tait, c'est que l'on pense, et penser veut dire être ou devenir conscient, ce qui accentue l'angoisse des personnages :

«ESTRAGON. — En attendant, essayons de converser sans nous exalter, puisque nous sommes incapables de nous taire.

VLADIMIR. — C'est vrais, nous sommes intarissables.

ESTRAGON. — C'est pour ne pas penser.

(...)

ESTRAGON. — De feuilles.

VLADIMIR. — De cendres.

ESTRAGON. — De feuilles.

Long silence.

VLADIMIR. — Dis quelque chose!

ESTRAGON. — Je cherche.

Long silence.

VLADIMIR (*angoissé*). — Dis n'importe quoi!

ESTRAGON. — Qu'est-ce qu'on fait maintenant?

VLADIMIR. — On attend Godot.

ESTRAGON. — C'est vrai.

Silence.»²⁵

Plus l'emploi du silence est systématique, plus il renforce l'angoisse des personnages et probablement l'inquiétude du public ; de même que le suspense est provoqué par le silence dans le dialogue. Celui-ci est arrêté à un moment où l'on est pressé d'entendre une réponse concrète.²⁶ L'auteur réussit de cette façon à concentrer toute l'attention du spectateur. Et finalement prend le rôle du rideau. La pièce est divisée en deux actes, et bien qu'elle n'ait essentiellement ni début ni fin, la structure de la pièce serait coupée, s'il n'y avait pas une similitude entre la longueur de la première partie et celle de la deuxième. A ce propos le silence sert à changer de scènes ou de situations — à cause de sa longueur — sans pour cela abîmer la symétrie structurelle.²⁷

25. *Op. cit.*, pp. 87, 88.

26. *Op. cit.*, pp. 71, 84.

27. *Op. cit.*, pp. 66, 131.

IV. LE LANGAGE : UN MOYEN DE COMMUNICATION OU D'INCOMMUNICATION ?

Devant une œuvre d'art, et dans le cas des œuvres littéraires, il semblerait ridicule de se poser la question à propos de la communication ou de l'incommunication, parce qu'il paraît logique le caractère communicatif de toute œuvre d'art. Pourtant dans toutes les œuvres de Beckett cette corrélation entre pensée-langage écrit-œuvre et communication, n'est pas tellement claire à cause des éléments « non-communicatifs » qui se sont détachés dans son langage tout au long de l'étude de son œuvre. En effet, ce dialogue à bâtons rompus qui est l'essentiel du langage de la pièce de Beckett serait le témoignage de l'incapacité de communiquer, que Pinter nie en faveur d'une tendance à la refuser : « (...) au lieu d'une incapacité quelconque à communiquer, il y a le mouvement intérieur délibéré d'esquiver la communication. La communication entre les gens est si effrayante que, plutôt que de communiquer, les gens préfèrent un continuel bavardage à bâtons rompus, un continuel bavardage à propos d'autres choses plutôt que de ce qui est là la racine de leurs rapports. »²⁸

Si l'on a déjà accepté l'incommunication, il faut passer à l'analyse des moyens. La première chose à vérifier c'est le langage ; le langage qui est né justement comme un besoin d'expression de l'homme, un besoin de transmettre sa pensée, et finalement comme un besoin réciproque de communication. Aujourd'hui, au fur et mesure que l'on a approfondi dans l'étude de l'usage du langage on a découvert son insuffisance aux effets d'une communication pour laquelle il avait été créé. De nos jours ce que l'on transmet, ce ne sont que douloureuses formes d'expression du « moi » de chacun. Il existe entre nous un décalage entre nos exigences de communication et les possibilités que les moyens nous offrent pour que la communication se vérifie. Le langage à l'usage, alors, ne sert pas à réussir une plus parfaite communication entre groupes ou interpersonnelle, mais à maintenir son « statu quo », c'est-à-dire à perpétuer la compréhension déjà existante, et par conséquent on aboutit à l'isolement et à la désintégration de l'individu. On a parlé dans l'introduction de l'isolement de l'artiste vis-à-vis de la société dans le siècle précédent. Dans l'actualité c'est la société qui provoque l'isolement non seulement de l'artiste, mais de l'individu en tant qu'un être social qui vit dans un certain ni-

28. Interview de Harold Pinter avec Tynan.

veau de culture et de conscience. En ce sens, le langage comme un élément ou comme un moyen social a suivi d'un côté la même évolution que l'homme, mais de l'autre, il n'arrive pas à se développer dans la même extension et intensité. C'est pourquoi le langage est devenu notre propre limitation: «La palabra se genera, pues, como resultado de la restricción de lo-no-decible-todavía, en favor de lo-que-ya-puede-ser-dicho. Pero este último —lo que puede ser dicho—²⁹ es, por tanto, una parte de lo vivenciado. Así pues, la reducción de lo vivenciado a lo pensado, y, posteriormente, la concreción de lo pensado en lo denominable, son dos de las limitaciones impuestas desde dentro del ser humano.»³⁰ James Joyce se manifeste conscient aussi de cette limitation du langage dans sa définition de la poésie, quand il dit que la poésie c'est une tentative de communiquer, ou du moins, d'exprimer une expérience idiosyncrasique que la plupart des gens n'ont pas l'art pour le dire. C'est exprimer en mots les expériences émotionnelles qui en essence sont sans mots.

L'incommunication que présente le langage des œuvres de Beckett est l'expression d'un homme qui n'a ni rien à dire, ni personne à qui transmettre quelque chose. Là réside une des affinités avec la pensée de Proust, d'après qui pour un artiste le seul développement spirituel possible est dans le sens de la profondeur. L'art tend, non pas vers une expression, mais vers une contraction. Et l'art est l'apothéose de la solitude. Il n'est pas de communication parce qu'il n'existe pas de moyens de communication. Devant la négation de toute possibilité de communication avec autrui, les œuvres de Beckett deviennent l'affirmation de l'intégration dans la littérature d'un phénomène socio-économique-psychologique de l'homme: son incommunication.

BIBLIOGRAPHIE

BECKETT, Samuel: *En attendant Godot*. Éditions Minit. Paris, 1970.

BRECHT, Bertolt: *Schriften zum Theater*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1971.

29. «No decir nada sino aquello que se puede decir» 653. «De lo que no se puede hablar, mejor es callar» 7. WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Revista de Occidente. Madrid, 1957.

30. CASTILLA DEL PINO, Carlos: *La Incomunicación*. Ed. Península, Barcelona, 1970, p. 49.

- CASTILLA DEL PINO, Carlos: *La Incomunicación*. Editorial Península. Barcelona, 1970.
- ESSLIN, Martin: *Théâtre de l'absurde*. Buchet/Chastel. Paris, 1971.
- LALANDE, Bernard: *En attendant Godot*. Profil d'une œuvre. Hatier. Paris, 1970.
- LLEDÓ, Emilio: *Filosofía y Lenguaje*. Editorial Ariel. Barcelona, 1970.
- MAURIAC, Claude: *L'Alittérature Contemporaine*. Albin Michel, 1958.
- SANDRY, Geo/CARRIÈRE: *Dictionnaire de l'argot moderne*. Lienhart. Clamart, 1972¹⁰.
- WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Revista de Occidente. Madrid, 1957. (Edición Bilingüe.)
- PÉREZ MINIK, Domingo: *La Novela Extranjera en España*. Taller de Editores JB. Madrid, 1973.

CRONICA

