



HAL
open science

Approche stylistique de la polyphonie énonciative dans le théâtre de Samuel Beckett.

Mohammad Mohammadi - Aghdash

► **To cite this version:**

Mohammad Mohammadi - Aghdash. Approche stylistique de la polyphonie énonciative dans le théâtre de Samuel Beckett.. Littératures. Université de Lorraine, 2013. Français. NNT : 2013LORR0046 . tel-01749734

HAL Id: tel-01749734

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01749734>

Submitted on 29 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

ÉCOLE DOCTORALE *PIEMES*
U.F.R. LETTRES ET LANGUES
CENTRE DE RECHERCHE *ÉCRITURES*, EA 3943

THÈSE

En vue d'obtenir le grade de Docteur de l'Université de Lorraine
Langue et littérature françaises

Présentée et soutenue publiquement le 25 janvier 2013
Par

Mohammad MOHAMMADI-AGHDASH

*Approche stylistique
de la polyphonie énonciative dans le théâtre
de Samuel Beckett*

Sous la direction de Madame Le Professeur
Sylvie FREYERMUTH

Membres du jury

M. Jean-François P. BONNOT, Professeur honoraire, Université de Franche-Comté

M. Mohamed EMBARKI, Maître de Conférences HDR, Université de Franche-Comté

Mme Sylvie FREYERMUTH, Professeur, Université du Luxembourg

M. Peter SCHNYDER, Professeur, Université de Haute-Alsace

M. Jean-Michel WITTMANN, Professeur, Université de Lorraine

À la mémoire de mon père.

À toute ma famille.

REMERCIEMENTS

Mes très sincères remerciements vont à ma très chère Directrice de Thèse, Madame le Professeur Sylvie FREYERMUTH, qui a bien voulu se donner la peine d'assumer la direction de cette recherche. Je lui adresse de grand cœur l'expression de ma reconnaissance pour sa très haute compétence scientifique, ses précieux conseils et remarques, sa lecture minutieuse de ce travail et son excellent côté humain, pendant ces quatre années de recherche.

Je remercie tous les membres du Jury, et particulièrement M. Schnyder et M. Embarki qui ont accepté d'enrichir le présent travail de leurs remarques.

J'offre également tous mes remerciements à tous les membres de ma famille, en Iran, pour leur soutien, aussi bien financier que moral, et tout particulièrement à mon épouse qui a beaucoup souffert ces deux dernières années de notre éloignement géographique involontaire.

RÉSUMÉ

La *polyphonie énonciative*, thème central de notre recherche doctorale, évoque une pluralité de voix au sein de l'unique discours-énoncé du locuteur/sujet parlant, si l'on prend en considération la théorie de polyphonie linguistique d'Oswald Ducrot (1980 et 1984) qui, lui-même, s'est inspiré des réflexions linguistiques et stylistiques de Mikhaïl Bakhtine (1929/1970). Celui-ci a discuté pour la première fois cette notion, mais dans l'approche purement littéraire qu'il nommait *dialogique*. En ce sens, la théorie polyphonique exclut automatiquement la présence d'une seule instance chargée de l'auto-expression et élargit cette fonction aux autres êtres-discursifs, dissimulés derrière le seul *Je* du locuteur.

Notre recherche étant consacrée à la notion de polyphonie énonciative dans le dialogue théâtral, on estime que même si l'on s'exprime à la première personne, on peut laisser entendre dans sa propre prise de parole le discours (la voix ou le contenu du point de vue) de quelqu'un d'autre. Ainsi est-il intéressant d'analyser la manière dont les voix se confrontent à l'intérieur de l'œuvre dramaturgique de Samuel Beckett et laissent entendre la trace de voix *autres*. La théorie de la polyphonie énonciative étant aujourd'hui l'objet d'une approche beaucoup plus linguistique, il convient de souligner que la polyphonie du texte beckettien naît en bonne part de l'emploi abondant de la négation *ne ... pas*, de connecteurs pragmatiques (*mais, peut-être, puisque, alors*) et du discours rapporté-DR qui est la croisée par excellence de points de vue divers.

Mots clés : Polyphonie, dialogisme, négation, négativité, discours rapporté, hétérogénéité énonciative, néant, absurde.

SUMMARY

The *enunciative polyphony*, topic for thought of our PhD research, mentions the plurality of voices in the Speech-Only statements of the speaker/subject's speaking, if we consider the theory of linguistic polyphony by Oswald Ducrot (1980 et 1984), which was inspired by linguistic thoughts of Mikhail Bakhtin (1929/1970). This one talked about this notion for the very first time, but in a purely literary approach which he called *dialogic*. In this way, theory of polyphony excludes by itself the presence of a single body responsible for self-expression and extends this function to other discursive beings, which are hidden behind the only *I* of the speaker.

The notion of enunciative polyphony in the dramatic dialogue is the area of our current research. It is estimated that even if one speaks in the first person, one can suggest in own speaking the speech (voice or the content of point of view) of someone else. That would be also interesting to see how the voices confront each other in the dramatic work of Samuel Beckett and how they let you hear the signs of other voices. Considering that the polyphony theory is now the subject of a much more linguistic approach, we can notice that much of the polyphony of the beckettian text is born out of the abundant use of the negation *not* (*ne ... pas*), of pragmatic connectors (*but, perhaps, since, then*) and reported speech-DR which is the fundamental junction of points of view.

Keywords : polyphony, dialogism, negation, negativity, reported speech, enunciative heterogeneity, nothingness, absurd.

INTRODUCTION

Parler du théâtre de Samuel Beckett dans la catégorie du théâtre contemporain français, c'est parler en soi d'un nouveau langage que s'efforçait de présenter ce Nouveau Théâtre¹ à travers le regard neuf qu'il portait sur le monde ravagé par les effets destructeurs de la Seconde Guerre mondiale (1939-1945). Évidemment, au lendemain de ladite guerre, l'homme européen contemporain, « coupé de ses racines religieuses ou métaphysiques se sentait perdu » (E. Ionesco, *Notes et contre-notes*), et l'existence humaine fut considérée comme insensée, absurde². Alors, le sentiment de créer de nouvelles formes artistiques s'imposait, et ceci pour redéfinir l'homme dans le monde de même que ses rapports avec lui. On avait besoin d'un vrai changement. Dans le domaine des arts spectaculaires, c'est la tradition dramatique qui avait été visée, sachant que celle-ci essayait jusqu'alors de donner (en vain) un sens à la condition humaine. L'évolution qu'imposait ce nouveau théâtre dans la dramaturgie des années 50 était de taille : une rupture totale avec les principes dramaturgiques classiques, où l'homme était le centre du monde. *Grosso modo*, on sait bien que dans ce type de dramaturgie, on parlait de l'importance des trois unités sacrées, établies par les classiques du XVII^{ème} siècle : unité d'action, unité de lieu et de temps. Il fallait ajouter à ces trois règles le principe de bienséance. Un système cohérent monté d'après la raison humaine, et qu'on avait emprunté à l'*Antiquité classique* et la *Poétique* d'Aristote.

¹ Appellation qui englobait les œuvres de certains dramaturges d'expression française des années 50, particulièrement celles d'E. Ionesco, S. Beckett, A. Adamov et J. Genet qui parlaient tous, à l'unanimité, d'une évolution tant socio-culturelle que littéraire qualifiée d'*absurde*, étant donné que le langage (dramatique) moderne, ayant perdu sa valeur de signe, ne signifiait plus rien : « HAMM.- Clov ! /CLOV.- Qu'est-ce que c'est ? /HAMM.- On n'est pas en train de... de... signifier quelque chose ? /CLOV.- Signifier ? Nous, signifier ! (*Rire bref.*) Ah elle est bonne ! » (Beckett, *Fin de partie*, 1957, p. 47).

² Ce théâtre dit absurde met en scène, à la suite du sort tragique et absurde de *Sisyphé*, (« condamné par les dieux à rouler sans cesse un rocher lourd jusqu'au sommet d'une montagne d'où la pierre retombait par son propre poids. Les dieux avaient pensé avec quelque raison qu'il n'est pas de punition plus terrible que le travail inutile et sans espoir », écrit Albert Camus, 1942, *Le mythe de Sisyphé : Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard), « la misère de l'homme sans Dieu », comme le constatait Peter Szondi (1980, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'Age d'or), cité in : Jean-Pierre Ryngaert, « Samuel Beckett et le théâtre de conversation : la mise en crise du dialogue », *Revue OP. CIT.*, N° 11/1998, Pau, PUP, p. 255.

Mais avec le nouveau théâtre (de l'absurde), on portait bien tout autre chose sur la scène ; le changement consistait dans le bouleversement fondamental des conventions du genre : la forme aussi bien que le contenu de ces pièces différaient ouvertement de pièces traditionnelles. En assistant à une pièce d'un Ionesco ou d'un Beckett, on ne venait plus pour s'amuser au théâtre, mais pour se trouver face à d'innombrables questions dont le spectateur n'avait pas encore l'habitude et dont la réponse restait comme une énigme³. Ce qui veut dire que les metteurs en scènes demandaient plus de patience au spectateur qui venait assister pour la première fois à la représentation d'une pièce moderne qui *n'avait pas grand-chose à dire*, par rapport aux genres plus classiques, tels que le drame ou la comédie où tout se passe d'une manière cohérente. Ce théâtre exige un lecteur-spectateur patient et intellectuel. Parce que dans les théâtres de l'absurde, il n'y a pas d'intrigue évidente, pas de dialogue pertinent, pas de personnalités marquées, pas de lieu précis, au sens propre du terme. On estime que la rupture avec la tradition est de plus en plus profonde avec le théâtre de Beckett dont *En attendant Godot* (1952) et particulièrement *Fin de partie* (qui est plus beckettienne pour avoir pu être « plus libérale » que la précédente, bien qu'elle ait apporté la célébrité universelle à l'auteur) possèdent les caractéristiques du genre absurde. Les personnages que Beckett a mis en scène sont quelques vieux pantins malades et une poignée de culs-de-jatte pris entre l'espoir (trompeur) et l'impossibilité d'une éventuelle évasion, dans un monde hostile qu'ils ne parviennent pas à comprendre lorsque leur « appel lancé au Ciel reste sans réponse ». C'est ce qui trahirait dans l'approche existentielle, selon Albert Camus, « l'écart entre l'homme et le monde »⁴ qu'on considérerait comme l'origine de l'absurdité de l'existence même.

Le thème de l'absurde devient de plus en plus radical avec Beckett, qui ne traite dans son œuvre que de l'existence humaine. Mais l'originalité du théâtre absurde beckettien réside certainement dans la représentation de la misérable condition humaine, tout en établissant un lien métaphorique entre l'espace scénique et le monde, à travers des images concrètes qui reflètent la viduité de l'existence en

³ « Qui est-ce, Godot ? ». C'est la question qu'un des spectateurs posait à Beckett lors d'une répétition d'*En attendant Godot* à Paris (1953), à laquelle il avait répondu : « Si je le savais, je l'aurais dit ».

⁴ A. Camus, 1951, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard.

même temps que l'absurdité du langage. Ces deux composantes principales font du théâtre beckettien un mouvement dramaturgique par excellence. En effet, il vaut mieux dire que c'est le langage effondré qui est, chez Beckett, le miroir de la pensée dégradée de l'homme absurde. Dans cette optique et selon la critique contemporaine, ce langage mis en crise est le seul et véritable héros d'un théâtre qui n'a pas de héros, au sens traditionnel du terme. Il faut noter que si le langage beckettien est absurde, c'est parce que les mots qu'il véhicule sont détachés de leur sens usuel ; c'est parce qu'il est devenu, lui-même, l'incontestable source de malentendus, au lieu d'en être instrument de communication. Les protagonistes beckettien, qui vivent une situation lamentable, ont effectivement du mal à nouer un dialogue ; c'est de là que ces êtres n'arrivent pas à se comprendre, et finalement c'est le lourd silence qui émaille une conversation déjà en péril. L'on sait bien que l'ère de la tragédie est déjà passée ; mais on est déjà témoin, dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, du « retour du nouvel aspect de la tragédie » (Jean-Marie Domenach)⁵ dans le théâtre absurde, surtout chez Beckett, dont le tragique du langage, lorsque ce dernier est lié au néant de la signification, naît d'une abondance d'actes d'opposition.

Nous allons nous arrêter sur l'expression « acte d'opposition » qui, outre sa portée métaphysique et philosophique, va nous orienter vers la dimension linguistique de l'œuvre beckettienne, étant donné que le théâtre de Beckett excelle dans l'analyse du langage, « examinant le dialogue sous l'angle de la conversation » (J.-P. Ryngaert, 1998, *ibid.*). C'est le point de vue qui pourrait ainsi nous relier à notre projet doctoral, qui a pour sujet « Approche stylistique de la polyphonie énonciative dans le théâtre de Samuel Beckett ». La polyphonie, thème central de notre recherche signifie, dans l'approche linguistique, « la pluralité de voix (points de vue) au sein de l'unique énoncé » du locuteur/sujet parlant. De là vient la mise en cause de l'unicité du sujet parlant. M. Bakhtine⁶ est le premier à s'être servi du terme *polyphonie*, qui signifie chez ce philosophe du langage, dans la perspective littéraire, la relation réciproque (la polémique) entre l'auteur et son personnage qu'on qualifiera d'abord de dialogique, parce qu'il est le fait de la confrontation de

⁵ Domenach, 1967, *Le Retour du tragique*, Paris, Seuil.

⁶ M. Bakhtine, 1970, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.

différentes visions du monde entre les interlocuteurs. La particularité polyphonique du théâtre beckettien est due à plusieurs paramètres ; elle pourrait naître du fait des réécritures entre les versions anglaises et françaises, des néologismes, du refus de l'autre, de la parodie et de la violation de règles grammaticales qui ont amené Beckett à représenter un système complet, faisant coexister plusieurs sujets au sein d'une même conscience active.

L'œuvre théâtrale beckettienne est doublement polyphonique : au niveau de la macrostructure qui a presque recueilli en son sein le savoir humain depuis la Bible, sachant bien que l'auteur est fort inspiré par les lectures de Dante, É. Kant, G. Berkeley, M. Proust, J. Joyce et surtout par la *peinture de l'empêchement* des frères hollandais, A. et G. van Velde. Et au niveau de la microstructure, celui de la phrase, qui est essentiellement l'objet de notre recherche : la polyphonie énonciative qui met en évidence le (dys)fonctionnement de la conversation beckettienne. Par un retour sur le mot « oppositions », évoqué plus haut, nous tenons à remarquer que l'aspect dialogique-polyphonique du langage dramatique beckettien provient d'une abondance d'actes d'opposition qui opèrent comme un véritable ralentissement, bouclant (ou bloquant) énonciativement l'écoulement d'un dialogue à peine entamé par le locuteur. En outre, c'est la fusion des contraires qui fait avancer le discours, malgré son effet de fermeture énonciative. La parole beckettienne et le sens (de l'absurde) sont saisis au-delà des contradictions qui fonctionnent comme la force dynamique du dialogue, tout en ranimant ainsi la polémique entre les protagonistes. Mais dans ce jeu d'oppositions, ce qu'on ne peut pas négliger, c'est le rôle créatif de la négativité sur le versant de laquelle l'œuvre elle-même est fondée. Ce qui reviendrait à dire que la négation *ne*, en tant que forme linguistique prédominante chez Beckett, est l'écriture de l'absurde et du néant sous toutes ses formes : la pénurie des matières scéniques, l'épuisement du verbe, la dégradation de la pensée, la non-communication, la crise de la représentation. Nous tenons à expliquer que cette dernière est, dans la perspective phénoménologique, le résultat de la crise existentielle du personnage même (l'homme moderne) qui a perdu la mesure de son corps et l'évidence de son rapport au monde. Effectivement, le négatif et l'écriture de l'empêchement, sont porteurs du sens des thèmes majeurs de l'absurde chez Beckett. Tout bien considéré, ce qu'on peut dire en un mot, c'est qu'il serait

impossible de lire le théâtre de l'absurde de Samuel Beckett, sans tenir compte de la richesse polyphonique de son texte.

En ce qui concerne notre recherche, celle-ci est répartie en trois chapitres. Le chapitre I, « Polyphonie et dialogisme », aborde les approches théoriques de ces concepts, d'abord selon les réflexions de M. Bakhtine (1970, 1975, 1977 et 1984), puis selon la théorie de la polyphonie énonciative d'O. Ducrot (1972, 1980, 1982 et 1984) qui a inspiré les polyphonistes scandinaves dans le cadre du projet *ScaPoLine* (2000, 2001, 2002 et 2004), réunis autour de Henning Nølke. Le chapitre II, « Samuel Beckett, ou le théâtre de la négation », développe l'étude de notre corpus : *En attendant Godot*, *Fin de partie* et *Oh les beaux jours*. Dans ces textes, la thématique du négatif (beckettien), en tant que genèse de l'absurde et véritable producteur du sens, est étudiée sous toutes ses formes littéraires et linguistiques. En dernier lieu, le chapitre III traite du « Discours rapporté comme phénomène discursif hétérogène par excellence dans le théâtre de Samuel Beckett ». Celui-ci est considéré comme un véritable carrefour reliant les polyphonies linguistique et littéraire. Les réflexions majeures sur le discours rapporté ont été développées, entre autres, par Bakhtine (1977), Jacqueline Authier-Revuz (1978, 1982, 1984, 1992 et 1993), Laurence Rosier (1999), D. Maingueneau (1984, 1991 et 1994) et Bernard Combettes (1989). Dans ces deux derniers chapitres, à travers l'approche stylistique des pièces et nos analyses textuelles, nous nous appliquerons à montrer comment le personnage et le langage sont liés au néant et de quelle manière le rapport conversationnel est mis en crise.

« Nous ne sommes hommes et ne nous tenons les
uns aux autres que par la parole. »

(M. de Montaigne, *Essais*, Livre I, Chapitre IX)

Chapitre I

Polyphonie et Dialogisme

1. Théorie de la polyphonie et mise en question du postulat de l'unicité du sujet parlant

Nous pensons plus particulièrement, par la notion de *polyphonie* en tant que méthode d'interprétation⁷, à la *pluralité des points de vue* au sein de l'unique énoncé du locuteur. Ce qui veut dire que la polyphonie prend en considération la question des points de vue au sein du discours du locuteur/sujet-parlant. Avant de pouvoir aborder la notion de polyphonie, nous voudrions préciser que le concept de *pluralité des points de vue* au sein d'un unique énoncé renvoie aux travaux de Gérard Genette dans son approche narratologique, et à ceux d'Alain Rabatel dans son approche linguistique. G. Genette aborde essentiellement dans *Figures III* (1972) la notion de *focalisation*. Nous arrêtons sur cette dernière, dans une perspective narrative, il est question, pour Genette, de se demander « qui parle ? » et « qui voit ? ». C'est-à-dire, en d'autres termes, celui qui raconte le récit, le narrateur, et celui dont le point de vue, le personnage-focalisateur⁸, organise la perspective narrative. C'est la « vision »⁹ (du monde) avec (le personnage). Genette souligne, dans sa terminologie (*Ibid.* p. 203-210), l'importance de la notion de « focalisation interne¹⁰ ». Il s'agit de voir le monde, dans ce type de narration, à travers les yeux d'un personnage-focalisateur précis, le narrateur n'étant donc pas seul à raconter. Ce qui revient à dire que le point de vue du personnage se superpose à celui de l'auteur et oriente ainsi la perspective narrative. L'apparition du personnage dans le récit du narrateur correspond, dans la terminologie de Genette, à la confrontation des voix dans le texte littéraire.

De son côté, Alain Rabatel, qui se fonde sur l'approche genettienne de la focalisation, a repris cette notion à la fin des années quatre-vingt-dix et l'a

⁷ D'après Dominique Maingueneau, (1986, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, p. 70), la polyphonie, en tant que fait d'interprétation, s'est expliquée ainsi : « La notion de 'polyphonie', empruntée aux travaux de M. Bakhtine, a été développée de manière systématique par O. Ducrot pour traiter ces énoncés où dans le discours d'un même énonciateur se laissent entendre différentes 'voix' ».

⁸ Ce terme de Genette (1972) renvoie, dans l'approche linguistique, au terme de l'*énonciateur* de Ducrot. Le concept d'énonciateur laisse penser à « la source de la subjectivité » chez A. Banfield (1982/1995, p. 180).

⁹ Pour Jean Pouillon (1946/1993, *Temps et roman*, Paris, Gallimard).

¹⁰ Selon Rabatel (2006a, p.177) la focalisation interne genettienne appartient, du fait de sa parenté avec le discours indirect libre-DIL, au dialogisme de Bakhtine (1975, 1977 et 1984).

développée et dépassée dans un grand nombre de publications couvrant une période d'une quinzaine d'années. Dans une explication linguistique plus générale, il faut noter qu'à l'approche narratologique de l'analyse du « mode narratif » de Genette répond l'analyse énonciative des « points de vue » de Rabatel. Pour Rabatel, la notion de point de vue (désormais PDV), placée au cœur de ses réflexions sur l'analyse du discours, renvoie plus généralement à la subjectivité du personnage, ce dernier étant la seule instance énonciative disponible pour un PDV, et Rabatel définit le PDV comme « l'expression linguistique de perceptions représentées [du personnage] » (2001c, p. 154)¹¹. Ou bien, c'est « une forme générale d'expression de la subjectivité du sujet [de perception] » (2003^e, p. 8)¹².

En revenant sur notre discussion au sujet de la polyphonie, il faudra préciser que cette notion est introduite dans la littérature française par la traduction de l'important ouvrage de Mikhaïl Bakhtine (1929/1970)¹³. Oswald Ducrot, inspiré de ce dernier, a fondé, dans les années 80 (Ducrot, 1980a¹⁴, 1982¹⁵, 1984a ; Anscombe et Ducrot, 1983¹⁶) une théorie originale de la polyphonie¹⁷ proprement linguistique. Alors que cette théorie dite polyphonique allait naître spécifiquement des travaux de Ducrot, notamment par la parution de *Le dire et le dit* (1984a), l'Américaine Ann Banfield soutenait, dans ses recherches sur le style indirect libre¹⁸, la thèse d' « un énoncé / un sujet de conscience » affirmant que « s'il y a un

¹¹ Rabatel, 2001c, « Les représentations de la parole intérieure : monologue intérieur, discours direct et indirect libre », *Langue française* n°132.

¹² Rabatel, 2003e, « Le problème du point de vue dans le texte de théâtre », *Pratiques* n° 119-120, Metz.

¹³ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil. C'est un ouvrage critique sur l'œuvre romanesque de T. Dostoïevski.

¹⁴ Ducrot et al., 1980a, *Les mots du discours*, Paris, Minuit.

¹⁵ Ducrot, 1982, « La notion de sujet parlant », in : *Recherches sur la philosophie et le langage* n° 2, Université de Grenoble.

¹⁶ Anscombe et Ducrot, 1983, *La théorie de l'argumentation dans la langue*, Bruxelles, Mardaga.

¹⁷ Ducrot se réfère à Bakhtine pour l'élaboration de sa théorie polyphonique : « La notion de polyphonie a été utilisée par Bakhtine pour qualifier une catégorie de romans, ceux de Dostoïevski p. ex., où coexistent une pluralité de modes narratifs différents, et qui donnent au lecteur l'impression que plusieurs narrateurs s'adressent à la fois à lui », estime Ducrot, (1984b : 3), dans « La polyphonie », *Lalies*, n° 4/1984, p. 3-30. Cité in : Patrick Dendale et Danielle Coltier, « Éléments de comparaison de trois théories linguistiques de la polyphonie et du dialogisme », (Laurent Perrin éd. 2006, Metz), 2006, p. 274.

¹⁸ A. Banfield, « Où l'épistémologie, le style et la grammaire rencontrent la théorie littéraire », in *Langue française*, n° 44/1979, p. 9-26.

locuteur, il est identique au sujet de conscience ». Cette formule résumant l'unicité du sujet parlant, se trouvait peu après discutée et mise en question, essentiellement par Ducrot (*ibid.*, 1984, p.173), à la suite de Jacqueline Authier-Revuz (1978)¹⁹ et Marc Plénat (1975)²⁰. Évidemment, l'objectif de cette théorie est de contester le « postulat de l'unicité du sujet parlant ». La théorie de la polyphonie, étudiant la trace d'autres voix audibles dans l'énoncé du locuteur-sujet parlant, exclut automatiquement la présence d'une seule instance discursive, et élargit la prise de parole aux autres êtres-discursifs, aux autres « je » parlant. Ainsi donc, il s'agit du « Je (u) » de voix se disputant dans un seul et même énoncé ; les voix se confrontent, voix internes et externes, au sein du discours du locuteur. Les polyphonistes, dans la lignée de Bakhtine, partagent l'idée selon laquelle les textes montrent toujours les « échos » des points de vue extérieurs. En effet, la polyphonie constitue un phénomène linguistique et discursif où « les voix internes, représentant diverses images du locuteur, entrent dans un jeu avec les voix externes sous différentes formes, le discours rapporté, ou sous d'autres formes » (Kjersti Fløttum, 2006, p. 301)²¹.

Mais l'originalité de la thèse de Ducrot (1984a) est d'insister sur l'aspect polyphonique du discours tout en avançant deux notions cruciales : polyphonie et énonciation, et cela pour étudier le phénomène de l'énoncé dans l'acte d'énonciation²², dans la chaîne de l'interaction verbale entre les interlocuteurs : « chaque énoncé est un maillon de la chaîne fort complexe d'autres énoncés », écrit Bakhtine²³. Pour Ducrot, l'apparition d'un énoncé est le résultat

¹⁹ J. Authier-Revuz, « Les formes du discours rapporté », *DRLAV*, n°17/1978, Paris, p. 1-87.

²⁰ M. Plénat, 1979, « Sur la grammaire du style indirect libre », *Cahiers de grammaire I*, Université de Toulouse-Le Mirail, p. 95-137.

²¹ K. Fløttum, 2006, « Interrogation de voix internes et externes dans le discours », in : *Le sens et ses voix : Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, (L. Perrin. éd.), *Recherches linguistiques* n° 28, Metz.

²² L'énonciation est, pour Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980), cette tentative de repérage et d'analyse dans le discours des unités telles *déictiques, modalisateurs, termes évaluatifs*, etc. qui trahissent les traces du sujet d'énoncé dans la parole. D'où, l'important statut de l'allocutaire qui peut bien évidemment déterminer l'attitude du locuteur. Or, il s'agit d'étudier le fonctionnement de la langue dans la pragmatique du langage, une visée *pragmatique*, relevant de la *force illocutoire* de l'énoncé du locuteur » (1980 : 185).

²³ M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 275. Ce philosophe du langage parle de « l'interaction verbale entre deux individus » pour signifier

d'un événement historique unique qui n'a lieu que dans et par « l'appareil de l'énonciation »²⁴ :

« J'appellerai 'énonciation' l'événement, le fait que constitue l'apparition d'un énoncé [...]. Je donne en effet à ce concept une fonction purement sémantique. Pour qu'il puisse la jouer, je demande seulement qu'on m'accorde que des énoncés se produisent [...] : ce dont j'ai besoin, c'est que l'on compte parmi les faits historiques le surgissement d'énoncés en différents points du temps et de l'espace. L'énonciation, c'est ce surgissement. » (1980a, op. cit., p. 33-34).

La définition de Ducrot laisse voir que la production du sens n'est possible que dans l'énonciation, sachant que le sens « est une description, une image de son énonciation » (Ducrot, *Ibid.*, : 34). D'où le grand rôle des *déictiques* 'je-ici-maintenant', *shifters* pour Roman Jakobson (1963)²⁵, *embrayeurs* pour Émile Benveniste (1974). Voilà le grand souci des linguistiques : à qui faut-il identifier les points de vue et à quelle instance de discours sont-ils attribués ? Dans cette optique, le sujet parlant forme le noyau de l'analyse polyphonique. Selon la théorie de la polyphonie, on est en droit de parler, à la suite de Charles Bally (1932 et 1942), de l'expression d'une subjectivité langagière, et de souligner la présence du sujet parlant dans son énoncé. La distinction d'un *dictum* et d'un *modus*, (Bally, 1932, p. 31-33)²⁶ serait indispensable dans la modalité d'énonciation :

« L'énonciation est communication d'une pensée représentée et la modalité est la forme linguistique d'un jugement intellectuel, d'un jugement affectif ou d'une volonté qu'un sujet pensant énonce à propos d'une perception ou d'une représentation de son esprit » (Ch. Bally, 1942 : 3)²⁷

Suivant les termes de Bally, ce qu'on pourrait dire, c'est que le *dictum* se rapprocherait du « contenu propositionnel », alors que le *modus* serait « l'attitude propositionnelle ».

la notion d'énonciation : « [elle] est le produit de l'interaction de deux individus socialement organisés, et même s'il n'y a pas un interlocuteur réel, on peut substituer à celui-ci le représentant moyen du groupe social auquel appartient le locuteur. *Le mot s'adresse à un interlocuteur*, il est fonction de la personne de cet interlocuteur : il variera selon qu'il s'agit d'un homme du même groupe social ou pas, selon qu'il est inférieur ou supérieur dans la hiérarchie sociale, selon qu'il est lié ou non au locuteur par des liens sociaux plus ou moins étroits. », in : M. Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p. 123.

²⁴ Terme emprunté à Émile Benveniste (1974, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard).

²⁵ R. Jakobson, 1963, *Essai de linguistique générale*, Paris, Minuit.

²⁶ Ch. Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, Francke, 1932/1965.

²⁷ Ch. Bally, « Syntaxe de la modalité explicite », Genève, Société Genevoise de Linguistique, in *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 2, 1942, p. 3-13.

Dans notre thèse, en qualité de pierre d'angle de notre travail, nous présenterons la théorie de la polyphonie linguistique selon J.-C. Anscombre et O. Ducrot²⁸ et les descendants scandinaves de ce dernier, réunis autour de Henning Nølke²⁹.

1.1. Précisions terminologiques

Mikhaïl Bakhtine, par ses recherches sur la poétique de T. Dostoïevski (1929/1970 pour la traduction française), est le premier qui se soit servi du terme *polyphonie* dans un cadre littéraire, pour avoir parlé du roman polyphonique chez l'écrivain russe. D'après ce philosophe du langage, tout texte est soumis au principe dialogique selon lequel les textes sont censés faire partie d'un dialogue continu, se composant à la fois de reprises de paroles antérieures et d'anticipations sur les paroles futures (virtuelles)³⁰. Bakhtine, dans ses réflexions sur le langage, s'occupe de *la métalinguistique*³¹, qui représente l'écart principal existant entre le linguiste de la parole et celui de la langue³² (Saussure, 1916)³³. Comment ce principe se manifeste-t-il aux différents niveaux du texte ? : « Les rapports dialogiques ne sont pas seulement possibles entre énoncés complets (relativement) mais peuvent s'établir à l'égard de toute partie signifiante de l'énoncé, même à l'égard d'un mot isolé » (Bakhtine, 1970, p. 256).

²⁸ Anscombre et Ducrot (1977, 1981,1983) ; Anscombre (1973, 1979, 1980, 1989, 1995, 2006 et 2010) ; O. Ducrot et Marion Carel (2006) ; O. Ducrot et Jean-Marie-Schaeffer (1995) et Ducrot (1972, 1973, 1980a,-b, 1982, 1983, 1984a, 1994 et 2001).

²⁹ Certains travaux centraux de ce groupe sont : H. Nølke (1993, 1994, 1999, 2001b, 2003, 2006 et 2010) ; H. Nølke et Michel Olsen (2000b, 2000c, 2002a) ; H. Nølke, K. Fløttum et C. Norén (La *ScaPoLine* 2004) ; K. Fløttum (1999, 2000b, 2001b, 2002a, 2002b, 2004 et 2006) ; C. Norén (2000a , 2000b et 2004a) ; Katherine S. R. Jorgensen (1999 et 2000a, et 2002) et M. Olsen (1999, 2001, 2002a,b,c, 2004).

³⁰ Voir les récents travaux sur la polyphonie et le dialogisme d'inspiration bakhtinienne de Jacques Bres, (1998, 1999 et 2005), J. Bres et Bertrand Verine (2002) et J. Bres et Aleksandra Nowakowska (2004, 2005 et 2006) et Bertrand Verine (2005).

³¹ Sur ce point, Bakhtine considère que « les rapports dialogiques, n'existant pas dans la langue, sont [étant en dehors de la linguistique] objet de la translinguistique » (1970, *op. cit.*, p. 253).

³² Voir à ce propos 1.3.

³³ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1916.

Dans la terminologie de Bakhtine, le concept de polyphonie est qualifié, au sein du discours du « sujet » [le personnage du roman], de pluralité de voix, mais aussi d'une pluralité de consciences et d'univers idéologiques, d'une pluralité de styles et de tons, et ce afin de décrire les propriétés caractéristiques des romans de T. Dostoïevski, créateur du roman polyphonique :

« Ce qui apparaît dans ses œuvres ce n'est pas la multiplicité de caractères et de destins, à l'intérieur d'un monde unique et objectif, éclairé par la seule conscience de l'auteur, mais la pluralité des consciences « équipollentes » et de leur univers qui, sans fusionner, se combinent dans l'unité d'un événement donné. Les héros principaux de Dostoïevski sont, en effet, dans la conception même de l'artiste, non seulement objets de discours de l'auteur, mais sujets de leur propre discours immédiatement signifiant. » (Bakhtine, 1970, *ibid.* p. 35).

Les propos de Bakhtine, à savoir « ce qui apparaît dans ses œuvres ce n'est pas la multiplicité de caractères [...] mais la pluralité des consciences [...] qui se combinent », nous permettent de dire qu'une polyphonie stylistique allait voir le jour avec l'approche de Bakhtine. Et avec elle, une mutation du point de vue sur la parole, faisant évoluer une théorie de la littérature et de la linguistique face à une littérature traditionnelle (monologique) en œuvre jusqu'alors. Signalons que la pensée polyphonique de Bakhtine (1975, 1977, et 1984) traite, avec une nette préférence, des textes littéraires, et non pas d'énoncés linguistiques.

Depuis, personne ne nierait que la théorie de la polyphonie est étroitement liée à la théorie bakhtinienne du dialogisme³⁴. Justement, nous préférons parler, en accord avec Rabatel (2006b)³⁵ de dialogisme bakhtinien et de polyphonie ducrotienne, celle-ci étant instable et aux contours variables chez Bakhtine. Ce dernier a commencé par caractériser les « romans polyphoniques » de Dostoïevski (1970, *op. cit.*, p. 36), et il est parvenu (1975), au fil du temps, à discuter des propriétés du genre romanesque en général, du dialogisme, et plus spécialement de la « dialogisation intérieure » (*Ibid.*, p. 107). Ducrot appelle « polyphonie » ce qu'envisageait Bakhtine sous le terme de « dialogisme ». Cela correspond à l'opposition parole / langue.

Précédé dans cette voie par Bakhtine et s'inspirant indirectement de lui, Ducrot se dit plutôt héritier de Charles Bally : « C'est en lisant Bally, et

³⁴ Cf., 1.2.1.

³⁵ A. Rabatel, « La dialogisation au cœur du couple polyphonie/dialogisme chez Bakhtine », *Revue romane*, n° 41-1.

spécialement le début de *Linguistique générale et linguistique française*, que j'ai été amené à esquisser une théorie de la polyphonie »³⁶. Il se réclamait du linguiste genevois pour le concept du *sujet modal* (Bally, 1932/1965), et menait ses premières réflexions sur la théorie de la polyphonie dès le début des années quatre-vingts (cf. *Les Mots du discours* (Ducrot *et al.* 1980a). Une année après la parution de *L'Argumentation dans la langue* (Anscombe et Ducrot, 1983)³⁷, il édifie, avec une révision de certains points de la version de 1980a, sa thèse de la polyphonie dans le système de la langue (Ducrot, 1984a). Il faudra aussi parler de « Quelques raisons de distinguer 'locuteurs' et 'énonciateurs' » (Ducrot, 2001), où le polyphoniste essaie d'examiner différentes structures linguistiques véhiculant plusieurs voix superposées au sein de l'unique énoncé du locuteur-sujet parlant. Enfin, Ducrot qualifiant la discipline polyphonique de « pragmatique-sémantique » donne la définition suivante : « [il s'agit] de montrer comment l'énoncé signale, dans son énonciation, la superposition de plusieurs voix » (Ducrot, 1984a, p. 183). L'idée principale de la théorie de la polyphonie, dans la perspective ducrotienne, part du principe que les énoncés constituent des rencontres entre des points de vue effectués au moment de l'énonciation et des points de vue communiqués. On peut même le trouver dans le titre de son ouvrage central de la polyphonie, *Le Dire et le dit*, où le *dire* renvoie à l'énonciation par le locuteur d'un message dont il est responsable, alors que le *dit* renvoie à ce qui n'est pas directement pris en charge par le locuteur, mais seulement communiqué à travers l'énonciation. En effet, Ducrot pense, à la suite de John L. Austin (1970)³⁸ et J. R. Searle (1972), que tout

³⁶ Ducrot, « Charles Bally et la pragmatique », *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n° 40/1986 : 37. Cité in (P. Dendale et D. Coltier, 2006, *Op. cit.*, p. 274).

³⁷ Dans la terminologie d'Anscombe et Ducrot (1983) la notion de *polyphonie* est expliquée ainsi :

« L'idée fondamentale en est la suivante : lorsqu'un locuteur **L** produit un énoncé **E** [...], il met en scène un ou plusieurs énonciateurs [...]. Ce locuteur peut adopter vis-à-vis de ces énonciateurs (au moins) deux attitudes : - ou bien s'identifier à eux [...].

- ou bien s'en distancier en les assimilant à une personne distincte de lui [*lui* désignant le locuteur-scripteur de l'énoncé], personne qui peut être ou non déterminée. » (1983, p. 175). Pour les liens énonciatifs existant entre un locuteur et ses énonciateurs, dont parle la structure d'Anscombe et Ducrot, nous renvoyons à 1.3.3.

³⁸ John Langshaw Austin, *Quand dire c'est faire*, Oxford, 1962/ 1970 (traduction française), Paris, Seuil. Nous rappellerons que, selon Austin, les trois caractéristiques propres à la parole sont les forces locutoire, illocutoire et perlocutoire. Le philosophe d'Oxford distingue, respectivement, une *signification*, une *valeur* ou une *force* et des *effets* dans un acte de parole (1970, p. 129).

énoncé est illocutoirement marqué et qu'il a une valeur pragmatique, relevant de la part du locuteur et de l'allocutaire de l'énoncé. Searle (1972)³⁹ met en lumière la formule selon laquelle le sens d'un énoncé est l'accomplissement d'un acte illocutoire par le locuteur de l'énoncé. En ce sens Ducrot conclut que « le sens d'un énoncé est une image de son énonciation » (1980a, p. 34).

A la suite de Ducrot, il s'est construit autour de H. Nølke, après la publication de son ouvrage *Le Regard du locuteur* (Nølke 1993), avec « les Actes de *Tribune 9* »⁴⁰, le cercle des polyphonistes scandinaves, qui ont repris et développé la théorie de la polyphonie, ayant pour source d'inspiration les travaux de Bakhtine (1970) et les réflexions linguistiques de Ducrot (1972, 1980a, 1982 et 1984a). En effet, si Bakhtine était essentiellement littéraire et Ducrot essentiellement linguiste, les polyphonistes scandinaves essaient, dans ce jeu de polyphonies, de faire la jonction entre littérature et linguistique, ayant l'énoncé pour base de leurs recherches. Voilà ce qui les distingue de Bakhtine au niveau de la terminologie :

« Bien que la source d'inspiration soit commune – littéraires comme linguistes se réclament des travaux de Bakhtine comme source d'inspiration, il s'est vite avéré que nous n'entendions pas la même chose par polyphonie. Ce terme donnait lieu à des malentendus et le besoin d'une théorisation s'est fait sentir.» (ScaPoLinE, 2004, p. 13)⁴¹

En effet, dans le cadre de la *ScaPoLinE* (2000-b⁴² et 2004), une théorie linguistique et littéraire a pour objet d'étude la description des structures linguistiques qui « relie langue et parole de manière stylistique »⁴³ (ScaPoLinE, 2004, p. 14). Alors que la polyphonie littéraire bakhtinienne, recouvrant plutôt une méthode d'interprétation [de textes littéraires] » s'occupe des rapports dits dialogiques qui s'effectuent au niveau de la parole.

³⁹ John R. Searle, *Les actes de langage*, 1969 (publication anglaise) / Paris, Herman, 1972 (traduction).

⁴⁰ <http://www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/Tribune9>.

⁴¹ Nølke, Fløttum et Norén, 2004, *ScaPoLine : La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, Paris, Kimé.

⁴² H. Nølke et M. Olsen, 2000-b, « Polyphonie : théorie et terminologie », in : *Polyphonie-linguistique et littéraire II* (sous la direction de Michel Olsen), Roskilde : Samfundslitteratur, Roskilde, p. 45-171.

⁴³ Il est à noter qu'à part les *Actes du colloque Tribune 9* (1999, Université de Bergen) et *ScaPoLinE* (Nølke, Fløttum et Norén, 2004, Paris), les travaux centraux de ce groupe ont été édités sous le titre *Polyphonie linguistique et littéraire*, par Michel Olsen (2000, 2001, 2002a, -b, -c et 2004, Samfundslitteratur, Roskilde).

Les polyphonistes scandinaves optent pour le terme point de vue-PDV, l'une des notions clés de la *ScaPoLinE*, afin qu'il se substitue à celui de « voix », voix qui s'affrontent et se disputent simultanément à travers l'énonciation du locuteur-sujet parlant. Fløttum (2001b) y prend en considération l'important rôle de *Liens énonciatifs* (de responsabilité et de non-responsabilité), ce qui illustre par excellence, comme le titre le montre, la possibilité de l'existence d'une pluralité de voix se disputant dans un énoncé unique.

1.2. Polyphonie linguistique ou littéraire ?

Nous allons développer notre discussion en distinguant deux notions corrélatives et dichotomiques que sont la *langue* et la *parole*. Il faut revenir avec Saussure au *Cours de linguistique générale* (1916). La première notion, la langue, comme un système de signes commun aux membres d'une communauté sociolinguistique, l'objet d'étude de la linguistique de Saussure, est prise pour norme de toutes les autres manifestations du langage, étant produit social de la faculté du langage, tel que l'entendait Saussure (1916, *op. cit.*, p. 25). La seconde, c'est l'usage individuel de ce système commun dans l'énonciation par les sujets parlants. Étant individuelle et d'acte de volonté et d'intelligence, la parole est ainsi subjective et instable et ne se laisse donc classer dans aucune catégorie des faits humains, contrairement à la langue, de nature concrète, qui est un tout en soi et un principe de classification. Nous citons Saussure : « [la langue], partie sociale du langage, est extérieure à l'individu, qui à lui seul ne peut ni la créer ni la modifier » (*Ibid.*, p. 31).

Cette opposition, de taille, entre ces deux phénomènes linguistiques est établie par Saussure pour distinguer ainsi ce qui est individuel de ce qui est social, distinguer ce qui est essentiel de ce qui est accessoire. La langue, comme on peut le constater, a eu la supériorité sur la parole, celle-ci s'avérant inadéquate, au sens de Saussure, pour l'analyse des études linguistiques dans leur dimension sociale. Il faudrait préciser que la langue, par sa particularité d'être de nature concrète, homogène, produit social, porte sur la parole, cette dernière étant hétérogène, produit individuel et donc subjective. C'est de là que la langue peut être étudiée,

dans les analyses linguistiques, séparément. D'où l'opposition qui devient entre ces deux notions l'opposition entre *langue* et *discours*. En remplaçant la parole, ce dernier permet de mettre en relation faits linguistiques et faits sociaux. Car le discours se crée dans et par les mots de la langue. « La langue fournit l'instrument d'un discours où la personnalité du sujet se délivre et se crée, [...] », E. Benveniste (1966, p. 78).⁴⁴ Cependant, la parole sert à des fins individuelles et intersubjectives. L'univers de la parole est celui de la subjectivité.

Or la langue, étant un tout et une donnée permanente, a servi à Ducrot, à la suite des réflexions saussuriennes, comme objet d'étude de base de sa polyphonie linguistique. Ce choix se positionne bien face à la parole, laquelle est l'actualisation et l'exploitation momentanée de la langue, et qui ouvre la voie à la polyphonie littéraire au sens de Bakhtine. Signalons que c'est cette propriété subjective de la parole, contrairement à la nature concrète de la langue, qui permet à Bakhtine de chercher les traces de la voix autre dans le discours du sujet-parlant. Car les mots de la langue ne sont jamais neutres ; tout mot émane toujours *d'autrui*⁴⁵, revêtu d'un nouveau style. Le mot d'autrui, dès qu'il s'introduit dans un échange verbal, dans le discours du locuteur/sujet-parlant, est stylisé linguistiquement de sorte qu'on y voit deux consciences linguistiques individualisées. Effectivement, le dialogisme bakhtinien « voit dans tout mot un mot sur le mot », précise Julia Kristeva dans la préface de *La poétique de Dostoïevski* (1970, *op. cit.*, p. 14). Aux yeux de Bakhtine, « (je) sujet-parlant » est toujours penché et orienté vers *cet autre* du discours qui contribue à la constitution de son *moi* dans une interaction verbale. Par ces termes, on est en mesure de parler avec Bakhtine de l'*altérité* discursive : « [la] plus petite allusion à l'énoncé d'autrui donne à la parole [du locuteur] un tour dialogique que

⁴⁴ E. Benveniste, 1966, *Problèmes de linguistique générale* I, Paris, Gallimard.

⁴⁵ T. Todorov qualifiant le *dialogisme discursif* de Bakhtine d'*altérité discursive* cite ce dernier :

« Aucun membre de la communauté verbale ne trouve jamais des mots de la langue qui soient neutres, exempts des aspirations et des évaluations d'autrui, inhabités par la voix d'autrui. Non, il reçoit le mot par la voix d'autrui, et ce mot en reste rempli. Il intervient dans son propre contexte à partir d'un autre contexte, pénétré des intentions d'autrui. », in : T. Todorov, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 77. Donc toute chaîne parlée est hétérogène. J. Authier-Revuz aborde la polyphonie linguistique dans ces termes : « sous les mots [de la langue] d'autres mots se disent » (« Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages* n° 73/1984, p. 101). Les propos d'Authier-Revuz laissent penser à la structure matérielle de la langue qui permet que dans la linéarité d'une chaîne parlée se fasse entendre la polyphonie non intentionnelle de tout discours.

nul thème constitué purement par l'objet ne saurait lui donner. »⁴⁶ Nous ne pourrions rejeter le constat selon lequel autrui est omniprésent dans notre discours, que nous le voulions ou non, sachant bien que l'existence d'autrui est indispensable pour l'achèvement et la construction de ma conscience. D'après Bakhtine, la moitié de nos paroles quotidiennes viennent d'autrui. C'est la base théorique à partir de laquelle Bakhtine a fondé ses conceptions du langage. Les mots de la langue ne sont donc pas neutres, mais *chargés*, *saturés* et *pénétrés* de discours d'autrui. On y proposera le terme du *dialogisme interdiscursif* bakhtinien cherchant les origines du concept depuis la Création même :

« Seul l'Adam mythique abordant avec sa première parole [sans aucune trace d'énoncés antérieurs] un monde pas encore mis en question, vierge, seul Adam le solitaire pouvait éviter totalement cette orientation dialogique sur l'objet avec la parole d'autrui ». ⁴⁷

Cela revient à dire, en accord avec Bakhtine, que toute énonciation, chaque tour de parole, et mieux encore, tout texte est une réponse à des textes qui l'ont précédé et suscité et anticipe sur des textes ultérieurs qu'il suscite.

Dans le sens bakhtinien du terme, la parole polyphonique est une composition des mots et le reflet du dit de l'autre. Selon ce linguiste de la parole « chaque mot [de l'auteur] renvoie à un contexte ou à plusieurs, dans lesquels il a vécu son existence socialement sous-entendue. » (1975, *op. cit.*, p. 114). Ça « parle déjà ailleurs », dit Authier-Revuz. Compte tenu de la discussion engagée sur la pensée bakhtinienne, il nous apparaît certain que les réflexions de Bakhtine sur le langage nous poussent de plus en plus à envisager le « besoin esthétique d'autrui » ; car être, c'est désormais être pour autrui. Tout être humain vivant dans la société est conscient de la présence de la parole d'autrui, ou de la trace de sa parole, au sein de la sienne. La personnalité que j'ai est formée en confrontation avec autrui :

« Je ne peux me percevoir moi-même dans mon aspect extérieur, sentir qu'il m'englobe et m'exprime [...]. En ce sens, on peut parler du besoin esthétique absolu que l'homme a d'autrui, de cette activité d'autrui qui consiste à voir, retenir, rassembler et unifier, et qui seule peut créer la personnalité extérieurement finie ; si autrui ne la crée pas, cette personnalité n'existera pas », précise Todorov (1981, *Op. cit.*, p. 147).

D'après ces propos de Todorov, on voit bien que la vie même est dialogique par nature, car « vivre signifie participer à un dialogue, interroger, écouter, répondre,

⁴⁶ M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 302.

⁴⁷ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1975, p. 102.

être en accord » (*Ibid.*, p. 149). L'*autre* est au cœur de la pensée de Bakhtine. Pour Bakhtine (1970), l'essence de la multiplicité de voix dans l'œuvre romanesque de Dostoïevski émane de ce qu'il « peint l'homme dans l'homme », et son objet c'est l'homme qui parle et sa parole. Le *mot* que nous peint cet analyste des œuvres polyphoniques de Dostoïevski est « le produit de l'interaction du locuteur et de l'auditeur » (Bakhtine, 1977, p. 123).

1.2.1 Dialogisme et interdiscursivité

Parallèlement à la théorisation de la notion de polyphonie par O. Ducrot dans les années 80, vers la fin des années 90 un autre volet de la théorie de la polyphonie, fondé sur les réflexions linguistiques de Bakhtine, est né. Il s'agit du dialogisme⁴⁸. A travers ce concept, nous nous intéressons au fait que les énoncés que nous produisons, dans un échange verbal, sont influencés par d'autres énoncés, produits par d'autres consciences et que tout énoncé est dirigé, selon Bakhtine (1975), vers « l'autre ». Ce dernier étant ainsi à la base du principe dialogique de Bakhtine (1970, p. 252-257 ; 1975, p. 111 ; 1984, p. 265-299), en relation avec la définition que donne ce linguiste du langage. Celui-ci souligne que le langage ne conserve plus de formes et de mots neutres, les objets du monde et les mots de la langue gardent toujours leur « mémoire discursive ». N'appartenant à personne, les mots de la langue évoquent :

⁴⁸ La notion de *dialogisme*, emprunté par les analystes de discours (J. Authier-Revuz, 1982, 1984a et 1995a ; J. Bres, 1998, 1999 et 2005 ; J. Bres et B. Verine, 2002 ; J. Bres et A. Nowakowska, 2004, 2005 et 2006 ; D. Maingueneau, 1991, 1994 et 1998 ; P. Charaudeau et D. Maingueneau, 2002) à Bakhtine, « réfère aux relations que tout énoncé entretient avec les énoncés produits antérieurement ainsi qu'avec les énoncés à venir que pourraient produire ses destinataires », d'après Charaudeau et Maingueneau (2002, p. 175). Par contre, chez D. Maingueneau, cette notion renvoie au fait que toute énonciation est prise dans « une *interactivité* constitutive [...] elle est un échange explicite ou implicite, avec d'autres énonciateurs, virtuels ou réels, elle suppose toujours la présence d'une autre instance d'énonciation à laquelle s'adresse l'énonciateur et par rapport à laquelle il construit son discours » (1998, p. 40). Dans cette perspective, plus récemment J. Bres (2001 : 84), basé sur la pensée bakhtinienne, précise la définition du dialogisme ainsi : « le dialogisme est cette dimension constitutive qui tient à ce que le discours, dans sa production, rencontre (presque obligatoirement) d'autres discours ». Cité dans (P. Dendale et D. Coltier : « Éléments de comparaison de trois théories linguistiques de la polyphonie et du dialogisme », 2006 : 285 (L. Perrin éd.)).

« une profession, un genre, une tendance, un parti, une œuvre précise, un homme précis, une génération, un âge, un jour, une heure [...]. Chaque mot renvoie à un contexte ou à plusieurs, dans lesquels il a vécu son existence socialement sous-entendue. [Ainsi] Tous les mots sont peuplés d'intentions » (1975, p. 114).

Ces réflexions donnent à réfléchir au principe d'hétérogénéité discursive textuelle (Bakhtine, 1984, *Op. ct.*, 9. 265) des genres du discours (oraux et écrits) qu'on appellerait le dialogisme interdiscursif, s'exprimant comme « relation dialogique avec des mots d'autrui dans l'objet » (Bakhtine, 1975, p. 105). L'*interdiscursivité*⁴⁹ est effectivement, en ce sens, la mise en relation du discours du locuteur/sujet-parlant avec d'autres discours. Cette dimension dialogique est décrite comme « la rencontre de mon discours, dans sa saisie d'un objet du discours, avec les discours tenus par d'autres sur ce même objet » (J. Bres et A. Nowakowska, 2006, p. 25). D'où, pour une définition générale de dialogisme, la confrontation des visions du monde chez les interlocuteurs d'une interaction verbale. En effet, dans un énoncé dialogique il y a au moins deux voix qui s'affrontent et se disputent dialogiquement : « le mot [dialogique] a une double orientation. [...] Le dit et la réplique sont orientés vers le discours d'autrui ; le dit en le stylisant, la réplique en comptant avec lui, en lui répondant, en anticipant sur lui » (Bakhtine, 1970, p. 257).

Bakhtine prend aussi en compte une autre dimension du dialogisme, qualifiée d'*interlocutive* (1975, *Op. cit.*, p. 105). Il s'agit de « l'orientation du discours [du locuteur] vers le discours-réponse » de l'interlocuteur. Suivant la systématisation de Bakhtine, « le locuteur module son discours en fonction de son interlocuteur (ou de l'image qu'il se fait de lui), des connaissances qu'il lui prête, du but qu'il poursuit etc. », (Bres et Nowakowska, 2006, *Op. cit.*, : 26). Voir l'exemple suivant :

A - « La vie est belle. »

B - « La vie est belle. » (Bakhtine, 1970, p. 255)

Ainsi qu'on le constate, dans ces deux opinions entièrement identiques en substance, il y a tout d'abord un rapport dialogique entre ces deux énoncés isolés qui mettent en scène deux jugements de deux sujets différents dans un rapport logique. Et ensuite il s'agit du *dialogisme interlocutif* ; l'énoncé de B « la vie est belle », reprend et répète l'énoncé de A, son interlocuteur. Alors que dans :

⁴⁹ Il est à noter que le « discours rapporté » est un des procédés essentiels de l'interdiscursivité que nous discuterons dans le chapitre III, consacré essentiellement à ce concept important.

A' - « La vie est belle »

B' - « La vie n'est pas belle » (Bakhtine, *Ibid.*, p. 254)

Il n'y a pas de rapport dialogique entre A' et B', mais il y existe polyphonie dans l'énoncé de B' « La vie n'est pas belle », mettant en négation l'énoncé de A' « La vie est belle ». Pour Bakhtine, « il y existe, deux opinions possédant une forme logique et un contenu interprétatif bien déterminé (un jugement philosophique sur la valeur de la vie) » (Bakhtine, *Ibid.*, p. 254-255). Entre ces deux appréciations, dit Bakhtine, il y a un certain rapport logique, « l'un est la négation de l'autre, mais il n'existe et ne peut exister entre elles aucun rapport dialogique ; elles ne discutent nullement l'une avec l'autre » (Bakhtine, *Ibid.*, p. 254-255).

Une fois explicitée la distinction dialogisme / polyphonie, nous revenons sur le concept de dialogisme pour reprendre l'adjectif *dialogique*⁵⁰, où « il y a un dialogue à l'intérieur de l'énoncé-phrase dialogique qui contient deux énoncés : un premier énoncé, auquel *répond* un second énoncé » (Bres et Nowakowska, 2006, *op. cit.*, : 28), cette précision pour le distinguer du *dialogal* ; en effet, selon ces analystes du discours, *cf. supra*, il ne faut pas confondre « dialogue » et « dialogal », qui désignent un entretien entre deux personnes. J. Bres distingue (2001 et 2005) le terme *dialogal*, qui signifie « dialogue externe » et qui consiste en l'alternance des tours de parole renvoyant à des locuteurs différents, du terme *dialogique* qui désigne « une théorie de la dialogisation interne [dialogue interne]. »

⁵⁰ Bakhtine a constitué cet adjectif qui est caractéristique de l'œuvre polyphonique de Dostoïevski, face à celui *monologique*, qu'a attribué Bakhtine à la poétique de Léon Tolstoï. Si l'œuvre de ce dernier est qualifiée de monologique, c'est parce que, au sens où l'entend Bakhtine, « la conscience et le mot de l'auteur ne s'adressent jamais chez Tolstoï au personnage (il ne l'interroge pas, ne cherche pas sa réponse). L'auteur ne polémique pas avec lui [...]. Tout y est vu et représenté dans une vision consciente omni-englobante de l'auteur [...]. Ainsi, malgré la pluralité de plans, le récit de Tolstoï n'est ni polyphonique, ni contrapuntique [...]. Il n'y a qu'un seul sujet capable de cognition. » (1970, *op. cit.*, 118-119). En revanche, chez Dostoïevski, le mot de l'auteur étant *bivocal*, il est qualifié de dialogique ; un véritable échange s'est établi entre l'auteur et son personnage : « le mot d'autrui [du personnage] agit sur le mot de l'auteur » (*ibid.*, p. 269) ; de sorte que si on schématise la base du dialogue dostoïevskien on y trouve toujours « deux êtres humains, en tant qu'affrontement entre le « moi » et l'« autre » (*ibid.*, p. 345). Selon cette optique, il y a donc au sens de Bakhtine, dans le discours des héros de Dostoïevski, au moins deux locuteurs différents qui expriment deux intentions différentes. Cette interaction contribue en principe à la construction du sens de discours du locuteur : « Le sens ne s'actualise pas tout seul, il procède de deux sens qui se rencontrent et entrent en contact. Il n'y a pas un « sens en soi ». Le sens n'existe que pour un autre sens, avec lequel il existe conjointement. Le sens n'existe pas seul » (Bakhtine, 1984, *op. cit.*, p. 366).

J. Authier-Revuz (1984, p. 100)⁵¹ et J. Bres (2005 : 52-58)⁵², renvoient à une pluralité de voix à l'intérieur d'un seul et même énoncé du locuteur :

« Alors que le dialogal se manifeste comme dialogue externe, le dialogique relève du dialogue interne : dans le cadre d'un énoncé appartenant à un seul et même tour de parole, un même locuteur fait interagir [à l'intérieur d'un seul et même énoncé], plus ou moins explicitement, deux (ou plusieurs) énonciateurs dont les voix sont parfois clairement distinctes, parfois superposées, entremêlées jusqu'à l'inextricable » (Bres, 2001 : 84), cité dans : Dendale et Coltier (2006 : 285).

Le bruissement des voix « superposées, entremêlées jusqu'à l'inextricable » dans le discours du locuteur/sujet-parlant nous amène au constat que selon l'approche Bakhtinienne, le dialogisme est ainsi marqué dans toutes les manifestations textuelles de relations entre différents participants du discours : actes d'interrogation, tours de parole, actes impératifs, connecteurs pragmatiques, négations de phrase, la répétition etc. ; c'est ce que nous appellerons dans notre projet d'étude *la polyphonie*.

1.2.2. Du dialogisme à la polyphonie

Compte tenu du fait que l'aspect dialogique de la polyphonie littéraire au sens de Bakhtine n'est pas strictement notre objet de recherche, nous nous intéressons essentiellement à la polyphonie linguistique-énonciative au sens de Ducrot, qui traite des phénomènes engendrés dans la langue. Nous prendrons la polyphonie linguistique⁵³ ducrotienne comme objet de nos analyses pour ce présent projet de recherche. Enfin, il faudra expliquer que ce choix de la polyphonie linguistique au sens de Ducrot comme méthode d'analyse, se distingue de la polyphonie littéraire Bakhtinienne en ce que celle-ci prend en considération les textes (littéraires) dans leur intégralité, tandis que celle de Ducrot n'aborde que les énoncés particuliers dans une perspective linguistique. En cela, la polyphonie linguistique l'emporte sur

⁵¹ Authier-Revuz, « Hétérogénéité(s) énonciative(s), *Langages*, n° 73/1984, p. 98-111.

⁵² J. Bres, « Savoir de quoi on parle : Dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie... » in : J. Bres, P. P., Haillet, S. Mellet, H. Nølke et L. Rosier (éds.) : *Dialogisme et Polyphonie*, (Actes du colloque de Cerisy, Bruxelles, Éditions Duculot), 2005, p. 47-61.

⁵³ Nous renvoyons pour un résumé succinct de la notion de la polyphonie à Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse de discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 444-448.

l'analyse littéraire. Il faudra bien expliquer d'où vient cette prééminence : une différence au niveau de l'analyse. D'après Nølke (1999), que ce point de divergence semble intéresser, la polyphonie linguistique qui part de la langue et cherche à « relier langue et parole » a été appliquée à des textes et jamais aux énoncés, alors que « l'analyse littéraire se faisant uniquement au niveau de la parole n'a pour objet d'étude que les configurations polyphoniques »⁵⁴. En effet, dans sa théorie de la polyphonie linguistique, Ducrot se concentre sur des réflexions purement linguistiques : notion de locuteurs, énonciateurs et points de vue qui ne seraient pas forcément, comme nous l'avons discuté, objet d'étude de la polyphonie littéraire. Par ailleurs, si la polyphonie ducrotienne nous intéresse, c'est parce que ce dernier a eu l'originalité d'appliquer, contrairement à la théorie de polyphonie (littéraire) de Bakhtine⁵⁵, ce concept important dans la linguistique, en tant que système d'interprétation des énoncés. Depuis l'éclatement de débats polyphoniques avec Ducrot, cette méthode d'analyse linguistique a eu une influence incontestable sur la sémantique française. C'est la précision que donne Ducrot de sa terminologie qu'il appelle « une pragmatique sémantique » (1984a, *op. cit.*, : 173).

1.3. La polyphonie linguistique ducrotienne et ses descendants scandinaves

Les travaux de Ducrot sur la théorie de la polyphonie datent essentiellement du début des années quatre-vingts. Cependant motivé, indépendamment des réflexions bakhtiniennes sur la polyphonie, par des problèmes linguistiques, Ducrot travaillait à cette problématique déjà depuis bien longtemps en s'appuyant sur une

⁵⁴ H. Nølke, « La polyphonie : analyses littéraire et linguistique. » *Tribune 9*. Bergen : Université de Bergen, Institut d'Études romanes. 1999, p. 13.

⁵⁵ Ce qui reviendra à dire que Ducrot qualifie la théorie de polyphonie de Bakhtine d'incomplétude pour l'analyse des énoncés linguistiques, et ses objections sont expliquées de la sorte :

« Pour Bakhtine, il y a toute une catégorie de textes, et notamment de textes littéraires, pour lesquels il faut reconnaître que plusieurs voix parlent simultanément, sans que l'une d'entre elles soit prépondérante et juge les autres : il s'agit de ce qu'il appelle, par opposition à la littérature classique ou dogmatique, la littérature populaire, ou encore carnavalesque, et qu'il qualifie quelquefois de mascarade, entendant par là que l'auteur y prend une série de masques différents. Mais cette théorie de Bakhtine, à ma connaissance, a toujours été appliquée à des textes, c'est-à-dire à des suites d'énoncés, jamais aux énoncés dont ces textes sont constitués. De sorte qu'elle n'a pas abouti à mettre en doute le postulat selon lequel un énoncé isolé fait entendre une seule voix. » (1984a, *op. cit.*, p. 171).

sémantique instructionnelle. Cette thèse prend en considération une différence entre la phrase et l'énoncé⁵⁶ : la première est une entité syntaxique abstraite, le deuxième, l'usage momentané de la phrase dans un échange verbal auxquels correspondent, respectivement, la signification et le sens dans la terminologie de Ducrot (1980a ; 1982, p. 67-69 ; 1984a, p. 180-182, 187-188 et 194). Chez ce dernier, la conception du sens est considérée comme une description de l'énonciation, tandis que la notion de la signification traite de la caractérisation sémantique de la phrase. Presque une dizaine d'années après, la thèse de Ducrot a été reprise et développée par Nølke dans (1993, *op. cit.*, p. 42 et 2001b, p. 43-44) et par Nølke, Fløttum et Norén dans (2004, *op. cit.*, p. 23-26)⁵⁷. Selon ces derniers, la phrase est une entité entièrement abstraite qui correspond à un ensemble de mots combinés n'ayant qu'une valeur syntaxique ; tandis que l'énoncé c'est « l'occurrence *hic* et *nunc* de la phrase », l'usage momentané de la phrase dans une interaction verbale. L'énoncé est « l'image de l'énonciation » (Nølke, Fløttum et Norén, 2004, *ibid.*, p. 24), le résultat de l'énonciation⁵⁸, qui est elle-même le produit de l'activité du sujet parlant (Ducrot, 1984a, *op. cit.*, p. 174-179). Cela veut dire plus clairement qu'un énoncé, « renfermant [toujours] la trace de ses protagonistes [énonciateurs⁵⁹] » est la contextualisation d'une phrase dans un contexte d'énonciation, (Nølke, Fløttum et Norén, 2004, *ibid.*, p. 26). D'où l'importance du rôle que celle-ci joue dans la sémantique de l'énoncé. Et la *signification*, en tant que fait de langue, est la caractéristique sémantique d'une phrase. Autrement dit, la signification est le produit des valeurs abstraites (syntaxiques et sémantiques), désignant différents sens que peut prendre un énoncé dans un contexte spécifique. En ce qui concerne le

⁵⁶ Notons que Benveniste (1966) et Todorov (1970), sont les premiers qui ont abordé l'énonciation sans y avoir fait la distinction du locuteur/énonciateur.

⁵⁷ Nølke, Fløttum et Norén qualifient, dans (2004, p. 28), leur théorie scandinave de la polyphonie (la *ScaPoLinE*), de la manière suivante :

« *énonciative*, traitant de l'énonciation ; *sémantique*, dont l'objet d'étude est le sens des énoncés ; *discursive*, qui considère ce sens comme étant constitué de traces d'un discours cristallisé ; *structuraliste*, partant d'une conception structuraliste de l'organisation du discours et *instructionnelle*, parce qu'elle fournit des instructions pour l'interprétation de l'énoncé. »

⁵⁸ Ducrot (1980a, p. 50-56) se satisfaisait d'illustrer, dans cette perspective, le terme par ces mots : « [c'est] l'événement constitué par l'apparition d'un énoncé. La réalisation d'un énoncé est en effet un événement historique : existence est donnée à quelque chose qui n'existerait pas avant et qui n'existerait pas après. »

⁵⁹ Voir *infra*, in 1.3.1.

sens, celui-ci, en tant que « fait historique » et appartenant au « domaine de l'observable », signifie la caractérisation sémantique de l'énoncé, qui prend en considération toutes les instructions et les interprétations qu'il est susceptible de produire dans un contexte donné, dans un *certain lieu et un certain moment* (Anscombe et Ducrot, 1983 : 36 et Nølke 1993 : 42)⁶⁰. Néanmoins, la signification et le sens ne sont pas deux notions dichotomiques. Les significations contribuent, tout en constituant des instructions pour l'interprétation du discours, à trouver et appréhender la structure énonciative d'un énoncé, à savoir que ces instructions phrastiques sont relatives et qu'elles dépendent du contexte d'utilisation.

La théorie de la polyphonie linguistique a permis à Ducrot de percevoir le sens d'un énoncé comme un *dialogue cristallisé*, où plusieurs voix, celle du locuteur se superpose à la voix de ses énonciateurs. C'est une idée novatrice d'après laquelle les énoncés portent toujours des traces de leur énonciation : « le sens d'un énoncé, fait allusion à son énonciation, dans la mesure où l'énoncé est ou prétend être l'accomplissement d'un type particulier d'acte de langage⁶¹, l'acte illocutoire. » (Ducrot, 1984a, p. 8). Cette représentation trahit les traces de différentes *voix* qui ne correspondent pas au locuteur de l'énoncé. Ces voix ne sont pas effectivement prononcées dans l'énoncé, mais elles sont souvent montrées comme des instructions d'actes énonciatifs à travers l'énonciation. La négation polémique-polyphonique, orchestrant deux points de vue opposés au sein d'un seul énoncé, en est l'exemple par excellence⁶² : « Il n'est plus si simple de montrer qu'une seule personne est responsable de tous ces points de vue », (Ducrot, Préface de Nølke, Fløttum et Norén, 2004). Tout parle, dans cet appareil, de la scission du sujet parlant au niveau de l'énoncé même.

Ducrot a développé, à travers sa théorie de la polyphonie, nombre de notions langagières telles que la présupposition, les connecteurs, l'ironie, la négation, le locuteur, l'énonciateur etc. La construction du sens et son interprétation demandent,

⁶⁰ H. Nølke, 1993, *Le regard du locuteur : pour une linguistique de traces énonciatives*, Paris, Kimé.

⁶¹ En effet, c'est en se fondant sur la théorie des *actes de langage* d'Austin (1970) et de Searle (1972) que Ducrot élabore sa propre théorie de la polyphonie (1972, 1980a et 1984a). S'intéressant aux actes de langage, il édifie son système polyphonique dans une optique *pragmatico-sémantique* pour pouvoir intégrer ainsi les actes pragmatiques dans le mécanisme langagier, pour étudier l'énoncé dans l'énonciation (1984a, *op. cit.*, p. 180-182).

⁶² Voir 1.3.2.

au sens propre et large du terme, la prise en compte des instructions présentées par le contexte, ce que nous développerons dans les parties 1.3.1. – 1.3.5.

1.3.1. Problématique « Locuteur vs Énonciateur(s) »

Nous avons constaté, *supra*, qu'à la suite de Bakhtine (1970), la notion de sujet parlant, en tant qu'être empirique-producteur physique de l'énoncé, a été mise en doute par Ducrot (1984) et par les polyphonistes scandinaves dans la perspective de la terminologie de la *ScaPoLine* (2004). Cette expression terminologique a amenés ces derniers à voir dans la notion de *sujet parlant*, suivant Ducrot, *un réseau complexe des êtres discursifs / « ê-d »*⁶³ dont les voix résonnent dans le discours du locuteur. C'est la thèse qui, excluant de la sorte la présence d'une seule instance chargée de la parole, a ouvert largement la voie à des réflexions post-bakhtiniennes au sujet de la théorie de la polyphonie linguistique et littéraire, établie sur la l'existence de différents *Je* parlant au sein du seul énoncé du locuteur. Que d'encre a fait couler cette notion de sujet parlant !

Une fois distingué le locuteur du sujet parlant (être effectif et physique), Ducrot (*ibid.*, p. 193-209) entend par le terme du *locuteur* « un être, [de discours], qui dans le sens même de l'énoncé, est présenté comme responsable de l'énonciation et à qui réfèrent le pronom *je* et les autres marques de la première personne ». Mais Ducrot ne s'en tient pas là et introduit une deuxième distinction à l'intérieur de la notion de locuteur même. Dans cette dernière classification, nous trouvons, selon les termes de Ducrot (1984a) un « locuteur en tant que tel (par abréviation L), qui est responsable de l'énonciation », et « locuteur en tant qu'être du monde (par abréviation λ), une personne complète, étant l'origine de l'énoncé » (Ducrot, *ibid.*, p. 199-203). Nous voulons pouvoir mettre en lumière cette distinction par une comparaison entre *La terre tourne autour du soleil* et *J'ai les cheveux blancs*. L'on sait bien que chacun de ces deux énoncés comprend un locuteur en tant que tel-L, mais seul le deuxième a un locuteur en tant qu'être du monde-λ. La formule de Ducrot a été reprise par les polyphonistes scandinaves dans le cadre de la *ScaPoLine*. Nølke, Fløttum et Norén, (2004, *ibid.*, p. 37-38) replacent,

⁶³ Instance du discours, terme fort expliqué dans le cadre de la *ScaPoLinE*, particulièrement dans Nølke (2001) et Nølke, Fløttum et Norén (2004). Et c'est le concept dont l'absence dans la terminologie de Ducrot a été fermement critiquée chez ses descendants scandinaves.

avec une légère modification, la notion de locuteur ducrotien dans la catégorie des êtres-discursifs « ê-d », « images de différentes personnes linguistiques présentes dans le discours », terme traité essentiellement par ce groupe scandinave. Chez ces derniers, le concept de « locuteur textuel, responsable de l'énonciation du dire, (abrégé en L) », image du locuteur-LOC (sujet parlant effectif) à un moment précis de l'énonciation et instance du discours à laquelle renvoient les pronoms de la première personne, équivaut à celui de « locuteur en tant que tel-L » de Ducrot. Ils entendent par « locuteur de l'énoncé (par abréviation l_0) », l'origine de l'énoncé actuel », et par « image du locuteur-LOC au moment de l'énonciation (actuelle) », l'équivalent de « locuteur en tant qu'être du monde- λ » de Ducrot. Sachant bien que le sens d'un énoncé est une description sémantique de son énonciation, celle-ci est désignée comme créatrice de certains effets qui sont liés, par des *liens énonciatifs*⁶⁴, aux *actes illocutoires*. Ce sont des *voix* qui ne sont pas celles d'un locuteur. La terminologie ducrotienne avance un troisième concept, celui d'*énonciateur(s)*⁶⁵ qui sont «êtres discursifs»⁶⁶, «centre de perspective», «sujet de conscience» ou «sujet modal» respectivement pour la *ScaPoLinE* (2004), Genette (1972) Banfield (1979) et pour Bally (1932). Le concept d'énonciateur(s), est qualifié d' « œil qui voit » pour le discours du locuteur ducrotien, et aurait son équivalence narratologique dans le récit genettien avec celui de « centre de perspective ». Pour ainsi dire, à travers la notion de « point de vue »⁶⁷ d'énonciateur chez Ducrot, on s'est concentré sur des approches narratologiques genettiennes de *focalisations* (1972, p. 206). Il s'agit

⁶⁴ Voir, *infra*, dans : 1.3.3.

⁶⁵ Pour une vision complémentaire, au sujet de *locuteur - énonciateur*, cf. (Ducrot, 1982, 1984a et 2001), dans le cadre de *La ScaPoLinE* ; (Nølke, Fløttum et Norén, 2004), (Nølke, 1994, 1999 et 2001) et (Fløttum, 1999a et 2001a).

⁶⁶ Il s'agit d'un écart au niveau de la terminologie entre la *ScaPoLinE* (Nølke 2001 et reprise dans Nølke, Fløttum et Norén 2004) et le système polyphonique de Ducrot (1984). Nølke et ses collègues scandinaves, bien qu'ils aient été inspirés par les réflexions polyphoniques ducrotiennes, au sens propre du terme, ont vite compris qu'ils n'entendaient pas la même chose par les notions de *locuteur -énonciateur* de Ducrot [locuteur en tant que tel-**L** et locuteur en tant qu'être du monde- λ]. A celles-ci correspondent, respectivement, le locuteur textuel-**L**, le locuteur de l'énoncé- l_0 et les êtres discursifs / « ê-d ». D'après l'aveu de Nølke (2001, p. 62-63), la *ScaPoLinE* n'a pas pris en considération la notion d'énonciateurs. En revanche, Ducrot n'a pas développé la nature des points de vue, et les liens énonciatifs (voir in 1.2.1.3.) n'ont pas non plus été formalisés par Ducrot. Les « ê-d » (sources des points de vue) sont peu discutés chez le théoricien de la polyphonie linguistique.

⁶⁷ Voir, *infra*, in 1.3.2.

d'une classification de la notion d'énonciateur au sein du terme locuteur dont l'intérêt n'est pas moins important. Nous sommes au cœur de la discussion de la naissance de la conception polyphonique, bâtie sur l'expression de la pluralité des voix, qui s'expriment dans le même discours, voire dans le même énoncé.

Qui sont ces instances de discours qui « laissent glisser des mots sous les mots » (J. Authier-Revuz, 1984a, p. 101)⁶⁸ sans prendre pour autant effectivement la parole ?

« [Ce sont] des êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils *parlent*, c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles. » Ducrot (*Ibid.* : 204-209).

Ils n'entrent pas directement en jeu, ils ne sont qu'un choix du locuteur-L pour représenter une perspective de laquelle celui-ci peut se distancier et qu'il ne prend pas forcément en charge. Ainsi donc, ils parlent à travers l'énonciation, mais seul leur point de vue s'y exprime. Dominique Maingueneau, lui aussi inspiré des travaux de Ducrot (1980b, 1982, 1984 et 2001), définit la notion d'énonciateurs « des positions distinctes de celle de locuteur » comme « ces êtres [qui] sont présentés dans l'énonciation sans qu'on puisse néanmoins leur attribuer des mots précis »⁶⁹. En effet, les énonciateurs, ces entités purement linguistiques, y jouent le rôle d'intermédiaire entre les points de vue-PDV présentés et le locuteur (Fløttum, 2000b : 20-23 et Fløttum, 2001b : 69-74) par des liens énonciatifs de « responsabilité et de non-responsabilité », étant qualifiés ainsi d'être source de ces PDV. Voyons l'exemple suivant, en tant qu'acte de langage indirect :

(1) Vous ne trouvez pas qu'il y a des courants d'air ?

Cet énoncé met en scène un locuteur produisant un énoncé et deux énonciateurs introduits dans le discours, l'un responsable de l'acte de question « Vous ne trouvez pas qu'il y a des courants d'airs ? » et auquel s'identifie le locuteur, l'autre responsable de la requête « Fermez la fenêtre ! ». Cette requête est adressée, dans l'occurrence, à l'allocataire de l'énoncé. Nous sommes maintenant en mesure de nous tourner vers la notion de *structure polyphonique*, établie et développée dans le

⁶⁸ Authier-Revuz, 1984a, « Hétérogénéité (s) énonciative (s) », *Langages* n° 73, p. 98-111.

⁶⁹ Dominique Maingueneau, *L'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991, p. 128.

cercle des polyphonistes scandinaves (*ScaPoLinE*, 2004), pour y analyser la nature des *points de vue*-PDV.

1.3.2. Structure polyphonique et constitution de points de vue-PDV

Pour Nølke et Olsen (2000b, p. 47), et Nølke, Fløttum et Norén (*ibid.*, p. 28-40) la *structure polyphonique* est constituée au niveau de la langue, à savoir qu'elle se compose des instructions linguistiques abstraites servant à interpréter la signification de la phrase, à expliquer telle ou telle interprétation de l'énoncé de la phrase. C'est-à-dire que c'est la structure polyphonique qui fournit les instructions nécessaires pour l'interprétation d'un énoncé. L'exemple (2), ci-dessous, montre un cas de négation polyphonique ; les instructions concernent deux points de vue opposés en jeu, l'un positif et l'autre négatif, qui relèvent de la structure polyphonique de l'énoncé concerné⁷⁰. Les *points de vue*, identifiés aux « voix » de Bakhtine, ayant la forme générale [X] (Juge (p)) sont des « entités sémantiques [sous-jacentes ou explicites] composées d'un jugement et d'un contenu [susceptible d'être associé à une source] » qui construisent l'ossature de la structure polyphonique (*ScaPoLinE*, 2004, *op. cit.*, p. 31-32). Prenons l'exemple classique présenté par Ducrot (1972 : 38)⁷¹ :

(2) Ce mur **n'est pas** blanc. [C'est nous qui soulignons]

Ducrot (1980a et 1984a, *op. cit.*, p. 215-218) et les polyphonistes scandinaves (*ScaPoLinE*, 2004, *op. cit.*, p. 26-30) voient dans (2) deux PDV :

PDV1 : « Ce mur est blanc. » (Pdv présupposé)

PDV2 : « pdv1 » est injustifié. (Pdv posé)

On tient compte, tout d'abord, que la polyphonie naît, dans cet énoncé nié, de la présence du morphème de la négation *ne ... pas*⁷². Ici, il est question de deux points de vue contradictoires relevant des deux énonciateurs E1 et E2, mis en jeu par le

⁷⁰ C'est bien dans ce sens que la théorie de la polyphonie est une théorie sémantique, discursive, énonciative et instructionnelle. (Nølke, 1999 : 7) et (Nølke, Fløttum et Norén, 2004 : 28)

⁷¹ Ducrot, 1972, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann.

⁷² La notion de négation linguistique *ne ... pas* et ses autres composantes (*ne - plus, ne - rien, ne - jamais, ne - personne* aussi bien que les préfixes négatifs : *dis- im-, in-, mé-*, etc.) seront discutés en détails dans le chapitre suivant, consacré essentiellement à l'étude de ce fait.

locuteur de l'énoncé. La présence des deux points de vue opposés laisse comprendre l'énoncé négatif en question, et forme la base de la construction de sens. Le locuteur L y met en scène un énonciateur E1 soutenant un PDV1 positif sous-jacent « Ce mur est blanc », auquel le locuteur L s'oppose et se rapproche de l'énonciateur E2, à qui il s'identifie en prenant en charge la responsabilité de PDV2 *réfutant* « Ce mur est blanc », et énonçant de la sorte « ce mur n'est pas blanc ». Reste à savoir si le PDV2 est associé, par défaut, au locuteur dans l'image de l'énonciateur E2, qui est alors cet E1 ? Rien n'est dit de l'identité de celui qui pense, ou aurait pu penser le PDV1 chez Ducrot. Il y a « un trou dans la structure polyphonique » de cette phrase, dit Fløttum (2001b, p. 1). Pour découvrir la source de E1, Nølke, Fløttum et Norén proposent, dans le cadre de la *ScaPoLinE* (2004), de passer par la création de la *configuration polyphonique*⁷³. Le PDV1 renvoie, tel que nous le constatons ici, à la parole tenue auparavant, dans un autre discours par quelqu'un d'autre que la personne du locuteur L, mais incluse dans l'énoncé actuel de ce dernier. Vu cette explication, est-ce qu'on pourrait dire, avec Bakhtine, que « toute énonciation, [...], est une réponse à quelque chose, et est construite comme telle » ? (Bakhtine 1977, p. 105).

Dans la terminologie de Ducrot, la notion de point de vue, représentant une unité historique avec un contenu propositionnel, correspond à celle d'*énonciateur* ; à savoir que, le locuteur L introduisant l'énoncé e d'un énonciateur E dans son énonciation porte un jugement, une réaction, sur le *contenu propositionnel* (P) de cet énoncé. C'est son attitude à l'égard de ce contenu. Ces deux notions distinctes nous rappellent la différence entre *modus* et *dictum* chez Bally (1932, *op. cit.*, p. 35-36). Nous n'irons pas vers la distinction faite entre *dictum* et *modus* pour un point de vue. Notre position serait proche de celle de Ducrot, optant pour cette entité sémantique avec un contenu propositionnel susceptible d'être lié à une source. Nous l'avons constaté plus haut, dans l'exemple (2), concernant la source de pdv1 qui est l'énonciateur E1.

Les points de vue peuvent être constitués, dans une structure polyphonique, de manières différentes. Les polyphonistes du cercle scandinave, reprochant au fondateur de la polyphonie (Ducrot) de ne pas avoir développé la nature des points

⁷³ Voir, *infra*, 1.3.3.

de vue, (Nølke, 2001b⁷⁴, p. 52 ; Nølke et Olsen, 2000b, p. 51-52 et Nølke, Fløttum et Norén, 2004, p. 32-36), ont développé leurs approches sur les points de vue. Ils ont distingué à l'intérieur du terme trois types de points de vue selon leur structure interne : *PDV simples*, correspondant aux *énoncés monophoniques*, comme « Il fait beau », où il n'y a qu'un seul PDV et qui est associé au seul locuteur-sujet parlant de l'énoncé, et *PDV complexes*, où il y a au moins deux PDV. Ces derniers ont été subdivisés en deux types *hiérarchiques* et *relationnels*. Un point de vue est dit *hiérarchique* lorsqu'il porte un jugement (extérieur) sur le pdv antérieur. Dans (2), *supra*, PDV2 est un pdv hiérarchique engendrant PDV1 sur lequel le locuteur porte un jugement. Pour avancer dans la discussion sur les points de vue hiérarchiques, qui figurent d'habitude, selon Nølke et ses collègues scandinaves, sous forme de « K (p) », où K est un commentaire donné par le locuteur de l'énoncé sur le contenu propositionnel (p), nous proposons un autre exemple :

(3) Jacques a **peut-être** vendu sa voiture. [C'est nous qui soulignons]

A cause du sens de l'adverbial d'énoncé « peut-être » (véhiculant une sorte de *concession*⁷⁵ (Nølke, 1993, *op. cit.*, p. 153)), l'énoncé ci-dessus est bien évidemment polyphonique (Nølke, 1993, *Ibid.*, : 151-172 et *Scapoline*, 2004, *Op. cit.*, : 41-46) et met en jeu deux PDV, dont le premier (PDV1) est ici de la responsabilité du locuteur textuel-L et le deuxième (PDV2) est pris en charge par le locuteur de l'énoncé-I₀ (*ScaPoLinE*, 2004) :

PDV1 : Jacques a vendu sa voiture / (un Pdv simple)

PDV2 : « Peut-être » PDV1

Nous avons expliqué plus haut que l'expression « Peut-être (p) » est un PDV (ici, PDV2 = Peut-être (P)) complexe hiérarchique, associé au locuteur de l'énoncé, portant un commentaire sur PDV1 « Jacques a vendu sa voiture ». Nous estimons, dans la lignée de Nølke (1993, *ibid.*, p. 154), que « l'ensemble de relation

⁷⁴ H. Nølke, 2001b, « *La ScaPoLine 2001*, version révisée de la Théorie Scandinave de la Polyphonie Linguistique », in : *Polyphonie-linguistique et littéraire III* (sous la direction de M. OLSEN), Roskilde : Samfundslitteratur, Roskilde.

⁷⁵ L'on sait bien que selon la théorie de la polyphonie ducrotienne, plusieurs voix parlent simultanément au sein de l'unique énoncé du locuteur-sujet parlant. Mais ici dans une optique polyphonique, au sujet de l'adverbial de l'énoncé « peut-être », c'est la voix du locuteur de l'énoncé qui énonce le « peut-être » qui est dans ce cas une sorte de concession, mettant en cause la vérité de PDV1.

d'association et de dissociation constitue [ici] une composante importante du sens de l'énoncé ». On est ainsi au cœur de la théorie de la polyphonie⁷⁶.

A partir d'ici, nous allons analyser les PDV relationnels, suivant l'expression des héritiers scandinaves de Ducrot, en situant la notion dans la catégorie des connecteurs argumentatifs comme « *puisque, donc, mais, cependant ...* »⁷⁷ qui véhiculent des points de vue reliés sur l'axe syntagmatique. La caractéristique des points de vue relationnels est, selon les polyphonistes scandinaves, de relier les points de vue simples ou complexes entre eux. Le connecteur pragmatique d'opposition *mais* explicitera la nature de la concession sous forme de « P MAIS Q » (Jean-Michel Adam, 1990 ; Anscombe et Ducrot, 1977 ; Ducrot, 1980a et 1984). Soit l'exemple suivant :

(4) Il fait beau (p) **mais** je suis fatigué (q).

Le connecteur contre-argumentatif *mais* relie, selon les instructions données, dans (4) deux points de vue relationnels opposés : « il fait beau (p) » et « je suis fatigué (q) ». PDV1 (p), relevant par défaut de l'allocutaire de l'énoncé, oriente vers la conclusion-C « Sortons », auquel s'oppose immédiatement le locuteur L par la prononciation de *q*, mettant en scène PDV2 « je suis fatigué » qui donne à conclure non-C « ne pas sortir », un argument plus fort que C. Le PDV2 est de la responsabilité du locuteur L. La polyphonie naît dans cet énoncé, ainsi qu'on le constate, de la présence de l'adversatif pragmatique *mais* dans une structure sémantico-syntaxique « PDV1 connexion PDV2 », reliant ainsi deux points de vue opposés. Les points de vue relationnels, se trouvant au niveau de l'énoncé, sont ainsi explicites, face à ceux hiérarchiques, déclenchés par la négation.

⁷⁶ Il ne serait pas sans intérêt de citer J.-C. Anscombe (1985), qui décrit le mécanisme fonctionnel de cette théorie : « [...] la théorie de la polyphonie postule que tout locuteur, L, d'autre énonciation met en scène une série de personnages, les énonciateurs, responsables chacun d'un acte illocutoire. Le jeu consiste pour L à utiliser ces énonciateurs pour réaliser ses propres visées discursives. Pour ce faire, il a plusieurs tactiques à sa disposition. Il peut tout d'abord ne pas s'identifier à un énonciateur, s'en distancier (c'est un des rôles de *selon*). Il peut également s'identifier à un énonciateur et prendre alors à son compte l'acte illocutoire qui y est attaché. Il peut enfin accomplir un acte par le seul fait de mettre en scène un énonciateur qui n'est pas lui (c'est entre autres cas celui de l'ironie) » (J.-C. Anscombe, « Grammaire traditionnelle et grammaire argumentative de la concession », In *Revue internationale de philosophie*, n° 39,4 / 1985, p. 344.

⁷⁷ Voir *Connecteurs polyphoniques* 1.3.4.

1.3.3. Prise en charge et liens énonciatifs : organisation de la configuration polyphonique

Si tout énoncé présuppose, au sens d'Alain Rabatel (2009f, p. 2), « prendre en charge », dans le cadre des références, le contenu propositionnel, et si le(s) énonciateur(s), selon les termes de Ducrot, sont à la source et à l'origine de PDV, la notion de prise en charge est déjà facile à traiter. On peut dire qu'un être discursif (énonciateur ducrotien) prend en charge la responsabilité du PDV que recèle l'énoncé du locuteur. Mais la question provient de ce que Ducrot (1984a, *supra*) a désigné ces instances de discours, comme producteurs *abstrait*s et *non-effectifs* de la parole. Cela rendrait la prise en charge énonciative (PEC) de Rabatel (2009f) floue, même difficile. Qui ou quel centre de perspective est donc la source du contenu propositionnel (p) ? Pour répondre à cette question, les chercheurs du cercle de la *ScaPoLine* (2004) proposent de passer par l'organisation de la *configuration polyphonique* (configuration). La configuration, fait de parole, est ce module de compréhension et d'interprétation du texte à partir duquel le sens de l'énoncé est constitué. Le processus est expliqué dans une combinaison d'autres instances de discours : le locuteur-LOC (constructeur-metteur en scène de l'énonciation), points de vue (PDV), liens énonciatifs (liens) et les êtres-discursifs (ê-d). Les polyphonistes scandinaves (Nølke, 1994⁷⁸ et 2001b ; Fløttum, 2001b⁷⁹ ; Nølke et Olsen 2000b, notamment dans (Nølke, Fløttum et Norén, 2004)) ont développé la notion des *êtres-discursifs* (ê-d), s'écartant de la sorte de Ducrot au niveau de la terminologie, au sujet des énonciateur(s), et précisent leur concept comme *images* de différentes personnes. Elles sont théorico-linguistiques, présentes dans le discours, construites et mises en scène par le locuteur-LOC. Le locuteur a la possibilité de choisir les « ê-d » et de leur attribuer les points de vue, chaque « ê-d » étant responsable d'un point de vue. Ils sont donc la source des PDV. Ces derniers sont reliés aux « ê-d » par différents « liens énonciatifs ». Cette liaison construit la base de la configuration polyphonique⁸⁰ au sens de Nølke, Fløttum et

⁷⁸ H. Nølke, 1994, *La linguistique modulaire : De la forme au sens*, Louvain/Paris, Éditions Peeters.

⁷⁹ K. Fløttum, 2001b, « Les liens énonciatifs », in : *Polyphonie-linguistique et littéraire III* (M. Olsen éd.), Roskilde : Samfundslitteratur, Roskilde, p. 67-86.

⁸⁰ Nous revenons sur (2), où, suivant la terminologie de Nølke, Fløttum et Norén (2004), le locuteur l_0 « locuteur tout court », pour une illustration de la configuration polyphonique,

Norén, (2004, p. 30). Pour une explicitation du concept des liens énonciatifs nous renvoyons, ultérieurement, à l'exemple sous (5).

Le contour des « ê-d » est vaste : différentes instances discursives peuvent être chargées des points de vue dans le discours. Les linguistes de la *ScaPoLinE* (2004) dévoilent au sein de cette notion une liste desdits être-discursifs (Nølke, Fløttum et Norén, 2004, p. 37-42). Il peut y avoir la présence du locuteur (L et les pronoms de la première personne), de l'allocutaire (tu, vous), de la troisième personne et des tiers collectifs (*ON*, la voix collective⁸¹ (*on, nous, eux*)), et à l'intérieur de cette voix collective (*ON*) peut se ranger le locuteur lui-même (Ducrot, 1982, *Op. cit.*, : 88)). Notons que ce « *ON* » est divisé en *ON-hétérogène* (individus susceptibles de prendre la parole) et *ON-homogène*, à contours flous (la *LOI*, la *doxa*, les idées reçues, les vérités éternelles).

La nature des « ê-d » identifiée de la sorte, il nous faut décrire à présent les liens qui existent entre eux et les points de vue qu'ils expriment. Nølke (1994, p. 150), Fløttum (2001b, *op. cit.*, p. 70-71) et Nølke, Fløttum et Norén (2004, *op. cit.*, p. 43-50) parlent des liens de *responsabilité* et de *non-responsabilité* entre les PDV et les « ê-d ». Selon eux, la propriété de ces liens est de « préciser la position des divers « ê-d » par rapport aux différents pdv exprimés dans la configuration. On sait bien que ces liens, établis entre le locuteur et les points de vue, mis en scène par le locuteur de l'énoncé, sont les plus importants pour l'interprétation polyphonique de l'énoncé. Dans la terminologie de Fløttum (2001b), il y a un troisième concept, le *lien d'accord*, faisant penser à la notion de *prise en compte* de Rabatel (2009f). Il y a une nette différence entre celle-ci et la prise en charge⁸². Pour les chercheurs de la *ScaPoLinE* (2004) le locuteur faisant partie des « ê-d » et tenu comme

est non-source de pdv1, ne le prenant ni en compte ni en charge ; et source de pdv2, le prenant en charge.

⁸¹ Nous renvoyons notamment, à ce propos, à Alain Berrendonner (1981, p. 33-73) et J.-C. Anscombe (2005 et 2010). Voir aussi l'analyse polyphonique de l'exemple traité sous (10), dans 1.3.5.

⁸² Suivant la terminologie de Rabatel (2009f : 6), à travers la « prise en compte » d'un PDV (d'un énonciateur autre e2), au sujet du lien d'accord, le locuteur L1/E1 ne le rejette pas, sans pour autant le prendre comme le sien : ce qui ne veut pas dire que le locuteur le prend nécessairement en charge. En effet, « toute prise en charge énonciative-PEC implique une prise en compte, mais la réciproque n'est pas vraie, comme dans la concession, la réfutation, la rectification... » (Rabatel, *ibid.*). Ce point de vue de Rabatel nous renvoie à l'expression de Nølke (1994a) et Fløttum (2001b) au terme de *lien d'accord*.

responsable de l'énonciation est associé, d'une part, par un lien de responsabilité à certains éléments de la langue (PDV2 de la négation, des adverbes épistémiques, des connecteurs *mais, pourtant, car, enfin, même...*). Il se dissocie, en même temps, par un lien de non-responsabilité du PDV1 desdits éléments, Nølke (*ibid.*, p. 150). D'autre part, le locuteur est relié par un lien d'accord (*cf. supra*), à certains éléments de la langue (les points de vue concessifs ou causaux, introduits par les connecteurs *bien que, certes, puisque...*). Le locuteur « accorde ce point de vue », mais ne le prend pas en charge, dit Nølke (*ibid.*, p. 150). Nous allons expliciter ces deux liens de responsabilité et de d'accord en revenant sur l'exemple (4), paraphrasé en :

(5) Certes, il fait beau **mais** je suis fatigué.

Dans (5) il y a un acte d'argumentation établi grâce à la présence du connecteur argumentatif *mais*, entre deux points de vue opposés P (« il fait beau », donnant à conclure C : sortir) et Q (« je suis fatigué », communiquant non-C : « ne pas sortir », « je dois me repose ») avec trois liens énonciatifs *d'accord*, de *responsabilité* et de *non-responsabilité*. C'est la composition de *certes* (p) *mais* (q) qui engendre l'acte d'opposition entre le locuteur et son interlocuteur (Adam, 1984⁸³ p. 114). De prime abord, le locuteur établit un lien d'accord avec (P), PDV de l'allocutaire en introduisant l'adverbe *certes* en tête de son énoncé. Notons que le locuteur est *d'accord* avec P même sans la présence de *certes*, pourtant l'adverbe le renchérit. Il prend ainsi en compte l'énoncé de son interlocuteur, mais ne le prend jamais en charge. C'est-à-dire qu'il l'entérine, sans pour autant le prendre comme le sien. D'autre part, le locuteur de l'énoncé construit un lien de responsabilité avec PDV2 (q). C'est-à-dire qu'il le prend en charge, tout en étant, en revanche, associé au PDV1(p) par un lien de non-responsabilité qui est non *réfutatif*⁸⁴ de (P). Précisons que PDV1 est le pdv que le locuteur a cédé à quelqu'un d'autre, en

⁸³ J.-M. Adam, 1984, 1984, « Des mots du discours ; l'exemple des principaux connecteurs », *Pratiques* n° 43, Metz.

⁸⁴ On va noter que dans la thèse de Nølke et Olsen (2000b, *op. cit.*, p. 55-56) et la *ScaPoLine* (2004, *op. cit.*, p. 48-49), Nølke et ses collègues scandinaves insistent sur les deux liens de *responsabilité* et *non-responsabilité*, tout en considérant ceux *d'accord* comme un sous-groupe de liens de non-responsabilité, pour insister ainsi sur une sous-classification de ces derniers. Ces polyphonistes parlent de liens *réfutatifs* (marqués par la réfutation, *ne pas*), et liens *non réfutatifs* (liens désignés par les connecteurs pragmatiques de concession et les adverbiaux épistémiques).

l'occurrence à l'allocutaire, dont il ne prendra pas la responsabilité. Dans la terminologie de Fløttum (2001b) et particulièrement dans la *ScaPoLinE* (2004) les liens de *responsabilité* et de *non-responsabilité* sont décrits de la façon suivante :

« Dans l'énoncé où apparaît *mais* le segment qu'il introduit est la responsabilité de l_0 , tandis que l'autre segment, l_0 n'en est pas responsable. Par contre, [...], dans l'énoncé où apparaît *quoique*, le segment qu'il introduit ne relève pas de la responsabilité de l_0 , tandis que c'est le cas pour l'autre segment. » (*ScaPoLine*, 2004 : 48-49).

Dans la théorie de la polyphonie linguistique, le lien de non-responsabilité est la « base de la phrase interprétative ». C'est à partir de là que l'argumentation s'organise. Cependant, la notion de non-responsabilité manifestée par un acte de négation syntaxique est bien différente, au sens de Fløttum (2001b), de celle marquée par un adverbe épistémique tel que « peut-être » (discuté en détail dans Nølke, 1993). La première nous conduit à une polyphonie dite *externe*, tandis que la modalisation constituée par la seconde renvoie à une polyphonie s'appelant *interne*⁸⁵. Nous expliquons cette différence en comparant (6), pris dans Nølke (*ibid.*, p. 146), avec l'exemple (2) :

(6) Pierre est **peut-être** malade. (Nølke, Fløttum et Norén, 2004)

Il faut accepter dans cet énoncé la présence de deux pdv. La polyphonie issue de l'adverbe d'énoncé⁸⁶ *peut-être*, met en évidence deux liens énonciatifs, de responsabilité et de non-responsabilité, avec deux points de vue dans une structure de type « K (p) » :

PDV1. [L, valeur par défaut très forte] (p) = Pierre est malade

PDV2. [l_0] K (p) = « peut-être » PDV1.

⁸⁵ Nølke (1994 : 154-155) entend par *polyphonie interne* le cas où l'énoncé véhicule un pdv qui est lié au *locuteur-en-tant-que-tel* L (terme emprunté à Ducrot) sans être directement associé au *locuteur-en-tant-qu'individu* λ (terme emprunté à Ducrot). Tandis que la *polyphonie externe* est décrite comme le cas où l'énoncé véhicule un pdv qui est lié à un être différent des locuteur-en-tant-que-tel et locuteur-en-tant-qu'individu.

⁸⁶ Kerbrat-Orecchioni (1980, *L'énonciation : De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, : 133) donne une liste détaillée d'adverbes d'énoncé, se rapportant au sujet d'énoncé comme (*Peut-être, vraisemblablement, sans doute, certainement, à coup sûr, sûrement, évidemment, manifestement, assurément, probablement, apparemment...*) et ceux d'énonciation qui se rapportent au sujet d'énonciation (signalés par *réellement, effectivement, vraiment, sans blague, franchement, sincèrement, confidentiellement, en fait, personnellement, entre nous*).

Les instructions données dans la structure de cet énoncé montrent que le locuteur l_0 (*ScaPoLinE*), en tant que locuteur de l'énoncé et auquel correspond l'énonciateur E2 (de la terminologie ducrotienne (1982 et 1984a)), assume la responsabilité de PDV2, tout en se dissociant de la sorte de PDV1 par un lien de non-responsabilité. En revanche, L est associé au PDV1, véhiculé par (p) par un lien de responsabilité. Le locuteur de l'énoncé par K « peut-être » fait un commentaire sur (p). « Peut-être » modifie ici la phrase dans sa totalité et y modalise les conditions de vérité ou de fausseté. Cet adverbe manifeste le désengagement du locuteur l_0 par rapport au PDV1 de L ; il parle de l'incertitude de l_0 à l'égard de la vérité du contenu (p). La polyphonie, ainsi qu'on l'aperçoit, est formée à l'intérieur de l'énoncé de l_0 . Elle est *interne*. Mais en ce qui concerne la polyphonie externe⁸⁷ nous l'explicitons, en l'occurrence, avec un énoncé nié comme sous (2) « Ce mur n'est pas blanc ». C'est un énoncé, discuté plus haut, portant deux points de vue opposés, PDV1 (positif) relié par un lien de responsabilité à quelqu'un d'autre que le locuteur, qui pense ou aurait pu penser que « ce mur est blanc », et PDV2 *réfutant* est pris en charge par le locuteur qui s'oppose à pdv1 par un lien de non-responsabilité en proférant « ce mur n'est pas blanc ». Le type de polyphonie étudiée dans l'exemple en question est appelée *externe*. Selon les polyphonistes scandinaves, Nølke (1994, *op. cit.*, p. 86) et Nølke, Fløttum et Norén (*ScaPoLine*, 2004) la source du savoir (PDV1) est externe au locuteur.

La configuration polyphonique est, pour conclure, ce mécanisme fonctionnel d'interprétation et d'analyse du texte auquel celui-ci est confronté. En fait, la lecture polyphonique-pragmatique de l'énoncé est constituée de composition d'éléments théoriques comme *locuteur*, *points de vue*, *êtres-discursifs* et *liens énonciatifs*, notions dont la nature est étudiée au sein de ce système pragmatique même.

1.3.4. Connecteurs polyphoniques

Le but de toute conversation est de communiquer un message à l'interlocuteur, tout énoncé construisant, d'après Benveniste (1966, *op. cit.*, p. 242),

⁸⁷ Les marqueurs et les éléments comme *puisque*, *il paraît que* (Nølke 1994b), la négation *ne pas*, le discours rapporté DDR et DIR fournissent l'exemple d'une polyphonie externe (*Scapoline*, 2004, *op. cit.*, p. 53-54).

un point de vue auquel le locuteur-scripteur réagit et porte une certaine attitude par un acte d'argumentation. Ce dernier modifie, dans son argumentation, les représentations de son interlocuteur pour lui dire son avis d'accord ou de désaccord concernant son point de vue. Ce procès est produit à partir d'éléments de la langue qui remplissent un rôle incontestable, tels que des éléments comme les modalisateurs et les connecteurs argumentatifs. Et la place qu'occupent ces derniers, dans l'analyse d'un discours polyphonique, est immense. Mais de quelle fonction parle-t-on ? Par le terme de *connecteurs* Charaudeau et Maingueneau (2002, *op. cit.*, p. 125-130) entendent les « mots discursifs » (Ducrot et *al.* 1980a et J.-M. Adam, 1984), unités remplissant une fonction de liage entre contexte linguistique de gauche et celui de droite, qui « font les liens des propositions, en quoi consistent la force, l'âme et la vie du discours ». Ces morphèmes ou locutions pragmatiques-discursives relient, comme le titre le montre, un syntagme, un énoncé ou une partie du texte à un / une autre. Ils donnent des instructions pour orienter l'interprétation des énoncés dans lesquels ils apparaissent.

Pour notre étude, nous nous limiterons à aborder, bien succinctement, à titre d'exemple, certains connecteurs argumentatifs les plus marqués et les plus typiques comme *MAIS*, *DONC*, *ALORS* et *PUISQUE*, le nombre de ces éléments étant supérieur dans la langue. Commençons par *mais* dans une structure instructionnelle-polyphonique comme « A [P] *MAIS* B [Q] », exemplifié dans :

(7) Il est intelligent, **mais peu** travailleur.

Le locuteur de l'énoncé met en scène, selon les termes de Ducrot et *al.* (1980a, *op. cit.*, p. 12 et 44), par l'énonciation de A, relevant d'un énonciateur E0 (identifié dans la personne de l'allocutaire) « il est intelligent » pour donner la conclusion-C « il faut l'engager », pour laquelle A est un argument. Mais par l'énonciation de «*mais B*», émanant d'un énonciateur E1 et auquel s'identifie le locuteur, ce dernier émet l'instruction de la conclusion non-C « il ne faut pas l'engager », pour laquelle l'argument B est plus fort que n'est A pour C. Dans l'expression de Ducrot, le sens de l'énoncé en question est réservé dans la conclusion non-C tirée de « *mais B* » qu'il vise. *Mais* introduit ici le point de vue opposé du locuteur « rejet d'un probable engagement de X » face à celui de son interlocuteur qui « communiquerait l'idée d'engagement de X ». Mais il est bien clair que la présence de l'adverbe *peu*

(Ducrot 1972 : 193 et 1984a, p. 27-28), attirant vers une modalité négative atténuée, va à l'encontre de l'argument A et fait sens. « Peu » a été le déclencheur de l'acte d'opposition, sachant bien qu'ici la valeur attribuée à *mais* est celle d'opposition. Ce connecteur argumentatif-pragmatique a été, pour un simple survol historique, l'objet d'étude par excellence de nombreux théoriciens-chercheurs en linguistique. Dans une vision complémentaire, nous renvoyons à Anscombe et Ducrot (1977 et 1983), Ducrot (1980a), Adam (1984, 1990 et 1997), Rabatel (1999b et 2001c), Jørgensen (2002) et Møeschler (1996). Anscombe et Ducrot parlent dans (1977) de « deux mais en français », ceux de *rectification* et de *contre-argumentatif*. Adam énumère dans (1990, *op. cit.*, p. 194-220) une liste pour les fonctions de *mais*, comme nous y avons fait allusion *supra* : *mais* de renforcement-enchérissement, *mais* réfutatif, *mais* phatique, *mais* concessif, et enfin le fameux *mais* argumentatif / polyphonique, reliant deux points de vue opposés A et B. C'est ce dernier *mais* qui est objet de notre discussion, au sujet des connecteurs polyphoniques.

Nous prenons ensuite en considération les connecteurs argumentatifs d'inférence et de conséquence *alors* et *donc*. Ils partagent, selon Corine Rossarie et Jacques Jayez (1999, p. 239), la propriété d'instaurer une relation de conséquence entre les deux arguments qu'ils relient : le second étant légitimé par le premier, suivant un nombre de prémisses non explicitées dans le cotexte gauche (P) pour en déduire ainsi le cotexte droite (Q) dans une structure du type «(Si) P ALORS Q », ou « P DONC Q ». P y justifie la présence de Q. En effet, par la formule *p donc- alors q*, le terme de conséquence légitime l'objet sémantique associé à q en se fondant, entre autres, sur l'objet sémantique associé à p. On parle dans ce cas, suivant Olsen et Nølke (2000c) et Olsen (2004), d'un raisonnement logique *via* les connecteurs logiques en question. Cela revient à dire que, dans le sens d'Olsen et Nølke (2000c : 4), le point de départ du raisonnement est constitué à partir du thème de *DONC*, élément sémantique véhiculé toujours par P. Nous allons nous attarder sur la scène « regarder le soleil », suivie de celle de « l'horizon » dans *Fin de partie* sous (8) :

(8) HAMM. - Et le soleil ?

CLOV (regardant toujours). - Néant [P].

HAMM. – Il devrait être en train de se coucher pourtant. Cherche bien.

CLOV (ayant cherché). – Je t'en fous.

HAMM. – Il fait **donc** nuit déjà [Q] ? (Beckett, *Fin de partie*, p. 46)

Hamm aveugle, maître de Clov, qui a perdu même l'usage de ses jambes et qui ne peut donc pas bouger, demande à celui-ci de regarder le soleil. En fait, Hamm voit le monde à travers les yeux de son esclave-Clov. Ayant regardé, ce dernier lui répond par un « néant » que le soleil n'existe pas au ciel. Ce « néant » fait immédiatement réfléchir Hamm à la tombée de la nuit, et il tire une conclusion de cause à effet. Quand le soleil n'est plus dans le ciel, « il devrait être en train de se coucher » et il devrait, du coup, « faire déjà nuit ». L'inexistence du soleil dans le ciel et faire nuit correspondent à une relation de conséquence entre des prémisses et une conclusion qui serait celle-ci : « pour avoir le jour il faut du soleil », ou bien l'idée d'«obscurité vient du coucher du soleil ». En fait, dans cet enchaînement argumentatif, le locuteur (Hamm) avance le « soleil néant », à l'horizon, pour essayer de faire admettre le caractère raisonnable de l'arrivée de la nuit. Il faudrait donc admettre que le manque de soleil au ciel est la prémisse reliée à la propriété de l'obscurité à laquelle conclut Hamm. L'énoncé de ce dernier, justifié par la phrase de Clov « Néant », est paraphrasable en « Il fait nuit déjà, *donc, alors*, le soleil *doit* être couché », faisant ainsi écho à une autre voix, à celle de son interlocuteur. L'inférence, voire conclusion tirée par Hamm sous (Q) à droite, porte sur (P) à gauche, présuppose qu'il existe une règle partagée $P \rightarrow Q$. Cette règle argumentative d'inférence est fondée sur le principe de prise en considération des *topoi*, lieux communs d'enchaînement argumentatif dans la théorie de l'argumentation dans la langue (Anscombe et Ducrot, 1983 ; Anscombe, 1989 et 1995 ; Ducrot 1994 et Pierre-Yves Raccah 1996). A entendre Ducrot, pour avoir une inférence entre deux objets A et B dans le discours, « il faut savoir que la réalisation des conditions de vérité de A entraîne celles des conditions de B », Ducrot (1993, p. 236).

En ce qui concerne PUISQUE, ce connecteur polyphonique figurant sous la formule *p puisque q* apparaît, avec très peu de différence à l'instar de *donc*, chaque fois qu'il s'agit de raisonner et de convaincre. Ce dernier expose, au sens d'Olsen (2002), le raisonnement en pleine lumière, tandis que *puisque* présuppose le contenu de la proposition qu'il introduit. Il installe un rapport causal entre ce que

l'on veut dire-faire et ce qui est déjà admis (Adam, 1984, *op. cit.*, p. 122). La cause que donne le connecteur argumentatif *puisque* est déjà décidée et incontestable⁸⁸. Ce qui importe dans l'analyse du mécanisme de fonctionnement de *puisque*, c'est que la proposition qu'il introduit est prise en charge par un énonciateur distinct du locuteur. Ce dernier l'accorde mais ne le prend pas en charge, contrairement au cas avec *CAR*, dans une structure du type *p car q*, où le locuteur doit nécessairement prendre *q* à son propre compte (Ducrot, 1983, p. 166)⁸⁹. Cependant, le locuteur donnant le contenu propositionnel véhiculé par *puisque*, dans la formule *p puisque q*, comme déjà partagé et admis par l'interlocuteur, laisse présupposer que *p* justifie *q* :

(9) ESTRAGON. – En attendant, essayons de converser sans nous exalter (p),
puisque nous sommes incapables de nous taire (q).

VLADIMIR. – C'est vrai, nous sommes intarissables. (*En attendant Godot*, p. 87)

Vladimir et Estragon, ces deux vagabonds, attendent sans agissements précis l'arrivée de Godot. Enfin, las de cette ennuyeuse attente, Estragon propose de parler pour éviter la dispute, pour meubler le silence de l'attente, au lieu de se pendre, formule proposée par son compagnon. On peut, bien sûr, discuter de choses et d'autres, mais il y a tout de même un véritable problème pour les protagonistes de Beckett. Quand ils parlent, ils parlent en abondance et ils sont intarissables, ils n'arrivent pas à se retenir. Si Estragon invite, dans (9), son compagnon à « converser en attendant [mais] sans s'exalter », c'est qu'ils savent d'avance qu'ils sont « intarissables ». C'est la proposition déjà admise entre eux ; et même le pronom de première personne pluriel, nous *inclusif* (je + tu (vous) = nous) qui est, contrairement à un nous *exclusif* (je + il(s) = nous), purement déictique et marque de « corrélation de subjectivité »⁹⁰, en est bien révélateur. Estragon, en tant que locuteur de l'énoncé sous (9), prononce (q) dont la responsabilité est d'énonciateur E1 (Vladimir) et de celui E2 auquel s'identifie Estragon même. Le rôle

⁸⁸ M. Olsen (dans 2004, *Polyphonie linguistique et littéraire VIII*, Samfundslitteratur, Roskilde, p. 4), écrit que « puisque » introduit une proposition qui exprime, contrairement à « car », qui a pour responsable de *q* le locuteur même de l'énoncé, une cause ou une justification données pour déjà connues de l'interlocuteur ou considérées comme incontestables ; ce qui est admis est très souvent déjà connu.

⁸⁹ Ducrot, 1983, «Puisque, essai de description polyphonique», *Revue Romane*, numéro spécial 24.

⁹⁰ Cf. Benveniste (1966, *op. cit.*, p. 233-235) et Kerbrat-Orecchioni (1980, *op. cit.*, p. 46).

polyphonique par excellence du connecteur *puisque* y est incontestable. On peut paraphraser l'énoncé d'Estragon en « *Étant donné que nous sommes incapables de nous taire, essayons de converser, en attendant, sans nous exalter* ». L'information donnée dans *puisque q* permet à Estragon d'appuyer l'énonciation de *p*. Ainsi donc l'apport de *puisque* et son intérêt est considérable : la voix de l'allocataire (Vladimir) est excellemment intégrée dans celle de locuteur par la présence de *puisque* et de nous inclusif ; du reste, l'énoncé de Vladimir renchérit sur celui d'Estragon, car « nous sommes intarissables » est une reformulation plus ou moins synonymique de « nous sommes incapables de nous taire ». Tandis que si on mettait le connecteur *car* au lieu de *puisque*, on ne pourrait plus arriver à cette conclusion, étant donné que *q* serait, dans ce cas-là, exclusivement pris en charge par l'énonciateur E2 (Estragon). Puisque, *car* laisse entendre, dans la terminologie de Ducrot (1983), le terme « comme tu l'as dit [p] ». Cela nous donne à conclure avec Adam (1984) que lorsque la vérité de *q* est déjà admise et connue par le destinataire, l'emploi de *puisque* est nécessaire.

1.3.5. Présupposition et énoncés présupposés, sens implicite

Les énoncés possèdent, bien évidemment, en plus de leur contenu asserté, un ou plusieurs contenus implicites qui viennent s'attacher à l'explicite. Notre point de vue part du principe qu'on formule bien souvent un message indirectement à l'usage de son interlocuteur, alors que l'on peut communiquer directement ; mais pour des raisons de convenance, on a recours à une formulation implicite. L'interprétation d'un énoncé ne devrait donc pas seulement rendre compte, au sens de Kerbrat-Orecchioni (1986)⁹¹, du sens explicite, littéral de celui-ci, mais de différents sens implicites que masque l'énoncé. En d'autres termes, il s'agit de l'ensemble d'informations implicites, retenues au sein de l'énoncé sans y être formellement exposées. L'étude du sens implicite dévoile l'opacité du langage. Les sous-entendus ou les présupposés constituant les contenus dérivés sont intégrés dans

⁹¹ C. Kerbrat-Orecchioni, 1986, *L'implicite*, Paris, Armand Colin.

le sens littéral de l'énoncé. Ducrot mettait au point dans (1972)⁹² sa discussion sur les notions de *présupposés* et de *sous-entendus*, en tant que deux *contenus implicites*, pour prendre en considération leur opposition au contenu explicite-posé. On oppose les présupposés aux sous-entendus ; les premiers étant produits par le message linguistique même, tandis les seconds sont interprétés et engendrés directement en rapport avec les données situationnelles de l'énoncé. Sachant bien que la *présupposition* est inscrite dans la langue, contrairement à la notion de *sous-entendu*, comme fait de parole, et que chaque énoncé pourrait impliquer dans les différentes circonstances de parole un ou plusieurs messages sous-entendus, nous limiterons à aborder le concept de *présupposition*. C'est ce dernier qui est l'objet de notre étude dans cette section.

En français, la présupposition est liée à la sémantique des mots ou des verbes. Cela revient à dire qu'elle peut même être interprétée en dehors du contexte de parole, face à la notion de sous-entendu. Kerbrat-Orecchioni entend par notion de *présupposé* « toutes les informations qui, sans être ouvertement posées, sont cependant automatiquement entraînées par la formulation de l'énoncé dans lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites » (1986, *op. cit.*, p. 25). Nous avançons dans notre étude avec l'exemplification de mots ou de verbes qui recèlent un sens présupposé : « *cesser de, se douter, s'imaginer, même, Q même si P, seulement, presque, encore, négation ne ... plus* et etc. ». Nous avons, ci-dessous, l'exemple classique de Ducrot (1972/1982/1984a), repris dans Nølke, Fløttum et Norén (2004, *op. cit.*, p. 53) :

(10) Pierre a **cessé** de fumer.

PDV1 : « Pierre fumait **autrefois** »

PDV2 : « Pierre **ne** fume **pas actuellement** »

Un énoncé posant « Pierre ne fume pas actuellement », présuppose automatiquement et *comme allant de soi et ne pouvant être mis en doute*, selon les termes d'Anscombe (1973, p. 50), « Pierre fumait auparavant ». Mais quel est le but d'utilisation de l'énoncé en question ? Cet énoncé peut, dans un contexte d'énonciation particulière, faire remarquer, sous-entendre à un fumeur invétéré qui

⁹² Notre analyse de l'implicite, y compris essentiellement les *présuppositions*, est fondée sur Ducrot (1972, 1973, 1982 et 1984a), Anscombe et Ducrot (1983), Anscombe (1973) et Kerbrat-Orecchioni (1986).

n'arrive pas à se renoncer à fumer : « Tu peux, toi aussi, y arriver avec un peu de courage ». Qui est responsable de ces deux points de vue mis en scène par le locuteur ? Dans une approche polyphonique, il y a deux voix qui s'affrontent au sein de cet énoncé. Le locuteur- λ met en scène deux énonciateurs :

E1, assimilé à un certain ON-hétérogène, la voix collective (Ducrot, 1984, p. 231-232) à l'intérieur de laquelle le locuteur- λ lui-même se range et communique « Pierre fumait autrefois » ;

l'énonciateur E2, auquel s'assimile le locuteur prononçant « Pierre a cessé de fumer », Ducrot (1982, p. 88).

Ainsi qu'on le constate, l'inférence produite sort de la signification du verbe *cesser*. Il faut remarquer que les présupposés sont, contrairement aux sous-entendus, maintenus même dans l'acte de négation et d'interrogation :

(10a) Pierre n'a pas cessé de fumer.

(10b) Est-ce que Pierre a cessé de fumer ?

L'énoncé sous (10a), sous forme de négation polémique qui porte sur le seul posé, affirme le point de vue « Pierre fume actuellement », dans une opposition à un point de vue d'un énonciateur E1 qui dit ou aurait pu dire que « Pierre a cessé de fumer ». Ce qui est équivalent à *continuer de* dans « Pierre continue de fumer », qui conserve de la sorte le présupposé « Pierre fumait avant ». Il en va de même pour (10b) : le posé laisse entendre que « Pierre fumait autrefois ». Le sous-entendu ne peut résister ni à la négation ni à l'interrogation suivant le fait que la réponse peut prendre une forme interrogative, négative ou positive. De là, l'une de nos raisons de ne pas avoir abordé les sous-entendus, qui sont interprétés dans la situation de communication. Ils font partie de la parole. Mais les présupposés sont attachés, comme nous venons de le démontrer, au niveau de l'énoncé et sont considérés ainsi comme un fait observable. Ce sont des informations que véhicule la langue.

Nous reprenons notre analyse avec les deux verbes d'opinion (contre-factifs)⁹³ « s'imaginer » et « se douter » qui déclenchent une polyphonie véhiculée, suivant Kerbrat-Orecchioni (1980), par une présupposition lexicale. Des verbes dits

⁹³ Voir à ce propos Ducrot (1972, p. 22-23 et 266-277) ; Kerbrat-Orecchioni (1980, p. 113-134) qui, se fondant elle-même sur Ducrot (1972), estime que *s'imaginer* de même que *prétendre* relèvent de la catégorie du *faux* (factifs négatifs) et que *se douter* vient comme *savoir* de celle du *vrai* (factifs positifs).

factifs fournissent ainsi, au niveau de la langue, des instructions portées par un point de vue présuppositionnel :

(11) Pierre **s' imagine** que Marie viendra.

(12) Pierre **se doute** que Marie viendra.

La venue de Marie est, dans les deux énoncés, au sein de la discussion. Ces deux phrases se manifestent dans la structure « X ... que p », où X identifie, selon Ducrot (1972), la personne dont on rapporte l'opinion, et où p est la proposition qui exprime cette opinion. L'énoncé sous (11) pose l'assertion « Pierre pense, croit que Marie viendra » et refuse le présupposé (il est faux que p) : « Pierre a tort de penser, croire que Marie viendra ; en effet, elle ne viendra pas ». Pour la phrase sous (12), nous précisons qu'elle présuppose, contrairement à (11), la vérité de p (il est vrai que p), où p véhicule « Marie viendra effectivement ». Ainsi que nous le constatons, les présupposés de ces deux énoncés se présentent comme incontestables. Au sens de Kerbrat-Orecchioni (1980), on peut réfuter les posés, mais pour les présupposés, c'est en principe trop tard.

Notre discussion se poursuit avec *même* et « Q (même) si P ». Anscombe (1973) qualifie l'adverbe *même* de « modalité d'exception » qui impose la primauté de l'aspect qualitatif de p' dans une phrase de type « p et même p' », où p' figure « plus fort que p » dans un enchaînement argumentatif (Anscombe et Ducrot, 1983, p. 57-66). Les exemples figurant dans (13) et (14) illustrent les points de vue présuppositionnels d'« exception » et d'effet de « concession » contenus dans la signification de *même* et de *même si* :

(13) Jacques est très savant : il lit des textes grecs, latins (p) et **même** sanscrits (p'). (Anscombe et Ducrot, 1983)

Par *même*, en tant qu'opérateur argumentatif sous (13), le locuteur communique que « Jacques sait lire d'autres langues que le sanscrit et que la connaissance de ce dernier est la meilleure preuve de son érudition ». C'est-à-dire que, lorsque le locuteur veut mettre en relief la vérité d'une certaine assertion auprès de son interlocuteur ou destinataire, il cherche à se servir à cet effet d'un certain nombre d'arguments, dont l'un qu'il introduit par la présence de *même*, ce qui lui paraît la meilleure preuve entre autres. Pour montrer, que « Jacques est une personne érudite », notre locuteur lui attribue la connaissance de langues qui sont très peu utilisées de nos jours. On peut constater que la connaissance du sanscrit par Jacques

(p') est alors nécessairement l'argument le plus fort, et il impose ainsi la primauté de l'aspect qualitatif ; tout en prenant en considération que ce qui rend **p'** plus fort que **p**, c'est que **p'** implique *p*, et non l'inverse. Effectivement, selon le point de vue d'Anscombe et Ducrot (*ibid.*, p. 63), dans (13) c'est «la primauté de l'aspect qualitatif qui est mis en relief ; pour un Français, le sanscrit n'est pas une langue comme l'allemand ou l'espagnol ou l'anglais. » Donc, la formule « P et même P' », signifie que c'est **p'** qui est plus fort que **P**. Et voilà l'exemple :

(14) HAMM.- Ouvre la fenêtre.

CLOV.- Pour quoi faire ?

HAMM.- Je veux entendre la mer.

CLOV.- Tu ne l'entendrais pas. (Q)

HAMM.- **Même si** tu ouvrais la fenêtre ? (P)

CLOV.- Non. (Beckett, *Fin de Partie*, p. 85)⁹⁴ [C'est nous qui soulignons]

Le segment extrait de *Fin de partie* sous (14) décrit la scène de mer : Hamm, maître capricieux, « veut entendre la mer » bien que cette dernière soit silencieuse et calme, d'après le rapport que donne Clov sur l'extérieur. Clov, esclave, agacé par les demandes répétées de son maître qui lui demande d'ouvrir la fenêtre pour entendre les flots se rebelle contre lui. Clov, se refusant à se soumettre à la requête de Hamm par sa réplique « Non, tu ne l'entendrais pas », qui est une négation polémique, rejette ainsi le point de vue présuppositionnel « la fenêtre ouverte, on entendra mieux les flots de la mer » que laisse entendre l'interrogative de Hamm « **Même si** tu ouvrais la fenêtre ? » Hamm est tenu pour responsable du point de vue présupposé, refusé par Clov. Cette désobéissance de la part de Clov est vue comme un bouclage énonciatif qui bloque l'avancement de toute tentative de la conversation. Mais quel est l'intérêt de *même si* dans cet enchaînement discursif ? La venue du terme *même si* n'apporte, ici, rien d'autre du point de vue de Clov qu'un argument enchérissant dans le sens de sa première réplique : « tu ne [pourrais] pas l'entendre, même si j'ouvrais la fenêtre ». De là, il faut dire que la structure « q, (même) si p » avance l'idée d'un effet de concession, dans un cadre hypothétique tel, qui porte sur l'objet correspondant à *q*, et non *p*. En fait, Hamm

⁹⁴ Rappelons que toutes nos références à la trilogie dramatique beckettienne : *En attendant Godot*, *Fin de Partie* et *Oh les beaux jours*, renvoient, respectivement, aux Éditions de Minuit ; 1952, 1957 et 1963.

pense que si Clov ouvrait la fenêtre, il entendrait la mer. Or Clov prétend *a priori* que Hamm n'entendra pas la mer, sans avoir ouvert la fenêtre. Hamm fait donc une autre tentative pour réfuter « Tu ne l'entendrais pas » en disant « Même si tu ouvrais la fenêtre ? ». Cette dernière réplique peut induire deux choses : « Si tu ouvrais la fenêtre », et « À supposer que tu acceptes d'ouvrir la fenêtre ». Cette deuxième induction donne des indices sur le véritable statut des personnages : Hamm reconnaît à Clov une supériorité par rapport à lui, qui en est pourtant le maître.

Nous poursuivons notre discussion à propos des présupposés. On estime que l'importance des points de vue présuppositionnels est capitale dans le discours. Ils fonctionnent comme une espèce de fondation sur laquelle le discours vient s'appuyer. Ils servent, selon les termes de C. Kerbrat-Orecchioni (1986, *op. cit.*, p. 30) à :

« Constituer pour le discours une sorte de soubassement sur lequel viennent s'échafauder les posés ; à assurer, grâce au recouvrement présuppositionnel, sa cohérence et sa redondance interne, les posés se chargeant de sa progression ; et à un niveau interactionnel plus large, à constituer une sorte de ciment social, une zone de consensus entre les interactants ».

La réflexion de Kerbrat-Orecchioni montre que le statut particulier qu'ont les présupposés dans le déroulement de la conversation est incontestable. Nous terminerons cette analyse des énoncés présupposés par quelques exemples, notés de (15) à (18) :

(15) WINNIE.- ... Est-ce que tu m'entends de là ? (*Un temps.*) Je t'en supplie, Willie, **seulement** oui ou non, est-ce que tu m'entends de là, **seulement** oui ou rien ? (Beckett, *Oh les beaux jours*, p. 32). (C'est nous qui soulignons).

Rien ne serait pire pour Winnie, l'héroïne de *Oh les beaux jours*, que de perdre de la portée de voix par rapport à son compagnon, Willie, qui vient de se replier dans son trou, pour s'être trop exposé sous le soleil brûlant du désert. Par sa présence et son écoute, Willie suggère à cette dernière le désir et l'espoir de poursuivre son dialogue. Autrement dit, si Winnie parle, c'est qu'il y a à sa portée un « tu » qui l'écoute et lui donne envie de continuer. Ce « Tu », qu'est en l'occurrence Willie, est au centre des préoccupations de Winnie de sorte que sans lui « que ferait-elle ? », « aurait-elle à apprendre à parler toute seule, avec son sac ? ». De toute façon, pour échapper au vide menaçant, Winnie a terriblement besoin d'un « Tu » (imaginaire ou réel) dont la présence est fondamentale. En effet, quand ce « Tu » du

« Je » répond et confirme qu'il est « à portée de voix », Winnie est rassurée et peut continuer. Cela mérite des explications. En nous appuyant sur les réflexions de Benveniste (1966, *op. cit.*, p. 251-257), nous estimons que les pronoms personnels « Je/Tu » sont corrélatifs et font ensemble un couple dialogique ; là où se trouve le *Tu* s'impose aussi un *Je*. Aucun d'eux n'existe sans l'autre.

En revenant sur notre exemple, il est remarquable que lorsque Winnie parle, elle doit être entendue par Willie. Au moins un petit signe de présence de la part de celui-ci ci lui suffit, s'il est fatigué. Est-ce beaucoup, *seulement oui*, ou *non* ? *Seulement* s'il l'entend depuis son trou ou non, « et rien d'autre que ça ». Il nous semble que la répétition de *seulement* trahit l'angoisse de Winnie, tant elle est inquiète d'être livrée à elle-même sans une oreille écoutante. Voici l'exemple suivant qui aborde l'adverbe *presque* qui est source de point de vue :

(16) CLOV.- Tes chiens sont là. (*Il donne le chien à Hamm qui l'assied sur ses genoux, le palpe, le caresse.*)

HAMM.- Il est blanc, n'est-ce pas ?

CLOV.- **Presque.** [C'est nous qui soulignons]

HAMM.- Comment presque ? Il est blanc ou il ne l'est pas ? (*Fin de partie*, p. 55)

Clov, esclave de Hamm, est ravalé à un rang inférieur à celui des humains ; il est traité comme un chien par son maître qui le siffle lorsqu'il veut l'appeler. Benveniste (*ibid.*) qualifie la troisième personne « Il (ELLE) » de la « non-personne »⁹⁵. On peut postuler une identité entre Clov-chien boiteux et le chien en peluche qu'il tient et à qui il manque aussi une patte. L'interrogation formulée par Hamm est-elle bien justifiée, à propos de couleur de ce dernier ? Comment Hamm, qui voit le monde (extérieur) à travers les yeux (lunette) de Clov, peut-il parler des couleurs ? La polyphonie émane dans (16) de la présence de l'adverbe *presque* qui a pour structure « Presque Y » (Ducrot (1972, *op. cit.*, p. 262-266, et Anscombe et Ducrot, 1983, *op. cit.*, p. 80). Selon Ducrot et Anscombe, *presque*, portant sur *Y*, pose la « proximité », et présuppose la « différence », équivalant presque à une

⁹⁵ Dans la terminologie de Benveniste, la première personne « *Je* » désigne celui qui parle et implique en même temps un énoncé sur le compte de « je » disant « je »-locuteur. La deuxième personne : « *Tu* » est nécessairement désigné par « je » et ne peut être pensé hors d'une situation posée à partir de « je » [...]. Mais la troisième personne « *Il* / [elle] » n'est « pas une personne » ; c'est même la forme qui a pour fonction d'exprimer la « non-personne », (Benveniste, *ibid.*, p. 228). Alors, dans cette perspective, selon Benveniste « la troisième personne 'il' est la seule par laquelle une chose est prédiquée verbalement, parce qu'elle n'implique aucune personne » (Benveniste, *ibid.*, p. 231).

négation polémique. Donc, le chien en peluche de Hamm « n'est pas blanc » ; c'est ce que communique la signification de *presque*. De plus, Clov en vient à rejeter catégoriquement l'idée de blancheur dans sa réplique suivante « Il ne l'est pas » (*Ibid.*). Or on aurait pu supposer que l'emploi de l'adverbe permette de penser que le chien était *presque* blanc, parce qu'il avait par exemple des taches. Or la question de Hamm qui suscite la négation polémique de Clov montre une vision du monde manichéenne.

Nous passons sur l'exemple suivant :

(17) VLADIMIR.- Regarde-moi ! (*Estragon ne bouge pas. D'une voix tonnante.*)
Regarde-moi, je te dis ! (*Estragon lève la tête. Ils se regardent longuement, en reculant, avançant et penchant la tête comme devant un objet d'art, tremblant de plus en plus l'un vers l'autre, puis soudain s'étreignent, en se tapant sur le dos. Fin de l'étreinte. Estragon n'étant plus soutenu, manque de tomber.*)

ESTRAGON.- Quelle journée !

VLADIMIR.- Qui t'a esquiné ? Raconte-moi.

ESTRAGON.- Voilà **encore** une journée de tirée. (*En attendant Godot*, p. 81-82)

Estragon et Vladimir, les deux personnages clownesques d'*En attendant Godot*, attendent depuis deux jours la venue de Godot, dont on sait qu'il ne viendra absolument pas. Le premier jour d'attente occupe tout le premier acte. Fatigués d'attendre en vain l'arrivée de Godot, ils ont dû quitter les lieux, pour revenir le lendemain reprendre cette attente qui leur apporterait du réconfort. Nous sommes, dans cet extrait, tout au début du deuxième acte qui décrit la veille au soir, durant laquelle Estragon a été battu dans un fossé. D'où, le lendemain, une journée qui commence mal, d'après Estragon. C'est « une journée de tirée », comme les autres. « Quelle journée ! » est une construction ironique, selon les termes d'Estragon. Le déictique « voilà » appartient, en première position, à la réalité du locuteur-Estragon. L'adverbe de temps *encore*, exprimant « l'ajout de quantité, est comparable, à ce sémantisme, avec *plus* ou *davantage* » (André Borillo, 1984, p. 38)⁹⁶. Le sémantisme d'*encore*, suivant Borillo, ayant une valeur temporelle est qualifié ici d'*itératif*. C'est cette valeur temporelle qui présuppose que les journées précédentes d'Estragon étaient toutes pénibles et dures. Des journées « de tirée[s] », et « en voilà *encore* une » ; une de plus qui est aujourd'hui mise en scène, ayant valeur emblématique, devant les yeux du spectateur.

⁹⁶ A. Borillo, 1984, « La négation et les modificateurs temporels : une fois de plus 'encore' », *Langue française*, n° 62.

(18) HAMM.- Va chercher la burette.
 CLOV.- Pour quoi faire ?
 HAMM.- Pour graisser les roulettes.
 CLOV.- Je les ai graissées hier.
 HAMM.- Hier ! Qu'est-ce que ça veut dire ? Hier !
 CLOV (*Avec violence*).- Ça veut dire qu'il y a un foutu bout de misère.
 J'emploie les mots que tu m'as appris. S'ils **ne** veulent **plus** rien dire
 apprends-m'en d'autres. Ou laisse-moi me taire. (*Fin de partie*, p. 60).

La pensée du personnage beckettien est dégradée ; les mots ne renvoient plus à rien. Ils sont déconnectés de leur signification : « CLOV- Signifier ? Nous, signifier ! (*Rire bref.*) Ah, elle est bonne ! (*Fin de partie*, p. 47) ». Le langage tourne alors dans le vide, les mots étant détachés des objets qu'ils décrivaient auparavant. C'est là le grand souci des protagonistes de Beckett. Hamm et Clov sont cernés (d'après le dialogue (18)) dans un présent perpétuel, dans une atemporalité ; car « hier » ne dit plus rien à Hamm. Est-ce que l'on vit un pur écoulement du temps ? Comme le remarque Alain Robbe-Grillet « [chez Beckett] tout est présent dans le temps, comme tout l'est dans l'espace. À cet ici inéluctable, répond un éternel maintenant » (1963, p. 105)⁹⁷. Dans notre exemple, c'est la présence de la négation *ne ... plus* qui fait sens. Elle trahit, par sa signification, un « avant » et un « maintenant-après ». L'existence de « ne - plus » dans l'énoncé de Clov signale un point de vue présuppositionnel : si « les mots » qu'il emploie « ne veulent plus rien dire », il est *présupposé* qu'« ils signifiaient quelque chose auparavant », mais plus « maintenant ». Et ainsi la négation *ne ... plus* est ici déclencheur de polyphonie.

Les exemples analysés ci-dessus (10-18) montrent que le rôle joué par les présuppositions dans l'enchaînement discursif est incontestable. O. Ducrot (1984a, *op. cit.*, p. 20) souligne le rôle essentiel des points de vue présuppositionnels, sur lesquels la conversation doit être fondée :

« Le présupposé est présenté comme une évidence, comme un cadre incontestable où la conversation doit nécessairement s'inscrire, comme un élément de l'univers du discours. En introduisant une idée sous forme de présupposé, je fais comme si mon interlocuteur et moi-même ne pouvions faire autrement que de l'accepter ».

En effet, tenant compte de la pensée ducrotienne qui explique de la sorte le concept de présupposition, on considèrera l'acte de présupposition comme prémisse argumentative de départ sur laquelle les interlocuteurs fondent, dans un échange

⁹⁷ A. Robbe-Grillet, 1963, *Pour un nouveau roman*, chapitre : « Samuel Beckett ou la présence sur la scène », Paris, Minuit, p. 95-107.

verbal, leur conversation. Ce fait est incontestable dans la constitution des répliques des personnages du théâtre.

Dans ce chapitre, nous nous sommes efforcé d'exposer les diverses théories de la polyphonie énonciative, de Bakhtine (à la fin des années 1930) à la théorie scandinave de la polyphonie (à cheval sur les XX^e et XXI^e siècles). Les deux extrémités de cette évolution présentent une orientation nettement littéraire et stylistique, alors que la théorie de Ducrot qui s'intercale (dans les années quatre-vingt) s'ancre résolument dans le domaine de la linguistique de l'argumentation.

Il nous reste préciser, à présent, pourquoi nous avons choisi de travailler sur l'œuvre théâtrale de Beckett. Tout d'abord, parce que le genre théâtral offre, par sa nature dialogale, de multiples possibilités d'échanges polyphoniques. Ensuite, les propriétés mêmes du théâtre de l'absurde permettent une réflexion méta-discursive remarquable concernant les énoncés polyphoniques.

D'un point de vue linguistique, les raisons de ce choix se fondent sur trois arguments essentiels que nous allons développer à l'épreuve des textes de Beckett :

1. Ce théâtre est polyphonique grâce à l'emploi original de la négation linguistique *ne ... pas* et de ses autres composantes telles que *ne ... plus, ne ... rien, ne ... jamais* etc., aussi bien que celui des préfixes négatifs (*à-, dis-, mé-, im-, in-,*) qui ont le même rôle grammatical que la négation *ne*.
2. Le théâtre de Beckett se réserve la particularité de l'usage abondant des connecteurs pragmatiques-argumentatifs comme, *peut-être, mais, puisque, alors, donc*.
3. Le texte dramatique de Beckett accorde également une place aussi importante que celle de la négation à l'emploi systématique du discours rapporté, particulièrement au style direct et indirect, qui est assurément un procédé stylistique discursif faisant entendre la voix de l'autre au sein du discours de locuteur.

Chapitre II

Un théâtre de la négation

2. Le théâtre du négatif beckettien et le théâtre de l'absurde

Le théâtre de Samuel Beckett a été marqué du sceau de la négation, de telle sorte qu'on pourrait le qualifier également, stylistiquement parlant, de mise en scène du négatif. Il a aussi donné lieu à une abondante critique d'inspiration philosophique. « Ce qui nous incombe c'est d'accomplir le négatif, le positif est déjà donné », affirme Ciaran Ross (2004, p. 11)⁹⁸ qui, citant F. Kafka, apprécie en ces termes l'œuvre beckettienne : une écriture du négatif. Suivant cette qualification, les lectures critiques contemporaines, tournant souvent autour de la négativité et la rangeant bien tout à côté du désespoir de l'homme contemporain par rapport au salut divin, se plaisent à classer les œuvres dramatiques de Beckett sous des étiquettes, « théâtre de la dérision », « théâtre du désœuvrement, ... », ce dernier se méfiant autant « des vieilles questions » que « des vieilles réponses » (*Fin de Partie*, p. 54). Le négatif beckettien, la source de la signification, est un thème littéraire-métaphysique qui engloberait presque toutes les interprétations philosophiques majeures du *théâtre de l'absurde*⁹⁹. La négation, cette forme linguistique prédominante chez Beckett, serait l'écriture du rien, du vide, de la pénurie, de l'épuisement, de la dégradation, de la non-communication, en un mot celle d'une *crise*¹⁰⁰ de représentation. Selon Ross (*ibid.*, p. 14), toute l'œuvre de Beckett « développe le négatif de notre monde ».

Samuel Beckett, en véritable porte-parole du théâtre de l'absurde, a pour mission, à travers des images concrètes, ses protagonistes et ses objets scéniques, de montrer le non-sens de l'existence : « Ceci devient vraiment insignifiant » (*En attendant Godot*, p. 96). Pour ce faire, il choisit de travailler sur la scène au

⁹⁸ C. Ross, 2004, *Aux frontières du vide : Beckett, une écriture sans mémoire, ni désir*, Amsterdam-New York, Rodopi.

⁹⁹ L'*absurde* : le terme, appartenant au registre philosophique et désignant ce qui est contraire aux lois de la logique, est la qualification qu'attribue Martin Esslin (1963, *Le théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel) aux œuvres de certains dramaturges de l'après *Deuxième Guerre mondiale*, comme Artur Adamov, Eugène Ionesco (dont *La Cantatrice chauve* inaugurerait la révolution en 1950), S. Beckett et Jean Genet, en tant que pères fondateurs de ce type de théâtre. Pour Esslin « est absurde ce qui n'a pas de but... Coupé de ses racines religieuses ou métaphysiques, l'homme est perdu, toute sa démarche devient insensée, inutile, étouffante. » *Ibid.*, p. 20).

¹⁰⁰ C'est la conclusion générale que donnerait Beckett de la (sa) nouvelle dramaturgie dite *absurde* : « On est peut-être en droit de parler d'une crise [de représentation] », dit-il dans *Le monde et le pantalon : suivi de Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 1989/1990, p. 56

détriment de l'œuvre romanesque qu'il a alimentée pourtant de nombreux textes dès 1938. Avec le théâtre, il pourrait mieux concrétiser la pensée de l'absurde, mettre en scène la fragile condition humaine, tout en dessinant l'homme dans ses dimensions et profondeurs multiples. On sait bien que les grands thèmes de l'écriture beckettienne se trouvent abordés, indiscutablement, au théâtre. Et la négation est un des moyens de l'expression de l'absurde le plus efficace. Elle est envisagée chez Beckett, en tant que processus opérant et fonctionnel, comme l'expression du mal dire. Oui, c'est l'ancienne tradition dramatique qui est visée, et remise en question désormais avec Beckett. Celui-ci dépeuple et vide le langage théâtral de son contenu, de sa charge traditionnelle pour en détacher le sens que portaient les mots jusqu'à lui. C'est la marche à l'encontre du « vieux style (*Oh les beaux jours*) » d'expression, revêtue crucialement dans le négatif déconstructeur-défigurant beckettien. Beckett, dans la lignée de Ionesco, « combat le déjà fait, le déjà fait artistique, [...] pour en imposer une nouvelle forme d'esthétique », (Eugène Ionesco, 1966, p. 85). Pour ces précurseurs du théâtre d'*avant-garde*¹⁰¹, mouvement artistique et culturel – « une sorte de pré-style, de prise de conscience » (Ionesco, *Ibid.*, p. 77) – l'artiste moderne, partant du nouveau regard jeté sur le monde et les choses, prend conscience de sa grande mission de changement.

Néanmoins, cette tentative de dévalorisation du langage, en tant qu'instrument de communication, *via* la négation de toute idée, métaphysique-philosophique affirmative préalable, serait, selon M. Esslin (*ibid.*, p. 80), la véritable préoccupation de Beckett de « communiquer l'incommunicable ». Le langage négatif beckettien est une nouvelle vision du monde, permettant au lecteur-spectateur de voir avec Beckett l'anxiété métaphysique de la condition humaine. La négativité est, dans le sens du théâtre de l'absurde, cette expression du désespoir et

¹⁰¹ Roland Barthes dans une comparaison entre le théâtre traditionnel et le moderne qu'il qualifiait d'*avant-garde*, met l'accent sur le langage dramatique ; cohérent dans le premier, opaque et disloqué dans le second : « Dans le théâtre traditionnel, [...], la parole est l'expression d'un contenu, [...], pour le théâtre d'*avant-garde*, au contraire la parole est un objet opaque, détachée de son message, [...], le langage [y] devient fin » (1957, p. 302). « Théâtre de la négation » : c'est le point de vue caractéristique qu'exprime Barthes (*ibid.*, p. 305) au sujet de la qualification du théâtre d'*avant-garde*. Suivant Barthes, la négation serait, chez Beckett, le moteur dynamique de la subversion du langage dramatique, débouchant sur une absurdité de l'homme moderne, parce qu'il est condamné à « signifier quelque chose » (*Fin de partie*, p. 47).

de la misère de l'homme beckettien, dont le langage est voué à l'échec de la communication. Beckett cherche, comme tout dramaturge du théâtre de l'absurde de son époque, à rendre son spectateur conscient de la condition misérable et précaire de l'homme dans l'univers. Mais l'écriture de Beckett parvient, par différents mécanismes langagiers comme la parodie, la répétition, le quiproquo, le non-sens verbal, le silence et particulièrement par l'abondante négation polémique, à faire subir au langage une transformation entière, ce qui correspond bien au dessein dramaturgique de l'auteur. Esslin le confirme (*ibid.*, p. 23) : le théâtre (absurde) de Beckett, s'intégrant au mouvement « anti-littéraire », vise à une dépréciation radicale du langage. Le titre de *Fin de partie* serait au moins une référence implicite au genre dramatique traditionnel, où le mot « partie » désigne le théâtre. Guerre au langage traditionnel ! C'est-à-dire qu'en s'attaquant au langage, Beckett peut le faire accéder à une nouvelle dimension, et produire de la sorte l'effet direct, voire violent sur un spectateur assistant à un spectacle de *dérision*¹⁰². C'est bien là l'aspect novateur de la dramaturgie beckettienne et sa capacité de la défiguration verbale du langage. Cela mérite des explications. Evelyne Grossman (2004) pense trouver la raison centrale de cette défiguration langagière beckettienne dans la défiguration de l'homme beckettien même. C'est-à-dire, il nous semble qu'avant de pouvoir réussir à porter atteinte au langage, Beckett a préalablement déshumanisé ses protagonistes, en les animalisant et en les réifiant.

Selon l'analyse de Grossman, la créature beckettienne trouverait sa signification dans le concept du « devenir-animal »¹⁰³ : le devenir-cheval-chien-porc de Lucky, le devenir-chien de Clov, le devenir-porc de Willie, le devenir-fourmi de Winnie, dans la catégorie de l'homme non-humain, et le devenir-ordure de Nagg et Nell, dans la catégorie de l'homme chosifié, sont des processus remarquables dans la trilogie théâtrale de Beckett. Que pourrait-on attendre des clowns-pantins, culs-de-jatte, sourd-aveugle-paralysé ? Rien d'autre qu'un discours sortant de la bouche de clowns affamés en attente permanente. Les parents de Hamm sont enfermés dans

¹⁰² Pour un Beckett, écoeuré par les traditions désuètes, c'est le refus total des conventions usées du passé qui est envisagé. Alors, « il ne s'agit plus [chez Beckett] d'imiter les Anciens ou se satisfaire de clichés rassurants, mais de rompre les amarres, d'en finir une fois pour toutes avec le passé », constate Emmanuel Jacquart (*Le théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard, 1974/1998, p. 61).

¹⁰³ E. Grossman, *La défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Minuit, 2004, p. 56.

des poubelles. A ce sujet, à savoir sur l'esthétique du rapport *parole-poubelle* dans le discours de Nagg et Nell, dans *Fin de partie*, Anne Ubersfeld remarque : « la parole des Vieux dans *Fin de partie* sort d'une poubelle, et le message est moins dans le discours tenu par les Vieux que dans le rapport parole-poubelle : que peut-on dire quand ce qu'on dit sort d'une poubelle ? » (Anne Ubersfeld, 1977/1982, *Lire le Théâtre*, Paris, Éditions Sociales, p. 231). Ubersfeld, à travers sa question, aurait l'intention de nous orienter vers le fonctionnement de l'objet théâtral. Ce dernier étant « tenu pour un signe [...], son rôle est double ; premièrement, il est un « être-là », une pensée concrète ; en second lieu, il est une « figure » à un fonctionnement rhétorique, c'est la métonymie d'une réalité. » (1981/1996a :110). Il s'ensuit que le message du discours théâtral se constitue dans les conditions de son énonciation. On remarquera également qu'un monticule de sable avale progressivement Winnie dans *Oh les beaux jours*. E. Grossman définit de la sorte la notion de défiguration dans une perspective artistique : « [elle] est à la fois dé-création et re-création permanente [...] des formes provisoires et fragiles de soi et de l'autre », (*ibid.*, p. 9). Beckett défigure et déconstruit le langage dramatique (traditionnel) pour le recréer, en redéfinissant le réel, proportionné aux attentes de l'homme moderne, détruit et dégradé par la ravageuse deuxième guerre mondiale qui, selon Genviève Serreau¹⁰⁴ « avait effondré le réel ». Suivant les termes de Grossman et Serreau¹⁰⁵, on pourra dire que l'écriture de Beckett est une nouvelle forme artistique bien réussie, un nouveau réalisme, puisque toutes ses idées novatrices philosophico-langagières émanent en particulier du versant négatif de son langage dramatique. En accord avec Ionesco (*ibid.*, p. 252), il faudra dire que Beckett épuise les mots à l'extrême, sur le plan linguistique, tout en leur faisant dire des choses qu'ils n'ont jamais voulu dire, des choses qui deviennent l'image pure de l'esprit chez ses protagonistes. Pourrait-on appeler cela l'épuisement¹⁰⁶ du verbe ?

¹⁰⁴ G. Serreau, *Histoire du nouveau théâtre*, 1966, Paris, Gallimard, p. 10.

¹⁰⁵ G. Serreau ne voyait dans le théâtre beckettien qu'« un univers de l'absence, de la solitude et de la dénégation totale [des anciennes valeurs] » *ibid.*, p. 99), l'homme beckettien restant seul offert au néant du rachat : « ESTRAGON.- Je suis damné », (*En attendant Godot*, p. 104).

¹⁰⁶ Gilles Deleuze dans son ouvrage critique sur Beckett, *L'Épuisé*, prend en considération le travail de l'affaiblissement et de l'exténuation des mots qui signifie chez lui l'*épuisement* du langage. Il part du langage (du roman), qualifié de *langue I* qui va dans le sens de l'épuration du langage « de calculs, de souvenirs et d'histoires » parce qu'ils sont

Tout en développant le thème de négatif beckettien, il vaudrait mieux dire que la pratique de la négation, en tant que mécanisme d'auto-annulation et liée à une conception du langage, engendre chez Beckett le perpétuel mouvement de l'étude du « rien » sous toutes ses dimensions langagières. Faire quelque chose à partir du « rien », qui est le véritable souci de Beckett dramaturge, malgré la tradition dramatique où tout est bien discuté d'une manière cohérente, produira bien évidemment des textes déchirés par des lacunes et des trous, sans contours ni définition fixe, qui seront remplis par un lecteur-spectateur mis de ce fait mal à l'aise, puisqu'en dehors de l'obstination des mots ce dernier n'y pourrait voir, accompagné de Beckett, que « le néant du sens, le noir et le vide »¹⁰⁷. C'est là qu'on pourrait parler, au sens de Grossman, de la version cruelle du langage beckettien dans une perspective artistique : « Elle creuse la langue et les mots, elle défait les articulations syntaxiques, elle déconstruit cette langue morte des vivants » (*ibid.* p 71).

Pour développer notre analyse de la notion de négation (*ne*), en tant que marqueur polyphonique, non seulement au niveau de l'énoncé mais également au niveau du texte, nous allons étudier ce grand concept linguistique-philosophique, « ne...pas », sous toutes ses formes linguistiques dans le cadre de notre corpus¹⁰⁸ : « ne...rien », « ne...plus », « ne...jamais », « ne...personne » aussi bien que les

ennuyeux, pour parvenir à « insérer l'image pure dans le langage [théâtral] », *langue III*, (1992, p. 66-79). D'après Deleuze, l'image représente la vie spirituelle, comme le confirme la réplique de Winnie : « - [...] J'appelle devant l'œil de l'esprit... » (*Oh les beaux jours*, p. 70) Il s'ensuit que le *nouveau théâtre* (terme emprunté à G. Serreau, 1966), tout en confrontant l'homme moderne à sa pauvreté spirituelle, devient avec Beckett l'exercice d'un travail purement mental-abstrait, l'image des profondeurs de l'âme humaine. Suivant le propos de Deleuze, on devrait expliquer que le théâtre ne doit absolument pas être considéré comme la description d'une psychologie, comme la mise en parole d'une pensée, mais qu'« il [le théâtre] exige l'expression de l'esprit », comme l'entend Antonin Artaud (1938/1964, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, p. 135).

¹⁰⁷ Alain Badiou, dans une synthèse bien convaincante de l'état de la critique de l'œuvre de Beckett, attire notre attention sur ces mots : « conscience impitoyable du néant du sens, étendue par les ressources de l'art au néant de l'écriture, lequel serait comme matérialisé par des proses de plus en plus resserrées, de plus en plus denses, et qui abandonnent tout principe narratif. Un Beckett qui médite la mort et la finitude, la dérélition des corps malades, l'attente vaine du divin et la dérision de toute entreprise en direction des autres. Un Beckett convaincu qu'en dehors de l'obstination des mots, il n'y a que le noir et le vide. », (1995, *Beckett, L'incroyable désir*, Paris, Hachette, p. 8-9).

¹⁰⁸ Notre corpus d'étude s'inscrit dans les limites de la trilogie théâtrale de Beckett, *En attendant Godot* (1952), *Fin de partie* (1957) et *Oh les beaux jours* (1963), versions parues aux Éditions de Minuit.

préfixes négatifs *dis-*, *im-*, *in-*, *mé-* ..., jouant le même rôle¹⁰⁹ qu'un morphème de négation. On discutera aussi les verbes contrefactifs « s'imaginer, se figurer, prétendre et croire ». Nous avons fait l'inventaire. Il y a, sauf erreur, cinq cent treize énoncés négatifs dans les deux actes d'*En attendant Godot* (désormais *EAG*), deux cent quatre-vingt-six dans *Fin de partie* (désormais *FDP*), et deux cent quarante-neuf occurrences pour les deux actes de *Oh les beaux jours* (désormais *OBJ*), soit environ quatre énoncés négatifs par page dans les cent trente-quatre pages d'*EAG*, un peu moins de trois négations par page pour les cent-dix pages de *FDP*, et finalement un peu plus de trois énoncés négatifs par page dans les soixante-dix-sept pages de *OBJ*. C'est un pourcentage bien remarquable qui trahit le très haut degré de la négativité, explicite ou implicite, dans la trilogie dramatique beckettienne.

La négation *ne...pas* est dans chacune de ces trois pièces très largement dominante, après laquelle vient, au deuxième rang, la négation *ne...plus* g. Ensuite *ne...rien* et en dernier, la forme *ne...jamais*, avec un taux extrêmement réduit. Celle-ci est en très net retrait par rapport à une *ne...rien* qui expose les idées les plus beckettiennes. Ou bien, en comparaison avec la structure de *ne...plus* qui, mettant davantage en scène un *avant* et un *maintenant-après*, véhicule les points de vue présuppositionnels et aborde, particulièrement dans *FDP*, la question du temps¹¹⁰. Nous allons examiner, essentiellement dans la perspective de la négation polyphonique¹¹¹, les scènes les plus marquantes, interprétées à travers lesdites négations dans ces trois pièces de théâtre de Beckett.

¹⁰⁹ Voir à ce propos Jacques Mœschler (1982, p. 5-7).

¹¹⁰ Catherine Rannoux, dans son excellent article « La négation dans *Fin de partie* de Samuel Beckett », s'intéresse à l'importance de la négation dans l'œuvre dramatique de Beckett ; elle examine l'emploi des négations « ne...pas » et « ne...plus », et en explique la fréquente utilisation dans le dialogue théâtral de Beckett comme « le lieu de l'expression obstiné du refus, du rejet et de l'opposition, ou de l'absence, déclinant les variantes interprétatives sous toutes leurs formes. ». Pour elle, ces deux formes linguistiques négatives révèlent « les relations des sujets parlants au monde et fait apparaître le dessein d'une représentation de la temporalité dans le discours. », in (*L'Information grammaticale*, n° 79/1998, p. 14).

¹¹¹ Les linguistes ont mis au cœur de leurs débats trois types de négation. **1.** La négation *descriptive* : « servant, dans les termes de Ducrot (1972), et Pierre Attal (1984), à parler de l'état de choses et du monde sans pour autant s'opposer à aucun énoncé positif sous-jacent antérieur » ; exemple : « Il ne fait pas beau », est énoncé en réponse à « Comment il fait ? (pris in J. Mœschler, 1992, p. 16) ». Ladite négation serait, dans la terminologie de Ducrot (1984), Attal (1984), Nølke (1993), (Pierre Larrivé 2005) et Fløttum (2005), un « dérivé délocutif » de la négation polémique, en tant que « seule négation prototypique », au sens

2.1. Il n'y a rien à faire

« Rien à faire. » Tels sont les premiers mots d'*EAG* qui ouvrent le théâtre négatif de Beckett, tout en défiant de la sorte la tradition dramatique. Nous passons à l'énoncé d'Estragon, exemple (19) :

« *Estragon, assis sur une pierre, essaie d'enlever sa chaussure. Il s'y acharne des deux mains, en ahanant, recommence. Même jeu. Entre Vladimir.*

(19) ESTRAGON (*renonçant à nouveau*).- **Rien** à faire. (*EAG*, p. 9) [Nous soulignons]

Cette didascalie nous montre Estragon (le vieux et fidèle compagnon de Vladimir qui partage son projet d'attente de Godot : « ça fait cinquante ans que ça dure ») s'acharnant à enlever sa chaussure n'y parvenant pas, renoncer à l'entreprise. Il n'y peut rien faire. Mais, est-ce cela, la véritable préoccupation d'Estragon qui s'acharne, essaye et ahanant ? Le « Rien à faire »¹¹², le leit-motiv de la trilogie théâtrale de Beckett a, dans l'énoncé d'Estragon, selon François Noudelmann (1998c), une « valeur programmatique », avec une portée universelle. Sachant bien que tout est signe dans le théâtre, « *Rien à faire* » a une valeur parfaitement

de Nølke (1993). 2. La négation *métalinguistique* : tout en annulant, contrairement à la négation polémique, les présupposés positifs antérieurs, ne s'oppose pas à un énonciateur E1, mais à la parole effective du locuteur (de l'énoncé positif) : - « Pierre n'a pas deux enfants. Il en a trois ». L'effet *majorant*, (Ducrot, 1984), de la négation y est considérable. Selon O. Ducrot et Jean-Marie Schaeffer (1995, p. 700), dans la négation dite métalinguistique « la modalité NEG ne concerne pas directement un *dictum* mais l'assertion d'un *dictum* ». 3. Enfin, il est question de la négation proprement dite, la négation *polémique/polyphonique*, qui s'oppose au PDV positif sous-jacent antérieur de l'énonciateur E1, tout en maintenant les présupposés : « Cette pièce n'est pas grande », signifiant qu'elle est petite. La *négation polémique* aura par conséquent, dans le sens de Ducrot (*ibid.*, p. 218), un effet *abaissant*.

Dans la lignée de la *théorie de la polyphonie*, proposée par Ducrot (1984), estimant que la négation dite *polémique* est souvent considérée comme l'exemple canonique de la polyphonie linguistique, K. Fløttum (2005, p. 329) constate que la négation polémique/polyphonique assume une « fonction de réfutation » de la voix d'*autrui*. Somme toute, pour une étude globale et détaillée de la négation NE...PAS nous renvoyons à : (Oswald Ducrot, 1972, 1973, 1980a, 1984 et (O. Ducrot et Marion Carel, 2006)) ; (Pierre Attal, 1984 et 1992) ; (Gilles Fauconnier, 1984) ; (Jacques Mœschler, 1982 et 1992) ; (Henning Nølke, 1992, 1993 et 1994) ; (Claude Muller, 1984, 1991 : 249-300 et 1992) ; (Victor Allouche, 1992) ; (Robert Forset, 1992) ; (Martin Riegel et *al.*, 1994 : 410-420) ; (Kjersti Fløttum, 2005) et (Pierre Larrivée, 2001, 2004 et 2005), travaux parus pour la plupart dans *Langue Française*, n° 64 (1984) et n° 94 (1992).

¹¹² Nous renvoyons pour plus d'explications sur ce grand thème du « rien à faire » de Beckett à (Jean-Pierre Ryngaert, 1993b, p. 50), (François Noudelmann, 1998c, p. 11-19), (Julie Sermon, 2009, p. 15-31), (Alain Satgé, 1999, p. 66-78), (Ciaran Ross, 1998 et 2004) et (Isabelle Ost, 2010, p. 35-46).

emblématique¹¹³. Le personnage Estragon, épuisé, à bout de souffle, sans énergie, représente *l'échec de l'humanité entière*, comme l'interprète Stéphane Guinoiseau : « l'échec n'est plus celui d'un acte banal, il n'est pas accidentel, il est plutôt l'essence de la condition humaine, la substance de la vie. » (Stéphane Guinoiseau, 1995, *En attendant Godot de Beckett*, Paris, Hachette, p. 22)

Est-ce donc enlever sa chaussure qui est la principale préoccupation d'Estragon ? Pour répondre à cette question, nous devons tout d'abord analyser, dans l'approche énonciative, les points de vue que recèle l'énoncé d'Estragon. Celui-ci met en jeu par son « Rien à faire » deux énonciateurs E1 et E2 et soutient, dans le plan de la structure polyphonique, respectivement, deux points de vue (PDV 1 et PDV2) dans le sens de la terminologie de Ducrot (1972, 1980a et 1984) :

PDV1 : « [Il y a, il reste] quelque chose à faire » // (pdv présupposé, ON-hétérogène est l'énonciateur-E1 de ce PDV).

PDV2 : Pdv1 « est injustifié » = « [Il n'y a, il ne reste] rien à faire » // (pdv posé).

La négation *ne...rien* est le déclencheur de la polyphonie dans cet énoncé dont Estragon est le locuteur L. Nous avons affaire, ici, à deux PDV contradictoires relevant des deux énonciateurs, E1 et E2, que le locuteur-Estragon a mis en scène. L'énonciateur E1 soutient le PDV1, un point de vue positif sous-jacent, s'identifiant, dans le plan de la configuration polyphonique, à *ON-hétérogène*, « l'opinion publique »¹¹⁴, à l'intérieur de laquelle se range peut-être le locuteur L même. L'énonciateur E2, relevant d'Estragon, s'oppose par un lien de non-responsabilité¹¹⁵, au PDV1 « [il y a, il reste] quelque chose à faire » de E1 qui s'associe par un lien de responsabilité au PDV2 « [il n'y a, il ne reste] rien à faire ». Il s'agit, suivant la terminologie de H. Nølke (1985) et Nølke, Fløttum et Norén

¹¹³ A. Ubersfeld, 1982, p. 24-40 et 1996a, p. 24-48.

¹¹⁴ Selon Alain Berrendonner (1981, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit : 33-73), les *présupposés*, ayant une fonction intertextuelle, font partie du « savoir commun », de la *doxa* enchâssée dans le discours du locuteur.

Pour A. Ubersfeld, le rôle des *présupposés*, en tant que « discours *second* (1996b, p. 73) », est crucial, « le dialogue de théâtre [se faisant] sur la base d'un présupposé qui le gouverne » (1977/1982, *Lire le théâtre*, Paris, éditions Sociales, p. 258). Il serait pris, autrement dit pour prémisses du discours des protagonistes. Le présupposé servira, selon Ubersfeld, de « bagage d'informations », non seulement au locuteur et à l'allocutaire mais également au destinataire-spectateur.

¹¹⁵ Les *liens énonciatifs*, concept cher aux polyphonistes scandinaves, ont été largement discutés dans 1.3.3.

(2004), de la polyphonie *externe* ; le PDV1 de E₁ étant produit à l'extérieur de l'énoncé actuel.

Compte tenu de nos analyses appliquées au plan de la structure polyphonique et de la configuration polyphonique, nous pensons que la négation *ne...rien*, dérivation syntaxique de la négation linguistique « Ne...Pas », est le déclencheur de la polyphonie dans l'exemple (19) et que la présence des deux PDV opposés contribuent à comprendre le sens de l'énoncé négatif qui n'est pas le même pour Estragon et Vladimir. En effet, cet énoncé soulève l'une des plus grandes questions du théâtre absurde beckettien. Car il y a plusieurs interprétations à donner de cette phrase qui a tellement attiré l'attention des critiques. En premier lieu, on se fonde sur ce que l'on voit sur la scène : Estragon est incapable d'enlever ses chaussures (elles sont trop petites au premier acte, et trop larges au deuxième). En s'exprimant pour la première fois, lors de son entrée en scène par « Je commence à le croire », Vladimir reprend l'expression d'Estragon par la pronominalisation (« le »). Mais il reprend l'expression à son compte, dans son propre système de réflexion, car il ne fait aucun commentaire sur les chaussures d'Estragon. On a donc ici un cas typique de polyphonie. Pour Estragon, il n'y a rien à faire pour ses chaussures. C'est trivial. Pour Vladimir, il n'y a rien à faire dans la vie, et cela devient une préoccupation existentielle.

Beckett, en ayant mis cet énoncé dans la bouche de ses protagonistes joue sur deux plans. Le sens littéral de la phrase, d'abord, puis les grands mots frondeurs qui se cachent derrière leur apparence innocente. On passe du sens littéral au figuré pour pouvoir constituer le sens de l'énoncé. Le lecteur-spectateur, habitué aux spectacles traditionnels, ne serait-il pas abusé en croyant qu'il y aurait quelque chose de continu et de cohérent à représenter sur la scène beckettienne ? Beckett veut un lecteur-spectateur patient et obstiné, pour contribuer à la constitution du sens en comblant les lacunes d'un langage parti du « vide ». La théâtralité beckettienne, « c'est le théâtre sans le texte », comme l'entend Barthes (1957). C'est sur ce point de vue qu'on pourrait parler, en accord avec Grossman, du « texte troué » de Beckett : « Un texte ouvert, sans contours ni définition fixe, dont les sens instables bougent au gré des interprétations », (*ibid.*, p. 70). Dans le plan figuratif, le « rien à faire » d'Estragon, agissant sur la question métaphysique « Quoi

faire ? », renvoie au « vide existentiel », comme le remarque J.-P. Ryngaert (*ibid.*, p. 50), signifiant qu'*il ne reste plus rien à faire* pour la condition misérable de l'homme sur terre. C'est la signification qui ferait penser à la phrase de Hamm, « Mais réfléchissez, réfléchissez, vous êtes sur terre, c'est sans remède ! », (*FDP*, p. 71). Cette négation est un jugement de valeur porté sur un jugement¹¹⁶. Il ne faut plus se laisser envahir par l'espérance vaine divine. Estragon sceptique-pessimiste sait dès le début, malgré son partenaire raisonnable, que l'attente de Godot ne pourrait les arracher à la situation fataliste dans laquelle ils se trouvent.

En dernier lieu, au niveau dramatique du terme, ce « rien à faire » du protagoniste beckettien fait penser, suivant Noudelmann (*ibid.*, p. 15), à l'absence des actions humaines à représenter : « Rien ne se passe, personne ne vient, personne ne s'en va, c'est terrible », (*EAG*, p. 57-58). Cependant, ce « rien » est « à faire » dans le sens de la représentation beckettienne¹¹⁷. Toute tentative des pièces de Beckett serait la mise en scène du « RIEN ». Et comme il n'y a plus rien à faire, cependant on peut tout faire, on peut même « jouer à ce rien », selon I. Ost (*ibid.*, p. 38), pour pouvoir continuer d'avancer ainsi le vide d'action scénique. Le « rien à

¹¹⁶ Pour le logicien Gottlob Frege, la négation est le « rejet d'une affirmation », et il soutient l'idée selon laquelle l'acte de négation est un acte de « jugement porté sur une affirmation », (1977, *Écrits logiques et philosophiques*, Paris, Seuil, p. 195).

Mais pour Henri Bergson, la notion reste encore plus importante. Selon ce dernier, une proposition négative traduit un jugement porté sur un jugement : « La négation n'est qu'une attitude prise par l'esprit vis-à-vis d'une affirmation éventuelle. Quand je dis : «cette table est noire», c'est bien de la table que je parle : je l'ai vue noire, et mon jugement traduit ce que j'ai vu. Mais si je dis : « cette table n'est pas blanche», je n'exprime sûrement pas quelque chose que j'ai perçu, car j'ai vu du noir, et non pas une absence de blanc. Ce n'est donc pas, au fond, sur la table elle-même que je porte un jugement, mais plutôt sur le jugement qui la déclarerait blanche. Je juge un jugement, et non pas la table. [...] Une proposition affirmative traduit un jugement porté sur un objet ; une proposition négative traduit un jugement porté sur un jugement. », (1907, *L'évolution créatrice*, PUF, Paris, p. 311).

Un peu plus proche, le point de vue de Claude Muller, fondé sur les réflexions logiques de G. Frege, aborde la notion de la négation ayant la caractéristique d'acte de *jugement*. Il s'y concentre en effet sur le principe que l'origine de la négation est « le rejet de la volonté d'un interlocuteur, ou d'un énoncé antérieur, ou d'une croyance. [...] Et le *rejet*, [refus de l'énoncé antérieur, sera traduit] « le résultat de l'évaluation de l'énoncé jugé inadéquat vis-à-vis de la situation », (1992, p. 27-28).

¹¹⁷ C'est peut-être en ce sens que Théodor Adorno écrit, avec un regard phénoménologique et en s'appuyant sur une *dialectique négative*, qu'« avec Beckett, les catégories positives comme l'espoir se changent en catégories absolument négatives. Avec lui, l'espoir est espoir pour le rien ». (*Notes sur la littérature*, 1984, p. 44).

faire » d'Estragon anticipe la pensée de Vladimir qui sera développée tout au long du spectacle :

(20) VLADIMIR (*s'approchant à petits pas raides, les jambes écartées*). Je commence à le croire. (*Il s'immobilise.*) J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir, sois raisonnable. Tu n'as **pas encore** tout essayé. Et je reprenais le combat. (C'est nous qui soulignons).

Les interlocuteurs de Vladimir sont pluriels : dans la double énonciation théâtrale, le personnage s'adresse au public et à Estragon, mais aussi à lui-même (« Vladimir, sois raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé ») à travers le discours direct-DD (que nous analyserons dans le chapitre suivant, consacré à l'étude du discours rapporté-DR). Ensuite, le discours de Vladimir, sous forme de monologue, est pleinement polyphonique, notamment à cause de la négation « ne...pas », significativement accompagnée de l'adverbe temporel duratif *encore*¹¹⁸. Dans l'expression d'André Borillo (1984, p. 52)¹¹⁹, la structure « ne...pas encore [P] », ayant un équivalent des compléments circonstanciels de temps (*jusqu'à maintenant, jusqu'à présent*) dans le passé composé, explique que « la durée exprimée par *encore* porte soit sur la non-complétion d'une situation [P], soit sur sa non-occurrence [de P]. Ainsi pour les achèvements non duratifs, il ne peut s'agir que d'un prolongement de la non-occurrence de la situation. ». Suivant les termes d'A. Borillo, l'énoncé négatif de Vladimir « Tu n'as pas encore tout essayé » correspond à la situation de l'énonciation, à « ici-maintenant » de la parole. Il y a donc une coïncidence de M_R (moment de référence) et M_P (moment de parole), [P] restant *encore* le cas au moment de M_P. Alors, Vladimir va se mettre à essayer, essayer de jouer le « rien » ; puisque la « non-occurrence » de *P* (le non-essai du jeu) est *encore* le cas.

Nous allons assister, dans toute la trilogie dramatique beckettienne, à la représentation d'un *rien*, produit à chaque instant pour continuer d'avancer dans le temps de la représentation, les protagonistes n'ayant pas de texte à dire au sens de la tradition dramatique. Ils sont obligés¹²⁰ de tout essayer, sinon « ça » n'avancera pas.

¹¹⁸ *Encore*, ayant une valeur temporelle, l'adverbe est qualifié chez A. Borillo (1984) de « duratif et ou itératif ».

¹¹⁹ A. Borillo, « La négation et les modificateurs temporels : une fois de plus 'encore' », *Langue française*, n° 62/1984, p. 37-58.

¹²⁰ « Le travail sur 'rien' est précisément l'obligation dans laquelle se trouvent Vladimir et Estragon, [...] pour que *ça* avance », conclut J.-P. Ryngaert (*ibid.*, p. 96).

En passant par l'analyse de l'énonciation, nous trouverons un énoncé négatif sous (20), détenant en son sein deux PDV contradictoires qui relèvent d'un même sujet d'énonciation, mais dédoublé :

PDV1 : « J'ai tout essayé » // (pdv présupposé)

PDV2 : « Pdv1 injustifié » = « Tu n'as pas encore tout essayé » // (pdv posé)

Un théâtre fondé sur « rien » va ainsi commencer, procédant bien de l'acte de négation qui est au service du *rien*, plutôt du *vide* (de représentation d'actions scéniques). On assiste à une véritable polémique entre un Vladimir, déçu de continuer, et un Vladimir, résolu à combattre. Pour Beckett, le combat signifie, ici, « jouer ». Reste à savoir qui prend en charge ces deux PDV contradictoires. Nous avons à travers ce *dialogue intériorisé*¹²¹ l'opposition entre un PDV présupposé, tenu par l'allocutaire de l'énoncé, le *tu* du discours de Vladimir, et un PDV posé, pris effectivement en charge par le locuteur λ de l'énoncé actuel, renvoyant à cette instance du discours, le *je* de Vladimir. L'emploi de l'adverbe temporel *encore* dans l'énoncé négatif de Vladimir est de grande importance, car la constitution du sens de l'énoncé se fait à partir de lui. Puisque Vladimir *jusqu'à maintenant* « n'a pas **tout** essayé », il doit donc inventer¹²² avec son partenaire des astuces (« essai de chaussures, échange de chapeaux, de carotte, tentative du suicide ... ») pour pouvoir rester sur la scène afin d'assurer ainsi leur « être-là¹²³ ». Cela revient à dire, d'après A. Satgé, que « quand 'l'être' fait défaut, il reste 'l'avoir' » (1999, p. 89)¹²⁴. L'*avoir* de Vladimir consiste, dans ce cas, à jouer, faute d'existence d'objets scéniques. Dans *OBJ*, par exemple, on sait bien que pour Winnie, le meilleur moyen

¹²¹ Terme emprunté à Benveniste, (1974 : 85).

¹²² Nous constatons que le verbe *inventer* signifie beaucoup ; si Vladimir et Estragon vont essayer de jouer leur jeu à l'improviste, ils sont déjà sur le point d'évoquer l'invisible, ce qui provient certainement du versant négatif du langage beckettien, la négation servant de la sorte à « représenter l'irreprésentable », au sens de Lydie Parisse (*La parole trouée, Beckett, Novarina, Tardieu*, Caen, Lettres modernes, Minard, 2008, p. 55). Nous sommes en plein accord avec L. Parisse en ce que, du point de vue de ce dernier, l'acte pragmatique de la négation, tout en communiquant l'inactivité représentative « donne au mot une valeur absolue » (*ibid.*, p. 42). Qu'est-ce que signifie chez Vladimir *tout* dans sa phrase « Tu n'as pas encore tout essayé » ? Ne serait-ce pas un texte « troué » proprement dit ?

¹²³ A. Robbe-Grillet a démontré cette *présence* heideggérienne des protagonistes beckettien ainsi : « [...] nous trouvons bien ici le thème essentiel de la présence : tout ce qui est ici ; hors de la scène il n'y a que le néant, le non-être. », (*op. cit.*, p. 105)

¹²⁴ A. Satgé, 1999, *Samuel Beckett : En attendant Godot*, Paris, PUF.

de continuer d'être là serait l'inventaire de *son sac*, Willie et les mots lui manquant : « Il y aura toujours le sac », (*OBJ*, p. 34).

Tel qu'on le constate, *le négatif*, *le vide*, *le rien* et *l'épuisé*, sont de grands concepts beckettien qui s'expriment sous différentes formes linguistiques tout au long de son œuvre dramaturgique. Les trois dernières conceptions sont manifestées par la première, le rôle qu'elle tient est central. Celle-ci, en tant que force dynamique énonciative, remplit le *vide* et pense le *rien* et ouvre la voie, tout en descendant aux couches intérieures du langage, à *l'épuisé*¹²⁵, c'est-à-dire à des extrêmes possibles du dire. Le négatif se fait donc parole, quand il montre les lacunes¹²⁶, les défaillances d'un langage mis en échec. Pourrait-on conclure avec Pierre Larrivée (2004, p. 45)¹²⁷ que la négation beckettienne « sert à évoquer ce qui n'existe pas » ? Nous revenons avec un autre exemple sur le *rien* beckettien qui est le fondement de la parole théâtrale :

(21) WINNIE.- [...] Commence ta journée, Winnie (*Un temps. Elle se tourne vers le sac, farfouille dedans sans le déplacer, en sort une brosse à dents, farfouille de nouveau, sort un tube de dentifrice aplati, revient de face, dévisse le capuchon du tube, dépose le capuchon sur le mamelon, exprime non sans mal un peu de pâte sur la brosse, garde le tube dans une main et se brosse les dents de l'autre. Elle se détourne pudiquement, en se renversant en arrière et à sa droite, pour cracher derrière le mamelon. Elle a ainsi Willie sous les yeux. Elle crache, puis se renverse un peu plus.*) Hou-ou ! (*Un temps. Plus fort.*) Hou-ou ! (*Un temps. Elle a un tendre sourire tout en revenant de face. Elle dépose la brosse.*) Pauvre Willie - (*elle examine le tube, fin du sourire*) – plus pour longtemps – (*elle cherche le capuchon*) – enfin – (*elle ramasse le capuchon*) – **rien à faire** – (*elle revise le capuchon*) – petit malheur – (*elle dépose le tube*) – encore un – (*elle se tourne vers le sac*) – sans remède (*elle farfouille dans le sac*) – aucun remède [...]. (*OBJ* : 13-14). [C'est nous qui soulignons].

Encore une pièce où il ne passe rien ! L'humanité paralysée dans *EAG*, en agonie dans *FDP*, est maintenant enterrée dans *OBJ* ! Winnie, l'héroïne de cette dernière pièce beckettienne enterrée jusqu'au-dessus de la taille dans un mamelon de sable,

¹²⁵ Deleuze dans *L'Épuisé* constate : « l'épuisé c'est beaucoup plus que le fatigué. [...] Le fatigué a seulement épuisé [la possibilité de] la réalisation tandis que l'épuisé épuise tout le possible », (1992, p. 57).

¹²⁶ Ciaran Ross se concentrant sur le thème du *vide* beckettien estime que chez Beckett « la pensée du vide est liée à celle du négatif » (1998, « Pour une poétique du vide : espace, corps et pensée dans *En attendant Godot* », in : *Lectures d'une œuvre : En attendant Godot et Fin de partie de Samuel Beckett*, par LOMBEZ, C., BISMUTH, H., et ROSS, C., Paris, Éditions du temps, p. 105).

¹²⁷ P. Larrivée, 2004, *L'association négative. Depuis la syntaxe jusqu'à l'interprétation*, Genève-Paris, Librairie Droz.

est délaissée avec son partenaire-mari, Willie, coincé dans son trou derrière le mamelon, sous le soleil brûlant d'un désert aride. Winnie, prise de cette façon, donc immobilisée, et n'ayant effectivement Willie à sa portée que pour quelques très brefs instants au cours du spectacle, ouvre son long monologue à son double (à Winnie auditrice, tout comme Vladimir dans *EAG*), et au spectateur. Mais le discours-monologue de Winnie est directement adressé d'abord, « à la notion qu'elle a de Willie qui ne réagit guère » (M. Esslin, *op. cit.*, p. 40), et ensuite au lecteur-spectateur. En principe, c'est au spectateur qu'elle s'adresse, son compagnon Willie-interlocuteur restant presque invisible et silencieux.

Selon la longue didascalie, la parole de Winnie est étroitement liée aux gestes comme aux objets (de son sac noir) qui les suscitent. Ce rapport immédiat entre geste et parole chez Winnie est considérable ; l'existence nécessaire de l'*autre* pour permettre d'approfondir l'espace de la parole et de « sonder dans le discours », comme le disait Ludovic Janvier (1969, p. 176), dans le cas de semi-monologue d'une Winnie. Cet autre du discours faisant défaut, « il faut [donc] inventer l'interlocuteur, le solliciter dans l'ensemble du réel qui nous environne », d'après Betty Rojzman¹²⁸. L'interlocuteur de Winnie, d'abord, c'est son « grand sac noir », et sa réserve inépuisable d'objets, grâce auxquels elle est là ; et ensuite c'est le spectateur en principe, à qui elle adresse sa parole. La pluralité des points de vue dans ce discours est déclenchée de ce que Winnie ne « pourrait rien faire » pour Willie qui va bientôt mourir (« plus pour longtemps »). Cette multiplicité de points de vue est manifestée par la présence de l'énoncé négatif polémique « Rien à faire », qui, parcourant l'œuvre de Beckett, recèle au moins deux PDV opposés dans le monologue de Winnie :

PDV1 : [Il y a] quelque chose à faire. // (Pdv présupposé)

PDV2 : « Pdv1 » est injustifié » // (Pdv posé)

Winnie, la locutrice de l'énoncé, est associée sous la forme de l'énonciateur E2 au PDV2, tout en se distanciant par un lien de non-responsabilité de PDV1 dont l'allocutaire, le *tu* du discours de Winnie, est pris par défaut pour l'énonciateur E1, et donc le responsable. C'est une double énonciation. En examinant bien le discours

¹²⁸ B. Rojzman, *Forme et signification dans le théâtre de Samuel Beckett*, Paris, Librairie A. G. Nizet, 1976/1987, p. 86.

de Winnie, on se rend compte que la phrase de Winnie nous oriente vers « l'idée d'un achèvement en cours », comme le remarque Evelyne Leblanc (1998, p. 16). En effet, Winnie examinant le tube de dentifrice « *aplati* » opère une association avec Willie¹²⁹ « *allongé par terre, endormi* », non au tube de dentifrice « Pauvre Willie. Elle examine le tube, fin du sourire ... Plus pour longtemps ». *OBJ* excelle, comme le précise B. Rojzman (*ibid.*, p. 69), dans le thème de « l'indice de la contiguïté ». Le rapport objet- geste-parole¹³⁰ y est sans pareil, en comparaison des deux premières pièces. L'usure de l'objet- « tube de dentifrice » symbolise la fin proche du personnage, Willie. La théâtralité est au service de carences langagières ; au lieu de dire, Beckett *fait sentir* :

« [...] Le théâtre est autant visuel qu'auditif. Il n'est pas une suite d'images, comme le cinéma, mais une construction, une architecture mouvante d'images scéniques. Tout est permis au théâtre : incarner des personnages, mais aussi matérialiser des angoisses, des présences intérieures. Il est donc non seulement permis, mais recommandé, de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles. », Ionesco (*op. cit.*, p. 63).

Oui, le théâtre beckettien « matérialise [largement] des angoisses ». De retour sur le tube de dentifrice, on se rend compte que, selon Ubersfeld (1977, *op. cit.*, p. 181), « le rôle de l'objet théâtral est *double* : a) il est un *être-là*, une présence concrète ; b) il est une *figure*, et son fonctionnement [étant] alors rhétorique, [...] renvoie à une *réalité extérieure* ». Le fonctionnement métonymique du tube de dentifrice (de

¹²⁹ Pierre Larthomas (1972/1980, *Le langage dramatique*, Paris, PUF, p. 81-124), prenant en considération l'importance des objets du décor et du geste de l'acteur sur la scène, estime que le langage dramatique est composé d'éléments verbaux et paraverbaux (l'éclairage, le décor avec ses objets, le temps, les gestes, les effets sonores...). Ces derniers sont, au sens de Larthomas (*ibid.*, p.107), des *signes* et leur intérêt commun est qu'ils *signifient*, en même temps que les éléments verbaux. Selon Larthomas, « il y a un accord profond entre l'entendu et le vu [objet], accord qui donnera aux paroles toute leur efficacité. Paroles et spectacle étant tellement unis qu'à eux deux ils constituent véritablement *un langage* » (*ibid.*, p. 109). En ce sens, l'accessoire contribue de façon active à la constitution de l'intrigue de la pièce : « L'objet, élément essentiel du langage dramatique, deviendrait alors la métaphore des thèmes abordés qui, sans lui, risquerait de n'avoir aucun intérêt, aucune attraction sur le plan dramatique. [...] Le spectateur perçoit donc deux contenus dans un seul propos. », E. Leblanc (*ibid.*, p. 111).

¹³⁰ Du point de vue de la sémiotique linguistique, prendre un tube de dentifrice, *aplati*, pour signifier *la mort proche* de Willie, « *allongé par terre* », procède du rapprochement des termes et des idées dans le rapport paradigmatique qui renverrait à l'idée du « rapport de juxtaposition » chez R. Jakobson. Pour celui-ci, « deux références servent à interpréter le signe – l'une au code et l'autre au contexte [...] ; dans chacun des cas, le signe est rapporté à un autre ensemble de signes, par un rapport d'alternance dans le premier cas et de juxtaposition dans le second. » (*Essai de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 49).

Winnie) reflète ainsi au lecteur-spectateur la souffrance causée par le malheur, la mort proche de son partenaire, « *petit malheur* ». Mais l'idée de la souffrance est reprise peu après, inquiétante, par l'adverbe quantitatif itératif *encore*, marquant le résultat de travail du temps, qui, au sens de A. Borillo (*op.cit.*, p. 38), « exprime l'ajout de quantité, et il est comparable, à ce sémantisme, avec *plus* ou *davantage* ». *Encore* ayant donc la forme « [P] ENCORE », signifie que « P est encore le cas ». De là, il trahit la répétition et la persistance du malheur. La venue de l'adverbe itératif *encore*, suivi du numéral *un*, présuppose l'existence du malheur au passé et sa présence inquiétante à l'heure actuelle, auquel « il n'y a aucun remède, c'est sans remède ». Deux énoncés négatifs polémiques répétés montrent à quel point Winnie souffre et craint la solitude. Qu'est-ce qu'elle va devenir si elle perd Willie ? Elle n'arriverait pas à « supporter d'être seule » dans une plaine aride et silencieuse, puisque, pour continuer, elle a grandement besoin de l'existence d'un *Tu-Willie* « Hou-ou ! ». L'absence de ce dernier est un vrai danger qui tourmente sérieusement Winnie (*OBJ*, p. 34).

Enfin, tout comme pour l'énoncé « rien à faire » d'Estragon, celui de Winnie veut également communiquer du point de vue méta-théâtral, outre son message métaphysique au spectateur (*Willie allongé par terre*, qui est symbole de l'humanité en agonie), qu'il n'y aura pas grand-chose à attendre de ce qui se passera sur scène, dans la tradition dramatique : « VLADIMIR.- Fais voir. /ESTRAGON.- Il n'y a rien à voir » (*EAG*, p. 12). Pour combler le vide d'action et des répliques d'un interlocuteur « lui renvoyant la balle (*EAG*, p. 15)», Winnie, fixée¹³¹ dans la terre - enfouie dans son mamelon et privée de la sorte d'un partenaire-interlocuteur présent devant elle, commence à vivre par les mille petits gestes (la toilette quotidienne-matinale : brossage des dents, limage des ongles, coiffure des cheveux...) dont

¹³¹ C'est dans ce sens qu'on pourrait traduire en quelque sorte l'immobilisme fondamental de Winnie en « fixité originelle », (B. Rojzman, *ibid.*, p. 75), à laquelle « On ne peut rien faire », (*OBJ*, p. 46). Et cependant, à laquelle Winnie s'efforce d'échapper : « *Elle se détourne pudiquement, en se renversant en arrière et à sa droite, pour cracher derrière le mamelon* ».

l'intérêt n'est pas moins important¹³². Elle n'aurait alors qu'à faire l'inventaire des objets de son sac, des occupations frivoles, qui l'aident à « tirer [sa] journée ».

Ces petits gestes constituent tout le drame d'*OBJ*, sachant bien qu'il n'y a autant « rien à faire, [que] rien à dire »¹³³, au sens propre du terme. On dira que dans *OBJ* le sentiment du vide est encore beaucoup plus fort que dans *EAG*. On perd même l'illusion d'attendre quelque chose chez Winnie. En effet avec tous ces petits gestes qu'elle accomplit, faisant l'inventaire de son sac, c'est pratiquement la forme du « vide », du « rien » qui passe encore une fois de plus sur la scène beckettienne. Nous poursuivons notre discussion du « rien » à faire » beckettien par un dernier exemple tiré de *FDP*, il s'agit de la toute première phrase de l'ouverture de la pièce :

(22) CLOV (*regard fixe, voix blanche*).- Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir.

Avec *FDP* la fin ou comment finir est le sujet principal du spectacle. Le travail du négatif continue toujours avec Beckett dans chacune de ses pièces. Ce négatif étant déclenché dans *EAG* de l'absence d'un Godot qui ne vient jamais au rendez-vous qu'il a fixé avec deux humains, Estragon et Vladimir. Il procéderait chez une Winnie, dans *OBJ*, de ce qu'elle *n'arriverait pas à apprendre à parler toute seule*, à accepter l'absence de son partenaire, Willie, bien proche à sa fin à laquelle on ne peut rien faire. Le vide-négatif serait, dans *FDP*, l'expression d'une « vieille fin de partie qui n'en finit pas de finir ». Mais « ça va peut-être finir ». Tel est le premier énoncé de *FDP* dans le cycle négatif beckettien, manifestant deux PDV opposés, énonciativement parlant. Avant de passer à l'analyse de l'énoncé de Clov, il faudrait penser au référent du démonstratif *C'* ou *Ça*. A quoi est-ce qu'il renvoie¹³⁴ ? Avec

¹³² Le gestuel fait partie intégrante et par excellence du théâtre de Beckett. Il remplit le vide d'expression verbale. Étant intimement uni avec la parole, le geste « est chargé de dire ce que le texte ne dit pas », remarque P. Larthomas (*ibid.*, p. 101).

¹³³ Dans toute la trilogie théâtrale beckettienne, la parole *creuse* est l'instrument constitutif de la pièce. Dans le cas de Winnie, comme elle n'a « rien » à dire, « elle dit une multitude de *riens*, à travers lesquels est exprimé l'obligation de la parole constituant le noyau essentiel du théâtre », selon I. Ost (*op. cit.*, p. 40).

¹³⁴ Dans son excellent article sur le référent du démonstratif « *Ça* » dans *FDP* - « Comment « *Ça* » SE JOUE, ou l'insituable référence dans *Fin de partie* », Franck Neveu a fait le relevé des verbes les plus employés « finir, aller, avancer, casser, rebondir, changer, suffire, mourir ... » avec le démonstratif indéfini *Ça* dans la pièce, ayant plus de quatre-vingt-dix occurrences. Selon F. Neveu, dans le cas de chacun de ces verbes cités, en particulier pour

FDP, d'un point de vue philosophique, nous avons affaire à la parodie moderne de la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave¹³⁵. Le travail « formateur » de l'esprit du servent, contre le désir du maître, amène le premier, passant par la dénégation de l'objet, à réfléchir à son pur *être-pour-soi* de la conscience. Clov aurait-il atteint sa prise de conscience de soi ? Il semble que *Ça* dans ce contexte, ambigu, fait penser à la fin d'une soumission. Dans un plan prospectif détaillé sur le texte *ça* serait, avec le contour large et flou, la fin d'une « vieille partie d'échec perdue dès le début ». Il serait la fin de cette comédie quotidienne qu'est la vie, fin des derniers humains sur la terre, et aussi bien qu'il pourrait être la fin d'une tradition dramatique qui essaye de « signifier quelque chose ». Les dernières répliques de Clov font penser à la fin d'une représentation : « c'est ce que nous appelons gagner la sortie », (*FDP*, p. 107). En ce sens, l'appellation de la pièce sous le titre *Fin de partie* est pertinente ; la partie que jouent les personnages (Hamm, Clov, Nagg et Nell) est en train de toucher sa fin et les joueurs, parvenus au terme de leur histoire, sont sur le point de quitter la partie.

Clov-esclave semble être parvenu à une dimension plus élevée de la conscience du monde et de soi. En reprenant la réplique du protagoniste dans son intégralité « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir », il y a passage de la certitude à l'incertitude, la problématique du temps y étant au cœur du débat. En effet, les formes verbales passent d'un aspect accompli à celui d'un inaccompli de futur proche, modalisé enfin par l'adverbe *peut-être*. Mais « la fin [éventuelle d'une soumission] qui semble se donner d'emblée est aussitôt remise en jeu [...] par le mouvement infini de la langue », commentent Élisabeth Angel-Perez et Alexandre Poulain (2009, p. 47)¹³⁶. En ce sens, la dynamique de la phrase de Clov contredit, par « ça va peut-être finir », son contenu manifeste « fini, c'est fini ». L'instabilité du sens *et* du monde qu'on constate vient de la modalité appliquée par le modalisateur épistémique « peut-être ». Clov, le locuteur- λ de l'énoncé

le verbe « finir », *Ça* « manifeste une impuissance à désigner un constituant référentiel de la situation [...], ce qui entraîne nécessairement à la prédication d'un référent élargi, expansé par transfert métonymique à la situation d'énonciation dans sa globalité. », (1998, p. 11).

¹³⁵ G. W. F. Hegel développe dans *La Phénoménologie de l'Esprit* (1807), *grosso modo*, sa grande thèse philosophique de *la dialectique du maître et de l'esclave*. C'est la thèse d'un travail libérateur qui serait cause d'un retour de la conscience sur elle-même, une prise de la conscience humaine sur elle-même.

¹³⁶ E. Angel-Perez et A. Poulain, 2009, *Endgame ou le théâtre mis en pièces*, Paris, PUF.

polyphonique « ça va **peut-être** finir » met en scène deux PDV de nature différente et opposée, attachés à deux énonciateur E1 et E2 :

PDV1 : « Ça va finir » (Pdv simple)

PDV2 : « Peut-être » Pdv1 (Pdv complexe)¹³⁷

Sur le plan énonciatif, PDV1 est associé, d'après la structure « (K) P »¹³⁸ – formule développée par Nølke (1993) et reprise dans Nølke, Fløttum et Norén (2004) – à l'énonciateur E1 qui relève du locuteur de l'énoncé-λ et qui se retrouve immédiatement modalisé dans PDV2 par l'énonciateur E2. Mais le locuteur de l'énoncé s'identifie à E2. Sur le plan littéraire, il s'agit, selon Evelyne Leblanc (1997, p. 8)¹³⁹, de « la dénégation de l'affirmation initiale ». Nous constatons que l'événement perçu au départ dans un passé, et accompli « Fini, c'est fini », est en perpétuelle transformation par un futur proche mettant en doute la certitude du fait accompli « ça va finir ». Le doute continue et agit sur l'accompli, rendant ainsi le sens carrément modifié et instable ; la venue de l'adverbe d'énoncée « peut-être » modalise l'énoncé du départ en celui « ça va peut-être finir ». La répétition continue du verbe finir nous permet d'y voir, au sens d'E. Leblanc, « l'obsession d'une résolution, d'un terme », (*Ibid.*, p. 8).

La modalité de l'incertitude dans l'énoncé de Clov se trouve, suivant Robert Vion (2006, p. 111), dans le sémantisme du modalisateur « peut-être » qui, portant un commentaire sur l'énoncé antérieur, vient « opacifier le sens » de l'énoncé en question. Le phénomène de la modalisation du dire se manifeste, au sens de R. Vion (fondé lui-même sur les travaux de J. Authier-Revuz, 1984a, 1992c, 1993b et 1998a, qui portent sur la *modalité autonymique*¹⁴⁰), par un « dédoublement énonciatif¹⁴¹ [...], fondé sur la coexistence de deux énonciateurs correspondant au même locuteur. », (*ibid.*, p. 112). Ainsi donc dans l'exemple (22), Clov se dédouble, premièrement, en un énonciateur E1 énonçant que « c'est fini », et en seconde lieu,

¹³⁷ Voir 1.2.1.2.

¹³⁸ Dans le cadre de la ScaPoLine, pour les polyphonistes scandinaves (Nølke, Fløttum et Norén, 2004), dans cette structure **K** (peut-être), suivant Ch. Bally (1932/1965), est un commentaire-*modus* sur le *dictum*-contenu propositionnel **P**.

¹³⁹ E. Leblanc, 1997, *Fin de partie de Beckett*, Paris, Éditions Bertrand-Lacoste.

¹⁴⁰ Le discours autonymique sera discuté en détail dans le chapitre suivant, consacré à l'analyse du discours.

¹⁴¹ Pour Vion (*ibid.*), c'est l'acte par lequel le locuteur, en position apparente *de surplomb* par rapport à son dire, « produit un commentaire sur son dit ».

en un second énonciateur E2 qui, pris de doute et incertitude, reprend et modifie le PDV1 en apportant un commentaire sur son propre dit. C'est le commentaire qui transforme le contenu de l'énoncé même. Clov, à ce qu'il paraît, n'est pas logique ; l'organisation temporelle de sa phrase déroulant dans le sens inverse de « l'achevé » au passé composé à « l'inachevé » au futur proche. Pourquoi ce flottement de sens ? Est-ce qu'il imagine « *regard fixe* » un futur départ, mettant fin à *Ça* ? E. Leblanc l'interprète par les mots suivants :

« Présenter comme achevé un événement qui n'est toujours pas accompli, c'est s'offrir quelques secondes d'illusions avant que la réalité ne vienne tout infirmer, c'est goûter le plaisir d'imaginer, de croire que son rêve est enfin atteint alors qu'il n'est pas encore que virtuel et peut-être même inaccessible, c'est rendre sensible une attente, l'attente d'une fin, désirée mais bien incertaine... », (1997, *op. cit.*, p. 10).

Ainsi, nous constatons que l'énoncé d'ouverture « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir » de *FDP* fait écho à celui d'Estragon, auquel fera également écho (*cf. supra*), Winnie : « Enfin [...] rien à faire ». Le *Finir* de Clov serait-il, dans cette optique, l'expression de « Quelque chose [qui] suit son cours » (*FDP*, p. 26) ?

2.2. Rien à dire, l'histoire à ne pas raconter

Chez Beckett, s'il n'y a rien à faire c'est parce qu'il n'y a rien à dire. En principe, dans un spectacle traditionnel la parole est un instrument de communication de prime abord entre les protagonistes. Ils se mettent à parler, parler pour communiquer quelque chose et en faire ainsi injonction à l'interlocuteur de répliquer, l'intrigue formant un tout. Dans les pièces beckettiennes, il se passe tout autre chose. Le théâtre de Beckett est un vrai théâtre de la non-communication ; personne n'écoute personne, « personne n'entend personne », écrit Michel Pruner (2003, p. 135)¹⁴², citant Adamov. Parfois, il est même interdit de parler, de raconter une histoire :

(23) VLADIMIR.- Qu'est-ce que je disais... Comment va ton pied ?
ESTRAGON.- Il enfle.
VLADIMIR.- Ah oui, j'y suis, cette histoire de larrons. Tu t'en souviens ?
ESTRAGON.- Non.
VLADIMIR.- Tu **veux** que je te la raconte ?
ESTRAGON.- **Non.** // [C'est nous qui soulignons]

¹⁴² M. Pruner, 2003, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Armand Colin.

VLADIMIR.- Ça passera le temps. [...] (*EAG.*, p. 14)

Chez Beckett on ne parle que pour « passer le temps ». Dès le début de la pièce, Vladimir faisant appel à la bonne volonté d'Estragon dans le jeu de l'échange verbal « me renvoyer la balle », le dialogue des protagonistes d'*EAG* apparaît alors comme un bon outil d'urgence de meubler le vide de l'attente, suppléer au « rien à faire ». Comme ils attendent l'arrivée, à la tombée de la nuit, d'un certain Godot qui ne viendra jamais au rendez-vous et qui le reporte au jour le jour, ces personnages alors fort déçus et ennuyés ressentent le passage du temps comme bien lent, très lent, puisqu'« en attendant il ne se passe rien ». Mais la présence de quelque chose est certaine, le vide d'action engendré de l'attente. Le titre *En attendant Godot* du spectacle est bien révélateur. Le gérondif « en attendant », ayant à la fois une valeur de temps et de simultanéité, suppose une action à venir. Pour éviter de se taire et « pour tromper leur ennui » (Michel Bertrand, 2009, p. 147)¹⁴³ en attendant l'arrivée de ce bonhomme (Godot) dont dépend leur avenir immédiat, Vladimir et Estragon, tout en s'adonnant à diverses activités banales, parleront pour *seulement* parler, et non signifier quelque chose :

« Les personnages de Beckett parlent, non parce qu'ils ont quelque chose à transmettre, mais seulement pour éviter de se taire. Leur langage est donc marqué à la fois par le vide et par la peur. Il s'agit de se rassurer sur soi et sur le monde. Non d'exprimer une vérité.», M. Pruner (2003, *op. cit.*, p. 140).

Pour revenir sur l'exemple (23), on constate un bouclage énonciatif provenant de la part d'Estragon, par l'adverbe de négation répété « Non » qui fait avancer le premier tour de déroulement du discours. Ce « Non » trompe Vladimir qui, croyant qu'Estragon ignore l'histoire des larrons, « veut » la lui raconter. Mais l'adverbe de négation « Non » freine enfin le bon déroulement de la parole de son partenaire. Le court énoncé d'Estragon, le dernier « Non », équivaut, sur le plan pragmatique, à un refus polémique, rejetant le verbe modal *vouloir*¹⁴⁴ dans cette question qui a, de ce

¹⁴³ M. Bertrand, 2009, « Beckett ou le meilleur des mondes possibles » in : *En attendant Godot de Beckett*, (Françoise Rullier-Theuret éd.), Paris, PUF, p. 147-167.

¹⁴⁴ J.-C. Anscombe (1980, p. 96-106), Harald Weinrich (1989, *Grammaire textuelle du français*, p. 191-197) et Martin Riegel et al. (1994, p.254) étudient les traits sémantiques des verbes modaux *Pouvoir, Savoir, Vouloir, Avoir, Devoir, Falloir*, y voient une propriété de « disposition psychique et physique » du modal *vouloir*. Pour Anscombe, ce modal, en tant que *marqueur de dérivation* « a les mêmes propriétés [désirer, avoir envie de, avoir l'intention de, être capable de] analogues à ceux observés avec pouvoir [être capable de, en mesure de, être autorisé à, avoir la permission de], pouvant réaliser les mêmes actes, mais de façon moins visible et d'une façon allusive », (*ibid.*, p. 100).

point de vue, une valeur illocutoire¹⁴⁵. Il est intéressant de savoir que la force illocutionnaire (illocutoire) est placée, chez François Récanati (1980, p. 209)¹⁴⁶, suivant la théorie du langage performatif de J. L. Austin (1970) et des réflexions de J. R. Searle (1972) sur les actes de langage indirect, « au côté du sens de l'énonciation [sens pragmatique], au même niveau que les sous-entendus [de l'énoncé] ».

Ce *Non* d'Estragon traduit ici une valeur pragmatique d'ordre de silence, de *ne pas raconter*, donné à Vladimir. Ce dernier par son interrogation « Tu **veux** que je te la raconte ? » effectue un acte illocutoire par un acte de langage indirect¹⁴⁷, donnant à entendre : « Je veux te raconter cette histoire de larrons, pourrais-tu m'écouter ? », ou simplement « Je veux te raconter l'histoire de larrons, écoute-la ». Selon la thèse de Benveniste (1966, p. 260), « Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un *tu* ». Vladimir ne veut pas parler à lui seul, en l'air ; il a besoin de quelqu'un, d'un *Tu*-interlocuteur qui l'écoute. Estragon refuse d'écouter son partenaire en violant le principe de coopération, selon Grice, au bon écoulement de l'échange verbal ; il répond « Non » et bloque ainsi la marche du dialogue. La réponse « Non » d'Estragon à la question-requête de Vladimir contient deux PDV opposés :

PDV1 : « Tu veux [me] raconter cette histoire de larrons » (Pdv présupposé, sous-entendu)

PDV2 : « Non » Pdv1 (Pdv posé)

Vladimir, l'allocutaire, est ici responsable du PDV1-présupposé « je veux te raconter cette histoire de larrons » en s'identifiant à l'énonciateur E1 auquel Estragon, l'énonciateur E2 s'oppose en prenant en charge PDV2 « Non : je ne veux pas que tu me racontes cette histoire de larrons. Ne la raconte donc pas ». L'histoire de larrons que raconte Vladimir n'intéresse pas du tout Estragon, aux prises avec ses chaussures qui font enfler ses pieds. Ce n'est pas par hasard que la mention

¹⁴⁵ Selon Anne-Marie Diller, « la réponse à une question dans le couple Q-R reflète, outre sa valeur syntaxico-sémantique, la valeur illocutoire que l'énoncé interrogatif acquiert dans l'énonciation. » (1980, p. 4).

¹⁴⁶ F. Recanati, « Qu'est-ce qu'un acte locutionnaire ? », *Communication* n° 32, p. 190-215.

¹⁴⁷ Le recours à un acte de langage indirect permet au locuteur de « tenter d'imposer une obligation à l'interlocuteur tout en précisant qu'on ne porte pas atteinte à son indépendance, qu'on le laisse libre d'accepter ou non cette obligation », (Eddy Roulet, 1980, p. 231).

d'histoires de larrons s'enchaîne significativement à la douleur d'Estragon qui « ne l'écoute pas ». Il n'y croit pas, face à l'optimiste Vladimir qui croit au salut. Estragon est déjà, crucifié, la figure de ce larron condamné à mort. Par ailleurs, s'il ne veut pas écouter l'histoire de Vladimir, c'est parce que ce dernier est resté indifférent au mal du pied de son compagnon qui attendait une bonne réaction à ce sujet. Autrement, Estragon a été interrogé, mais finalement, se trouvant ébahi face à l'indifférence de Vladimir, il se sent méprisé. Si on regarde l'autre côté de ce déficit langagier, le discours de Vladimir, affecté d'accident du langage¹⁴⁸, est interrompu. Il a oublié la bonne suite de cette histoire de larrons qui n'a, ici, aucun autre intérêt que pour « passer le temps ». S'il demande à Estragon « comment va ton pied ? » cela ne laisserait pas apprendre nécessairement qu'il pense effectivement au pied enflé de son partenaire. Il est frappé d'amnésie, de troubles de mémoire qui effectuent, au sens de F. Noudelmann (1998c), un « vidage des souvenirs ». Cette question du type de la déformation langagière est un arrêt discursif, et c'est la façon qui aiderait le locuteur à se rappeler « Ah oui, j'y suis, cette histoire de larrons. », en réfléchissant, ce qu'il disait tout à l'heure.

Cet extrait d'*EAG* met en scène le phénomène de *non-communicabilité*, la propriété par excellence du théâtre de l'absurde, particulièrement celui de Beckett. C'est le vide qui est là, et c'est ce qu'appelle P. Larthomas (*ibid.*, p. 231) « l'effet tragique du langage [de Beckett] », créé par l'accident du langage. Si ces hommes n'arrivent pas à entrer en une interaction verbale partagée et bien cohérente, c'est qu'il n'y a pas d'intrigue au sens narratif, il n'y a pas d'action dramatique au sens propre du terme. Ils créent leur discours à l'instant, le texte faisant défaut. Que peut-on faire *en attendant*, sinon accomplir l'acte d'attendre ? *EAG*, *FDP* et *OBJ* sont les

¹⁴⁸ Pierre Larthomas a mis la discussion des déformations langagières au cœur de son *Langage dramatique* (1980, p. 215-248). Les déficits langagiers, abondants dans le théâtre de Beckett, montrent « l'insuffisance d'information », l'insuffisance qui « la plupart du temps, provoque méprise ou quiproquo ; ou fait que l'interlocuteur demande à être amplement informé. Il s'agit là d'un accident du langage, qui tient avant tout au caractère spontané, et de ce fait imparfait, de la communication », (*op. cit.*, p. 142). Dans le cas de « Qu'est-ce que je disais ? » de l'énoncé de Vladimir, un des divers types d'accidents du langage, il est le fait du locuteur dans la liste que propose Larthomas (*ibid.*, p. 223-224) : **1.** Accidents de langage *qui sont le fait du locuteur* (qu'est-ce que je disais ?, l'impossibilité physique de parler, le bredouillement...). **2.** *Qui sont le fait de l'auditeur* (qui n'entend pas, qui n'écoute pas ou feint de ne pas écouter, qui ne comprend pas ou comprend mal...). **3.** *Qui tiennent au dialogue lui-même* (l'interruption, les propos simultanés, le dialogue non ou mal enchaîné).

véritables exemples du *tragique contemporain* qui a été qualifié de tragique du langage même. Si Vladimir, Estragon, Hamme et Winnie ne nous disent *rien*, c'est pourtant de nous qu'ils parlent ; ils représentent le tragique contemporain par leur langage voué à l'échec de communiquer. Le tragique est là, avec nous, son énigme est de tous les jours : « Il ne faut pas le chercher [le tragique contemporain] hors de la vie banale, dans quelque clandestinité héroïque ou dans une apocalypse inéluctable ; son énigme est de tous les jours. », remarque Jean-Marie Domenach, 1967, p. 246)¹⁴⁹. Quelle logique d'écriture peut-on donc attendre de Beckett, sinon celle de « désespoir et du négatif » ?, comme le souligne C. Ross (2004, p. 53)¹⁵⁰, traduisant le tragique de la condition humaine où il n'y a non seulement « rien à faire » mais où il est également interdit de parler. Si Estragon ne veut pas écouter l'histoire de Vladimir, celui-ci lui interdira, en échange, de raconter le rêve qu'il a fait :

(24) ESTRAGON.- J'ai fait un rêve.
 VLADIMIR.- **Ne** le raconte **pas**. (C'est nous qui soulignons)
 ESTRAGON.- Je rêvais que...
 VLADIMIR.- **NE LE RACONTE PAS !** (EAG : 19)

L'impératif négatif « Ne le raconte pas » de Vladimir est polyphonique et représente en son sein deux points de vue de nature différente :

PDV1 : « Tu veux raconter le rêve que tu as fait »

PDV2 : « Ne le raconte pas »

Vladimir, l'énonciateur E2 de PDV2 « ne le raconte pas », s'il s'oppose au PDV2 de l'énonciateur E2 relevant de l'allocutaire-Estragon, c'est parce que rien n'est plus pénible et insupportable pour lui qu'entendre raconter des rêves. Estragon insiste et Vladimir l'étouffe¹⁵¹ impitoyablement par le deuxième interdit fort brutal, par une modalité autonymique¹⁵² « NE LE RACONTE PAS ! » faisant usage et

¹⁴⁹ Jean-Marie Domenach, 1967, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil.

¹⁵⁰ C. Ross, *Aux frontières du vide - Beckett : une écriture sans mémoire ni désir*, Amsterdam-New York, 2004.

¹⁵¹ Malgré la tradition dramaturgique, il est bien difficile pour les protagonistes de Beckett de communiquer entre eux. C'est « un dialogue en péril », comme l'attribue Anne-Gaëlle Robineau-Weber (2002, p. 72) au dialogue des protagonistes beckettien. Selon celle-ci, « les échanges des personnages beckettien disent la difficulté qu'il y a à nouer un dialogue traditionnel ».

¹⁵² Voir J. Authier-Revuz (1984, 1992, 1993 et 1995). La notion de l'*autonymie* dans le discours sera étudiée dans le chapitre suivant.

mention de son énoncé « Ne le raconte pas ». L'usage de la modalité autonymique fait sens ici ; quand je dis « PDV2 » c'est que je dis bien « PDV2 » - « Ne le raconte pas », je ne veux aucunement l'entendre.

« Ne pas raconter son rêve » est indice de l'incommunicabilité des êtres beckettien. Entendant Michel Corvin (1963, p. 13), « la clôture du rêve permet de mieux saisir [chez Beckett] le sentiment d'incommunicabilité ». Tout signe de pathos est éliminé¹⁵³ non seulement dans *EAG* mais également dans *FDP* ; on y est indifférent au cauchemar, à la souffrance d'autrui, voire hostile au désir d'autre pour parler : le cas de Nagg racontant son histoire à Nell est éloquent. Quand Estragon dit « Je suis malheureux », Vladimir se moquerait de lui en répondant « Sans blague ! Depuis quand ? » (*EAG*, p. 70). Le sentiment y est « traité au titre d'un objet externe n'encourageant aucune communion » (Noudelmann, 1998b, p. 75). L'exemple ci-dessus manifeste une fois de plus l'importance du silence, du non-sens verbal chez les personnages de Beckett. Ainsi qu'on le constate, toute tentative de fiction, de récit est bannie du territoire discursif des personnages beckettien. Selon Noudelmann, l'interdit de Vladimir exigera d'y voir la fin de la narration littéraire. Les rêves pourraient donner matière à des narrations mais,

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

Raconter des histoires, des rêves ouvrira à la fiction, à l'imagination donc à *penser* et c'est ce que ne veulent absolument pas du tout les personnages beckettien. Ce passage trahit l'impuissance du langage à gérer le système d'une pensée déjà dégradée qui n'arrive pas à penser : « c'est dur de penser ». Si l'on « ne veut pas entendre, c'est pour ne pas penser » (*EAG*, p. 87). Vladimir et Estragon courent à n'importe quelle activité banale pour éviter la pensée de penser. L'épuisement de toute trace d'histoires et de rêves dans *EAG* dévoile la pauvreté du

¹⁵³ Contrairement à la présence de récit de rêve dans le théâtre traditionnel où il joue parfois un rôle déterminant, il a été refusé chez Beckett. Anne-Gaëlle Robineau-Weber remarque, au sujet du refus d'entendre le rêve d'Estragon par Vladimir, que ce dernier le refusant « refuse d'avoir accès à son inconscient, à l'expression d'un moi intérieur. [...] L'intimité rejeté dans le silence, est perçu comme périlleuses par des personnages qui se refusent à sombrer dans le pathos. », (*Ibid.*, p. 29).

dialogue beckettien qui est fondé sur la négation existentielle, inhérente à la condition humaine. Autrement, le négatif beckettien contribue certainement, tout au long de la trilogie dramatique, comme dans le genre romanesque, à représenter l'invisible, à communiquer l'incommunicable. La négation est, comme nous le constatons, le langage, voire la logique de l'absurde. L'interdiction de raconter est présente partout dans le théâtre de Beckett ; elle se poursuit dans *FDP* avec Hamm qui donne strictement à Nagg l'ordre d'arrêter l'histoire du tailleur qu'il est en train de raconter à Nell :

(25) NAGG.- (à Nell) Écoute-la [l'histoire du tailleur] encore [...].
 HAMM.- **Assez !** (*Nagg sursaute, coupe son rire.*)
 NELL.- On voyait le fond.
 HAMM.- Vous n'avez pas fini ? Vous n'allez donc jamais finir ? (*Soudain furieux.*) Ça ne va donc jamais finir ! (*Nagg ne bouge pas.*) Mais de quoi peuvent-ils parler, de quoi peut-on parler ? (*Frénétique.*) Mon royaume pour un boueux ! (*Il siffle. Entre Clov.*) Enlève- moi ces ordures¹⁵⁴ ! Fous-les à la mer ! (*FDP*, p. 34-36).

Nagg et Nell, les parents de Hamm, ayant perdu leurs jambes une après-midi d'avril dans un accident de tandem, lors d'une promenade sur le lac de Côme le lendemain de leurs fiançailles, vivent maintenant dans deux poubelles dans le *home* de Hamm. Paralysés chez eux, ces culs-de-jatte n'ayant pas l'usage de leurs jambes, ils font l'inventaire de leurs misères et évoquent les souvenirs de leurs fiançailles. Le « boueux¹⁵⁵ » Nagg, le raconteur de l'histoire « drôle » d'un Anglais chez son

¹⁵⁴ L'homme rendu à l'état d'ordure figure presque dans la totalité de la trilogie dramatique beckettienne, comme chez Winnie qui traite Willie, indirectement, de « véritable pure ordure (*OBJ*, p. 24) », examinant les cartes postale érotiques que celui-ci lui fait voir de près.

¹⁵⁵ « Mon royaume pour un boueux », l'énoncé métaphorique de Hamm fait penser au Théâtre de Shakespeare, *The Life and Death of Richard the Third* (1592), où le Roi *Richard III* battu par son adversaire, le futur Henri VII d'Angleterre à la bataille de Bosworth, alors que son cheval est tombé sous lui il crie : « A horse ! My kingdom for a horse ! », « Un cheval ! Mon royaume pour un cheval ! ». Les poubelles gênent Hamm ! Ce dernier parodiant la phrase du Roi Richard III, pour s'écrier « Mon royaume pour un boueux », en allusion à son père-Nagg (dans la poubelle à son côté) qui l'empêcherait d'être roi, cherche un éboueur-Clov, (*Il siffle. Entre Clov.*), pour « lui enlever ces ordures [Nagg et Nell] et les foutre à la mer ».

La métaphore et l'énoncé métaphorique seront étudiés dans le *chapitre suivant*. Pour une étude détaillée sur la métaphore nous renvoyons à Georges Kleiber (1984, p. 122-157), Sperber et Wilson (1989, p. 353-354), et Mœschler (1996, p. 63-82). Ces linguistes y voient un acte pragmatique non sémantique. Selon Kleiber (*ibid.*, p. 149), le locuteur d'un énoncé métaphorique dépasse le sens littéral-explicite de l'énoncé et va à l'au-delà de sa phrase et vise par là le sens implicite-pragmatique. Disant que **S** est **P** il veut signifier **S** est **R**. Pour

tailleur qui faisait auparavant tant rire à Nell, mais plus maintenant, la raconte maintenant pour la dernière fois. Elle n'aura plus lieu, puisque Hamm ordonne brutalement sa fin : « Assez ! ». Du point de vue littéraire, Nagg raconte son histoire régulièrement ; il y a un narrateur (Nagg) et deux personnages (*la voix* du Client et *celle* du Tailleur). D'où l'inquiétude de Hamm : « Vous n'avez pas fini ? [...] **Ça** ne va **donc** jamais finir ! ». Le démonstratif anaphorique « ça », le connecteur argumentatif « donc » et le point d'exclamation « ! » tous montrent cette inquiétude. Pour Hamm qui pense que tout est fini, le souci est de taille (« *ce n'est pas fini ?* ») et en est excédé (« Mais de quoi peuvent-ils parler ? »), puisqu'il n'y a plus rien à dire, et que par ailleurs il essaie de mettre fin¹⁵⁶ à toute histoire (parole). Il racontera à son tour d'une manière bien irrégulière, exceptée l'histoire courte du peintre fou, et en deux longues mentions, son histoire « roman » de l'adoption de Clov qui est, d'après F. Noudelmann, « l'enterrement de tout récit », (*op. cit.*, p. 76). Il s'y moquera de la fiction et de ses effets de réel. Finie la narration littéraire. « Mais de quoi peut-on parler [enfin] ? ».

En développant l'exemple (25), on constate que ces quatre personnages de *FDP* vivent les derniers jours de leur vie dans la prison-refuge de Hamm, hors de laquelle il n'y a pas de vie, mais dans laquelle ils se haïssent¹⁵⁷ et se persécutent dans le grand silence qui règne. Dans une analyse linguistique-énonciative, nous nous arrêterons sur l'impératif « Assez ! » de Hamm qui opère ici comme un acte de négation, jouant le même rôle qu'une « ne...plus ». Il y a, au sein de l'énoncé de

Hamm, rendant son père à l'état de « l'ordure boueuse » dans la poubelle, sa phrase va vers l'au-delà de son dire et trahit l'extrême degré de sa haine envers lui.

¹⁵⁶ Voilà la grande rupture entre le théâtre traditionnel et celui moderne avec cette histoire du tailleur que raconte Nagg, appartenant à la génération du passé. Bruno Clément tenant compte de cette fissure explique que *Fin de partie* de Beckett « prend congé, avec l'histoire du tailleur, d'une certaine conception de la littérature : celle qui croit qu'il lui revient de penser, d'indiquer un sens ; qui se mêle de ce qui ne la regarde pas (et regarderait peut-être la philosophie) ; dont l'ambition, pour le dire d'un mot, est métaphysique. L'histoire du tailleur est donc placée sous le signe de l'autrefois : c'est le père qui le raconte, et son charme n'opère plus [...] », (2009, *Les trois récits de Fin de partie*, p. 159).

Le « roman » qu'entreprend Hamm tant bien que mal, face à l'histoire du tailleur de Nagg, est qualifié, dans les termes de B. Clément (*Ibid.*), de « contre-proposition ».

¹⁵⁷ Après la mort de son père (1933) les rapports qu'entretenaient le jeune Samuel et sa mère, « une mère abusive et culpabilisatrice (Pascal Casanova, 1997, *Beckett, L'abstracteur*, Paris, Seuil, p. 86) », se compliquent ; ils n'arrivaient pas à se supporter l'un l'autre. « Il avait gardé un terrible souvenir de la vie dans les flancs de sa mère » (M. Esslin, 1977, *Op. cit.*, p. 33). Beckett décidait alors (1937) de quitter définitivement son pays natal pour aller s'installer à Paris.

Hamm, deux points de vue différents, l'opposition entre deux énonciateur E1 et E2, entre l'allocutaire et le locuteur :

PDV1 : « Tu racontes ton histoire de tailleur »

PDV2 : « Assez ! » Pdv1.

Nagg, associé à l'énonciateur E1 de PDV1, se trouve contredit par PDV2 de l'énonciateur E2 dont Hamm est responsable. PDV2 communique « Arrête, et ne raconte plus ». Hamm exprime ici la haine qu'il éprouve pour son père, ce « maudit fornicateur » qui l'a fait. Où peut-on chercher les racines de la haine du fils envers le père ? Il est très rare qu'on attribue dans la vie réelle à un père ces insultes « salopard, maudit fornicateur, boueux, ordure... », ou qu'on le condamne à vivre dans une poubelle, alors que dans la réalité, les gens même les plus pauvres ne vivent pas dans des poubelles comme le font Nagg et Nell. Dans la poétique onirique à laquelle appartient l'œuvre dramaturgique de Beckett, ce phénomène est possible. Certes l'onirique est tout ce qui est relatif aux rêves. Mais l'onirisme beckettien ce serait, pour nous, l'expression de ce qui est tout en semblant tellement étrange ; on croirait y voir un rêve, comme l'obsession de Hamm d'éliminer toute trace de vie sur la terre, ce qui semble bien inimaginable. C'est une opposition entre le monde fantastique, dramatique et celui réel.

Chez Beckett l'onirique sera, voyageant aux profondeurs de l'âme humaine, l'expression des maux, de la souffrance et de la haine des personnages entre eux, contre eux et envers le monde où ils vivent. Hamm, étant tout petit, a été maltraité par ses parents qui restaient indifférents à ses malheurs quand il avait peur et qu'il pleurait dans la nuit noire « NAGG.- [...] Qui appelais-tu, quand tu étais tout petit et avais peur, dans la nuit ? Ta mère ? Non. Moi. On te laissa cirer. Puis on t'éloigna, pour pouvoir dormir, (*FDP*, p. 75) ». D'où, ultérieurement, l'absence de pitié de Hamm pour ses parents. Nagg et Nell auront interdiction de raconter leurs histoires, ce qui se comprend dans le sens de ne plus avoir le droit de s'exprimer, d'avoir voix au chapitre, ils n'auront plus non plus de bouillie. La négation est la vengeance de Hamm pour le traumatisme infantile subi. Enfance niée : parents niés.

C'est par recours à un sémantisme négatif que Beckett parvient à faire dire au langage les mots qui n'ont pas été utilisés jusque là dans la tradition dramatique.

Chez Beckett, tout se passe entre deux pôles, la fiction et un discours sur celle-ci¹⁵⁸. Sur le fonctionnement du négatif omniprésent à l'origine de l'absurde beckettien, Didier Anzieu (1996) donne « au sens d'un mécanisme de défense » une explication purement psychique. On y prend les protagonistes beckettien pour des sujets mentaux, retirés du monde. Nous revenons, avec Anzieu, sur le thème de la « boue » chez les personnages de *FDP*. Anzieu justifie l'état de Nagg et Nell vivant dans des poubelles comme une métaphore de leur négation même : ils se sentent « niés », « nuls » aux yeux de leur entourage ; s'ils sont rejetés, maltraités, c'est qu'ils sont « essentiellement mauvais, le fond de [leur] âme est noir, boueux ». Dans ce mécanisme de défense, la boue beckettienne représentera :

« le mélange de la haine du sujet pour les autres et de la haine des autres pour lui. Le patient souffre plus d'un vécu de précarité que de discontinuité. L'enveloppe psychique d'inscription est incapable de conserver l'enregistrement les signes d'un affect aussi insupportable ; [...] l'effacement [en] est le mécanisme spécifique de ces patients [personnages beckettien]. En termes dialectique, ils opèrent une négation du négatif », constate D. Anzieu (1996, *Créer, Détruire*, Paris, Dunod, p. 104).

Hamm continuera ce jeu de *comment finir* la « vieille fin de partie » avec Clov, jusqu'à ce qu'il parvienne enfin à entendre Clov dire, le quittant vers la fin de la pièce, qu'« il n'y a plus rien à dire ». Mais le départ imminent de Clov va augmenter l'angoisse de Hamm, en réveillant en lui une forme d'instinct émotionnelle :

(26) CLOV.- Je te quitte (*Un temps*).

HAMM.- Avant de partir, dis quelque chose.

CLOV.- Il n'y a rien à dire (*FDP*, p. 104) // [C'est nous qui soulignons]

Malgré la prise de conscience (« C'est fini, Clov, nous avons fini. Je n'ai plus besoin de toi. *FDP*, p. 103 ») que semble avoir atteinte Hamm, celui-ci ne peut pourtant pas continuer de mener à terme tout seul la partie qu'il a entamée avec Clov. Pour enterrer la crainte de la solitude qui l'envahit, il cherche pitoyablement, quand il trouve sérieux le départ de Clov « qui lui donnait la réplique », la présence d'un *Tu* pour faire exister son discours et rendre ainsi présent le dialogue sur la scène. Cette moindre présence d'un *autre* lui est importante, étant donné que son

¹⁵⁸ C'est la particularité de l'œuvre beckettienne qui propose à la fois « une fiction et un discours sur cette fiction, ou plutôt d'imposer subrepticement l'idée qu'elle contient, l'une dépendant de l'autre, ces deux instances », remarque B. Clément (1994, *L'Œuvre sans qualités*, Paris, Seuil, p. 24).

père n'existe plus pour l'écouter, Clov faisant défaut. Maintenant, avec le départ imminent de Clov, Hamm a l'impression que son *Je*¹⁵⁹ est menacé. Il implore ainsi son esclave-partenaire de maintenir la parole vivante, en disant n'importe quoi, « quelque chose » pour qu'il « repasse dans [son] cœur, (*FDP*, p. 104) ». Mais Clov, déterminé à partir, s'y oppose. Son négatif « Il n'y a rien à dire », étant purement polyphonique, met en scène deux points de vue opposés :

PDV1 : « Dis quelque chose » (présupposé)

PDV2 : « Pdv1 » est injustifié = « Il n'y a rien à dire »

Clov, le locuteur- λ de l'énoncé est identifié à l'énonciateur E2 engendrant le PDV2 de l'énoncé en question, et se distancie par un lien de non responsabilité de l'énonciateur E1 auquel correspond le PDV1 positif sous-jacent. Le contour de PDV1 semble être large ; un *ON-hétérogène* (la voix collective) à l'intérieur duquel se range l'allocutaire-Hamm même. Autrement dit, le PDV2 négatif du locuteur-Clov va non seulement à l'encontre de la requête de l'allocutaire-Hamm mais également contre toute idée¹⁶⁰ qui faisait comme s'« il y avait quelque chose à dire ».

Clov, qui menaçait de quitter Hamm au bout de tout tour de parole, veut le faire à présent effectivement, c'est la fin d'une partie attendue qui sonne. On constate que la réplique de Clov, tout en évoquant celle de Nagg « Qu'est-ce que ça veut dire ? (*Un temps*) Ça ne veut rien dire (*FDP*, p. 33) », va annuler le présupposé du dessus « Il y a quelque chose à dire » sur lequel est fondée toute la pièce de *FDP*. En effet, s'opposant de la sorte au point de vue de son interlocuteur, Clov

¹⁵⁹ Dans la thèse de la subjectivité langagière benvenistienne chaque *Je* du discours dialogue à un *Tu* et *vs* : « La première personne-*Je* désigne celui qui parle et implique en même temps un énoncé sur le compte de *Je* : disant *Je* -locuteur. La deuxième personne-*Tu* est nécessairement désignée par *Je* et ne peut être pensé hors d'une situation posée à partir de *Je* », (1966 : 228). Suivant cette thèse, aucun des deux pronoms « Je-Tu » ne peut exister dans le discours sans l'autre ; s'il y a un *Je* c'est qu'il y a déjà et impérativement un *Tu*.

¹⁶⁰ Selon la thèse de Ducrot et Schaeffer (1995), « les énoncés négatifs [polyphoniques] cristallisent une sorte de polémique où s'opposent le point de vue qui est nié (mais qui n'en reste pas moins présenté) et celui qui le nie ». Ces deux linguistes exemplifient leur point de vue par : « Je ne peux pas tout faire ». C'est un énoncé négatif polémique qui présuppose l'énoncé de l'interlocuteur « en me demandant de faire quelque chose, cette personne fonde sa demande sur une absurde prétention, [...] comme si je pouvais tout faire », (1995, *op. cit.*, p.546). En ce sens, la négation polémique ducrotienne (1984, p. 214-224) ne réfute pas directement le *contenu* (propositionnel) de point de vue positif sous-jacent mais l'*affirmation* de ce contenu.

participe à la prise de conscience de son partenaire-maître ; une prise de conscience non seulement de soi mais également de la nullité d'un monde où Hamm croyait signifier quelque chose « On n'est pas en train de... de... signifier quelque chose ? » (*FDP*, p. 47). Alors que son esclave, qui a déjà pris conscience de soi et du monde (« Tout est zéro (*FDP*, p. 43) »), lui donne son rapport du monde extérieur et rassure son maître qu'« il n'y a rien à signifier, rien à dire ». Ce constat serait le résultat de la remise en question des échanges que conduisent les protagonistes beckettien, ne pouvant plus rien dire ni rien raconter, jusqu'à se rendre compte que « Rien n'est plus réel que le rien (*Malone Meurt*, 1951, p. 30)¹⁶¹ ».

Il apparaît qu'au fond, le « rien » fonctionne comme le moteur dynamique de l'œuvre. Cela mérite explication. Le moi que recherche Beckett n'est saisissable qu'au-delà du rien, déclenché par la négativité discursive. Nous citons à ce propos Alain Chestier (1998, p. 438) qui se repose sur les réflexions mallarméennes de la conception du néant : « Le Néant n'est pas seulement un aboutissement, mais un point de départ à compter duquel l'être doit se postuler », et Chestier ajoute une référence à J.-P. Sartre (1979, p. 186) : « L'Être est au-delà du Rien : le passage par le néant est la seule voix d'accès au réel ». De là, l'écriture de Beckett part, selon A. Chestier (*ibid.*, p. 440), du « Tout [Tout ça c'est navet, Tout ça c'est creux, Tout est mortibus, Tout pue le cadavre, Tout est noir, Tout le mal ...] au Rien », étant donné que la parole des protagonistes beckettien ne voulant rien dire « ne trouverait sa plénitude que dans le rien qui les aspire ».

De retour à la trilogie dramatique beckettienne, tous ces mots que les protagonistes prononcent seraient-ils alors dits pour rien ? D'après E. Leblanc (1997, p. 56), c'est « pour faire du bruit seulement. [...] les mots [étant] dénués de leur contenu lexical » : « HAMM.- Hier ! Qu'est-ce que ça veut dire ? Hier ! (*FDP*, p. 60) ». Lui répond Nagg, comme en écho « Ça ne veut rien dire (*Ibid.*, p. 33) ». Ces mots ne conviennent pas à la situation présente des personnages, c'est en cela que la parole beckettienne paraît absurde¹⁶². C'est une parole qui ne se rattache plus à aucun concept fait *a priori* de l'homme. La non-coïncidence qui figure entre les

¹⁶¹ Citation reprise dans *Murphy* (Samuel Beckett, 1947, Paris, Minuit, p. 176).

¹⁶² C'est en ce sens qu'on pourrait parler, avec Ludovic Javier, d'un théâtre dérisoire beckettien : « La parole est devenue dérisoire, parce qu'elle ne guérit rien », (1966, p. 280).

mots et le monde dans ce discours de la *fin* des personnages beckettien nous amènerait à avoir la possibilité de dire, suivant A. Chestier (*ibid.*, p. 435), que « l'écriture de Beckett est une critique de la raison pure ». Est-ce que Beckett est aux frontières de « degré zéro » de l'expression de R. Barthes (1953), étant donné que les mots sont appauvris à l'extrême et ne signifient plus rien ?

Dans la perspective littéraire, le « Rien » de Clov, la conclusion philosophique générale qu'on peut attribuer à toute la trilogie dramatique de Beckett, donne à lire comme celui d'Estragon ou Winnie, plus haut, la viduité d'un monde qui est en train de se représenter. Une représentation bâtie sur une dynamique de la négation, en tant que véritable acte de langage¹⁶³, qui est au service de l'activité de signification de ces signes théâtraux ne renvoyant plus à rien de bien précis, comme le conclut B. Clément :

« La sensation qu'on a parfois, en lisant les textes de Samuel Beckett, de paroles adossées au vide, sans objet véritable, sans propos, sensation de mots, de pensées, d'images « leurres », vient de cette absence sur laquelle elle a choisi de se fonder, celle des notions et des monuments passés. Restent au lecteur, que la même nostalgie n'habite pas forcément, ces signes qui ne renvoient plus à rien de précis [...] ces signes sont vides [...] », (1994, *op. cit.*, p. 425).

« ESTRAGON.- Plus on va, moins c'est bon (*EAG*, p. 27) », c'est la lamentable histoire de la vie de l'homme beckettien dans un monde où rien ne touche plus le cœur, où personne n'a plus rien à dire à l'autre : « VLADIMIR.- Je n'ai rien à te dire (*EAG*, p. 21) ». Ces personnages feraient alors mieux de ne rien faire, « C'est plus prudent » [comme ça] (*EAG*, p. 22 dit Vladimir. L'univers scénique beckettien est, tel qu'on le constate, véritablement vide de texte et donc d'actions dramatiques.

¹⁶³ Victor Allouche, se fondant sur la théorie des actes de langage de Searle (1972) et les propositions sémiolinguistiques de P. Charaudeau (1983), considère la négation comme « un véritable acte de langage qui joue un rôle important dans l'activité de signification ». L'appréhension de la signification des actes négatifs permettra à Allouche de mettre en lumière les trois orientations langagières suivantes : 1. Aborder la relation Émetteur/Récepteur 2. Traiter de la question de l'opacité/transparence du langage 3. Approcher l'implicite (acte de langage)/l'explicite (réductrice de la signification), (1992, p. 68).

Suivant les propositions d'Allouche, on pourrait conclure que la conception polyphonique d'un énoncé négatif repose à la fois sur la dichotomie *dictum* (contenu propositionnel)-*modus* (l'attitude du locuteur-sujet parlant à l'égard de son énoncé), proposée par Ch. Bally (1932), et la théorie des actes de langages d'Austin (1970) et Searle (1972), selon laquelle le sens d'un énoncé est l'accomplissement d'un acte illocutoire par le locuteur de l'énoncé. En ce sens, la négation *ne...pas* opérera comme une force illocutoire imposée sur un contenu (propositionnel).

Vient s'y ajouter la pénurie de matériaux scéniques. Cette dernière serait la cause centrale de l'inexistence des premiers dans une dramaturgie traditionnelle : manque de nourriture, absence de roue de bicyclette, carence de calmant, défaillance de cercueil... Autant d'insuffisances d'objets théâtraux qui amèneraient Beckett à établir la logique d'un spectacle vide, d'un discours essentiellement négatif qui est le traducteur du théâtre absurde beckettien. Nous allons étudier ci-dessous, à travers *EAG* et *FDP*, quelques occurrences de la pénurie de provisions, qui est le motif central de la présence d'*être là* de certains et la non-présence de certains autres.

2.3. Il n'y a plus rien à manger

Estragon et Vladimir, deux vagabonds sans domiciles, ne sont là que dans l'espoir de se faire nourrir par un certain Godot qui leur a fixé rendez-vous le soir au bout de la route, à la campagne, *devant l'arbre* (squelettique). Leur projet d'attente est ainsi justifié : « ESTRAGON.- Allons-nous-en. / VLADIMIR.- Où ? (*Un temps.*) Ce soir on couchera peut-être chez lui, au chaud, au sec, le ventre plein, sur la paille. Ça vaut la peine qu'on attende. Non ? (*EAG*, p. 25) ». En ce sens, Godot paraît être le *Sauveur* (S. Guinoiseau, *op. cit.*, p. 24), d'après la mention de l'histoire des larrons, racontée par Vladimir. Godot, l'espoir de salut, c'est aussi celui dont dépend l'avenir immédiat de ces deux vagabonds « ESTRAGON.- Quel est notre rôle là-dedans ? [...] VLADIMIR.- Celui du suppliant (*EAG*, p. 24) ». Sans sa venue, l'existence de ces deux hommes serait absurde. L'attente de Godot va donc donner un sens à leur présence sur scène si Estragon, le sceptique, n'y introduit pas une incertitude fondamentale : « Tu es sûr que c'est ici [le lieu de rendez-vous] ? ». A.-G. Robineau-Weber voit dans l'étymologie de Godot un double sens : « le diminutif de *god* et un sobriquet dérivé de « *goder* » qui signifie « *bander* » en argot. Cette étymologie permet d'unir en un seul terme le thème de la transcendance [un terme chrétien] et celui de la trivialité » (*Op. cit.*, p. 14).

Mais où peut-on aller enfin ? C'est là, la question. Vladimir est bien perspicace et plus logique que son compagnon. Il sait bien qu'il n'y a nulle part que chez son Godot où pouvoir aller. Il faudra donc attendre jusqu'à ce qu'il vienne. Mais au cours de l'attente de l'arrivée de Godot, ils sont déjà fatigués et Estragon a

faim. Dans l'extrait suivant, Vladimir va nourrir ce dernier de la dernière carotte (hormis quelques navets), qui leur reste en tant que nourriture :

(27) ESTRAGON.- J'ai faim.

VLADIMIR.- Veux-tu une carotte ?

ESTRAGON.- Il n'y a pas autre chose ?

VLADIMIR.- Je dois avoir quelques navets.

ESTRAGON.- Donne-moi une carotte. (*Vladimir fouille dans ses poches, en retire un navet et le donne à Estragon.*) Merci. (*Il mord dedans. Plaintivement.*) C'est un navet !

VLADIMIR.- Oh pardon ! J'aurais juré une carotte. (*Il fouille à nouveau dans ses poches, n'y trouve que des navets.*) Tout ça c'est des navets. Tu as dû manger la dernière. (*Il recherche toujours.*) Attends, ça y est. (*Il sort enfin une carotte et la donne à Estragon.*) Voilà, mon cher. (*Estragon l'essuie sur sa manche et commence à la manger.*) Rends-moi le navet. (*Estragon lui rend le navet.*) Fais-la durer, il n'y a en a **plus**. (EAG : 26) // [C'est nous qui soulignons].

Qu'il est difficile de faire manger cet enfant qu'est Estragon ! Vladimir, le possesseur du peu de réserves de provisions, doit maintenir son partenaire sur la scène au chantage, sinon celui-ci veut lâcher le projet d'attente qu'ils ont entamé. Pour Estragon et Vladimir qui n'ont « rien » à faire sur la scène, l'attente de Godot constitue en elle-même sa propre fin de représentation. Cela voudrait dire que Godot n'est que pure création de l'imaginaire de ces deux hommes pour leur permettre de rester là, de fuir ce qu'on ne peut pas affronter, comme le remarque M. Esslin (1977, *op. cit.*, p. 58) : « Alors Godot pourrait devenir une image de ce que J.-P. Sartre nomme 'la mauvaise foi', « L'acte premier de mauvaise foi est pour fuir ce qu'on ne peut pas fuir, pour fuir ce qu'on est ». En effet, les deux personnages ont créé Godot afin de remplir le vide d'actions dramatiques et meubler le temps de représentation¹⁶⁴. Par la fameuse scène de la carotte, le passage sous (27) montre encore, une fois de plus, le « rien à faire » beckettien, provenant du défaut d'objets théâtraux. Le vide d'objet, indiqué par la négation ne...plus, produit un discours

¹⁶⁴ L'attente, tout en représentant son propre but d'être-là, va au-delà de la représentation scénique et revêt, au vu de M. Esslin, l'image existentielle de l'attente, saisissant ainsi l'écoulement du temps qui nous confronte avec le problème fondamental de l'être : « D'un bout à l'autre de notre vie, nous attendons toujours quelque chose, et Godot ne représente que l'objet de notre attente – un événement, une chose, une personne, la mort. En outre, c'est dans l'acte d'attente que nous expérimentons l'écoulement du temps dans sa forme la plus pure, la plus évidente. Dans l'action nous tendons à oublier la marche du temps. Nous passons le temps, mais si nous ne faisons qu'attendre passivement, nous nous trouvons confrontés avec l'action du temps lui-même. » (*ibid.*, p. 47).

négatif polyphonique « Il n'y en a plus » donnant à lire au moins deux points de vue suivants :

PDV1 : « Il y a encore des carottes » (Pdv présupposé)

PDV2 : « Il n'y en a plus. »

L'énoncé négatif « Il n'y en a plus » dont Vladimir est l'énonciateur est polyphonique, parce qu'il s'attaque à un point de vue présupposé selon lequel « il y avait des carottes (avant) », relevant en même temps, tant bien d'Estragon que de Vladimir même. Vladimir fait à la fois l'inventaire de l'état de leurs provisions et rejette l'idée signifiant qu'Estragon pense ou pourrait penser qu'« il y a encore des carottes ». C'est un procès mental¹⁶⁵ qui est mis en scène par le locuteur de l'énoncé. Message clair à Estragon de la « faire durer », c'est la dernière !

Mais d'un autre côté, la crainte de Vladimir va au-delà de la finitude des carottes ; elle procéderait de ce qu'il pense que si son partenaire finit la dernière carotte qu'ils ont en possession ils finiraient aussi bientôt le peu de dialogue qui s'échange entre eux. N'ayant d'autres matières scéniques que les chaussures, la corde du pantalon d'Estragon et l'arbre (au premier acte), ils doivent s'en tenir à ce peu qu'ils ont comme prétexte de parole. On peut lancer un vrai tour de parole autour d'un minime objet qu'est à présent cette carotte : « Elle est bonne, ta carotte ? (EAG, p. 26) », c'est la question que pose tout de suite Vladimir à Estragon, à laquelle ce dernier répond « Elle est sucrée. [...] délicieuse ». Une carotte « sucrée »¹⁶⁶ va faire durer la conversation, avec un débat sur le goût auquel Vladimir se fait « au fur et à mesure ». Cet échange connote la question du fait d'« être lié à Godot » que soulève Estragon (EAG, p. 17), avant qu'entre le couple

¹⁶⁵ Pour Gilles Fauconnier, l'acte de négation est vu dans la sémantique de la négation si celle-ci conserve ou perd les présuppositions dont l'analyse se place dans le cadre général des « espaces mentaux » (1984, p. 13).

¹⁶⁶ La carotte ne serait-elle pas le paradis du croyant ? Estragon ne veut pas le navet que lui donne Vladimir ; il veut, faute de rien, une carotte, et ceci est significatif. Au premier acte du spectacle, Vladimir croit au salut : « Ce soir on couchera peut-être chez lui, au chaud, au sec, le ventre plein, sur la paille. Ça vaut la peine qu'on attende. Non ? ». Il encourage donc son compagnon de maintenir la scène, d'attendre la venue de Godot, en le nourrissant à sa faim d'une carotte. Mais le lendemain de leur projet d'attente, une fois Godot défaillant au rendez-vous, l'espoir du salut s'affaiblit. Pris de doute, Vladimir nourrira son enfant-compagnon, faute de carotte, d'un navet : « Tout ça c'est des navets ». En ce sens, Jean-François Louette, (*En attendant Godot ou l'amitié cruelle*, 2002, Paris, Belin, p. 50), constate que « la superposition du thème de salut à celui du désir d'une carotte [par Estragon] fait sens ; le Paradis [serait-il alors] la carotte du croyant ».

Pozzo-Lucky ; ceux-ci vont jouer leur numéro, l'un dirigeant l'autre par une longue corde passée autour du cou. L'expression « Fais-la durer » de Vladimir signifie beaucoup plus au lecteur-spectateur qu'elle ne dit. Peu importe le contenu effectif des gestes et des paroles des personnages d'*EAG*, pourvu qu'ils remplissent la seule fonction qu'ils puissent avoir : faciliter l'échange verbal entre les interlocuteurs, pour combler ainsi le vide du temps. Michèle Foucré écrit à ce propos que « tout l'effort des protagonistes [beckettians] tend à ajouter un geste à un autre, une parole à une autre, pour gagner du temps »¹⁶⁷.

C'est un dialogue théâtral qui est en train de se produire à l'instant et il va sans dire qu'un spectacle est parti à partir d'un petit objet, une carotte, qui fait jouer au rien ; Estragon et Vladimir parlent « au-delà du rien ». C'est ce qu'explique A. Robbe-Grillet :

« Que nous propose *En attendant Godot* ? C'est peu de dire qu'il ne s'y passe rien. Qu'il n'y ait ni engrenages ni intrigue d'aucune sorte, cela d'ailleurs s'est déjà vu sur d'autres scènes. Ici *c'est moins que rien* qu'il faudrait écrire : comme si nous assistions à une espèce de régression au-delà du rien. » (1963, p. 99).

Pour revenir à l'inquiétude de Vladimir (« Fais-la durer, il n'y en a plus »), on se rend compte que la présence des objets scéniques est de grande importance dans le théâtre. Effectivement, l'existence de l'objet théâtral garantit celle du personnage sur scène, lui servant de prétexte pour entrer en l'interaction avec l'autre, de faire passer ainsi, selon Vladimir, le temps qui ne passe pas. Puisqu'en attendant il n'y a rien à faire et le temps n'avance pas ; c'est ce qui inquiète davantage Vladimir. Il est clairement question, à travers le propos négatif de Vladimir, de l'existence ou l'inexistence de quelque chose, la notion du temps étant au cœur du discours du locuteur. Nous revenons sur la négation *ne...plus*, déclencheur de polyphonie, qui fait sens et donne à débattre un *avant* et un *maintenant-après* discursif. Tout énoncé affecté de morphèmes *ne*, opérateur syntactico-sémantique, et l'élément négatif *plus*¹⁶⁸ donnera à lire que « quelque chose existait avant » mais « il n'existe plus

¹⁶⁷ M. Foucré, *Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, Paris, Éditions Nizet, 1970, p. 61.

¹⁶⁸ Dans la terminologie de C. Muller (1991), les autres morphèmes de négation « *ne...plus*, *ne...rien*, *ne...personne*, *ne...nul*, *ne...jamais* et *ne...aucun* » sont considérés, ces « semi-négations », comme des traducteurs de certains aspects de la négation principale *ne...pas*.

maintenant ». C'est bien ouvertement les points de vue présuppositionnels¹⁶⁹ qui sont visés par ce type de la négation.

Gustave Guillaume (1973, p. 173) étudie, dans sa théorie « psychomécanique », la négation *ne* comme « un procès psychique inscrit entre l'existant et l'inexistant ». Suivant cette proposition, la négation *ne-plus* touche l'adverbe temporel *encore* (A. Borillo, *op. cit.*, p. 45-46) de l'énoncé positif sous-jacent antérieur, communiquant qu'Estragon « pense ou aurait pu penser » qu'« il y a encore des carottes ». Certainement, il y a un moment, un *avant-maintenant*, où « C'était encore [P] = il y avait encore des carottes », mais Vladimir, en faisant appel à l'attention de son partenaire (« Fais-la durer »), dit explicitement que « [P] n'est plus le cas ».

Tout en laissant Vladimir et Estragon faire avancer leur échange verbal autour du « rien », par l'intermédiaire de la seule et dernière carotte qui leur reste, nous évoquerons le manque de nourriture dans le théâtre de Beckett *via* la négation typique *ne-plus* par un deuxième exemple, extrait de *FDP* :

(28) HAMM.- Je **ne** te donnerai **plus** rien à manger. [C'est nous qui soulignons.]

CLOV.- Alors nous mourrons.

HAMM.- Je te donnerai juste assez pour t'empêcher de mourir. Tu auras tout le temps faim.

CLOV.- Alors nous ne mourrons pas. (*FDP*, p. 18)

Fin de partie, une pièce terriblement cruelle. Le théâtre de Beckett, dans la lignée du *théâtre de la cruauté* d'A. Artaud (1932), accordant au corps et à la gestuelle la primauté sur le langage, apparaît à bien des égards comme un théâtre cruel. La faim est terriblement présente à tout instant dans *FDP*, à l'instar d'*EAG*. La nourriture, appartenant à la catégorie des accessoires scéniques, mais devenue problématique, est associée avec Hamm à l'idée de chantage. C'est un moyen de pression, voire de torture pour que Nagg écoute l'histoire-roman de Hamm : « HAMM.- Demande à

Pour des informations plus détaillées au sujet des combinaisons négatives autres que celle de ne...pas, voir aussi M. Riegel et al. (1994).

¹⁶⁹ Dans la plupart des études portées sur la négation ne...pas (Ducrot, 1972, 1980a et 1984 ; Moeschler, 1982 et 1992 ; Nølke, 1993 ; Muller, 1991et1992), ces linguistes se sont concentrés sur le fait de ne pas borner l'étude de la négation, en tant que modalité (*dictum-modus* de Bally) et acte de langage (la théorie des actes de langages d'Austin 1970 et Searle 1972), à ses aspects syntaxiques, mais de regarder également ses fonctions pragmatico-sémantiques. C'est dans ce sens que C. Muller va désigner le point de vue positif sous-jacent de l'énoncé négatif comme une « présupposition pragmatique » (1991, p. 35).

mon père s'il veut écouter mon histoire. CLOV.- Il ne veut pas écouter ton histoire. [...] HAMM. – Je lui donnerai un bonbon. (*FDP*, p. 66) ».

Hamm, ce vieux maître cruel qui a toutes les caractéristiques d'un vrai tyran sadique, torture son ancien esclave (aussi bien que ses parents) par la privation de nourriture¹⁷⁰ à la limite de la préservation de la vie. Cela revient à dire que Clov est la seule personne valide qui ait la possibilité, malgré la difficulté de la marche qu'il a aux jambes, de se déplacer et de s'occuper ainsi des trois autres personnages ; Hamm et ses parents, Nagg-Nell. Ces derniers, ayant perdu leurs jambes dans l'accident de tandem et réduits à l'état de culs-de-jatte, vivent depuis très longtemps dans deux poubelles à côté de leur fils, Hamm ; celui-ci, aveugle et paralysé, est lui-même cloué sur un fauteuil roulant et ne peut absolument pas bouger, ni faire ses besoins. Donc la mort de Clov provoquera aussitôt celle des trois autres.

Sur le plan énonciatif, l'extrait ci-dessous montre un nouveau cas de polyphonie. D'abord, l'analyse énonciative de l'énoncé de Hamm « Je ne te donnerai plus rien à manger » trahit l'existence d'un point de présupposé au sein du discours du locuteur- λ :

PDV1 : « Je te donnais à manger avant. » (Pdv présupposé)

PDV2 : « Je ne te donnerai plus rien à manger. »

Hamm, l'énonciateur de PDV2, l'est pour PDV1 aussi, étant donné qu'il modalise par la négation ne-plus son dire. La présence de la négation polémique communique au lecteur-spectateur que Clov, aux dépens de Hamm, maître de la nourriture, jusqu'à maintenant, « n'aura désormais plus rien à manger ». Alors il mourra. Celui qui n'aura rien à manger mourra naturellement. Mais cette mort entraînera automatiquement celle des autres aussi « CLOV.- Alors nous mourrons ». La mort collective, « nous mourrons », est inférée de la présence de l'opérateur argumentatif *alors* suivant la structure « Si P ALORS Q » : Hamm ne donnera plus rien à manger

¹⁷⁰ Hélène Lecossois traite de la problématique de la faim dans le théâtre de Beckett comme un outil de pression du maître sur l'esclave : « La faim est une violence faite au corps ; c'est aussi une violence faite à la dignité humaine. [Le geste d'Estragon affamé dans (*EAG*, p. 36) qui se jette littéralement sur les os de poulet, déjà sucés par Pozzo et finalement réservés à Lucky, pour les ronger tel un chien, symbolise l'humiliation de la dignité humaine] La faim devient également un instrument de domination. Elle se transforme même en potentiel instrument de torture lorsque Hamm menace Clov de lui donner juste assez de nourriture pour le garder en vie, mais pas suffisamment pour le rassasier. » (2009, p. 117).

à Clov (**P**), étant donné que la survie des trois autres personnages (paralysés et cloués sur terre) dépend de celle du premier et sachant bien que ce dernier lui-même mourra de manque de nourriture imposé par le tyran Hamm. Alors¹⁷¹ ils mourront tous (**Q**). La vie d'une communauté dépend de celle du serviteur ! Le jeu devient intéressant. La réplique de Clov-esclave qui est une réaction à la menace de privation de nourriture proférée par le maître-Hamm énoncée comme telle, montre que Clov, maintenant son sang-froid, n'est pas terrifié par la menace de son maître. Alors que les tentatives de « faire mal à l'autre » ont perdu sens dans *FDP* :

« Faire mal est paradoxalement vidé de tout affect de souffrance : le personnage beckettien, par postulat, n'a jamais mal. Il pleure, parfois ; cela ne signifie pas qu'il souffre. Il rit, souvent ; cela ne prouve nullement qu'il soit gai. Faire mal est la tentative sans cesse avortée de relier un acte et un affect. En vain. Faire mal échoue », comme le remarque E. Grossman (2004, p. 52).

En revanche, c'est Clov qui défie par son argumentation menaçante le trône du roi-Hamm. Sa réplique stratégique a bien marché ; ce dernier revient sur ses pas et retire sa position précédente : « Je te donnerai juste assez pour t'empêcher de mourir ». La reculade de Hamm est due à la suite de l'énoncé de Clov qui lui sert ici de prémisses-présumé¹⁷² d'après la structure argumentativo-logique « Si P ALORS Q », et qui donnera à lire « si je ne lui donnerai plus rien à manger, il mourra (**P**), *alors* sa mort entraînera la nôtre (**Q**) ». Contre cette autorisation de pouvoir survivre (« il aura tout le temps faim »), voici l'inférence suivante : « Alors nous ne mourrons pas ».

La dernière réplique de Clov va être analysée par la même formule « Si P ALORS Q ». Si Hamm donne quelque chose à Clov à manger (juste assez pour

¹⁷¹ J.-M. Adam écrit que le connecteur *alors* est « un opérateur argumentatif qui marque qu'un acte est rendu possible, entraîné par l'information donnée antérieurement. » (1984, p. 115)

¹⁷² Selon Rob A. Van Der Sandt (1992), cité in Joan Busquets (2005, p. 6), la présupposition est « Background » discursif et elle est « analysée comme une anaphore. Cela signifierait que la présupposition nécessite un antécédent contextuel afin d'établir sa contribution sémantique dans le discours. S'il y a un antécédent, alors la présupposition est reliée à cet antécédent, autrement la présupposition est accommodée. » En ce sens, le terme de *background* discursif, trouverait son équivalent français en celui de « Croyance d'arrière-plan ». Autrement, suivant J. Mœschler et A. Reboul (1998a), « les présuppositions renvoient à des croyances d'arrière-plan, à savoir à des propositions tenues pour vraies par le locuteur », (1998, p. 211).

l'empêcher de mourir), il ne mourra pas (**P**), et s'il ne meure pas alors¹⁷³ ils ne mourront pas (**Q**) ; puisque Clov pourra ainsi soigner et nourrir les autres, étant vivant. Par ailleurs, la perte de Clov couterait cher à Hamm, qui ne connaît du monde extérieur que ce que Clov veut bien lui en dire. Clov lui sert d'yeux regardant l'univers par les rapports qu'il donne de terre, de soleil, et d'océan. Bien sûr, il lui « fait faire le tour du monde aussi ». D'autre part, Clov, malgré son obsession de quitter Hamm, serait satisfait du marché conclu entre lui et Hamm ; enfin ça vaut mieux « avoir tout le temps faim »¹⁷⁴ que de mourir de faim hors de chez son maître cruel « HAMM.- Hors d'ici, c'est la mort (*FDP*, p. 21) ». A ce stade, suivant la thèse de la dialectique du maître et de l'esclave de Hegel, expliqué plus haut, Clov ne semble pas encore avoir pris de conscience de soi et du monde. Le souci du défaut de nourriture dans le monde extérieur, où « Tout est mortibus », l'empêcherait d'y atteindre.

Pour Hamm, la vie c'est la souffrance même ; parodiant la thèse cartésienne de *cogito*, quand il demande à Clov comment va Nagg « CLOV.- Il pleure. HAMM.- Donc il vit (*FDP*, p. 82) ». Mais pourquoi avoir faim tout le temps ? L'homme-christ beckettien, affamé, torturé et souffrant jusqu'à la fin des temps sans qu'il sache pourquoi et sans l'espoir du salut, paie sa présence d'être là, paie le péché originel d'être né : « VLADIMIR.- Si on se repentait ? ESTRAGON.- De quoi ? [...] D'être né ? » (*EAG*, p. 13). Vladimir, Estragon, Hamm, Clov et Winnie traduisent tous, par leur expression négative, le vide de l'existence, et montrent l'image du récit tragique de l'humanité entière *expiant* sa naissance sur terre, tel que remarque Beckett¹⁷⁵ même :

« La tragédie n'a pas de lien avec la justice humaine. La tragédie est le récit d'une expiation, mais pas l'expiation minable de la violation d'une loi locale codifiée par des fripons à l'usage des imbéciles ; le personnage tragique représente l'expiation du péché originel, du péché éternel [...] le péché d'être né. »

¹⁷³ La présence successive de l'adverbe « alors » au lieu d'une conséquence logique, qui serait un « donc », met ainsi en relief l'*acception temporelle* du premier. (Guillaume Bardet et Dominique Caron, 2009 : 118)

¹⁷⁴ Cet énoncé nous évoque la *fable* 16 « La Mort et le Bûcheron » du livre *I* de Jean de la Fontaine, où le poète moralisateur conclut ironiquement « Plutôt souffrir que mourir. C'est la devise des hommes ».

¹⁷⁵ Samuel Beckett, 1990, *Proust*, « Essai », Paris, Minuit, p. 79.

Ainsi qu'on le constate, la négation est toujours la créatrice des grandes idées de l'absurde beckettien. On sait que l'œuvre de Beckett a souvent été lue sur le versant de la négativité, dont l'utilisation fait produire au discours des notions telles que le rien, le néant, le vide, la raréfaction ..., qui sont différents aspects de l'absurdité de l'existence¹⁷⁶. Nous poursuivons toujours sur la notion de la pénurie de nourriture, en tant que thème favori du théâtre absurde beckettien, par des exemples probants dans *FDP*, où l'humanité entière est condamnée à mourir du manque de réserves alimentaires. Dans l'esthétique du négatif beckettien, le thème de la non-existence d'objets est décrit ainsi par C. Rannoux (1998, *op. cit.*, p. 15) : « les ordres ou l'invitation [de Hamm] à agir reçoivent régulièrement une fin de non-recevoir par l'énonciation d'une disparition [de la part de Clov] » :

(29) NAGG.- Ma bouillie !

HAMM.- Donne-lui sa bouillie.

CLOV.- Il n'y a **plus** de bouillie.

HAMM (à Nagg).- Il n'y a **plus** de bouillie. Tu n'auras **jamais plus** de bouillie.

NAGG.- Je veux ma bouillie.

HAMM.- Donne-lui un biscuit. (Clov sort.) Maudit fornicateur ! Comment vont tes moignons ?

NAGG.- T'occupe pas de mes moignons. (*FDP*, p. 21-22)

Le refuge-prison de Hamm, fermé au monde extérieur et affecté sérieusement à l'intérieur de pénurie de réserves, vit ses derniers jours. Dans cette éternité de souffrances qu'est la vie, l'importance de la raréfaction des réserves alimentaires est de taille. On dirait que Beckett arrive progressivement à peindre l'épuisement de l'expression dramatique *via* le vide de matières et la dégradation des corps de ses personnages, qui devront souffrir et mourir affamés pour qu'ils dépeuplent ainsi l'univers scénique, comme derniers survivants d'un monde où toute forme de vie semble avoir disparu. Dans l'extrait (29), Hamm, en tant que véritable porte-parole du théâtre absurde beckettien, qui n'a d'autre occupation que de tyranniser et de faire souffrir les autres protagonistes, semble être content d'entendre Clov dire qu'il n'y a plus de bouillie pour son père-Nagg. C'est une vengeance par procuration.

¹⁷⁶ A ce propos, B. Clément fait un résumé remarquable du langage négatif beckettien : « Néant, absence, suppression, vide, amoindrissement, raréfaction : autant de mots qui, appliqués à l'œuvre de Samuel Beckett, permettent de varier presque à l'infini l'un des premiers thèmes qu'elle ait développés. » (1994, *op. cit.*, p. 36).

D'un point de vue énonciatif, il y a dans ce passage trois énoncés consécutifs négatifs partants de points de vue présuppositionnels-polyphoniques : le premier c'est celui de Clov qui annonce qu'« Il n'y a plus de bouillie », et les deuxième et troisième sont à Hamm, répétant le discours même de Clov « Il n'y a plus de bouillie » et le reprenant immédiatement modalisé « Tu n'auras plus jamais de bouillie ». La négation *ne...plus*, décime, comme nous venons de considérer plus haut, tout signe de vitalité chez Beckett : « Plus de carotte, plus de radis rose, plus de nature, plus de pluie, plus de marée, plus de bouillie, plus de dragée, plus de rahat-loukoum, plus de dentifrice, plus de roue de bicyclette, plus de calmant, plus de plaids, plus de navigateur, plus de voix, plus de droits de chanter, plus de cercueils, plus de... plus de... ». L'énumération négative d'objets hétéroclites dont l'association constitue un monde, revient à dire que la formule beckettienne « Il y avait » indique qu'il fut un temps avec un monde plein, et qu'il n'est plus, puisqu'on est déjà dans une sorte de temps sans temps¹⁷⁷ : « HAMM.- Quelle heure est-il ? CLOV.- La même que d'habitude. [...] Zéro. (FDP, p. 16) ». C'est une réponse incohérente qui ne correspond à rien de réel, un temps « zéro » ne relèverait que de la logique de l'absurde beckettienne. Enfin, il faudrait remarquer que l'épuisement et le carence des matériaux, ensuite la dégradation physiologique des protagonistes ouvriront la voix à l'épuisement du langage dont le négatif est l'entrée de ce grand concept. L'apport majeur du théâtre de Beckett à la logique de l'absurde serait de montrer, selon G. Deleuze (*op. cit.*, p. 61), que « l'épuisement [du langage] ne va pas sans un certain épuisement physiologique [du personnage] ».

Mais pour une analyse linguistique de ces points de vue présuppositionnels, nous nous arrêterons, énonciativement parlant, sur l'énoncé négatif de Clov : « Il n'y a plus de bouillie », et celui de Hamm : « Tu n'aura plus jamais de bouillie » qui reposent chacun sur un PDV présupposé. Premièrement, nous allons examiner l'énoncé polémique de Clov qui s'oppose à un point de vue positif sous-jacent, en réponse à une requête :

¹⁷⁷ C'est dans cette perspective que B. Clément écrit très justement : « Quand il n'y a plus de temps, on est précisément prisonnier du *ne...plus* qui divise [...] le temps en deux : le temps du temps, suivi d'une sorte de temps sans temps qui n'a pas d'autre moyen pour se donner quelque crédit que l'usage, systématique et enragé, de ce que « ne...plus » utilisé précisément pour mettre fin à toute possibilité de périπέtie. » (1994, *op. cit.*, p. 270)

PDV1 : « Il y avait de la bouillie avant » // (Pdv présupposé)

PDV2 : « Il n'y a plus de bouillie [maintenant] » // (posé)

Généralement, la structure négative *ne...plus* introduit une présupposition du type « il y a eu un moment où (P) » qui n'est plus le cas maintenant¹⁷⁸. Cette négation linguistique fait paraître dans le théâtre de Beckett, particulièrement dans *FDP*, des objets dans un passé d'abondance et d'existence. D'où le regret et la nostalgie d'*hier* qui habite le présent : « NAGG.- J'ai perdu ma dent. NELL.- Quand cela ? NAGG.- Je l'avais hier. NELL (*élégiaque*).- Ah hier ! (*FDP*, p. 28) ». Le lecteur-spectateur est ainsi témoin, dans les termes d'E. Leblanc (1997, p. 27), du « déroulement simultané de plusieurs combinaisons de l'expression de la fin ». Clov joue d'habitude, par sa désobéissance face à son maître, le rôle de bouclage énonciatif, soit par ses négations polémiques, soit par des répliques qui concluent et n'ouvrent sur rien de nouveau et qui freinent par conséquent le bon déroulé d'une conversation qu'entame péniblement Hamm. Les mauvaises nouvelles sont donc ordinairement annoncées par le serviteur, qui en a déjà assez de cette obéissance mécanique ; « Fais ceci, fais cela, et je le fais. Je ne refuse jamais. Pourquoi ? (*FDP*, p. 59) ».

Concernant l'exemple ci-dessus, le point de vue présupposé, PDV1, que trahit la réponse négative de Clov, correspond à l'énonciateur E1-Hamm laissant entendre comme s'« il y avait de la bouillie ». Clov, l'énonciateur E2 rejette¹⁷⁹ fermement ce PDV1 en s'en distanciant par la formulation de PDV2 « Il n'y a plus de bouillie ». Ce dernier assume, dans ce cas, l'assertion du rejet. La même phrase négative de Clov est immédiatement reprise par Hamm, afin de faire entendre à Nagg la position de maître de ce dernier, signifiant « c'est moi qui dis qu'il n'y a pas de

¹⁷⁸ La négation du présentatif-déictique « Il y a » par « Il n'y a plus » dans la trilogie beckettienne, particulièrement dans *FDP*, trahit le dessin d'une temporalité. La notion de la négation *ne...plus* est vue chez M. Riegel dans les mots suivants : « *ne...plus* dessine les contours d'un univers marqué par une rupture temporelle : Plus indique la rupture d'une continuité temporelle. Il découpe la succession temporelle en distinguant un avant et un après [...]. Il donne à l'avant un statut de présupposé. » (1994, *op. cit.*, p. 418).

¹⁷⁹ Dans cette perspective, la négation à valeur de *rejet* portera « sur un énoncé, réel et antérieur, ou bien présupposé, attribué aux interlocuteurs. » (C. Muller, 1992, p. 28). Muller ne suppose pas, dans sa terminologie (1992), deux sortes différentes de négations dites polémique et descriptive ; mais il en cherche les notions de *valeur de rejet* (de l'énoncé positif de l'énonciateur antérieur) et celle de *valeur de refus* (opposition à la demande de l'interlocuteur) (*ibid.*, p. 33).

bouillie ». La preuve est qu'il n'est non seulement pas mécontent d'entendre Clov dire la non-existence de la bouillie, mais il est très heureux de dire ensuite à son père : « Tu n'auras plus jamais de bouillie ». La nourriture est l'essentiel dans le dialogue théâtral d'*EAG* et *FDP* ; car tout manque donnera suite au rapetissement et à la dégradation des corps et enfin la mort graduelle des protagonistes dans *FDP* : « CLOV.- [...] Il me faut l'escabeau. HAMM.- Pourquoi ? Tu as rapetissé ? (*FDP*, p. 42) ». Ça serait un des moments très attendus pour Hamm ; son projet qui a pour but de mettre fin à tout ce qui existe dans son *home* et dans les environs vient progressivement se réaliser¹⁸⁰.

Le « Il n'y en a plus », traduisant le vide et l'absence beckettien, et qui marque ainsi une césure temporelle définitive à partir du moment de l'énonciation, va être immédiatement amplifié par une formule de surenchère. En effet la réponse de Clov produit pour Hamm l'occasion d'aller plus loin et menacer immédiatement son allocataire-Nagg que « Tu n'auras plus jamais de bouillie ». Ce fut ainsi pour Hamm l'occasion de refuser, de cette manière, la demande de bouillie de son père qu'il hait. Cet énoncé rejettera en même temps, du point de vue énonciatif, comme il vient d'être expliqué plus haut, l'énoncé antérieur de l'interlocuteur-Nagg. Le point de vue présupposé « Donne-moi ma bouillie » que véhicule la réplique de Hamm sert de soubassement à expliquer encore le vide beckettien, grâce à la présence de la négation ne...plus « Tu n'auras plus jamais de bouillie »¹⁸¹. Il y a au sein de cet énoncé au moins deux points de vue opposés mis en jeu, appartenant au locuteur et l'allocataire :

PDV1 : « Tu me donnais de la bouillie autrefois » (Présupposé)

PDV2 : « Tu n'auras plus jamais de bouillie [désormais] »

PDV1 relève de l'allocataire-Nagg, faisant sa requête « Ma bouillie ! », auquel le locuteur de l'énoncé-Hamm fait opposition par PDV2, entendant dire Clov qu'il n'y

¹⁸⁰ A. Robbe-Grillet remarque qu'avec la « nourriture progressive du présent, (plus de nature, plus de bouillie, plus de calmement, plus de ...), [signifiant qu'] *il n'y a plus de présent*, se justifie déjà la peur de « signifier quelque chose » (1963, *op. cit.*, p. 106). Hamm pourrait mourir l'esprit tranquille.

¹⁸¹ L'importance des présuppositions dans le discours du locuteur est tellement considérable que l'existence d'un posé pragmatique sans celle de la présupposition serait vague, puisque, selon A. Berrendonner (1981, p. 70), « le posé est présenté comme un acte accompli dans le cadre de la présupposition ».

a plus de bouillie. La non-existence de la bouillie est remplie, à l'insistance de Nagg, par un biscuit dur qu'il ne peut pas manger, étant édenté. Cette offre va tout de suite ouvrir à l'abus ; Hamm profite de l'occasion qui s'est produite pour insulter son père : « Maudit fornicateur ! Comment vont tes moignons ? » C'est l'expression de la haine du fils envers le père qui l'a conçu. L'incongruité du propos ne serait-elle pas l'indice de la fin d'un monde que décrit Beckett ?

Cependant l'interrogation fort ironique de Hamm reçoit en réponse un impératif négatif mordant qui est intéressant : « T'occupe pas de mes moignons », qui signifie : « Occupe-toi de tes moignons ». Hamm, installé sur son « trône », doit avoir oublié que son état physique est beaucoup plus lamentable que celui de son père ! Ce dernier a, au moins, l'usage de ses yeux qui voient et ses bras qui ouvrent la porte de la poubelle. L'échange dialogal ci-dessus entre père et fils nous montre l'aspect très violent des relations existant entre parents et enfants. L'amour filial a perdu sa valeur et épuisé toutes ses vertus pour ne laisser qu'une haine mécanique. Le désespoir, l'insoutenable existence, l'ennui sont autant de raisons qui poussent le fils ingrat à ordonner à son supposé fils adoptif-Clov de boucler le père impotent dans sa poubelle (« Assieds-toi dessus »), pour qu'il ne puisse même plus gémir. L'absurdité d'un monde cruel beckettien justifierait ainsi la présence de toute action dramatique qui, outrageant la règle de bienséance, frappe le bon sens du lecteur-spectateur. Le versant négatif du langage nous permet de nous rendre compte que l'impératif négatif permet ici à Beckett de faire entendre au lecteur-spectateur les nouvelles possibilités d'expression langagière, stylisant le dire verbal. En effet, suivant C. Rannoux (1998, *op. cit.*, p. 13), l'omission du discordantiel « ne » dans l'énoncé de Nagg « T'occupe pas de mes moignons » auquel se superpose le sous-entendu « Occupe-toi de tes moignons », est requise par le phénomène d'écho inversé [okryptwa / tokyppa].

Tel qu'on le constate, l'existence de la forme négative dans le discours beckettien fait de celui-ci le lieu par excellence de l'opposition, du refus, du rejet. Vu l'intérêt des points de vue présuppositionnels, déclenchés par l'acte de la négation, nous nous proposons de développer à présent la valeur négative du discours beckettien sous une forme linguistique particulière de négation, à savoir celle des verbes modaux, largement présente dans le discours des personnages.

2.4. Négation des verbes modaux, ou l'impuissance des sujets parlants à agir

Les deux formes négatives syntaxiques « ne...pas » et « ne...plus », largement dominantes, affectant les verbes modaux « pouvoir, savoir, vouloir, devoir » représentent typiquement l'échec de l'activité physico-psychique, ou l'impossibilité de la communication entre les protagonistes beckettien. Les verbes modaux une fois mis en négation¹⁸², *ne pas pouvoir, ne pas savoir, ne pas vouloir, ne pas devoir*, trahissent par leur sémantisme l'idée d'une alternative, l'existence d'une polyphonie. Selon Weinrich (1989, p. 191-197), les verbes modaux ont, au mode négatif, le trait principal et commun de la « mise en suspense de l'action » qu'ils modifient. Autrement, un énoncé où le verbe modal est touché par l'acte de la négation, il est question d'un point de vue positif sous-jacent qui incite à une action dont la réalisation est suspendue à cause de la négation. Voyons l'exemple suivant, où Estragon et Vladimir ne peuvent pas quitter les lieux (d'attente), étant donné qu'ils sont obligés d'attendre Godot :

(30) ESTRAGON.- [...] Allons nous-en.
VLADIMIR.- On **ne** peut **pas**.
ESTRAGON.- Pourquoi ?
VLADIMIR.- On attend Godot.
ESTRAGON.- C'est vrai. (*EAG*, p. 16)

L'extrait ci-dessus nous mène aux premières pages d'*EAG*, où la douleur du pied enflé d'Estragon est significativement superposée au thème de la mention de la Bible concernant l'histoire des deux larrons condamnés à mort, accompagnant le Christ déchu, racontée par Vladimir à son compagnon pour ne combler que le vide du temps et rien d'autre (« Ça passera le temps »). Mais ce dernier n'y croyant pas et la trouvant ennuyeuse, « ne l'écoute, ni la comprend » (*EAG*, p. 15). Ne pas écouter l'autre est un des thèmes favoris du théâtre de l'absurde. Et on doit donc comprendre que dès le début du spectacle les personnages ne s'entendent pas bien entre eux et que l'incommunicabilité les habite ouvertement. L'ouverture du dialogue étant ainsi impossible, Estragon invite son ami à s'en aller, une idée qui se trouve vite refusée par l'interlocuteur qui réplique « On ne peut pas ». Ce refus est

¹⁸² M. Riegel et al. (*Op. cit.* : 424), dans la lignée de Weinrich, et dans un point de vue proche de ce dernier, estiment que « les verbes modaux expriment généralement possibilité, obligation ou permission. [...] Les termes négatifs combinés avec ces verbes, la négation portant sur ceux-ci inverse leur valeur. »

vu, de moins de deux côtés : premièrement, Vladimir rappelle par sa réplique qu'on est sur scène et qu'on joue, quitter la scène sera alors impossible. C'est d'une certaine façon annoncer par là le sujet¹⁸³ de la pièce qu'aurait oublié Estragon (« C'est vrai »).

Deuxièmement d'un point de vue énonciatif, il faut savoir dans quelles conditions les sujets parlants sont empêchés d'accomplir un procès. Il est bien clair que toute la signification de ce passage provient de la présence du modal « pouvoir » et de son affectation par la négation *ne...pas* qui renverse son effet. Il faudra mettre de la lumière sur les paramètres énonciatifs du semi-auxiliaire *pouvoir*¹⁸⁴. Dans la terminologie de Catherine Fuchs et Claude Guimier (1989), dans la lignée de Antoine Culioli qui traite ce modal de « signifié de puissance », étudient dans la sémantique de pouvoir les valeurs de « possibilité, capacité et puissance ». Suivant Fuchs et Guimier le semi-auxiliaire *pouvoir* exige toujours dans le discours la présence d'un complément, lequel doit être un verbe à l'infinitif (« Pierre peut conduire, Pierre peut soulever cette valise ») ou un substitut (« il peut le faire ; il le peut... »). Ainsi donc, dans les termes de Fuchs et Guimier, dans la réalisation d'un procès *pouvoir* apparaîtra

« comme le signe d'une antériorité notionnelle, et que le rôle de cet opérateur est de poser que « toutes les conditions nécessaires [possibilité, capacité, permission...] à l'actualisation du procès sont réunies au moment considéré », ou encore que « rien ne s'oppose à la réalisation du procès. » (1989 : 5)

Nous revenons, à présent, sur notre exemple (30), dans une approche polyphonique où l'énoncé de Vladimir « On ne peut pas » présente en son sein deux voix opposés : la voix du locuteur et celle de l'interlocuteur :

¹⁸³ La réplique de Vladimir jouerait le rôle d'*exposition*, dans le sens de la tradition dramatique du terme, entend Jacques Scherer : « l'exposition [étant le premier moment du poème dramatique] sert au dramaturge à l'introduction au spectateur du sujet et de ses principales circonstances, du lieu de la scène et même de l'heure où commence l'action, du nom, de l'état, du caractère et des intérêts de tous les principaux personnages. » (1970, p. 51) En ce sens, « On attend Godot (*EAG*, p. 16) » et « Il a dit devant l'arbre (*Ibid.*, p. 17) » ce sont le sujet de la pièce et le lieu où passe celle-ci.

¹⁸⁴ Pour une étude détaillée sur les verbes modaux, leur trait sémantique, particulièrement celui *pouvoir*, nous renvoyons à J.-C. Anscombe, 1980 ; Eddy Roulet, 1980 ; Harald Weinrich, 1989 : 191-197 ; C. Fuchs et C. Guimier, 1989 ; C. Fuchs et *al.* 1989 ; M. Riegel et *al.* 1994 : 254 ; Liliane Tasmowski et Patrick Dendale, 1994 et Patrick Dendale, 1994. En ce qui concerne le semi auxiliaire *pouvoir*, il est généralement, dans tous ces travaux, question d'un trait sémantique de la disposition/possibilité psychico-physique de ce modal.

PDV1 : Allons-nous-en.

PDV2 : On ne **peut** pas.

Estragon, en tant qu'énonciateur E1, est tenu comme responsable de PDV1 auquel s'oppose par le PDV2 l'énonciateur E2-Vladimir qui est effectivement le locuteur de l'énoncé même. La polyphonie naît dans cet énoncé de la présence du modal *pouvoir* qui a perdu son effet de la réalisation de procès, étant affecté par la négation linguistique *ne ... pas*. On vient d'examiner, *supra*, que pour pouvoir faire une action avec le verbe modal *pouvoir*, ce dernier nécessite des conditions physico-psychiques où le locuteur puisse le prononcer effectivement dans son discours. Quand Estragon demande à son partenaire de « s'en aller », son énoncé laisse entendre comme si « on pouvait partir », alors qu'ils ne peuvent pas. En fait, sur le plan de la *possibilité psychique* ils n'ont pas le droit de partir¹⁸⁵. Et s'ils laissaient tomber son attente, « Godot les punirait » répond Vladimir (*EAG*, p. 132). Par ailleurs, Vladimir refusant ainsi le PDV d'Estragon lui rappelle qu'on ne peut pas partir, parce qu'on n'est là que pour attendre. En ce sens, l'attente signifiera « jouer ». On attend d'habitude quelque chose d'absent qui n'est pas là, et le vide d'un objet de discours qu'est ici l'absence de Godot sert à Vladimir et Estragon d'une pensée, une préoccupation de rester là, de continuer ainsi de jouer le jeu habituel de la vie. Le « On ne peut pas » revêt alors une valeur théâtrale, une référence insistante à la théâtralité même :

« On ne peut pas », la référence insistante à la théâtralité, et à notre condition de spectateurs nous laisse entendre que c'est peut-être l'acteur qui parle, et rappelle son partenaire à ses obligations : ils sont là pour 'jouer', prisonniers de la cage de scène, de leur texte, de leur contrat. » (A. Satgé, *op. cit.*, p. 121)

Mais attendre Godot ou le blocage de la pensée, métaphysiquement parlant ? La structure fermée « On attend Godot » est de retour dans huit occurrences recensées, quand aucun nouveau sujet de conversation n'est en vue. Le retour répétitif de cette célèbre formule qui est celle du vide est chez Beckett, ainsi qu'on observe, le produit d'un travail de la négation syntaxique, et elle nous met à travers le discours

¹⁸⁵ *Pouvoir* est démarqué, chez Weinrich (*Op. cit.*, : 192), par le trait sémantique « disposition », une disposition « physique ou psychique », et s'il est affecté par la négation il donnera entendre à l'auditeur qu'« une disposition à agir, dont il suppose la présence n'existe pas ». Suivant les termes de Weinrich, ce modal, du point de vue psychique, au positif et en négation signifie l'expression « avoir le droit de [faire quelque chose], ne pas avoir le de [faire quelque chose] ».

de ces deux abandonnés sur terre au sein de la triste histoire de dysfonctionnement de la pensée de l'homme beckettien. S'il ne peut pas partir, c'est parce qu'il ne peut pas penser. C. Ross (1998a, p. 107) qualifiant l'attente de Godot de « trou de la signification », écrit que « on attend Godot », c'est « le mur de l'impossible, c'est la pensée du vide qui empêche ces deux hommes de s'en aller ». Qui est-ce Godot ? Godot, ce serait plutôt le nom qu'ont donné ces deux délaissés sartriens à l'attente. Ils ont créé Godot pour pouvoir rester là et remplir le vide de l'attente. Ils joueront ce jeu d'attente jusqu'à ce qu'il vienne au rendez-vous qu'il a fixé avec eux : « ESTRAGON.- Et s'il ne vient pas ? /VLADIMIR.- Nous reviendrons demain. /EST.- Et puis après-demain. /VLA.- Peut-être. /EST.- Et ainsi de suite [...] Jusqu'à ce qu'il vienne (*EAG*, p. 17) ». Et c'est là le malheur, l'éternel tour de vide qui ne cessera de continuer jusqu'à la fin des temps¹⁸⁶.

Tel qu'on la considère, l'attente est en elle-même son propre motif de représentation, l'homme beckettien n'ayant plus « rien à faire » sur la scène. Désormais le discours du manque de l'objet attendu implique, malgré le figement de la pensée, la pensée même ; la pensée de jouer. Le vide de Godot, saisi par la présence de la négation polémique, devient une pensée, un mécanisme à penser ce « penser Godot ». En ce sens, « attendre Godot » signifie qu'on est capable de tolérer l'absence, comme l'écrit C. Ross, « On attend Godot », elle-même constitue un moyen de rendre plus tolérable et pensable la frustration, voire le vide, qui lui a donné naissance » (1998a, p. 25). Les termes de C. Ross permettent d'expliquer que, contrairement à ce que l'attente empêche de penser, qu'en attendant le temps ne passe pas et qu'il est très long, mais paradoxalement elle fait penser. En fait, pour tuer l'ennui causé par la longueur d'attente, il faut que Vladimir et Estragon meublent ce creux, ce vide par des agissements, même s'il s'agit d'activités banales et futiles. Malgré leur banalité, ces agissements sont utiles ; ça empêche la raison de

¹⁸⁶ La seule chose que Vladimir et Estragon ne soient pas libres de faire, c'est de « cesser d'être là », dit A. Robbe-Grillet. Godot vient ou ne vient pas au rendez-vous peu importe, l'important est que Vladimir et Estragon seront toujours là. Robbe-Grillet voit, d'un regard camusien, dans l'action de ces personnages beckettien une lamentable et misérable histoire de l'éternité de l'attente : « Êtres sisyphiens que sont Vladimir et Estragon sont condamnés à attendre en vain éternellement la venue d'un Godot qui ne viendra jamais au rendez-vous. Ils sont là, et ils seront encore là le lendemain, le lendemain du lendemain et ainsi de suite. » (*op. cit.*, p. 103)

sombrier dans les ténèbres : «VLADIMIR.- Tu me diras que c'est pour empêcher notre raison de sombrer (p. 113) ». On voit alors que dans cette perspective, la présence absente d'un Godot, qui est le produit de la pure fiction de ces deux clowns beckettians, amènera nécessairement ces derniers à la manière de penser¹⁸⁷ la pensée d'attente au fil du temps. Mais l'attente de Godot en apporte beaucoup ; atteindre le moi dont est à la recherche Beckett : « moi essentiel affranchi de l'ordre du temps, qui serait le « vrai moi », note G. Serreau (*op. cit.*, p. 95).

On doit alors se rendre compte que la non-présence et ou le manque de l'*autre* (Godot) constitue le fondement du discours des personnages d'*EAG*. Tout se passe dans cette pièce selon la manière dont Vladimir et Estragon – à la recherche du sens de cette absence qu'est le manque d'un objet dit Godot, et qui sera toujours absent au rendez-vous – sont « [tentés] de tout réduire à un drame de l'objet perdu » (C. Ross (*ibid.*, p. 21). Et il va sans dire que, métaphysiquement parlant, le néant de l'objet perdu/attendu Godot possède par son attente perpétuelle dans le texte de Beckett une valeur à la fois métaphorique et métaphysique. Ce thème a permis à Beckett d'écrire le vide existentiel de l'homme à la recherche du salut illusoire : « l'attente des deux clochards est celle de l'humanité toute entière assoiffée d'espoir et tournant à vide tant qu'elle n'a pas rencontré son sauveur », dit M. Corvin (1963, *ibid.*, p. 14).

Le vide constitue visiblement le mouvement créateur du théâtre de Beckett. Nous poursuivons dans la discussion de la négation des verbes modaux qui indiquent l'incapacité d'action chez les personnages beckettians. A la réplique « On ne peut [partir] » de Vladimir, répondra clairement « Tu ne peux pas nous quitter » de Hamm :

(31) CLOV.- Vous voulez donc que je vous quitte tous ?

HAMM.- Bien sûr.

CLOV.- Alors je vous quitterai.

HAMM.- Tu **ne** peux **pas** nous quitter.

CLOV.- Alors je ne vous quitterai pas. (*FDP*, p. 53).

¹⁸⁷ Ce processus ne sera fait qu'en mettant en crise les dernières possibilités langagières, en épuisant le langage à l'extrême pour atteindre le néant de signification que traduira I. Ost (*Op. cit.*, p. 36), suivant l'expression deleuzienne d'*épuisement*, en « l'aspiration vers le vide que fait subir Beckett à la langue ou aux images ».

L'univers scénique de Beckett est frappé d'« inertie »¹⁸⁸, tout en étant fermé au monde extérieur. Dans *OBJ*, nous avons l'héroïne, Winnie engloutie et « sucée » par le mamelon de sable et il ne restera d'elle, vers la fin du spectacle, qu'une tête, la terre agissant sur elle. Justement, à la fin des deux actes d'*EAG*, Estragon et Vladimir, une fois déçus de la non-venue de Godot, se préparent pour s'en aller et quitter les lieux de rendez-vous, mais ils ne bougent pas, dérisoirement : « ESTRAGON.- Alors, on y va ? / VLADIMIR.- Allons-y. [Mais] *Ils ne bougent pas.* (*EAG*, pp. 75 et 134) », malgré l'appel que lance toujours Estragon au départ. Et en ce qui concerne les quatre protagonistes de *FDP*, Nagg et Nell, ayant perdu « leurs guibolles » dans un accident de tandem et donc réduits à l'état de culs-de-jatte, sont prisonniers de leurs poubelles à côté de Hamm. Aveugle et paralysé, Hamm ne peut absolument pas quitter les autres : « HAMM.- Je ne peux pas te quitter (*FDP*, p. 62), ni suivre Clov « CLOV.- Je sais. Tu ne peux pas me suivre (*FDP, Ibid.*) ». Reste le dernier et le seul valide d'eux, Clov, le représentant de la troisième génération-fils adoptif de Hamm, qui peut, du moins en théorie, s'en aller, même s'il a douloureusement « mal aux jambes et aux yeux » (*ibid.*, p. 19). Mais quand, déjà prêt « valise à la main », et déterminé à la fin du spectacle à quitter Hamm et le monde clos de *FDP*, Clov reste immobile : « *Panama, veston de tweed, imperméable sur le bras, parapluie, valise [...]* Clov reste immobile jusqu'à la fin (*ibid.*, p. 108) ». Effectivement, nul ne peut s'enfuir du refuge, pas même le pauvre « rat » (*ibid.*, p. 73) qui croyait avoir trouvé refuge dans la cuisine de Clov ; en réalité il n'en aura plus pour longtemps, comme le remarque Hamm : « Il n'ira pas loin » (*Ibid.*, p. 91). En ce sens le trou-refuge de Hamm devient une véritable prison où tout est frappé d'inaction, en attendant la fin (mort) prochaine.

Au vu de l'explication qu'on vient de lire, l'exemple (31) s'occupe de la question du départ, soulevée par Clov. Mais il faut voir s'il va vraiment partir et « briser » ainsi, selon M.-C. Hubert « l'équilibre précaire d'un trou-refuge dans lequel vivent ces quatre morts-vivants » (*ibid.*, p. 43). Las des ordres et des tortures sadiques de son maître, Clov essaie « depuis sa naissance » (*FDP*, p. 26) de le quitter « Vous voulez donc je vous quitte tous ? ». D'ailleurs, Hamm en est

¹⁸⁸ Terme emprunté à Marie-Claude Hubert, « Départ et mort dans *Fin de partie* », In : *Lectures de Endgame/ Fin de partie de Samuel Beckett*, (sous la direction de Delphine Lemonnier-Textier, Brigitte Prost et Genviève Chevalier), Rennes, PUR, 2009b, p. 44.

apparemment d'accord (« Bien sûr » !) Mais c'est une réplique très mordante aussi bien qu'ironique, car elle laisse entendre « Pars, si tu peux ». Enfin peut-il le(s) quitter¹⁸⁹ effectivement ? C'est la question que nous allons aborder ici. Pour ce faire, nous partons de l'analyse linguistique-énonciative de l'énoncé polyphonique de Hamm « Tu ne peux pas [nous quitter] » qui recèle en son sein, de par la présence de la négation syntaxique *ne...pas* qui affectant la totalité de la proposition, deux points de vue s'opposant :

PDV1 : « Alors je vous quitterai »

PDV2 : Injustifié « PDV1 » (Tu ne peux pas nous quitter).

Notre analyse montre que PDV1 est associé à l'énonciateur-E1 dont l'allocutaire-Clov est responsable. Clov, trompé par le malin plaisir « Bien sûr » de Hamm, profère immédiatement « alors je vous quitterai », *comme s'il pouvait*¹⁹⁰ vraiment les quitter. Alors que Hamm, l'énonciateur-E2 rejette formellement, par la négation polémique, l'énoncé de son allocutaire en prononçant PDV2 « Tu ne peux pas nous quitter ». En effet Clov est, physiquement et psychiquement, incapable de quitter Hamm et les parents de celui-ci. Reste à savoir pourquoi et comment cette incapacité. La réponse serait énoncée dans les pages 53 et 64 de *FDP*.

Du point de vue psychique, Clov ne peut pas partir de chez Hamm parce qu'il vit aux dépens de ce dernier pour se nourrir. Alors le projet du départ serait annulé automatiquement. Pourtant, Clov peut partir s'il jure de tuer Hamm et les autres membres du refuge, ce qu'il ne pourrait pas accomplir : « HAMM.- Tu n'as qu'à nous achever. (*Un temps.*) Je te donne la combinaison du buffet si tu jures de m'achever. CLOV.- Je **ne** pourrais **pas** t'achever » (*FDP*, p. 53). La pause qu'introduit le silence « *Un temps* », et qui abonde tout au long de la pièce, à mi-chemin du discours de Hamm est significative ; il permet à ce dernier de réfléchir à un marché gagnant-gagnant, tout en présupposant que le secret de la combinaison

¹⁸⁹ Contrairement à la formule sartrienne de *l'enfer* « L'enfer c'est les autres » (tirée de « *Huis clos* », représentée en 1944), Marie-Claude Hubert y répond « non », estimant que « dans ce 'huis-clos' qui n'a rien de sartrien, l'enfer ce serait le départ de l'autre ». (*ibid.*, p. 45)

¹⁹⁰ Dans la terminologie de C. Fuchs *et al.* (1989) le modal *pouvoir positif* signifie que « rien n'empêche que » la réalisation du procès soit remplie. Mais s'il y a *pouvoir négatif* c'est que « quelque chose empêche que... ». Cette dernière formule laisse conclure avec C. Fuchs *et al.* qu'« il suffit qu'une seule de ces conditions [possibilité, capacité et puissance] ne soit pas remplie pour que surgisse la négation ». (1989, p. 63).

du buffet est une des raisons pour laquelle Clov ne peut pas le tuer : « HAMM.- Pourquoi ne me tues-tu pas ? / CLOV.- Je ne connais pas la combinaison du buffet » (*FDP*, p. 20). Pourtant, tel qu'on l'aperçoit, Hamm est prêt à donner la combinaison du buffet (que personne d'autre que lui ne connaît) à Clov s'il lui donne en échange la parole de les tuer. C'est un marché qui donnerait ainsi la « possibilité », d'après ce qu'on peut conclure de la proposition de Hamm, à Clov de partir, et à Hamm l'émancipation de la souffrance. Mais cette affaire ne marchera pas, puisque Clov ne pourrait pas achever Hamm, du point de vue *psychique* : « CLOV.- Je ne pourrais pas t'achever », même si Hamm lui donne la combinaison du buffet. C'est la réplique qui étayera vite l'inférence de l'impossibilité de l'achèvement : «HAMM.- Alors tu ne m'achèveras pas» pour dire implicitement suivant la structure *Si P Alors Q* : « Si tu ne pouvais pas m'achever **alors** tu ne pourrais pas partir non plus ». La clé du départ de l'un est, selon Hamm, dans la mort de l'autre. Donc Clov a beau répéter qu'il va partir, il ne partira pas. Par ailleurs, ils ne peuvent pas se séparer : Clov ne peut pas quitter son maître puisqu'il n'a pas d'autre place où travailler et vivre, et Hamm gardera ce dernier près de lui parce qu'il n'y a personne d'autre pour le remplacer (*FDP*, p. 18).

D'autre côté, les puissances physiques de ce « maître du mouvement » qu'est Clov (M.-C. Hubert, *ibid.*, p. 45), sont réduites. Il n'en aura pas pour longtemps. Nous savons bien que Clov ne peut pas s'asseoir (*FDP*, p. 23), qu'il a mal aux yeux et qu'il a une marche raide (*ibid.*, p. 19). Ayant mal aux jambes, il ne pourra plus réfléchir : « CLOV.- [...] J'ai mal aux jambes, c'est pas croyable. Je ne pourrai bientôt plus penser¹⁹¹ », affirme Clov (*ibid.*, p. 64). En revenant sur la signification du verbe « combiner » (« HAMM. - Qu'est-ce que tu fais ? CLOV.- Je combine. » (*ibid.*, p. 64), nous voudrions dire par là que dans *FDP* la réflexion serait un moyen de trouver une solution aux problèmes. Hamm répond ironiquement : « Quel penseur ! (*ibid.*, p. 64) » L'énoncé de Clov, associant ainsi le mouvement à la pensée, donne à lire que l'art de « combiner » beckettien (c'est-à-dire l'art d'élaborer des stratégies) signifierait faire fonctionner de manière cohérente des éléments différents, le réveil, le sifflet, le départ ..., pour mettre en fonction un

¹⁹¹ Dans le sens de H. Weinrich, lorsque le modal pouvoir, psychique ou physique, est mis en négation « il donne à entendre à l'auditeur qu'une disposition à agir, dont il suppose la présence, n'existe pas » (*Op. cit.* : 192).

système. N'oublions pas que le fonctionnement cohérent de ce système permettra à Hamm de s'assurer du départ définitif de son serviteur.

D'où le rapport direct entre « combiner » et « partir » : Clov a mal aux jambes et ceci l'empêcherait de penser au départ proche qu'il désire dès le début de la pièce. L'inférence que va immédiatement tirer Hamm du discours de Clov « ne pas pouvoir plus penser » est considérable « Tu ne pourras pas me quitter ». La réplique de Hamm serait encore plus pertinente si on y ajoutait un adverbe d'inférence comme « alors », voire « donc » pour énoncer « Si tu as mal aux jambes **donc** tu ne pourras pas me quitter ». La négation du verbe modal *pouvoir* qui trahit l'impuissance *physique* actuelle du personnage, laisse penser à la future *impossibilité d'action*. Il y a là le lien logique de cause à effet. Clov ne pouvant pas partir, Hamm serait alors assuré de pouvoir continuer le jeu de la *fin* si son partenaire lui renvoie la balle de tennis qu'est ce dialogue vide de signification « CLOV.- A quoi est-ce que je sers ? /HAMM.- A me donner la réplique (*FDP*, p. 78) ».

Comme on vient de le percevoir, l'étude de *pouvoir nié* nous oriente vers la polyphonie. Sachant que ce modal sous-entend, à travers son sémantisme, qu'un point de vue positif pouvant être paraphrasé par la « possibilité ou disposition d'action » se trouve réfuté par la présence de la négation *ne...pas* : « Tu ne peux pas nous quitter » en réponse à « Alors je vous quitterai » qui laisse entendre à l'interlocuteur « Je peux vous quitter », C. Rannoux, dans son excellente étude qu'elle a menée sur la négation dans *FDP*, prend en considération l'importance discursive des verbes modaux dans la perspective polyphonique, affectés de la négation. Rannoux affirme que

« dans le rapport instauré par le discours entre modalités, négation et répartitions des personnes, c'est l'attitude des sujets parlants face au monde qui se donne à lire, attitude définie fondamentalement par l'échec, le refus ou l'impuissance. » (1998, *op. cit.*, p. 15).

Les propos de Rannoux mettent en lumière ce point important que le langage négatif beckettien flotte entre l'être et le néant, non seulement dans l'univers clos de *FDP*, mais également dans la trilogie dramatique entière où le sens de l'absurde est saisi sous l'influence du négatif, un négatif productif qui fait avancer la machine de la parole, malgré le freinage apparent qu'il y fait.

Nous avons remarqué plus haut que *pouvoir* nié manifeste généralement l'inaction dans l'univers scénique de Beckett. Une fois affecté de la négation, il parle de l'incapacité du départ de Vladimir, d'Estragon et de Clov dans *EAG* et *FDP*. Mais chez une Winnie qui est fixée sur la terre et qui restera là en permanence, sans penser à aucun départ, la négation du modal *pouvoir* va dire au lecteur-spectateur l'incapacité du protagoniste à pouvoir parler toute seule, sans l'existence de l'autre (Willie) :

(32) WINNIE.- Oh sans doute des temps viendront où je **ne** pourrai ajouter un mot sans l'assurance que tu as entendu le dernier et puis d'autres sans doute d'autres temps où je devrai apprendre à parler toute seule chose que je **n'**ai **jamais** pu supporter un tel désert. (*Un temps.*) Ou regarder droit devant moi, les lèvres rentrées. (*Elle le fait.*) A la longueur de journée. (*Regard fixe, lèvres rentrées.*) **Non.** (*Sourire.*) **Non non.** (*Fin du sourire.*) // [C'est nous qui soulignons] - (*OBJ*, p. 33-34)

« Le jeu du vide s'accroît avec *Oh les beaux jours*. Avec Winnie le vide apparaît comme son propre sujet de représentation », dit I. Ost (*op. cit.*, p. 44). Ce vide vient, dans *OBJ*, du silence lourd de l'autre. Pour meubler le vide menaçant de la présence quasiment silencieuse de son compagnon, Winnie est presque la seule à parler au cours du spectacle. D'où son monologue / soliloque. Toute la souffrance qu'elle éprouve vient de l'absence de l'échange verbal que lui impose Willie en ne répondant pas à ses ordres (« [...] Willie, dis si tu peux me voir, fais ça pour moi, [...] tu ne veux pas faire ça pour moi ? (*OBJ*, p. 35) ») ou à ses interrogations¹⁹² quand elle lui demande « s'il [l']entend de là » (depuis son trou), question à laquelle il répond *maussadement* « oui » (*ibid.*, p. 32). Pour remplir ce vide, causé par la béance du silence, elle devra alors apprendre à parler toute seule. Paradoxalement à sa fixation sur terre, et faute d'un véritable partenaire lui donnant la réplique, Winnie fait un vrai spectacle et entame un vrai dialogue théâtral. Sa parole se déroule dans l'espace d'un *avant* avec la réminiscence des souvenirs d'un passé

¹⁹² L'inquiétude de Winnie de l'absence dialogique de l'autre dans son discours, nous amène à réfléchir à l'acte d'interrogation dans un échange verbal comme accomplissement des actes (illocutoires) entre les interlocuteurs au sens de Searle (1972, p. 53), formulant « parler c'est accomplir des actes selon les règles ».

Cette formule est encore bien plus clairement reprise par P. Larthomas qui affirme que « parler, c'est parler à quelqu'un dont on épie les réactions » (1980, *op. cit.*, p. 178). Compte tenu de ce point de vue, quand Willie ne réagit pas à la parole de Winnie, celle-ci devra user de toutes les possibilités langagières pour qu'elle puisse maintenir toute seule la machine de la parole vivante et disponible à produire des mots. D'où le recours aux objets de son sac qui lui servent de véritable partenaire de discours.

lointain où elle priait, transpirait et avait l'usage de ses jambes (*OBJ*, p. 45), et d'un *maintenant-après* avec le présent scénique « elle fait sa toilette, fait sa coiffure, se maquille, se cure les ongles, met sa toque, chausse ses lunettes, prend son parapluie, dort et se réveille avec la sonnerie », et « des temps qui viendront » avec ses grands soucis de solitude.

Pour tromper l'ennui du vide et oublier la quasi solitude présente et celle définitive qui est tout proche, Winnie doit feindre de vivre, donc parler sans cesse pour représenter cette vie. Et le langage ce sera le seul soulagement qui puisse lui donner la sensation d'exister, oublier la misère de la solitude. Mais monologuer ou parler toute seule ne suffit pas, c'est là, la question. « Être vu(e) c'est se dire », voilà la thématique d'*Oh les beaux jours*, d'après L. Janvier (1966, pp. 149-146). Quelqu'un, un *Tu* / Willie doit la regarder ou l'entendre parler de là où il est. Ceci reviendrait à dire qu'« être » pour Winnie c'est « être perçue »¹⁹³, regardée et entendue : « [...] Lève les yeux vers moi, Willie, et dis si tu peux me voir (*OBJ*, p. 35) ». Et ses craintes, « Je t'en supplie, Willie, seulement, oui ou non, est-ce que tu m'entends de là [...] ? » (*Ibid.*, p. 26), ainsi justifiées, mettent en évidence le rapport important de *je/tu*¹⁹⁴, omniprésent dans son discours d'un bout à l'autre, tout en éclairant le fait que la souffrance de la locutrice vient essentiellement de la solitude inhérente à la non-communication que lui impose l'absence impitoyable de l'autre.

Pourtant, malgré sa minime participation au dialogue, ce (*tu*) Willie c'est le désir et l'immense espoir pour Winnie de pouvoir continuer de parler en toute joie : « Oh il va me parler aujourd'hui, le beau jour encore que ça va être » (*OBJ*, p. 56 et

¹⁹³ Selon la formule la plus célèbre « *esse est percipi et [inversement] non esse est non percipi* » de Georges Berkeley, citée dans Pascal Casanova (*pp. cit.*, p. 104 et 107). D'après Casanova, Beckett « fait de cette assertion une utilisation existentielle » (*ibid.*).

¹⁹⁴ L'abondance des interrogations et des impératifs dans le discours de Winnie, impliquant, dans le sens pragmatique du langage, une situation communicationnelle immédiate (Ch. Bally, 1932) entre les interlocuteurs, montre à quel point l'*autrui* contribue à la création de mon discours. En ce sens, le langage n'est possible que « parce que chaque locuteur se pose comme *sujet*, en renvoyant à lui-même comme *je* dans son discours. De ce fait, *je* pose une autre personne, celle qui, tout extérieure qu'elle est à 'moi', devient mon écho auquel je dis *tu* et qui me dit *tu* », remarque Benveniste (1966, *op. cit.*, p. 260).

Suivant les réflexions de Benveniste, on pourrait dire que même si Willie détient le moindre rôle d'acteur dans le spectacle, il est cependant déjà l'interlocuteur déterminé s'unissant à l'interlocutrice/Willie, il est celui qui donne à cette dernière « toute sa cohérence, tout son sens » (E. Leblanc, 1998, *op. cit.*, p. 50).

76). C'est-à-dire que l'existence d'un personnage (je) dépend avant tout de celle d'un autre personnage (tu), de sorte qu'il ne peut se réaliser sans la présence de cet autre. Ainsi donc, pour échapper au silence menaçant du vide, Winnie a-t-elle immensément besoin de ce *tu* de Willie qu'elle introduit explicitement ou implicitement dans son discours. Et quand ce « tu » répond et confirme qu'il est là « à portée de voix », elle serait rassurée de continuer. Mais s'il se retire du jeu ? Alors, saisie d'inquiétude, elle va sentir que son *je* est menacé et qu'elle ne pourrait pas parler seule à la longue.

L'analyse polyphonique de *pouvoir* négatif au futur simple dans l'énoncé de Winnie met en scène l'impuissance psychique du protagoniste de pouvoir parler seule dans l'avenir, sans son partenaire. Cet énoncé contient en son sein un point de vue présupposé « Si je peux parler maintenant, c'est parce que tu es là et que tu m'entends », relevant de la locutrice même. La négation du verbe modal au futur simple veut dire que la présence de Willie c'est le vrai présent, voire l'âme de Winnie et que l'existence de son compagnon lui est fondamentale pour qu'elle puisse faire avancer non seulement son discours, mais sa vie. Toute inexistence-mort de son partenaire dans l'avenir proche (« Pauvre Willie [...] plus pour longtemps » (*OBJ*, p. 13)) est un grand malheur insupportable : « [...] si tu venais à mourir - (*sourire*) – le vieux style ! – (*fin du sourire*) ou à t'en aller en m'abandonnant, qu'est-ce que je ferais alors, qu'est-ce que je pourrais bien faire, toute la journée [...] ? (*ibid.*, p. 27) ». Sans Willie pas de dialogue, pas de pensée¹⁹⁵.

Le passage sous (32) dépeint Willie en tant que « tu » qui confère au « je » de Winnie toute sa réalité¹⁹⁶ théâtrale. Cette présence rassurante de l'*autre*-Willie permettra, bien sûr, à Winnie de parler longuement que possible. Et Winnie ne

¹⁹⁵ Le *tu* (autrui) c'est donc notre besoin vital : sans lui notre *je*, seul, ne pourrait jamais prendre sa conscience de soi : « [...] Je ne deviens conscient de moi, je ne deviens moi-même qu'en me révélant pour autrui, à travers autrui et à l'aide d'autrui », d'après T. Todorov (1981, *op. cit.*, p. 148).

¹⁹⁶ Il s'agirait là d'une réalité discursive, dialogique. Sauf quelques bribes de dialogue, presque tout muet qu'il est, Willie par son rôle d'auditeur, « permet à Winnie d'interpréter ses silences aux questions qu'elle lui lance, voire d'imaginer ses pensées ou les paroles qu'il pourrait lui dire », écrit Françoise Heulot (2009, p. 113). C'est dans cette perspective qu'on pourrait dire que le monologue de Winnie est chargé des traces de la parole d'autrui et que son discours est né. Selon les termes de Bakhtine, « le discours naît dans le dialogue avec sa vivante réplique et se forme dans une action dialogique mutuelle avec le mot d'autrui à l'intérieur de l'objet. » (1975, p. 103).

cessera de répéter partout à travers sa parole qu'«un « je » sans « tu », une bouche sans oreille, c'est une agonie bien plus terrifiante que d'un corps absorbé par la terre », affirme E. Leblanc (*ibid.*, p. 50). Dans la lignée des propos de Leblanc, on se rend compte que l'idée de la perte proche de Willie tourmente tellement Winnie qu'elle ne pourrait « supporter [la solitude d'] un tel désert ». Le désert dont elle parle, c'est plutôt le silence sans Willie que le désert même. Évidemment, le manque de l'autre fait penser au vrai désert. Mais pourquoi la locutrice craint-elle tellement l'absence future de son partenaire ? A la suite de Bakhtine (1970, p. 95), on pourra répondre que l'*autre* contribue non seulement à la production de mon discours (dans une interaction verbale), mais également c'est de lui que naît, ici, la conscience de soi de Winnie. Certainement, selon L. Janvier (1969, p. 174)¹⁹⁷, « la parole de Winnie, lancée hors d'elle, ne peut supporter de se perdre [dans l'air, sans être entendue] : il faut qu'elle lui soit renvoyée [...] pour que la parlante ne tourne pas dans le désert de son espace clos. »

On sait bien que le « sens » d'un mot tient, selon Bakhtine, à sa relation avec le monde, avec le mot d'autrui qui charge de valeur notre discours. Alors, pour échapper au vide et au néant menaçant qu'est le silence (et la mort proche) de Willie, Winnie se contentant de peu, veut être certaine d'avoir *simplement* son compagnon là, présent à ses côtés pour *seulement* l'entendre : « [...] simplement te savoir là à même de m'entendre même si en fait tu ne le fais pas c'est tout ce qu'il me faut, simplement te sentir là à portée de voix [...] » (*OBJ*, p. 33). Willie n'aura, d'après ce qu'on peut lire et suivant son mutisme, aucune autre justification en tant qu'objet scénique que celle dont Winnie a besoin pour ne pas rencontrer le vide. En effet, Winnie est bien consciente de ce que lui apporte l'existence de l'*autre* (*tu*) qu'est son Willie, « qui même en se taisant me renvoie cet écho de moi-même, qui me fait vivre un peu plus, un peu mieux. », note L. Janvier (1969, *op. cit.*, p. 174). Aussi le propos de Janvier va-t-il juste dans le sens de cette idée incontestable que le couple forme l'unité de base chez Beckett. Ceci veut dire que le dialogue des protagonistes de la trilogie dramatique beckettienne se fait dans un mécanisme du

¹⁹⁷ Ludovic Janvier, 1969, *Samuel Beckett par lui-même*, Paris, Seuil.

*Deux*¹⁹⁸. Pour un Vladimir le départ de son partenaire, qu'« il lui renvoie la balle [de la parole] » lui coûterait cher, de la même manière pour Hamm qui a grandement besoin de son serviteur-Clov afin que ce dernier lui « donne la réplique (p. 78)», ou encore pour Pozzo dont le vieux serviteur-Lucky « lui a appris beaucoup de belles choses, lui a appris à penser » (*EAG*, p. 46). Le cas de Winnie-Willie c'est le haut degré de ce *Deux*. Toute absence de l'autre craint et serait insupportable. D'où la naissance de la parole du locuteur (*je*) de par l'existence de ce *tu*-interlocuteur.

Reprenons notre exemple (32). Si un jour Winnie perd ce « tu » dont dépend tant la cohérence, voire la continuité de son discours, alors elle « devra apprendre à parler toute seule ». Le verbe modal *devoir* attire, ici, l'attention du lecteur-spectateur sur le fait que la locutrice est face à une obligation qu'elle ne peut pas « Non [...]. Non non ». L'action future, « apprendre à parler toute seule [dans des temps qui viendront] », niée trois fois consécutives, trahit à quel point Winnie en est embarrassée et qu'elle ne pourrait même y réfléchir au moment de l'énonciation. Dans la terminologie de Weinrich, la sémantique de ce modal est constituée du trait pertinent « engagement, obligation » (1989, *op. cit.*, p. 194). Selon ce grammairien, l'intérêt d'agir avec le modal *devoir* est à la rigueur, s'agissant d'un « engagement imposé », comme dans « Je dois me reposer ». Un peu plus loin, chez Hans Kronning, le sémantisme de *devoir* est polysémique. Il y existe trois modalités : soit « déontique » (obligation), soit « épistémique » (probabilité) ou soit « aléthique » (nécessité) (1996, p. 27)¹⁹⁹. Suivant les termes de Kronning, la première modalité correspondra au nœud D « comme une nécessité de faire être », la deuxième à un nœud E « nécessité d'être non véridicible » et la dernière, le nœud A « nécessité d'être véridicible ».

Le modal *devoir*, employé dans l'énoncé de Winnie, correspond au nœud D « déontique », ayant une valeur d'obligation, pour signifier que la locutrice sera

¹⁹⁸ C'est là la singularité par excellence du théâtre de Beckett, comme le dit A. Badiou : « Il n'y a théâtre qu'autant qu'il y a dialogue, discorde, discussion entre deux personnages, et la méthode ascétique de Beckett restreint la théâtralité aux effets possible du Deux. L'exhibition des ressources illimitées d'un couple, même quand il est vieilli, monotone, presque haineux, la saisie verbale de toutes les conséquences de la dualité : telles sont les opérations théâtrales de Beckett. » (1995, *Op. cit.*, p. 73)

¹⁹⁹ H. Kronning, *Modalité, cognition et polysémie : sémantique du verbe modal devoir*. Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 1996.

obligée, à l'avenir, d'« apprendre » à parler « toute seule ». La contradiction gagne Winnie. De l'obligation de parler toute seule au futur, à ne pas pouvoir supporter l'idée d'y penser au présent de l'énonciation, c'est l'espace du temps où la locutrice souffre et souffrira encore davantage entre la pensée d'*engagement* et celle d'*incapacité mentale* de la réalisation du procès : « Ah oui, si seulement je pouvais supporter d'être seule, je veux dire d'y aller de mon babyl sans âme qui vive qui entende » (*OBJ*, p. 26), affirme Winnie. L'extrait textuel sous (32) nous montre combien l'idée de future solitude (sans Willie) préoccupe tout le présent du protagoniste, pour qui Willie signifie l'essence de sa parole même.

Cependant, l'idée d'apprendre à parler toute seule dans l'absence physico-« mutique » de Willie (F. Heulot, 2009, *op. cit.*), mènerait de soi à l'abandon des mots : « [...] Les mots vous lâchent, il est des moments où même eux vous lâchent [...] Qu'est-ce qu'on peut bien faire alors, jusqu'à ce qu'ils reviennent ? (*OBJ, ibid.*) ». Ces derniers faisant défaut, Winnie a dû penser à l'alternative. Son grand sac noir avec les objets-« trésors » qu'il contient, pour lui faire rappeler les mots et l'aider ainsi à aller de l'avant : « Quels trésors réconforts. (*Elle se tourne vers le sac.*) Oui, il y a le sac (*ibid.*, p. 39) ». Malgré tout, l'effort qu'elle fait pour ne pas rencontrer le néant des mots, provenant du manque de l'autre, Winnie ne veut pas reconnaître que le vide est toujours là et qu'il fore son langage. Mais tout de même, ces « petits riens » (I. Ost, 2010, *op. cit.*, p. 44) que déclenche le « vide matériel » (F. Noudelmann, 1998c, p. 14) chez Winnie, c'est déjà un « Tout » que fait naître le « Rien » productif et qu'accomplit chacun des protagonistes beckettien dans la trilogie théâtrale :

« Avec Beckett, l'espace théâtral présente une vacuité traversée par la parole qui, ne voulant rien dire qui soit établi, peut prétendre à tout dire. Il y a là un sens qui, dans sa latence, les contient tous, sans qu'aucun ne soit affiché en particulier. L'écriture devient alors, à l'image des « trous noirs », un ensemble vide d'où jaillit la matière, ou, [...] un Rien qui contient le Tout en puissance. C'est en ce sens que l'on pourrait dire que l'écriture beckettienne, partant du Tout au Rien et de leur dialectique, s'impose sans que l'expression soit péjorative comme l'écriture du Rien du Tout. », explique A. Chestier (1998, *op. cit.*, p. 440).

Winnie continuera sa journée de la sorte, faisant l'inventaire de son sac, au premier acte, jusqu'à ce qu'elle arrive à ne plus pouvoir parler *physiquement* au deuxième acte. Vers la fin de cet acte, la terre a déjà remarquablement travaillé sur le corps du personnage ; elle l'a absorbé jusqu'au cou et il n'en lui reste plus qu'une tête qu'elle

« ne peut plus tourner, ni lever, ni baisser » (*OBJ*, p. 59). Cette disparition du corps va signifier enfin « cette tension vers une ultime disparition [déjà] atteinte [du corps dont le dramaturge est à la recherche], et que Beckett nomme le « moindre », remarque F. Noudelmann (*ibid.*, p. 12). Nous allons lire le remarquable extrait suivant, indiquant les notes ci-dessus :

(33) WINNIE.- [...] Mon cou me fait mal ! (*Un temps.*) Mon cou me fait mal. (*Un temps. Soudain violente.*) Mon cou me fait mal ! (*Un temps.*) Ah ça va mieux ! (*Ton légèrement irrité.*) De la mesure en toute chose. (*Un temps.*) Je ne peux **plus rien** faire. (*Un temps.*) **Plus rien** dire. (*Un temps.*) **Mais** je dois dire plus. (*Un temps.*) Problème ici. (*Un temps.*) **Non** il faut que ça bouge, quelque chose, dans le monde, moi c'est fini. (*Un temps.*) Un zéphyr. (*Un temps.*) Un souffle. (*Un temps.*) Quels sont ces vers éternels ? (*Un temps.*) Ça pourrait être le noir éternel (*Un temps.*) Nuit noire sans issue. (*Un temps.*) (*OBJ*, p. 72) // [C'est nous qui soulignons].

De Winnie optimiste, au premier acte, à celle pessimiste mais consciente de sa situation, au deuxième acte, il s'est passé beaucoup de temps. Winnie, enterrée jusqu'au-dessus de la taille au premier acte, « [qui] n'a presque pas de douleur, ne se plaint pas, ayant tant de motifs de reconnaissance, [est à la recherche de] ces vers merveilleux » (*OBJ*, p. 14 et 15). Mais il faudrait remarquer, juste là, que l'optimisme de Winnie, d'avoir « simplement » un partenaire, presque invisible, mais à sa portée pour qu'il « seulement » l'entende parler, « l'a rendue aveugle à la réalité de sa situation », affirme Peter Brook²⁰⁰. Pourtant, autant le temps passe autant la terre agit sur le corps du personnage, et ceci lui fait signe que c'est déjà la fin. Car « ça va sonner pour le sommeil », et Winnie « devra fermer les yeux, et ne plus les ouvrir » (*OBJ*, p. 71). Mais ça sera le sommeil éternel quand le silence noir à l'image de la « nuit noire sans issue » s'approche d'elle, et que les mots manquent effectivement : « Il y a si peu dont on puisse **reparler** (*Un temps.*) On reparle de tout (*Un temps.*) De tout ce dont on peut » (*ibid.*, p. 72), comme le corps qui lui manque d'un moment à l'autre. N'ayant donc plus rien à dire, Winnie dédouble, redouble et reparle ses propos. Du coup, l'ouverture à des redondances et des répétitions, « tout ce que je peux dire, c'est que pour ma part, en ce qui me concerne [...] » (*ibid.*, p. 41) ». D'où le silence étouffant qui enveloppe le discours : quatorze occurrences de silence « *Un temps* » dans cet extrait du dessus, c'est l'extrême point de l'inquiétude de la locutrice. On pourra dire que ce sont, désormais, les derniers mots

²⁰⁰ Peter Brook, 1977, *L'espace vide*, Paris, Seuil, p. 80.

du silence qu'elle prononce²⁰¹. Dire que c'est la véritable impossibilité de parler, la défaillance du système de la parole, causée par l'immobilité et l'enterrement du corps, que traduirait Alfred Simon²⁰² dans ces mots « silence de la pensée »²⁰³. Mais évidemment, c'est l'horrible ennui de la mort qui sonne et ce serait déjà le moment que Winnie puisse ouvrir les yeux de « l'esprit (*ibid.*, p. 70) » pour voir clair.

Nous revenons à présent sur le passage sous (33) avec une analyse énonciative. Dans cet extrait, nous prenons tout d'abord pour notre analyse l'énoncé de Winnie, « Je ne peux plus rien faire, plus rien dire », qui est discutable de par le point de vue présuppositionnel qu'il contient grâce à la présence de la négation *ne...plus* et le verbe modal *pouvoir*, déclencheurs de la polyphonie.

PDV1 : « Je pouvais bouger [quand j'avais l'usage de mes jambes auparavant] ».

PDV2 : « Je ne peux plus rien faire [maintenant] ». (Posé)

Le corps pris par cette façon (enterré jusqu'au cou) prive Winnie de toute action physique. Les deux points de vue sont le fait de la locutrice même. En effet, PDV2, présupposant « PDV1 », montre que toute disponibilité physique permettant d'accomplir une activité **n'est plus** possible. Par ailleurs, l'incapacité physique ouvre, allant de soi, à celle psychique de « Je ne peux plus rien dire ». Mais qu'est-ce qui lui reste, qu'elle puisse parler, le corps étant ainsi absorbé et détruit au fond du gouffre ? Pourtant pour amoindrir la souffrance que produit le silence infernal, venant du vide de l'autre, et particulièrement pour se donner l'impression qu'elle toujours est là²⁰⁴, Winnie se sent nécessairement dans l'obligation de faire du texte

²⁰¹ C'est dans cette perspective qu'on pourrait parler, avec Pascale Alexandre-Bergues (1998), des « Voix du silence » chez Beckett. C'est en ce sens que Stéphane Lépine décrit le discours théâtral beckettien : « La parole (que nous transmet la voix du texte) est saisie entre l'instant où elle s'arrache au silence et celui où [...] elle retourne au silence ». (1992, p. 65). Le sens est produit entre deux pôles muets, deux silences.

²⁰² Alfred Simon, 1983, *BECKETT*, Paris, Belfond, p. 205.

²⁰³ Pour H. Lecossois (2009, *op. cit.*, p. 114), « toute l'œuvre beckettienne est traversée par une tension entre langage et silence, le silence étant le complément nécessaire du langage qui toujours tente de dire, de dire quelque chose et toujours échoue ». Voir aussi l'excellent article de Julia Siboni qui aborde le *silence* dans l'œuvre théâtrale de Beckett : « L'écriture transgressive du silence chez Samuel Beckett, une 'indiscrétion à l'égard de l'indicible' », in : *Loxias*, n° 33, 2011, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6761>.

²⁰⁴ C'est en ce sens qu'on pourrait dire que « parler » est une activité principale, voire vitale chez les personnages beckettien. Parce que « parler c'est produire des sons, se manifester comme présence au monde, ils parleront évidemment pour se sentir exister », d'après Alain Chestier, (2003, p. 119), *La littérature du silence* (Essai sur Mallarmé, Camus et Beckett), Paris, L'Harmattan.

« Mais je **dois** dire plus »²⁰⁵. Cet énoncé, nous rappelant la phrase « On trouve toujours quelque chose, hein, Didi pour nous donner l'impression d'exister ? (EAG, p. 97) », est polyphonique par la présence du connecteur contre-argumentatif « mais » qui relève de la structure « P Mais Q ». Mais comment dire ? D'un côté, elle est physiquement et psychiquement incapable de parler alors qu'elle veut en dire plus, de l'autre, comme *L'Innommable* « il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, [...] »²⁰⁶.

Quand il n'y a plus rien à faire, pourtant il y aurait encore à dire, voire « plus ». Pourquoi ? Parce que « les mots sont là pour nous protéger de la pensée, de la pensée de la mort, de la mort de la pensée », dit A. Simon (1983, *op. cit.*, p. 250). De toute façon, c'est la contradiction qui habite Winnie. Nous nous arrêtons, pour plus d'explications, sur l'analyse linguistique de cet énoncé qui met en scène, au sein du discours de la locutrice, deux points de vue opposés qui relèvent de Winnie même, lorsque le sujet se dédouble, faute de présence de l'autre : « Je ne peux plus rien dire » (P), **Mais** « je dois dire plus » (Q). L'expression « Ne pouvant plus rien dire (P) » nous oriente vers la conclusion C « Alors ça va finir, voire c'est fini (le jeu) ». Mais le connecteur *mais* en donnant, par Q, un argument plus fort que P permet à la locutrice de conduire le lecteur-spectateur vers non-C « Non ce n'est pas fini, je suis », se distanciant ainsi de son propre dire antérieur. Cette analyse met en lumière le fait que le sujet se trouve clivé, divisé entre l'obsession de dire plus (voir la haute signification de *devoir* déontique), et la réalité de n'avoir plus la disposition de continuer de parler. C'est justement « être ou ne pas être, c'est là, le problème ».

Dans cette perspective nous pourrions conclure que le lecteur-spectateur beckettien se trouvera proche de la formule « *dasein* » / « être-là » heideggérienne. L'homme beckettien veut être « là », sur scène, à tout prix, même s'il ne reste plus qu'une tête pour Winnie. Voilà cette nécessité scénique beckettienne qui réjouit tant Robbe-Grillet : « La condition de l'homme dit Heidegger, c'est d'être là. Probablement est-ce le théâtre, plus que tout autre mode de représentation du réel, qui reproduit le plus naturellement cette situation. Le personnage de théâtre « est en scène », c'est sa première qualité : il est « là ». (*op. cit.*, p. 95)

²⁰⁵ « La nécessité de dire dans l'impossibilité de dire », voilà le dilemme beckettien par excellence », Tom Bishop, (« Le pénultième monologue », in Cahier de *L'Herne*, n° 31 (1976, p. 253) étude consacrée à Samuel Beckett.

²⁰⁶ Beckett, 1953, *L'innommable*, Paris, Minuit, p. 213.

Le modal *devoir* laisse voir ici que l'homme beckettien a terriblement peur du vide (de l'existence), d'un vide qui signifie, dans le cas de Winnie, le silence de son partenaire. Mais que faire ? Il faudrait que le personnage parle tout le temps pour meubler le gouffre de ce silence terrifiant qui est la mort même, déglutissant l'être dans ses profondeurs. Comme pour un Hamm qui ne peut pas se taire « HAMM.- [...] Si je peux me taire, et rester tranquille, c'en sera fait, du son, du mouvement » (*FDP*, p. 90). Mais pourquoi Winnie « doit dire plus », tout en étant dans l'impossibilité de dire ? Puisque « l'homme qui perd sa trace, qui perd son paysage, et qui est en train de perdre son corps, que lui reste-t-il sinon la parole ? [...] comme preuve d'existence », estime J.-M. Domenach (1967, *op. cit.*, p. 271). Aussi Winnie parlera-t-elle tant qu'elle pourra, jusqu'à ce que, dans les ténèbres d'un mamelon, toute sa vie soit avalée. Ce sera son chant du cygne, « les vers immortels » rimant avec « le noir éternel ».

Mais enfin, consciente de sa situation actuelle « Mon cou me fait mal ! [répété trois fois consécutives] », la locutrice se reprend peu après. Elle devient lucide et reconnaît que la chose est impossible : « Moi c'est fini ». Fini, mais c'est intolérable, « Non il faut que ça bouge, quelque chose, dans le monde ». Winnie, c'est fini ; elle perd son corps en échange d'atteindre la lucidité, du vrai. Dans son excellente étude sur la notion de « trivialité » beckettienne qui signifie la banalité de l'existence, Arnaud Beaujeu²⁰⁷, citant Charles Juliet²⁰⁸, écrit que « pour s'approcher du vrai, il faut passer par la destruction [du corps], afin de mieux approfondir « notre fragilité ». Cela revient à dire que la destruction du corps, ouvrant à celle du langage, permet à Beckett de passer d'« être-là » à cet « autre-là²⁰⁹ », à cette existence autre, comme le remarque M. Corvin :

« Le monde de Beckett est celui de la création inversée : plus on est réduit, plus on a des chances de survivre ; à partir de zéro va se construire une sous-existence : la position fœtale, l'immobilité recroquevillée (dans un sac, un mamelon, un jarre), l'attente identifiée, le silence, sont les modes d'être les

²⁰⁷ Arnaud Beaujeu, *Matière et lumière dans le théâtre de Samuel Beckett* (Autour des notions de trivialité, de spiritualité et d'« autre-là »), Berne, Peter Lang, AG International Academic Publishers, 2010, p. 10.

²⁰⁸ Charles Juliet, *Rencontres avec Bram Van Veld*, Paris, P. O. L., 1998.

²⁰⁹ Ce concept-néologisme, formulé par A. Beaujeu (*op. cit.*, p. xiii et 12), a, dans une position médiane, pour but principal de définir « un concept qui ne serait ni tout à fait celui de « l'être-là » chez Heidegger, ni tout à fait celui de « l'au-delà » chrétien ».

plus proches de l'existence pure et la seule protection contre les agressions de l'extérieur. » (1963, *op. cit.*, p, 57)

La pulvérisation des corps est la base productive de la création littéraire de Beckett. Suivant le point de vue important de M. Corvin, on est en mesure de dire que le théâtre de Beckett cherche le sens au-delà du pourrissement corporel. En effet, il faudrait expliquer, pour que la parole du personnage atteigne ce point de prononcer la négation, ce que cherche l'auteur ; celui-ci met le corps de celui-là en mutilation et en dégradation progressive. De son corps, il ne reste plus à Winnie qu'une tête, l'organe de la parole. C'est la voix et rien d'autre qui est désormais là. C'est dans cette perspective que L. Janvier, prenant en considération le paradoxe de la parole beckettienne et du corps englouti d'une Winnie, affirme que « la perte du corps c'est le triomphe de la parole » (1969, p, 66). Perdre le corps contre la clairvoyance menant à l'aveu : « WINNIE.- [...] Autrefois... maintenant... comme c'est dur pour l'esprit. (*Un temps.*) Avoir été toujours celle que je suis et être si différente de celle que j'étais [...] » (*OBJ*, p. 61). Dire, bien évidemment, que la cruauté physico-métaphysique qu'exerce Beckett sur le corps de ses personnages n'est que « l'instrument implacable de la lucidité », d'après A. Beaujeu (*A. Beaujeu, op. cit.*, p. 32). D'ailleurs, c'est à partir de cette « nuit noire sans issue » qui est le noir même du néant, et par le fait d'être enterrée jusqu'au cou, que Winnie va voir clair, qu'elle peut entendre « ces vers immortels », mais aussi pouvoir enfin « chanter de cœur » son air favori « cette heure exquise » (*OBJ*, p. 76) qu'elle attend depuis longtemps. Est-ce dire qu'en échappant à la lumière forte et infernale d'un désert aride et brûlant pour l'ombre des profondeurs du mamelon, Winnie parvient à sa lucidité ? Stéphane Lépine note, en ce sens, que le personnage beckettien (Murphy, Vladimir, Hamm, Winnie)

« voué aux ténèbres [...] lutte contre l'aveuglement que provoque une trop forte lumière et va toujours plus loin à l'intérieur de lui-même, dévoré par l'ombre. L'obscurcissement graduel du monde permet la mise en lumière de la réalité intrinsèque de son moi. [...] Seule l'ombre permet la communion avec soi et l'autre, ce double absent, voilé par la lumière. » (1992, *op. cit.*, p. 66-67)

C'est, certainement, un aveuglement devenu lucide dont parle S. Lépine, c'est l'œil de l'esprit générant la lumière chez le personnage beckettien. Ainsi peut-on écrire avec A. Beaujeu (*op. cit.*, p.172) que Beckett cherche la réalité pure aux profondeurs des « zones d'ombre » de la pensée. C'est parce qu'il semble bien que

la vraie Winnie beckettienne « naît », comme le dit Malone, « dans la mort »²¹⁰. Suivant Malone, pourrait-on conclure que « vivre » pour l'homme beckettien réside dans la « décomposition » de la matière ? Le fait qu'il ne reste plus de Winnie qu'une tête, vers la fin du deuxième acte, est le moment productif du spectacle ; la chair, indice de trivialité, se perd mais la pure parole, image de spiritualité, renaît au-delà. Par ailleurs, derrière ce flux verbal du protagoniste, qui met en crise le langage même par le fait qu'« elle ne peut effectivement plus parler », c'est le véritable moi qui va naître, tel que le prend en considération J.-M. Domenach :

« Les mots déglutis vident l'être de tout ce qui n'est pas lui, jusqu'à ce point ultime où le langage, brisé, pilonné, mouliné, livrera une parcelle du véritable moi, un mot d'au-delà les mots, une combinaison qui n'était jamais encore apparue à travers les millions de combinaisons utilisées. » (*op. cit.*, p. 272)

Le terme « mots déglutis » de Domenach décrit clairement la situation physique où Winnie est prise ; phrases brisées, incohérentes et rompues incessamment par l'abondance de pauses « *Un temps* » qui est signe d'enlèvement. C'est ainsi que le mamelon de sable, avalant progressivement la chair de Winnie, la conduira vers ce nouveau *je* qu'interprète A. Beaujeu par son expression « autre-là » qu'on a expliquée plus haut. A présent, nous allons poursuivre notre discussion sur le théâtre de la négation beckettienne en développant le thème du négatif à travers les corps des protagonistes mis en souffrance.

2.5. La négation et les vieux corps exposés à la souffrance et la décomposition²¹¹

Le corps humain, le point d'ancrage de notre expérience au monde, joue un rôle primordial dans le théâtre des années 50. Ce corps morcelé et « fantasmé »²¹² des personnages, comblant les déficiences du langage, parle depuis et il est devenu l'objet principal des œuvres dramatiques de Beckett. Sur la thématique du corps, M.-C. Hubert estime que :

« ce corps, qui n'était antérieurement qu'un médiateur-émetteur d'une voix, support du costume, est devenu le sujet même de la pièce. Il est l'enjeu de

²¹⁰ Beckett, *Malone meurt*, *op. cit.*, p. 109.

²¹¹ « La plupart des héros beckettien semblent parvenus au terme de leur existence », remarque Marie-Claude Hubert dans, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Ionesco, Beckett, Adamov*, Paris, Librairie José Corti, 1987, p. 77.

²¹² M.-C. Hubert, 1987, *op. cit.*

toute la problématique beckettienne. Instrument de persécution, dans la première partie de l'œuvre dramatique, il apparaît la source de toutes les souffrances qui dégradent l'être. Il devient ensuite l'objet d'une interrogation constante, d'une enquête. »²¹³

De ce point de vue, la souffrance exercée, en particulier dans le théâtre de Beckett, sur le corps mutilé des êtres scéniques est une évolution dans l'histoire littéraire française. Désormais le traitement de la scène et le corps va de pair, voire « la première est subordonnée au second » (M.-C. Hubert, 1994, *ibid.*). Mais nous avons lu plus haut que les possessions des personnages beckettien étaient en voie de diminution et de disparition. Et maintenant cela vient en annoncer la dégradation, la décomposition et la disparition de la chair de ces personnages.

Et tout lecteur beckettien le sait bien, les personnages de la trilogie dramatique de Beckett sont, presque à l'unanimité, des « vieillards malades »²¹⁴ ou prématurément vieillis et souffrants, chacun de son côté et d'une certaine façon ou d'une autre. Vladimir souffre des reins, Estragon des pieds, Pozzo, est devenu aveugle et Lucky muet au deuxième acte d'*EAG*. Hamm, aveugle et paralysé est cloué sur une chaise à roulette ; Clov, marche péniblement et ne peut plus s'asseoir ; Nagg et Nell, (les parents de Hamm) les vrais vieux, ont perdu leurs jambes dans l'accident de tandem, sont rendus à l'état de cul-de-jatte vivant d'à côté de leur fils dans des poubelles, dans *FDP*. Quant au couple Winnie et Willie, ce dernier ne peut plus se redresser et donc, allongé par terre, rampe. Et celle-là, une blonde d'une soixantaine d'années, est enterrée jusqu'au-dessus de la taille au premier acte et jusqu'au cou en fin du deuxième acte dans *OBJ*. Ce sont tous des vieillards malades, en état misérable, qui attendent la fin sous toutes ses formes. Ils ont pour but, dans la création artistique beckettienne, de finir, finir d'attendre, finir de

²¹³ M.-C. Hubert, « Corps et voix dans le théâtre de Beckett à partir des années soixante », in : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1994/46, p. 203-204.

²¹⁴ Quelle serait l'intention de Beckett d'avoir choisi un théâtre vieillissant ? Dans son excellent article « Vieille fin de partie perdue : Beckett et la vieillesse », et citant elle-même, Michel Foucault (*L'Herméneutique du sujet*, Paris, Gallimard, 2001, p. 104-105), Frédérique Toudoire-Surlapierre estime que « l'achèvement littéraire que la vieillesse semble mimer comporte des limites et des potentialités. [Et elle] est à appréhender comme la fonction critique d'une pratique de soi [...] « elle constitue une acmé, 'le point d'aboutissement, la forme la plus haute du souci de soi' » (in : revue *Gérontologie et société*, 2005/3, n° 114, p. 33). Dans cette optique, suivant Toudoire-Surlapierre, Beckett fait de ses vieillards un emploi théâtral, « une façon de montrer leur dimension stéréotypée », et ceci pour représenter un univers clos, impotent et enfermé sur lui-même, où selon Winnie, « la mobilité est une malédiction » (*OBJ*, p. 54).

souffrir, finir de parler, finir d'inventer des histoires que n'écoute personne, et enfin finir de vivre avec un langage conventionnel qui ne signifie plus rien.

Ainsi donc, le théâtre de Beckett est le lieu où l'être scénique est perpétuellement condamné à la souffrance afin de décrire emblématiquement l'agonie d'un vieux langage qui a perdu ses charmes : « HAMM.- [...] Clov. /CLOV.- Oui. /HAMM.-Tu n'as pas assez ? /CLOV.- Si ! (*Un temps.*) De quoi ? /HAMM.- De ce... de cette... chose. /CLOV.- Mais depuis toujours (*Un temps.*) Toi non ? /HAMM (*morne*).- Alors il n'y a pas de raison pour que ça change. /CLOV.- Ça peut finir. (*Un temps.*) Toute la vie les mêmes questions, les mêmes réponses. (*FDP*, p. 17) ». De ce point de vue, le thème de la vieillesse donne à Beckett la possibilité d'« exhiber sur la scène la dégradation humaine, et corporelle, pour mieux en exacerber la dimension tragique », (F. Toudoire-Surlapierre, 2005, *op. cit.*, p. 36). Alors, assez de vivre et il est temps que ça finisse, et surtout avec ces vieillards que Beckett met en scène, comme l'explique J.-M. Domenach (1967, *op. cit.*, p. 275) :

« Il est vrai qu'on n'avait encore jamais vu sur scène tant de clochards, de malades et de vieillards : provocation à la société du bonheur, à son culte de l'hygiène, de l'enfance et du sport. Mais il faut comprendre que la décrépitude des héros et ce contraste qu'elle fait avec la mythologie d'une époque étaient la seule manière d'atteindre la révélation tragique ».

Partant des propos de Domenach, on se rendra compte que ces vieux êtres scéniques de Beckett traduisent, tout au long de ces trois pièces, par tous leurs tissus, musculaires ou charnels, la douleur d'être exposés au dépérissement progressif, tout en ayant le grand but de rendre visible au lecteur-spectateur la dégradation humaine, une dégradation sans recours. Voyons l'extrait suivant :

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

ESTRAGON.- Quoi ?

VLADIMIR.- Si on se repentait ?

ESTRAGON.- De quoi ?

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

ESTRAGON.- D'être né ?

Vladimir part d'un bon rire qu'il réprime aussitôt, en portant sa main au pubis, le visage crispé.

VLADIMIR.- On n'ose même plus rire.

ESTRAGON.- Tu parles d'une privation.

VLADIMIR.- **Seulement** sourire. (*Son visage se fend dans un sourire maximum qui se fige, dure un bon moment, puis subitement s'éteint.*) Ce n'est pas la même chose. Enfin... (EAG, p. 13) // [C'est nous qui soulignons.]

En réfléchissant à la toute première didascalie significative d'EAG « *Route à la campagne, avec arbre.* », et ensuite à celle-ci, « *Estragon, assis sur une pierre, essaie d'enlever sa chaussure. Il s'y acharne des deux mains, en ahanant [...].* (p. 9) », tout en représentant l'acte simple d'impuissance « ne pas pouvoir enlever sa chaussure », Beckett attire dès le début de la pièce l'attention de son lecteur sur le thème de la souffrance. Pour J.-F. Louette, cette indication scénique, arbre vertical et route horizontale, « symbolise la croix » (*op. cit.*, p. 47). Partant de la remarque de Louette, on se rend compte que l'homme beckettien est crucifié jusqu'à la fin des temps sans pouvoir savoir pourquoi s'offre à lui cette destinée. C'est peut-être à cause du fait d'être né. C'est du moins Beckett lui-même qui l'explique : « La tragédie est le récit d'une expiation [et] le personnage tragique représente l'expiation du péché originel [...] le péché d'être né. » (1990, *op. cit.*, p. 79).

En revenant à l'exemple (34), nous y lisons deux questions métaphysiques qui sont posées par l'auteur : la souffrance humaine et ensuite le thème chrétien du repentir. Deux grands concepts, dialogiquement²¹⁵ parlant, sont discutés et superposés dans le discours de ces deux personnages. Estragon, Œdipe moderne (J.-F. Louette, 2002, *ibid.*, p. 34), dont le « pied enfle²¹⁶ » (EAG, p. 14) à cause des chaussures qui sont petites au premier acte et grandes au second, pense bas et pour lui que l'origine du mal est physique et terrestre (« la chaussure »). Mais du côté de Vladimir la question est d'ordre métaphysique ; elle est avec l'homme depuis la création même, et elle est, philosophiquement parlant, inhérente à l'être humain. Ainsi donc, s'agit-il de deux points de vue contradictoires mis en jeu entre deux clochards, Didi et Gogo. Le premier est l'homme du chapeau, bien sûr c'est celui

²¹⁵ Pour rappel : est *dialogique*, selon Bakhtine (1970, 1975, 1977 et 1984), « la confrontation des visions du monde, entre au moins deux personnages ».

²¹⁶ De même, comme les êtres scéniques, Murphy aussi « souffrait beaucoup de ses pieds » (Samuel Beckett, *Murphy*, p. 50). Ce qui veut dire que la souffrance exercée aux pieds des personnages est significative chez Beckett. En effet, le dramaturge visant les jambes sait bien ce qu'il choisit et que les jambes sont les organes privilégiés de la décrépitude du corps, car ce sont elles qui le soutiennent, qui le font avancer. Et voilà un monde en agonie.

qui médite, et le second, désigne, par son geste et sa parole, l'homme de chaussure. Celui-ci conclut, de cause à effet. Passons à présent à l'analyse de notre exemple.

Selon les didascalies, nous nous rendons compte que la pensée du mal de pied du protagoniste/Estragon est liée chez Vladimir à celle de la culpabilité chrétienne, réfléchissant, « *Il enlève encore une fois son chapeau, regarde dedans, y passe la main, le secoue, tape dessus, souffle dedans, le remet* », profondément celui-ci à la version évangélique de l'histoire des deux larrons dont l'un est sauvé et l'autre damné. Vladimir (Didi)²¹⁷ pense, si l'homme est perpétuellement exposé à la souffrance et condamné à errer douloureusement en attendant la mort c'est qu'il est, dans une conception théologique-chrétienne, coupable : « Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable ». Et si l'on veut espérer le rachat il faudra se repentir : « Si on se repentait ? » Étant donné que l'évocation de l'histoire des deux larrons, « un des larrons fut sauvé » et « c'est un pourcentage honnête », en est grandement significative. En ce sens, la souffrance humaine prend un sens. Donc l'homme est coupable, parce qu'il souffre et cette souffrance est la cause de culpabilité pour l'homme-Christ beckettien. Et pour ce penseur optimiste, Vladimir, « soufflant dedans le chapeau, le remet » on peut toujours espérer un rachat. D'où l'appel qu'il lance au repentir, espérant pouvoir avoir ainsi le pardon du « Sauveur ». Mais du côté de Gogo (surnom d'Estragon), la réflexion de Didi est comprise dans un autre sens, ironique et mordant « De quoi ? », question à laquelle répond aussitôt Didi par une négation polyphonique « On n'aurait **pas** besoin d'entrer dans les détails ».

Cette réponse négative, rejette par sa formulation et d'une manière implicite la curiosité de Gogo qui attend la vraie réponse de la part de son interlocuteur. Mais ce dernier s'oppose indirectement par la présence de la négation linguistique *ne...pas* à ce point de vue glissé par l'interlocuteur dans son discours : « Je t'ai posé une question et j'attends une réponse convaincante ». Dans un échange verbal, toute non-réponse logique serait traduite comme l'incapacité de communiquer²¹⁸. Mais la

²¹⁷ Vladimir et Estragon sont désignés entre eux et dans le dialogue, respectivement avec des diminutifs enfantins, Didi et Gogo, qui « reflètent leur puérité » (Marie-Claude Hubert, 1987, p. 73).

²¹⁸ Le geste de Vladimir, par sa réplique négative au lieu de la vraie réponse, permettra de lire, sur le fonctionnement de l'interrogation dans le dialogue théâtral, avec A. Ubersfeld (1982, *Op. cit.*, p. 260) « les rapports de *dépendance* entre les personnages ». En effet,

non-réponse de Didi ne laisserait pas boucler ici la bonne suivie du dialogue, et la bonne réponse est chez Gogo qui, n'ayant pas entendu ce qu'il attendait, réplique tout de suite par une deuxième question ayant valeur d'assertif²¹⁹ « D'être né ? » pour montrer ainsi son indignation. Pour Gogo, c'est la naissance même qui fait souffrir et rien d'autre. Il vise ainsi, par son interrogative, le péché originel d'être né. Et on peut trouver un peu plus loin, à ce propos, le même point de vue pessimiste chez Hamm qui insulte son père pour l'avoir fait (venir au monde) : « Maudit fornicateur ! [...] Salopard ! Pourquoi m'as-tu fait ? » (*FDP*, p. 22 et 67). Ou encore : « HAMM.- [...] Mais réfléchissez, réfléchissez, vous êtes sur terre, c'est sans remède. » (*ibid.*, p. 71)

Nous reprenons la réplique/assertive mordante de Gogo, « D'être né ? », laissant clairement entendre qu'il rejette catégoriquement par là le thème de la culpabilité que formule effectivement le propos de Didi. Et voilà comment le lecteur-spectateur, le vrai destinataire du dialogue, est pris à témoin de l'incompréhension créée entre les personnages beckettien. Ils ne se comprennent pas l'un l'autre parce qu'ils pensent le monde chacun à sa façon à soi. Par conséquent, c'est l'absurde qui naît de la confrontation des points de vue différents entre Didi et Gogo. Le premier se croit coupable et pense à se repentir, et selon lui l'homme peut, en se faisant racheter par le repentir, dépasser le sentiment tragique de la souffrance qui est imposée au corps de l'homme. Tandis que le second, le grand pessimiste, pour qui la vie est un supplice sans rachat, ne voyant de

généralement dans une interaction verbale, sauf dans le cas de la question rhétorique dont la fonction est pragmatique (affective), quand l'un des interlocuteurs pose une question à l'autre c'est qu'il a besoin de savoir quelque chose. Oui, c'est une demande d'informations, acte par lequel le demandeur/sujet parlant prend directement à part l'interlocuteur qui doit écouter et répondre l'autre. Mais Vladimir en « prise directe » (A. Ubersfeld, 1996b, *op. cit.*, p. 183) sur son compagnon (du moins par la question de nourriture), ne lui répondant, pas viole la bonne règle de l'échange et son geste pourrait mener au bouclage énonciatif.

²¹⁹ Contrairement à la question précédente d'Estragon, celle-ci n'est absolument pas formulée dans le but d'acquérir des informations qu'il ignorait. Mais on peut dire, tout ironique qu'elle est, c'est pour demander la confirmation de l'autre. Autrement dit, pour entendre G. Moignet (« Esquisse d'une théorie psycho-mécanique de la phrase interrogative », 1966, *Langages* n° 3, p. 57), la phrase interrogative d'Estragon, n'étant pas vraie question, est employée pour « mettre en discussion l'interrogation [« si on se repentait »] qu'il vient d'entendre ». En ce sens, « l'interrogation est comme l'assertion, selon G. Moignet, l'une des formes de la mise de la langue en discours » (*ibid.*, p. 52).

culpabilité que dans le fait d'« être né », n'attend pas grand-chose du « Sauveur », en qui croit l'autre (Vladimir).

Dialogiquement parlant, voilà comment les deux voix de ces deux personnages se confrontent : « VLADIMIR.- Si on se repentait » et « ESTRAGON.- D'être né ? ». La réplique interrogative « D'être né ? » d'Estragon rejette toute interprétation chrétienne de la souffrance. De quoi peut-on se repentir sinon d'être né ? Pour Estragon qui développe une conception tragique de l'existence, « la souffrance est insensée, parce que la seule faute dont l'homme est coupable, c'est « D'être né », résume S. Guinoiseau (*op. cit.*, p. 23). Car l'homme beckettien, comme l'avouera Hamm, « en [a] assez de cette [vie] (*FDP*, p. 17) ». « Ce n'est pas la mort qui fige le destin [...] c'est la vie », note J.-M. Domenach (1967, *op. cit.*, p. 265). Voici l'une des spécificités du théâtre négatif beckettien, d'avoir mis en question l'essence de la vie-même depuis le jour où l'homme souffre à cause de ses chaussures qui ne lui conviennent pas et dont la signification (de ce fait scénique) va, selon Denis Gauer, au-delà du sens littéral : « la chaussure est la métaphore de l'homme jamais à sa place dans un univers qui résolument refuse d'être pour lui à la juste pointure »²²⁰.

A la manière dont on prend en considération l'échange dialogique entre ces deux personnages, on dira que la différence entre eux est de grande importance, puisque c'est cette divergence de points de vue qui engendre l'incommunicabilité chez les êtres beckettien. Justement, la réplique d'indignation d'Estragon, « D'être né ? », qui désigne une vision pessimiste et radicale de la naissance, paraît dérisoire pour Vladimir qui éclate de rire. Mais un rire court, à cause de la douleur de sa prostate « *Vladimir part d'un bon rire qu'il réprime aussitôt, en portant sa main au pubis, le visage crispé* ». La souffrance est là, en permanence, avec le personnage scénique. Mais bien sûr, avec l'humanité entière, comme le dit Vladimir même, « [...] en ce moment, l'humanité c'est nous » (*EAG*, p. 112). Enfin ce qui est significatif chez Beckett, c'est que le geste (la didascalie) est en rapport adéquat et immédiat avec la parole effective des comédiens. En effet, la caractéristique par excellence du théâtre de Beckett, c'est l'importance qu'il accorde à la mise en scène

²²⁰ Denis Gauer, 1996, *Le discours de la première personne dans les textes en prose de Samuel Beckett* (Thèse de Doctorat, l'Université de Lille III), p. 23.

gestuelle. Ceci facilite, sans doute, la compréhension de ses pièces. L'interprétation est dans le gestuel comme l'affirme Michèle Foucré :

« Ainsi le théâtre de Beckett est l'œuvre d'un 'montreur' passionné en scène, montreur étant à prendre au sens propre : Beckett 'fait voir'. Sans doute, on pourrait discerner dans ces êtres souffrant sur la scène, le symbole de l'humanité dans leur sort d'agonisant, une transposition du désespoir de toute condition humaine [...] Le théâtre de Beckett est donc le contraire d'un anti-théâtre, puisqu'il n'y a pas d'autre réalité que les gestes qui se font, les paroles qui se disent sur la scène, même, et surtout, si cette réalité est minime et dérisoire. » (1970, *op. cit.*, p. 50-51).

Ces propos permettent de mettre l'accent sur ce point important, à savoir que le protagoniste beckettien est réduit au geste et à la parole, deux réalités primordiales de l'être humain qui serviraient à ne signifier rien d'autre que montrer sa présence.

L'ironie de la situation réside dans le fait que Vladimir riant de l'interprétation faite par son compagnon sur le thème du repentir qu'il venait de lancer, va à son tour être l'objet d'une douleur qui déclenchera l'hilarité de son interlocuteur : « VLADIMIR.- On n'ose même **plus** rire »²²¹, énoncé suivi de la didascalie significative « *en portant sa main au pubis* ». Dans cet énoncé négatif c'est la présence de la négation *ne...plus* qui est importante, présupposant le point de vue selon lequel « On [l'humanité entière] », dont Vladimir et Estragon sont représentants scéniques, est privé de joie. Ce qui voudrait dire qu'il était joyeux et heureux avant, mais extrêmement malheureux maintenant. En fait, ce que la didascalie et le discours des comédiens montrent à la fois, c'est qu'à peine se produit une courte situation de bonheur (« le rire »), le malheur « la douleur physique » les frappe.

Voilà l'homme beckettien désormais privé du rire, traducteur de ses propres douleurs qui proviennent d'un vieux corps exposé au dépérissement progressif, lui-même le symbole de la cruauté métaphysique qu'exerce Beckett sur le corps de ses personnages :

« La souffrance du corps débouche le plus souvent, dans *En attendant Godot*, sur des références à une cruauté métaphysique, à une souffrance conçue comme caractéristique de la condition humaine. Le récit par Vladimir de ses vains efforts pour soulager sa prostate conduit dès la première séquence de la

²²¹ Rappelons que chaque fois que Vladimir veut rire, sa douleur de prostate vient l'interrompre ; encore une fois : « VLADIMIR.- Tu [à Estragon, qui a répliqué « On n'a plus de droits ? (*Rire de Vladimir, auquel il coupe court comme au précédent. Même jeu, moins le sourire.*) »] me ferais rire, si cela m'était permis (*EAG*, p. 24) ». L'homme/Vladimir est-il *seulement* privé de rire ?

scène à l'idée de la souffrance et du repentir, puis à l'image du Christ, dont la souffrance était supposée racheter les péchés des hommes. » (A.-G Robineau-Weber, *op. cit.*, p. 88-89).

Mais en ce qui concerne la phrase « On n'ose même plus rire », c'est l'adverbe argumentatif « même » qui s'impose et qui émanerait de la structure « P et même P' », proposée par Anscombe et Ducrot (1983). Selon la thèse de ces derniers, dans les énoncés contenant le modalisateur *même*, le locuteur

« cherche à prouver à l'interlocuteur la vérité d'une certaine assertion ; il invoque à cet effet, explicitement ou implicitement, un certain nombre d'arguments dont l'un qu'il met en relief à l'aide de *même*, lui paraît avoir plus de force que les autres, être la meilleure preuve de ce qu'il avance » (1983, *op. cit.*, p. 58)

En accord avec la formule argumentative de ces deux linguistes, Beckett élève le degré de sensibilité de sa parole sur « la souffrance humaine », en y mettant l'adverbe « même »²²². Ce dernier veut dire que l'homme-clochard beckettien « est vraiment malheureux (P) », il souffre et « [il] n'ose *même* plus rire (P') ». D'après la thèse d'Anscombe et Ducrot, l'adverbe *même* met en relief, dans l'énoncé de Vladimir, le sens de la souffrance chez l'homme beckettien. Or, Rabelais disait que le signe qui distingue l'homme de la bête est la faculté de rire. Être privé du droit élémentaire de rire est donc le signe d'une perte de son humanité. Faut-il rappeler que les dictatures et les fanatiques se méfient du rire comme de la peste ? Le théâtre beckettien tourne-t-il à la comédie ou à la tragédie ? Voilà la question de l'effet dérisoire des affects théâtraux qui constituent la base dynamique de la trilogie dramatique beckettienne. Ainsi que l'affirme J.-F. Louette, « le rire suscité par la comédie, mais en même temps la terreur et la pitié provoquées par la tragédie : voilà les affects à partir desquels travaille la pièce » (2002, *op. cit.*, p. 76). Cela veut dire que Beckett aborde un thème métaphysique, tout en le théâtralisant ; c'est ça le paradoxe beckettien.

La discordance des points de vue entre Vladimir et Estragon s'approfondit au fil des énoncés qu'ils profèrent. « On n'ose même plus rire », répliqué par Vladimir, signifie pour Estragon une privation « Tu parles d'une privation »²²³. En fait, pour

²²² Cf. aussi Ducrot (1972, *op. cit.*, p. 105).

²²³ Il ne faut pas oublier que l'homme beckettien ne prend sa signification scénico-romanesque que dans la souffrance. D'où la justification de tous ces corps en décomposition. Dans ce théâtre des corps crucifiés de Beckett, comme l'exprime M.-C. Hubert, « la présence du corps est obsédante. Corps souffrant qui crie le malheur, il signale

Estragon, qui est toujours aux prises avec ses chaussures et le mal qu'elles lui font, tout est en noir. Mais le fait qu'on soit « privé » de «ses droits [vitaux] (EAG, p. 24)» est un point de vue duquel Vladimir se distancie par l'adverbe de restriction *seulement* (Ducrot (1972, *op. cit.*, p. 253-262)²²⁴. La présence de cet adverbe signifie, selon son fonctionnement à l'instant de l'énonciation de la parole du locuteur (Vladimir), le rejet de la vision du monde de son interlocuteur. En d'autres termes, Estragon abusant du « On n'ose même plus rire » de son interlocuteur, généralise le thème philosophique du mal (« la souffrance ») tout en en faisant sa propre interprétation, laquelle parle d'«une privation » humaine de ses droits. Et si on parle d'une généralisation du thème du mal c'est que cette conception va trouver sa justification, un peu plus loin dans la réplique d'Estragon, sous une forme interrogative « On n'a plus de droits ? » (EAG, p. 24). C'est une phrase interrogative qui n'est toujours pas une vraie question, mais qui a une valeur « assertive » (G. Moignet, 1966). Tandis que pour Vladimir, dont «le sourire se fige et s'éteint subitement », il n'y a pas de privation dans le sens général du terme auquel Estragon fait allusion, mais « seulement sourire ». Et « rien d'autre », ce que laisse communiquer « seulement » du discours de Vladimir. Donc la présence de cet adverbe dans l'énoncé du locuteur signifie le *rejet* de l'énoncé de son allocataire - Estragon.

Plus ils parlent, plus ils se contredisent. L'analyse de la dernière réplique de Vladimir nous montre que l'idée du rejet de point de vue « une privation » de l'autre (Estragon) est repris par le démonstratif anaphorique « ce » (Rabatel, 2000c, p. 54-55), dans la réplique suivante de Vladimir sous la forme d'une négation polyphonique : « Ce n'est pas la même chose. Enfin... ». Ici, l'usage de la négation linguistique *ne...pas* met en scène deux énonciateurs E1 (Estragon) et E2 (Vladimir) avec deux points de vue opposés (Ducrot, 1980a et 1984a) :

PDV1 : « C'est une privation » (Présumé)

PDV2 : « Pdv1 » est injustifié = « Ce n'est pas la même chose » (Posé)

à tout instant son existence par les maux qui le torturent. Ce grand lecteur de Dante a longuement médité sur les supplices infligés aux corps des damnés, sur les personnages prisonniers de l'enfer. » (1987, *op. cit.* p. 76-77).

²²⁴ Il est à noter que, suivant la thèse de Ducrot, l'adverbe « seulement » limite le champ d'interprétation.

Cette analyse nous permettra de lire que Vladimir, le locuteur-énonciateur E2 du négatif « Ce n'est pas la même chose » reprend, au sein de son discours, le point de vue de l'énonciateur E1 « C'est une privation » pour le mettre ainsi à l'écart par la négation polémique. Ainsi, la négation *ne...pas* permet au personnage de s'opposer à l'idée selon laquelle si on/Vladimir « n'ose même plus rire » c'est parce que, selon Estragon, « le rire lui est interdit » et ceci parce qu'« on est né ». Vladimir s'attaque fort à la vision du monde de son partenaire, tout d'abord par l'adverbe « Seulement », ensuite par la négation « ne...pas » et finalement par « Enfin » et le silence « ... ». La présence continue de ces trois factures énonciatives d'empêchement, laissent entendre, dans un court énoncé l'arrêt immédiat d'un échange qui, soit dans la micro-structure, soit dans la macro-structure, mène généralement à l'incompréhension et au néant, et pour le lecteur-spectateur, à la mort d'un dialogue traditionnel.

Et si nous récapitulons l'exemple (34), nous nous rendons compte que les deux protagonistes sont, dialogiquement et polyphoniquement, en plein désaccord sur la thématique de la souffrance et ensuite celle du repentir pour cautionner cette persécution. Pour l'un, la souffrance humaine est justifiée en ce que l'homme est fautif et coupable²²⁵ d'un péché, son corps ayant été réduit à cet état misérable. Alors que pour l'autre, l'homme souffrant paie seulement la faute fatale d'être né. C'est en ce sens qu'on pourrait, pour apaiser la colère d'Estragon, conclure avec S. Guinoiseau, que « la souffrance [humaine] est absurde et incompréhensible » (*op. cit.*, p. 23). Voilà deux conceptions bien différentes chez ces deux hommes : pour Didi, la souffrance, c'est le rachat des péchés de l'homme, tandis que pour Gogo ce n'est qu'un phénomène matériel et ainsi elle serait le signe de l'absurdité de l'existence. Et c'est là l'origine de leur désaccord conversationnel.

Sur la scène beckettienne, rien n'est resté à l'abri de la dégradation. Ce n'est pas seulement Vladimir, Estragon, Hamm, Clov, Winnie, voire les personnages secondaires de la trilogie dramatique beckettienne qui crient lamentablement leurs

²²⁵ Cette discussion entre Vladimir et Estragon fait penser à *La Peste* de Camus (1947) où, *grosso modo*, d'après le prêtre Paneloux, la venue symbolique du fléau « peste » est causée par les péchés des habitants de la ville d'Oran. C'est l'idée que le docteur Rieux refuse tout en luttant de toutes ses forces contre le fléau. Mais la souffrance humaine est aussi le signe, pour les Jansénistes, que l'homme est perdu et misérable sans Dieu.

souffrances physiques, mais la nature où vivent ces morts-vivants n'a pas non plus été épargnée. Elle est condamnée au néant, c'est ce que dit Clov, l'homme de la négation, face à son maître qui se plaint d'être oublié par la nature :

(35) HAMM.- [...] (*Un temps.*) Clov.
CLOV.- Oui.
HAMM.- La nature nous a oubliés.
CLOV.- Il n'y a **plus** de nature.
HAMM.- Plus de nature ! Tu vas fort.
CLOV.- Dans les environs.
HAMM.- **Mais** nous respirons, nous changeons ! Nous perdons nos cheveux, nos dents ! Notre fraîcheur ! Nos idéaux !
CLOV.- **Alors** elle ne nous a pas oubliés.
HAMM.- Mais tu dis qu'il n'y en a plus.
CLOV (*tristement*).- Personne au monde n'a jamais pensé aussi tordu que nous.
HAMM.- On fait ce qu'on peut.
CLOV.- On a tort. (*FDP*, p. 23) // [C'est nous qui soulignons.]

Dans le théâtre de Beckett, le néant est, « comme la mort, comme le vide, comme le silence, un des visages de la fin », estime B. Clément (1994, *op. cit.*, p. 143). Avec Hamm et Clov il est toujours question de l'absence ou de mort, dans l'univers déjà frappé de mort de *FDP* : soit les objets scéniques sont morts ou ont disparu, soit ils sont en train de disparaître. Chez les êtres humains, la Mère Pegg, l'ancienne voisine « est morte » (p. 58), comme le « médecin » (p. 38), et « le fou » (p. 60) à qui Hamm rendait visite auparavant dans son asile. Nell meurt empoisonnée dans sa poubelle et Nagg ne tardera pas à mourir. Quant à Clov et Hamm, ils attendent la fin de partie. Enfin, comme le titre le suggère, c'est « une fin [qui est] en cours », comme le dit B. Clément (*ibid.*, p. 143).

Mais l'extrait sous (35) est éloquent grâce à la mise en scène d'un échange contradictoire entre Clov et Hamm, qui caractérise un débat intérieur sur l'existence ou l'inexistence de la nature. Voilà toujours la négation, le déclencheur de la polyphonie. Pour l'analyse polyphonique, nous prendrons premièrement en considération l'énoncé de Hamm « La nature nous a oubliés » et son rejet « Il n'y a plus de nature » (réplique de Clov). Celle-ci recèle un point de vue positif sous-jacent « il y avait de la nature avant », grâce à la présence de la négation « ne...plus », tout en s'opposant catégoriquement au point de vue de son partenaire. Pour une analyse énonciative, la phrase « Il n'y a plus de nature » de Clov est deux fois polyphonique, toujours à travers la présence de la négation *ne...plus*. D'abord :

PDV1 : « Il y avait une nature auparavant » (Présumé)

PDV2 : « Il n'y a plus de nature » (Posé)

C'est le PDV2, associé à l'énonciateur-Clov, qui laisse transparaître le présumé PDV1 qui relève à la fois de l'allocutaire-Hamm et de Clov lui-même, qui est effectivement le locuteur de PDV2. L'acte de la négation nous oriente vers cette précision selon laquelle Clov se distancie du PDV1 par la présence de la négation *ne-plus*, et modalise ainsi le dire de son interlocuteur. De cette manière, Clov nie la voix de Hamm selon laquelle « la nature existe » et met le lecteur-spectateur au sein d'un débat polyphonique. Ensuite, cette réplique est encore polyphonique par le rejet direct de l'énoncé de l'interlocuteur « la nature nous a oubliés ». Cette phrase laisse entendre, logiquement parlant, qu'il faut déjà qu'il y ait une nature pour qu'elle les ait oubliés. On aura également remarqué que Clov renonce facilement à la contradiction qu'il oppose à Hamm. A la négation (*ne...plus*) contredite par Hamm (*mais*), il n'apporte pas d'objection ; c'est une relation de cause à effet qui se met en place et nie ce qui avait pourtant été asserté avec force auparavant (*alors*). Ce qui donne en raccourci pour les propos de Clov : « Il n'y a plus de nature », « Alors elle ne nous a pas oubliés », ce qui présume qu'il y a une nature quand même. Clov est indubitablement le personnage de la résignation.

Mais d'autre côté, cette opposition entre Hamm et Clov est certainement dialogique, tout en étant polyphonique. En fait, la divergence de leurs points de vue est aussi une confrontation de visions du monde différentes : « la nature nous a oubliés » ≠ « il n'y a plus de nature ». Le positionnement de ces deux points de vue contradictoires l'un à côté de l'autre nous permettra d'aller plus loin et de pouvoir prétendre que le débat entre Hamm et Clov est en principe davantage dialogique que polyphonique. Cela reviendra à dire que l'acte de négation est ici au service de l'opposition dialogique-polyphonique entre ces deux personnages. Le dialogisme s'est produit dans cet échange du fait que le mot « la nature » est pris dans un autre sens par Clov. Mais lorsque Hamm reprend en signe d'étonnement et dans un usage polyphonique la réplique de Clov « Plus de nature ! », pour la contredire instantanément par « Tu vas fort », Clov recule sur sa position antérieure et rectifie son assertion : « Dans les environs ». Car hors de chez eux ; il n'y a que désertification.

Clov qui nous donne son rapport du monde extérieur à travers sa lunette, peut ainsi réfléchir, entendant Hamm proférer « la nature nous a oubliés », à une nature « dans les environs », hors du refuge où ils sont repliés. A l'extérieur de chez eux, les graines qu'a semées Clov « ne germeront jamais » (p. 26), tout est « mortibus » (p. 44), il n'y a « rien à l'horizon » (p. 45), plus de « mouettes », plus de « soleil » (p. 46), enfin « rien ne bouge » (p. 44). Et autant d'autres objets mis en péril, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur, selon les informations que nous donne de l'extérieur de leur refuge Clov même, à chaque fois que Hamm le lui ordonne. Ce sont des preuves métadiscursives qui serviraient de prémisses à Clov, non pour penser dans son monde à lui au versant négatif de l'énoncé de son maître, mais pour mettre en cause la valeur du discours de ce dernier²²⁶. D'où la naissance d'un discours dialogique au sens bakhtinien du terme : « toute énonciation réelle, quelle qu'en soit la forme, contient toujours de façon plus ou moins nette, l'indication de l'accord avec quelque chose ou du refus de quelque chose » (1977, p. 116). Suivant l'explication de Bakhtine, la discordance des visions du monde se présente lorsque Hamm, prononçant « la nature nous a oubliés », vise par là le passage nostalgique du temps et son effet destructeur. Ceci laisse voir que Hamm va au-delà de son énoncé et pense haut avec des yeux fermés-aveugles, face à Clov qui pense bas, avec des yeux ouverts.

Deux avis opposent Hamm, pour qui une nature existe mais ne se soucie pas d'eux et Clov, qui prétend qu'elle n'existe plus. Hamm va à l'encontre de cette idée et énumère des preuves, « Mais nous respirons, nous changeons ! Nous perdons nos cheveux, nos dents ! Notre fraîcheur ! Nos idéaux ! », selon lesquelles on constate son existence aux dégâts qu'elle fait sur les individus : on change, on vieillit etc. La nature de cette opposition provient du connecteur contre-argumentatif « Mais »²²⁷,

²²⁶ Un univers négatif : contrarier l'autre, c'est la logique de Beckett. Nous empruntons, à ce propos, le mot de C. Ross, selon lequel « l'art de Beckett est un art du négatif, du vide et du rien. Beckett défend l'idée d'une littérature du vide. » (2004, *op. cit.*, p. 12).

En ce sens, il ne serait pas sans intérêt de rappeler Alain Chestier (2003, *op. cit.*, p. 153) qui cite, lui-même, D. Anzieu (*Beckett et le psychanalyste*, Mayenne, Mentha, 1992, p. 205). D'après ce dernier le système de pensée de Beckett est « un système du penser négatif généralisé » qui est « devenu le moteur central de sa création » (Chestier, *ibid.*)

²²⁷ Rappel : Cf. sur ce connecteur polyphonique (Anscombe et Ducrot, 1977 et 1983 ; Ducrot, 1980a, 1980b et 1984 ; Adam, 1984 ; Nølke, Fløttum et Norén, 2004 ; Nølke, 1994a ; Fløttum, 2001b ; Jorgensen, 2002 ; Rabatel, 1999b et 2001c ; Mœschler, 1996 ; Michel Olsen, 2002 et 2004).

d'après la formule générale « P MAIS Q ». Nous passons maintenant sur l'analyse polyphonique de cette opposition à travers l'énoncé de Clov et la réplique de Hamm :

« Il n'y a plus de nature » (P) **Mais** « nous respirons, nous changeons ! Nous perdons nos cheveux, nos dents... » (Q).

Selon la structure polémique de la phrase ci-dessus, c'est sur la partie droite (Q) du connecteur « mais » que nous trouvons l'énoncé polyphonique de Hamm, étant donné que les traces de la parole de Clov y sont maintenues grâce à ce connecteur. Dans ce segment, l'emploi du connecteur argumentatif « mais », qui prouve qu'il faut nier un présupposé, relie deux points de vue opposés PDV1/P et PDV2/Q (Ducrot, 1980a, p. 10 et 1980bn p. 18). Le premier est associé à l'allocutaire de l'énoncé, qui est en l'occurrence Clov, et le second est de responsabilité du locuteur de l'énoncé, Hamm. Si « mais » est dans cette phrase polyphonique, c'est parce qu'il relie **P** « Il n'y a plus de nature », ouvrant à la conclusion-C « la nature ne nous a pas oubliés, parce qu'en principe il n'y a pas de nature » à **Q** « Mais nous respirons, nous changeons ! Nous perdons nos cheveux, nos dents ... » qui oriente vers la conclusion non-C « le vieillissement, la perte de nos cheveux, nos dents etc., étant tous les effets destructeurs de la nature, ces arguments prouvent que la nature existe ». Et voilà Clov en train de changer d'avis : l'inventaire de preuves données dans Q a amené Clov à accepter implicitement que la nature existe. En fait, si « on respire, change, perd ses dents, sa fraîcheur, ses idéaux », alors « elle ne nous a pas oubliés ». Clov arrive à cette conclusion par la formule (raisonnement de cause à effet) si « P ALORS Q », (Adam, 1984, *op. cit.*, p. 115 et Mœschler, 1992, *op. cit.*, p. 17). Donc il y a une nature. Mais le changement rapide d'opinion de Clov, de « Il n'y a plus de nature » à « Alors elle ne nous a pas oubliés », emporte Hamm : « Mais tu dis qu'il n'y en a plus ». Comment est-ce possible d'un point de vue logique ? On parvient ici à un non-sens. Beckett, n'est-il pas arrivé, à entendre C. Ross (2004), aux « frontières du vide » ? Car sa parole ne mène vraiment qu'au « rien » qui est le mot clé de son théâtre. C'est un dialogue de fous. Qu'est-ce que cela peut signifier de contrarier une idée puis de l'accepter, sinon la mise en cause de la logique du langage et la valeur des

mots ?²²⁸ Comme l'affirme, déçu et « tristement », Clov : « personne au monde n'a jamais pensé aussi tordu que nous ». La réplique de Hamm, « On fait ce qu'on peut » en est fort significative. Qu'est-ce qu'on veut faire, selon Hamm, autant que possible ? Ne serait-il pas question de la dégradation voulue du langage à l'instar des êtres scéniques qui l'utilisent ? Mais Clov est fatigué de cette comédie quotidienne, et il élève le ton de sa voix contre son maître et répond qu'« on a tort », de faire cette ineptie. Ce serait une guerre contre le langage dans toutes ses dimensions, pour désarticuler les phrases et rendre ainsi insignifiants les mots de la langue. Comme le disait Vladimir « Ceci devient vraiment insignifiant (*EAG*, p. 96) ».

Au vu de l'analyse que nous venons de faire sur le fragment ci-dessus, ce dialogue incohérent entre Hamm et Clov manifeste clairement le fait qu'il n'y a pas de logique sur laquelle puisse s'appuyer la parole des personnages. Le sens change d'une réplique à l'autre. C'est, littéralement, le chaos de l'incompréhension qui règne. Généralement, la présence répétitive de la négation et des connecteurs argumentatifs dans un court fragment comme celui (35) veut dire que Beckett a troué son texte jusqu'à l'extrême, que le langage a déjà perdu sa fonction de communication et que les personnages font avancer leur discours malgré eux. En ce sens, liés à l'étouffant négatif et finalement au néant, ils ne parlent que pour meubler le vide d'attente, attente de finir, sans vouloir communiquer grand-chose. Donc le lecteur-spectateur aura, malgré lui, affaire à une œuvre en parfaite insignifiance, ce que recherche, bien sûr, Beckett lui-même. B. Clément met en lumière la caractéristique de l'œuvre de Beckett : « elle professe à longueur de pages son insignifiance, évoquant régulièrement une fin qui coïnciderait avec l'émission d'une parole qu'elle ne peut produire et dont elle ne saura jamais en quoi elle consiste » (1994, *op. cit.*, p. 141). Clément estime que c'est un nouveau langage, adéquat au nouveau monde, qu'a créé Beckett. Pour ce faire il a, certainement, visé dans cette évolution littéraire le langage même, pour en montrer ainsi une logique « du désespoir et du négatif » (C. Ross, 2004, *op. cit.*, p. 53).

²²⁸ Dans le théâtre de Beckett, en particulier dans *EAG* et *FDP*, « contrarier une idée, un geste, une phrase ne vise pas à les fausser mais à dénoncer leur vérité et à neutraliser leur valeur. Beckett suggère ainsi une égalisation des propositions plutôt qu'une opposition de sens », note F. Noudelmann, « *Beckett, ou la scène du pire : étude sur En attendant Godot et Fin de partie* », Paris, Éditions Champion, 1998b, p. 23.

2.6. Le négatif généralisé et la thématique de la mort

D'où vient ce système négatif qui a envahi le texte de Beckett ? Le langage, l'instrument de communication, au lieu de faciliter l'échange verbal, est souvent devenu lui-même objet de toutes les controverses, contradictions et des malentendus chez les personnages beckettien. Comme les personnages qui vivent un état lamentable, voire tragique au niveau de leur corps, il en va de même du sort du langage que parlent ces êtres misérables. Les mots de la langue ne sont plus capables de véhiculer le sens qu'émettent et reçoivent les interlocuteurs. C'est pourquoi les personnages beckettien, incapables d'établir une véritable interaction verbale cohérente, sont livrés à eux-mêmes dans leur solitude pour ne tourner ainsi que dans le vide qu'engendre ce non-sens verbal. Ce dernier, la singularité du théâtre de l'absurde, exprime l'angoisse profonde de la condition humaine. De ce point de vue, il serait mieux de dire que la vision du monde de Beckett est originellement négative. « L'écriture de Beckett est une écriture grise, sans couleurs », selon D. Anzieu (1992, *op. cit.* p. 14). Le monde que nous représentent ces pantins, ces handicapés-aveugles de Beckett, est un monde tout noir, et il savent bien qu'ils vivent eux-mêmes déjà dans les ténèbres d'un trou, celui de *FDP* : « Deux petites fenêtres haut perchées, rideaux fermés, soleil néant, chien en peluche noir, pas de lumière même hors du refuge... ». Voyons le passage suivant qui parle de la Mère Pegg, morte d'obscurité.

(36) HAMM.- Il y a de la lumière chez la Mère Pegg ?

CLOV.- De la lumière ! Comment veux-tu qu'il y ait de la lumière chez quelqu'un ?

HAMM.- **Alors** elle s'est éteinte.

CLOV.- Mais bien sûr qu'elle s'est éteinte ! S'il n'y en a plus c'est qu'elle s'est éteinte.

HAMM.- Non, je veux dire la Mère Pegg.

CLOV.- Mais bien sûr qu'elle s'est éteinte ! Qu'est-ce que tu as aujourd'hui ?

HAMM.- Je suis mon cours. (*Un temps.*) On l'a enterrée ?

CLOV.- Enterrée ! Qui veux-tu qui l'enterre ?

HAMM.- Toi.

CLOV.- Moi ! Je n'ai pas assez à faire sans enterrer les gens ?

HAMM.- Mais moi tu m'enterreras.

CLOV.- **Mais non, je ne t'enterrerai pas !** (*FDP*, p. 58) [C'est nous qui soulignons].

Hamm, du fait de sa position de maître de la maison, interroge toujours Clov, son serviteur. Et celui-ci, las des interrogations habituelles et des ordres sadiques de

celui-là, ou bien ne lui répond pas ou le fait avec une certaine violence. Ici, la réplique de Hamm est faite à travers une question qu'il adresse à Clov, concernant une ancienne voisine (maîtresse ?), la Mère Pegg. Il faut savoir que cette dernière avait auparavant demandé à Hamm de l'huile pour sa lampe, qu'il lui avait refusée. Et la réaction de Clov à la question de son interlocuteur par son exclamatif « De la lumière ! » est significative. Clov, dont dépend la vie de Hamm, au lieu de répondre immédiatement à sa question par un « oui » ou « non » met en cause la totalité de la réplique de Hamm, en jouant sur « De la lumière ! ». En effet, Clov croit que Hamm sait déjà qu'il n'y a pas de lumière chez la Mère Pegg. C'est pourquoi son exclamatif signifierait « Pourquoi cette question ? », ou « C'est toi qui me demandes ça ? ». Et en ce sens, d'après la réaction violente de Clov, la formulation de la question-réplique « Il y a de la lumière chez la Mère Pegg ? » de son interlocuteur paraîtra absurde. D'un autre côté, Hamm est toujours dans l'expectative, lorsque Clov essaie de l'interroger au lieu de lui répondre, pour annuler implicitement la question. La contradiction procède, ici, du fait que Clov croit que Hamm sait qu'il n'y a pas de lumière chez la Mère Pegg. D'autant plus que Clov formule contre Hamm, vers la fin de la pièce, une accusation selon laquelle il avait, auparavant, refusé à la Mère Pegg de l'huile qu'elle avait demandée pour sa lampe, et alors elle était morte d'obscurité « CLOV.- [...] Tu sais de quoi elle est morte, la Mère Pegg ? D'obscurité. (FDP, p. 97) ».

L'incompréhension entre ces deux personnages est considérable. Clov reprend, polyphoniquement parlant, deux fois la parole de son interlocuteur au sein de son propre énoncé : d'abord la reprise d'une partie de la parole de Hamm par l'exclamatif « De la lumière ! » pour ironiser, et la rejeter implicitement. Ensuite, Clov reprend une deuxième fois son interlocuteur par une question « Comment veux-tu qu'il y ait de la lumière chez quelqu'un ? », plus mordante que son exclamatif « De la lumière ! », qui n'est pas une vraie question, mais une rhétorique. Anscombe et Ducrot (1981, p. 14) expliquent le mécanisme opérationnel des questions rhétoriques ainsi : « le locuteur de l'énoncé interrogatif [s'exprime] comme si la réponse à la question allait de soi, aussi bien pour lui que pour l'allocutaire. » De son côté, le polyphoniste scandinave, M. Olsen, étudie les questions rhétoriques en ces termes : « les questions rhétoriques appellent un *oui* ou

un *non* automatique [...] Elles ne demandent pas de réponse, car celle-ci est évidente » (*Polyphonie-linguistique et littéraire VIII*, 2004, p. 33). Pour notre part, il nous semble que la question rhétorique appelle une réponse, mais pragmatiquement orientée.

« Comment veux-tu qu'il y ait de la lumière chez quelqu'un ? ». Cette interrogative communique qu'«il n'y a pas de lumière non seulement chez la Mère Pegg, mais chez aucune autre personne non plus». Il s'agit d'un système discursif remarquable fonctionnant par « question pour question », faisant penser à leur mode d'échange habituel, comme celui-ci : « HAMM.- Pourquoi restes-tu avec moi ? /CLOV.- Pourquoi me gardes-tu ? (*FDP*, p. 18)». Où, questionnant Clov, Hamm veut donner un sens à la présence de celui-ci à ses côtés ; mais Clov, au lieu de fournir la raison de sa présence chez celui-là, réplique par une question ouverte pour en refuser ainsi le sens que cherche Hamm. Donc le refus de réponse directe à l'acte de question de Hamm prouve le fait que désormais le rapport « maître-esclave » a changé, voire s'est inversé, et ce changement s'est opéré au prix de la perte pour le langage de sa fonction de communication. Ce phénomène met en scène la négativité discursive généralisée qu'a semée Beckett dans tout son théâtre, ouvrant la voie à l'absurde et au dérisoire. Au lieu de donner la réponse qu'attend Hamm à sa question, Clov interroge son maître, et ce faisant, il montre le caractère dérisoire de l'homme beckettien. Dans le monde normatif, il est absurde qu'un serviteur questionne son maître au lieu de lui livrer la réponse qu'il attend à sa question. En fait, selon nos acquis culturels, un serviteur, toujours dans un rang inférieur à son maître, n'a pas l'autorisation de se mettre au même niveau social que celui-ci. Par conséquent, cette désobéissance et cet esprit frondeur de Clov-serviteur contre toute question ou tout ordre de son maître, signifiera non seulement le non-sens verbal, mais aussi l'inanité des catégories sociales dans lesquelles furent toujours classés les individus. Aussi l'inexistence d'une véritable interaction sera-t-elle à la source du grand néant auquel se heurtent les personnages.

Pour en revenir à notre exemple (36), on prend conscience que la négation de Clov pousse Hamm à déduire qu'« alors elle s'est éteinte », procédant de la formule « Si P ALORS Q ». Une inférence allant de cause à effet. Mais dans cette réplique, le pronom « elle » fait débat, ayant double sens, et la variété référentielle qu'il

permet engendre une instabilité et une ambiguïté sémantiques. Clov qui prend « la lumière » pour référent de ce pronom : « Mais bien sûr qu'elle s'est éteinte ! » Et Clov fait un peu la même déduction par le commentaire qu'il fait sur « elle », « S'il n'y en a plus c'est qu'elle s'est éteinte ». Mais cette fois, c'est Hamm qui prend la relève dans les contradictions ; tout d'abord par son opposition et l'introduction de la négation polémique « Non », à la réplique de Clov qui vient de prendre le pronom « elle »²²⁹ pour « la lumière ». Ensuite par le commentaire métadiscursif qu'il fait sur son énoncé, afin de rectifier l'erreur de Clov (« Je veux dire la Mère Pegg »), enlevant l'ambiguïté ainsi introduite sur la nature sémantico-référentielle du pronom « elle ». De son côté, la réplique de Clov est la même que précédemment, « Mais bien sûr qu'elle s'est éteinte », où le modalisateur d'énoncé « bien sûr » (Kerbrat-Orecchioni, 1980, *op. cit.*, p. 133) fait sens, tout en restant ambigu. C'est-à-dire que la présence répétitive²³⁰ de cet adverbe introduit l'incertitude, parce qu'on n'arrive pas à saisir si le locuteur-Clov est implicitement d'accord avec le point de vue de son interlocuteur « C'est la Mère Pegg qui s'est éteinte », ou s'il insiste simplement sur sa propre parole. La répétition de « bien sûr » fournirait l'occasion à Clov de douter du fonctionnement de la pensée de son maître « Qu'est-ce que tu as aujourd'hui ? ». Est-elle dégradée ? Quoi qu'il en soit, ces raisonnements en parallèle sont une autre manière de dire l'incommunicabilité entre les êtres.

La réponse que va donner Hamm à son interlocuteur, « Je suis mon cours », est la reprise, un peu modifiée, d'une réplique précédemment énoncée par Clov : « HAMM (*avec angoisse*).- Mais qu'est-ce qui se passe, qu'est-ce qui se passe ? /CLOV.- Quelque chose suit son cours (*FDP*, p. 26) ». De la sorte, Hamm finirait

²²⁹ L'instabilité sémantique et l'incertitude des valeurs, procédant du perpétuel « flottement des concepts » dans le texte beckettien, nous orientera vers E. Jacquart qui conclut que « le Verbe [les mots] devient souvent un instrument de guerre sémantique » (1998, *op. cit.*, p. 191).

²³⁰ « Elle s'est éteinte » et « Mais bien sûr qu'elle s'est éteinte ». Cette répétition, c'est le retour du Même ; les personnages n'ayant rien à dire, ils tombent dans le gouffre des mots vidés de leur signification. C'est à partir de ce néant engloutissant que naît le langage de l'absurde beckettien, comme l'affirme E. Leblanc : « Le langage ne devient plus alors qu'un jeu gratuit, une combinaison fantaisiste de mots, délivrée de la rigueur d'un signifié » (1997, *op. cit.*, p. 57). Donc, le caractère répétitif du discours des personnages beckettiens prouve le fait que leur langage subit le même cycle répétitif que la comédie absurde de leur vie quotidienne.

par tomber dans le piège de la chosification qu'a mis en place Beckett et qu'on considérera comme la désincarnation du sujet. Plus on avance dans l'œuvre de Beckett plus l'incertitude et la non-signification langagière augmentent. La preuve, c'est le passage du « Quelque chose suit son cours » de Clov au « Je suis mon cours » de Hamm. Dans la réplique de Clov, le « quelque chose » est le centre d'intérêt de Beckett ; ce mot désigne l'inexprimable : « tout » et « n'importe quoi » (E. Leblanc, *op. cit.*, p. 57). Mais comme le pronom « je », l'instance de discours, indique en l'occurrence Hamm, ce dernier, en tant que personnage théâtral, « se transforme alors en un élément indéterminé [« quelque chose »], susceptible de signifier n'importe quoi, « quelque chose », ne portant virtuellement aucun sens. Au lieu de se particulariser, il se généralise, se désincarne. Il subit lui aussi une extension de sens qui le dévalorise puisqu'il est réduit à l'état d'objet », remarque É. Leblanc (*ibid.*). Ce phénomène (« quelque chose suit son cours » / « je suis mon cours » = je suis quelque chose, et non pas quelqu'un) est le résultat de la mise en scène du néant discursif ; quand tout est vidé de sens, le personnage perd, lui aussi à l'instar d'autres éléments scéniques, l'identification et le caractère qu'il portait dans le théâtre traditionnel chez un Corneille ou un Molière.

Les questions restées sans réponse et vivement contestées de Hamm se poursuivent. Celui-ci reprend, après une pause « *un temps* », son dialogue avec Clov : « On l' [la Mère Pegg] a enterrée ? ». Mais quelle réponse pourrait donner Clov, sinon faire attendre l'interlocuteur, comme dans les autres cas, et le rejeter implicitement (« Enterrée ! ») ? Clov sait bien que Hamm feint de ne pas savoir si la Mère Pegg est vivante ou morte, il sait que son maître fait semblant de ne pas savoir si cette ancienne voisine, morte d'obscurité, est enterrée ou non. Puisque Hamm sait du moins ceci, qu'il n'y a personne d'autre qui soit vivant qu'eux hors de leur refuge pour enterrer les morts. C'est là réside la haute signification de l'exclamatif « Enterrée ! », une reprise polyphonique-ironique de l'énoncé de l'autre. Enfin, Clov s'en prend à Hamm d'avoir fait l'ignorant (« Qui veux-tu qui l'enterre ? »), sous-entendant qu'« elle n'a pas été enterrée » et qu'il n'y avait en fait personne pour l'enterrer puisqu'ils sont les derniers humains, invalides, qui se soient réfugiés dans ce trou. Donc Clov a raison de questionner son maître au lieu de lui répondre immédiatement. Et voilà comment le langage est mis en échec. Autrement dit, ce

nouveau système de répondre à l'autre met manifestement en scène la crise du langage dramatique, sa transformation, comme l'explique M.-C. Hubert : « le langage ne fonctionne plus toujours comme un jeu de demandes et de réponses » (1987, *op. cit.*, p. 183). En accord avec ce chercheur, on pourrait parler de la création d'un nouveau langage dramatique chez Beckett. Vu la réification du personnage central (Hamm) dans *FDP* dont le « je » se substitue à ce « quelque chose » ambigu et indéterminable, on se rend compte que la transformation du langage est passée en même temps que « la mise en question de l'unité de la personne [du personnage] » et inversement, d'après M.-C. Hubert (*ibid.*, p. 184).

La réponse que va donner Hamm à la question rhétorique de Clov « Qui veux-tu qui l'enterre ? », ne serait que « Toi », qui engendre le même jeu : l'arrêt sur la parole de l'allocutaire (« Moi !). Dans cette reprise polyphonique l'exclamatif joue le même rôle que dans les répliques précédentes de ce passage ; c'est une contestation qui s'ouvre immédiatement sur une autre question rhétorique : « Je n'ai pas assez à faire sans enterrer les gens ? ». L'interro-négative rhétorique de Clov est une réponse négative implicite qui laisse entendre qu'il n'a pas enterré la Mère Pegg, étant donné que lui-même a déjà assez à faire avec son corps semi-invalides, avec ces handicaps que sont Hamm et ses vieux parents. Enfin, c'est à lui de s'occuper de ces corps « cadavérisés »²³¹. En ce sens, Clov se dit incapable d'enterrer les gens. Mais cette réponse de Clov inquiète Hamm, qui réplique aussitôt : « Mais moi tu m'enterreras ». L'énoncé de Hamm est une assertion au futur catégorique, pour reprendre la taxinomie Guillaumienne, qui possède en même temps la valeur d'une injonction indirecte, puisque cela revient à implicitement ordonner à Clov d'enterrer son maître, ce que Clov refuse de faire : « Mais non, je ne t'enterrerai pas ! ». Cette désobéissance relève de la négation polémique qui nécessite l'adversatif et renferme deux points de vue : l'ordre du maître et le refus de l'ordre par le serviteur :

PDV1 : « Tu m'enterreras. »

PDV2 : « Mais non, je ne t'enterrai pas ! »

²³¹ Le terme est emprunté à Élisabeth Angel-Perez et Alexandra Poulain, *Endgame, ou le théâtre mis en pièces*, Paris, PUF, 2009, p. 69.

L'analyse de l'énoncé de Clov montre que ce dernier refuse nettement le point de vue de son maître, selon lequel il devrait l'enterrer lorsqu'il sera mort. C'est ainsi que Clov joue à son tour le jeu du maître sadique ; il abuse de son pouvoir sur Hamm qui lui sert de père : il possède le calmant de Hamm et ne lui en donne pas pour apaiser ses douleurs lorsqu'il dit tout « froidement » qu'il n'y en a plus (*FDP*, p. 92), pour mettre fin à ses souffrances. Il ne l'achèvera pas, et finalement s'il finit par mourir naturellement, Clov ne l'enterrera pas. La nature de la négation dans le discours de Clov oriente le lecteur beckettien vers cette pensée que Beckett représente dans *FDP* une « nouvelle version modernisée de la dialectique maître-valet », comme l'affirme Julia Siboni²³². Cela revient à dire que la relation au pouvoir est évidemment déterminante dans la situation maître-valet. En l'occurrence, dans celle de Hamm et Clov, le maître/Hamm est inversement à la merci de son valet, parce qu'il lui a servi de père ! Cet ingrat valet/fils adoptif chercherait-il son émancipation ? Sa révolte contre son serviteur/père, en ne lui répondant pas et ne lui obéissant pas, laisse conclure ceci que la liberté qu'il cherchait dès le début de la pièce « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir [...] on ne peut plus me punir. (*FDP*, p. 13-14) » est désormais dans ses mains, « elle repose sur sa volonté à dire non » (J. Siboni, *ibid.*, p. 137).

Et ainsi Clov peut dire explicitement ou implicitement « Non », et cela à toute occasion, à son maître. La violente polémique entre ce couple maître/valet représente la singularité du théâtre absurde beckettien qui remet, en principe, en question le langage dramatique dans tout passage où les interlocuteurs partagent une conversation. Ils jouent seulement, n'ayant d'autre justification pour leur présence scénique, le jeu au « rien » pour que « Ça » finisse enfin. En ce sens, ces deux personnages, n'ayant plus aucun objectif, s'efforcent de faire avancer à tout prix la machine de la parole, même si celle-ci ne mène qu'au vide. Voyons le passage suivant où l'adverbe « naturellement », sujet controversé d'une conversation mise en échec entre Clov et Hamm, fait sens d'une manière remarquable :

(37) HAMM [...] il est mort **naturellement**, ce vieux médecin ?
 CLOV.- Il n'était **pas** vieux.
 HAMM.- **Mais** il est mort ?

²³² « De la dialectique maître-valet modernisée dans *Fin de partie* de Samuel Beckett », in *Comparatismes*, n° 1/février 2010.

CLOV. - **Naturellement.** (*Un temps.*) C'est toi qui me demande ça ? (*FDP*, p. 38) // [Nous soulignons].

La mort rôde dans *FDP* : le temps, l'espace, le personnage, le corps, voire le langage, tous atteignent le néant. Tout y meurt et le sujet de la pièce est de savoir comment finir. L'ancienne voisine, la Mère Pegg est morte d'obscurité ; Nell meurt, durant la pièce, empoisonnée dans sa poubelle ; Nagg, édenté, ne va pas tarder à mourir, n'ayant plus rien à manger ; Hamm lui-même attend la mort et Clov, s'il sort de chez Hamm, mourra naturellement parce qu'il n'y a pas de vie dans les environs. Et maintenant il est question, dans l'extrait (37), de la mort du « vieux » médecin. La mort est en effet l'étape ultime qui vient finalement éteindre le personnage, à l'issue des lourdes souffrances qu'il a subies.

Ce passage est polyphonique. En analysant l'énoncé interrogatif de Hamm, « Il est mort naturellement, ce vieux médecin ? », nous avons affaire, une fois de plus, à une question qui va non seulement rester sans réponse, mais qui va être également mise en cause par Clov parce qu'elle est mal formulée. Dans cet énoncé, comme on le voit, Beckett joue sur le double sens du mot « naturellement » ; d'où, comme le note Delphine Lemonnier-Texier, « l'instabilité sémantique »²³³ que cet adverbe va produire. Cet adverbe de manière y serait un commentaire sur l'ensemble de la phrase de Hamm dont la question signifiera « il est naturel qu'il [le médecin] soit mort ». Il s'agit ici d'un adverbe d'énonciation. En effet, le mot « naturellement » porte, avant la virgule, sur le prédicat « Il est mort » ; mais la polémique émerge dès qu'il est contextualisé dans la suite de la phrase avec l'adjectif « vieux », qui détermine l'âge du médecin : « Il est mort naturellement, ce vieux médecin ? ». Dans ce cas, l'adverbe « naturellement » qui modalise le verbe « mourir » commente la nature de la mort de ce « vieux » docteur. C'est-à-dire que ce dernier est mort de manière naturelle. Et voilà la polémique qu'engage Clov, répliquant « Il n'était pas vieux », s'opposant catégoriquement à l'énoncé de son allocutaire, pour mettre en scène deux points de vue de nature différente :

PDV1 : « Il était vieux, ce médecin ».

PDV2 : « Pdv1 » est injustifié.

²³³ Delphine Lemonnier-Texier, Brigitte Prost et Genviève Chevalier (Sous la direction), *Lectures de Endgame, Fin de partie de Samuel Beckett*, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 230.

Clov, s'assimilant à l'énonciateur E2 de l'énoncé « Il n'était pas vieux », se distancie ainsi, par un lien de non-responsabilité, de PDV1 qui est associé à l'énonciateur E1 dont l'allocutaire/Hamm est en l'occurrence responsable. Mais de retour sur l'origine de l'opposition, créée par « naturellement » et « vieux » dans l'énoncé du locuteur/Hamm, il faudra expliquer que Beckett fait son argument des termes « être mort vieux » en se fondant sur le grand rôle que jouent les *topoi* dans l'argumentation discursive, qu'évoque Ducrot (1993) par « lieux communs d'enchaînements argumentatifs »²³⁴. Selon l'approche de Ducrot on doit dire que les *topoi* appartiennent au « sens commun » des sujets parlants. Ou dans la terminologie de J.-C. Anscombe, les *topoi*, en tant que principes généraux de l'argumentation,

« servent d'appui au raisonnement [...] Ils ne font jamais l'objet d'une assertion, mais servent à en produire. Ils sont admis au sein d'une communauté d'individus plus ou moins vaste : ce peut être la communauté linguistique tout entière, un sous-groupe de cette communauté, et cas extrême, un groupe réduit à deux individus dans le cadre par exemple d'une discussion, où il s'agit alors de l'emporter sur l'autre, au besoin en utilisant des *topoi* créés de toutes pièces. » (1989, p. 23).

Et dans la lignée des réflexions linguistiques-philosophiques d'Anscombe et de Ducrot qui mettent en relief la *gradualité* des *topoi*, Pierre-Yves Raccach (1996) estime que ceux-ci « font partie du langage cognitif des locuteurs » et il en donne sa fameuse formule en quatre articles qui viennent ci-dessous :

1. Plus X est P, plus Y est Q.
2. Plus X est P, moins Y est Q.
3. Moins X est P, plus Y est Q.
4. Moins X est P, moins Y est Q. (1996 : 8)

À présent, en revenant sur l'adverbe « naturellement » dans le discours de Hamm, qui est objet d'une conversation mal menée entre ces deux interlocuteurs,

²³⁴ Pour une étude détaillée des *topoi*, Cf. : J.-C. Anscombe, 1989, « Théorie de l'argumentation, *Topoi* et structuration discursive », *Revue québécoise de linguistique*, n° 18, p. 13-55 ; Anscombe, 1990d, « Les syllogismes en langue naturelle, déduction ou inférence discursive ? », *Cahiers de linguistique française*, n° 11, p. 215-240, et Anscombe, 1995, « La théorie des *topoi* : sémantique ou rhétorique ? », *Hermès*, n° 15, p. 185-198. Voir aussi, O. Ducrot, « Les *topoi* dans la théorie de l'argumentation dans la langue », in Christian Plantin (sous la direction de), *Lieux communs : topoi, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, 1993, p. 233-248 ; Pierre-Yves Raccach (sous la direction de), 1996, *Topoi et gestion des connaissances*, Paris, Masson ; Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Nathan, 2000, p. 90-110.

on pourrait dire que l'interrogatif de Hamm « Il est mort naturellement, ce vieux médecin ? » se place dans le premier article de la théorie de l'argumentation de Raccah « Plus X (on) est (vieux) P, plus Y (la mort) est (proche) Q », et inversement « Moins X (on) est (vieux) P, moins Y (la mort) est (proche) Q ». Ainsi donc, Hamm a l'intention de justifier la présence de « naturellement » dans son discours par la l'introduction de l'adjectif « vieux » qui est la preuve de l'âge. Autrement, selon nos acquis socioculturels, plus une personne est vieille, à bout d'âge, plus il est « naturel » d'accepter qu'elle va bientôt mourir. On se rend compte, suivant Anscombe (1990d, p. 224-225), qui parle de « la généralité » des *topoi* dans une communauté socioculturelle, qu'« en général » tout être (humain) vieux doit savoir que la mort est tout proche de lui. Voilà pourquoi la mort du « vieux » médecin est considérée comme « naturelle », par Hamm. Tandis qu'il (ce vieux médecin) « n'était pas vieux », réplique Clov en réponse à la question de Hamm.

Clov, en mettant en négation l'énoncé de son interlocuteur, compromet l'échange qu'a lancé Hamm par son interrogation « Il est mort naturellement, ce vieux médecin ? ». On sait bien qu'en tout échange, surtout dans un dialogue théâtral, un acte d'interrogation est un appel au dialogue ; il est une ouverture de la parole. C'est-à-dire qu'en interrogeant le locuteur, il prend son interlocuteur à partie ; il attend de lui des informations qu'il ignore, ou qu'il désire avoir. On dira, en ce sens, que le rôle que tient l'interrogation dans l'enchaînement du dialogue théâtral est important. Dans cette perspective, les dialogues des personnages beckettians, dans toute sa trilogie dramatique, ne sont pas du tout enchaînés ni cohérents, mais interrompus et désarticulés. Dans le cas de *FDP*, l'abstention de Clov, qui ne répond pas directement ni précisément aux questions de son maître, ou dévoile celles-ci du bon sens dans la conversation, serait traduite comme une « absence de paroles », et celle-ci « marque que deux êtres ne peuvent pas se comprendre » (P. Larthomas, 1980, *op. cit.*, p. 162). Donc, on conclura avec P. Larthomas qu'« à condition qu'elle soit véritable, c'est-à-dire constitue un appel d'information, l'interrogation est l'élément enchaînant par excellence. L'énoncé est alors, par nature, incomplet, et l'interlocuteur accorde l'information demandée » (*ibid.*, p. 268).

Mais est-ce le cas avec Clov ? Non seulement celui-ci n'accomplit pas son rôle de vrai interlocuteur pour son partenaire, comme dans les manques de réponse à ses questions, mais il s'y oppose également intentionnellement. Comme nous l'avons vu, au lieu de répondre par « oui » ou « non » à la question de Hamm et faire ainsi suite à sa demande, Clov ne s'en tient pas là : il va à l'encontre du point de vue de son interlocuteur qui vient de communiquer, tout d'abord, que « ce médecin est mort ». Et ensuite, l'interrogatif de Hamm laisse entendre ce message que « s'il est mort c'est parce qu'il était vieux, et c'est naturel qu'il soit mort ». Et la nature du négatif de Clov ? Il porte sur l'adjectif « vieux », sur lequel Hamm avait bâti son raisonnement de la mort « du médecin ». Dans ce cas, la phrase de Clov, « Il n'était pas vieux », tout en sous-entendant la mort de ce docteur, serait conforme à l'article trois de l'échelle des *topoi* structurée plus haut par P.-Y. Raccah (1996) : « Moins X (on) est (vieux) P, plus Y (la mort) est (proche) Q ». Et le résultat qu'on pourrait tirer de cette opposition, c'est que ces deux personnages sont en pleine contradiction discursive. En fait, Hamm pense que la mort de « ce médecin » aurait pour cause sa vieillesse, mais pourtant, Clov en accord avec Hamm à propos de la mort du « vieux médecin », ne veut pas accepter que « la prise d'âge » soit la vraie cause de la perte de ce médecin, puisqu'« il n'était [essentiellement] pas vieux », répond-t-il. Le problème est là. Il refuse le PDV de l'autre par la négation linguistique *ne...pas*.

D'un autre côté, Hamm, qui est resté comme toujours sans réponse de la part d'un serviteur désobéissant et agressif, est conduit à reposer la même question. En revanche, cette fois-ci il laisse tomber l'idée de vieillissement qu'a refusée Clov. En effet, ce qui intéresse Hamm, ce n'est pas de savoir si le médecin était vieux ou non, mais s'il est vivant ou non, et sa question « Mais il est mort ? » relie deux PDV opposés : « Il n'était pas vieux (P) Mais il est mort (Q). En réponse à cette question, Clov réplique « Naturellement ». Ce dernier contient un sens tout différent du premier, étant ici un affirmatif et qui peut signifier « Mais bien sûr qu'il est mort ». C'est une réplique qui est encore plus mordante que la première : « Il n'était pas vieux » ; parce que Clov qualifie la question de Hamm d'une folle et absurde ignorance, en l'interrogeant : « C'est toi qui me demandes ça ? ». Et ainsi fonctionne le bouclage énonciatif que fait naître la deuxième présence de ce fameux

« naturellement ²³⁵ » dans le discours de Clov. Évidemment, la question-réplique de Clov sous-entend que Hamm sait qu'il n'y a personne, voire rien de vivant en dehors du *home* de Hamm. Alors pourquoi ces questions ? Il est insensé de demander si une Mère Pegg ou un vieux médecin sont morts ou en vie. Ainsi serait justifiées la non-réponse et la contradiction de Clov aux questions de son partenaire, au sujet de l'existence ou inexistence de la vie hors de chez eux. Ceci reviendra à dire que Hamm se contredit lui-même aussi, puisqu'il dit, d'un côté, que « hors d'ici c'est la mort (*FDP*, p. 21) » et de l'autre, il joue à l'ignorant avec ses questions auxquelles Clov ne répond finalement point.

Ainsi qu'on vient de lire, l'homme beckettien a vraiment du mal à s'exprimer, mais pourtant il doit faire du texte : ce grand néant qui l'habite et le creuse en même temps dans ses profondeurs. L'analyse du passage sous (37) nous a permis de tenir compte du fait que la contradiction est l'épineux fruit des graines de négativité qu'a semées Beckett et que ses personnages récoltent avec beaucoup de peine. Nous continuons notre étude du négatif qui est devenu l'essence de la parole théâtrale chez Beckett. Chez l'homme beckettien, la tentation est de parler, tout en n'ayant rien à dire, voilà le paradoxe beckettien.

2.7. La négation : une contradiction qui émaille le discours des interlocuteurs

Comme on vient de le voir, l'œuvre beckettienne est essentiellement novatrice grâce au style négatif qu'il a introduit dans la littérature des années cinquante. La négation est donc chez l'homme beckettien, au vu de nos analyses d'extraits textuels, le langage de la difficulté qu'il ressent à nouer un dialogue traditionnel ; le langage du mal-dire. Mais ce négatif omniprésent et inhérent au discours de ses protagonistes et constituant la force motrice de l'œuvre de Beckett, sert à ce dernier d'occasion de

²³⁵ Le passage du « naturellement » interrogatif de Hamm à celui affirmatif de Clov est un moment fort dans ce passage où les protagonistes représentent, comme dans les autres passages de *FDP*, le tragique du langage dramatique beckettien qui est le fait du vide de signification. Voilà pourquoi la répétition de cet adverbe y serait, comme le dit D. Lemonnier-Textier, « un jeu d'écho immédiat qui fait du dialogue une structure fermée et cyclique, où la question de Clov « C'est toi qui me demandes ça ? » semble d'ailleurs sous-entendre un certain degré de responsabilité, non explicitée de Hamm. » (2009, *op. cit.*, p. 230). C'est, suivant Lemonnier-Textier, ce glissement syntaxico-sémantique de « naturellement » qui, suivi de la négation du rejet, est le producteur du sens dans ce passage.

défigurer le langage pour recréer le sens par la succession systématique des négations et contradictions qui envahissent le texte. D'où, naturellement, un réseau compliqué de voix opposées qui s'y affrontent. Dans le cas d'une Winnie qui est livrée à elle seule, faute d'un vrai partenaire avec qui elle puisse entamer un échange, la contradiction est un outil linguistique par excellence qui permet au personnage de redécouvrir les possibles du langage. C'est pour cela que le dialogue de Winnie, malgré son apparence absurde et incohérente, se produit.

Dans l'exemple suivant, Winnie assume d'abord une idée avant de venir la nier ensuite :

(38) WINNIE.- [...] Et maintenant ? (*Un temps long.*) **Chante.** (*Un temps.*)
Chante ta chanson, Winnie (*Un temps.*) **Non ?** (*Un temps.*) **Alors** prie. (*Un temps.*)
Prie ta prière, Winnie. [...] (*OBJ*, p. 56) [Nous soulignons]

Cet extrait nous amène au bout du premier acte d'*OBJ*, où la journée de Winnie est rythmée par sa prière ; cette dernière ouvre et ferme la journée du personnage. Mais avant de passer à la lecture de la prière de Winnie, c'est le système de « question/réponse » et ensuite la négation qui attirent notre attention. On sait bien que lorsqu'il y a interrogation et impératif dans un échange, c'est qu'il y a déjà et incontestablement un « je » qui parle à un « tu ». Et nous savons aussi que la présence de Willie est la force dynamique de la parole de Winnie, avec qui celle-ci échange parfois, même peu, mais sa présence lui donne le courage d'être là et de continuer. Le problème s'avère lorsque Willie s'absente en se retirant dans son « trou », pour laisser ainsi Winnie voyager seule dans son imaginaire. De toute façon Winnie parle, soit à Willie, soit à un interlocuteur imaginaire qu'elle invente pour l'arracher au néant du silence menaçant de l'autre. La preuve de l'existence de cet échange que Winnie prétend établir à tout prix est avant tout ces interrogatifs qui abondent et envahissent sa parole tout au long de la pièce. Alors, c'est ainsi que le discours de Winnie est un vrai dialogue et non monologue, mais « un dialogue intériorisé », selon Bakhtine, qui définit comme dialogue interne ou *dialogisation intérieure* « le microdialogue par lequel un seul et même émetteur, à l'intérieur de son tour de parole, dialogue avec un autre énoncé. » (1975, *op. cit.*, p. 102).

De qui vient cet « autre énoncé » ? Ou bien à qui est adressé ce « Et maintenant ? » de Winnie, alors qu'elle est le seul locuteur ? Willie, ce vieux « rampeur » qui ne peut même plus tenir debout et, fatigué d'« être trop vautré sous

le soleil infernal du désert aride (*OBJ*, p. 31)», rentre dans son « trou », en bas du mamelon de Winnie, laisse celle-ci exposée au silence de la solitude dont elle a terriblement peur. D'un autre côté, Winnie, pour se donner la sensation d'exister, doit parler, même si son compagnon est absent, car la mort pour elle est l'arrêt du dialogue. Selon les réflexions de Bakhtine sur le dialogisme, être « c'est communiquer dialogiquement [avec l'autre]. Lorsque le dialogue s'arrête tout s'arrête » (1970, *op. cit.*, p. 344). Dans la lignée de Bakhtine, on dira que la prise de conscience du personnage n'est possible qu'à travers autrui. Et si Winnie cherche tant à introduire, par n'importe quel subterfuge, Willie dans l'interaction verbale, c'est parce que son « moi » est créé à partir du « tu » de cet autre de son discours. Donc, si ce « tu » de son partenaire ne répond pas à ses répliques, elle est obligée de le chercher ailleurs, à l'image d'un interlocuteur qui sortira de sa pure fiction. Et paradoxalement, malgré la menace de solitude pesante de l'absence de Willie, ce vide de l'autre est productif pour Winnie, parce qu'il lui permet d'avoir sa conscience de soi, sa personne, en voyageant aux profondeurs du langage.

On peut également citer Angela Dioletta Siclari qui, fondée elle-même sur l'approche bakhtinienne du dialogisme²³⁶, estime que « la personne est définie par le fait de se référer à un toi, c'est-à-dire à une autre réalité personnelle, dont le caractère essentiel est la liberté. »²³⁷ D'où le besoin sérieux de la création d'un interlocuteur qui lui donne la réplique et remplisse le vide du « tu » de son discours. Mais cet être de l'imagination de Winnie est en quelque sorte Willie même à qui elle adresse sa parole et lui demande conseil quand elle se heurte au silence. L'importante interrogation « Et maintenant ? », réitérée souvent dans la pièce et signifiant, selon E. Leblanc, « que faire maintenant ? » ou « que dire ? », intervient

« dès que Winnie a épuisé ses sujets de conversation. Or ce n'est pas par hasard si Winnie choisit cette tournure pour échapper au silence qui la menace, car elle oblige son compagnon ou elle-même à répondre. L'interrogation porte en elle la nécessité de continuer à parler [...]. Ainsi, si Willie ne peut plus réaliser le dialogue, l'interrogation le libère pour un temps en se substituant à lui et tient lui d'interlocuteur. [Et grâce à une telle interrogation] la confrontation au néant est ainsi écartée. » (1998, *op. cit.*, p. 73-74).

²³⁶ Bakhtine, 1970, 1975, 1977 et 1984 ; et Benveniste, 1966.

²³⁷ Siclari, « Conscience et la personne dans la réflexion du dernier Bakhtine », in Michel Olsen (Ed.), *Polyphonie-linguistique et littéraire IV*, 2002a, p. 11.

À l'énoncé interrogatif de Winnie va répondre l'impératif²³⁸ de ce « tu » qu'elle imagine, « Chante. (*Un temps.*) Chante ta chanson, Winnie ». S'il n'y rien à faire, rien à dire, il vaudrait mieux chanter ; c'est le double de Winnie qui le lui suggère. Mais il n'est pas le temps de chanter « Non ? ». L'interro-négative est polyphonique parce qu'elle va à l'encontre du point de vue de l'allocutaire qui lui dit de chanter en réponse à sa question « que faire maintenant ? ». Mais la locutrice ne veut pas obéir à l'ordre donné, donc l'idée du chant est rejetée. C'est peut-être trop tôt. Car, selon Winnie, « chanter trop tôt est funeste » ; d'ailleurs, « on ne peut pas chanter comme ça, uniquement pour faire plaisir à l'autre, aussi cher soit-il, non, le chant doit venir du cœur, voilà ce que je dis toujours, couler de source comme le merle (*OBJ*, p. 47) ». Alors, Winnie ne peut pas « chanter ». Parce que le chant exige une ambiance gaie, tandis que l'heure est triste²³⁹ ; c'est le moment de prier : « Alors prie. (*Un temps.*) Prie ta prière, Winnie », si tu ne peux pas chanter. Ce connecteur argumentatif, provenant de la thèse « Si P Alors Q », reste ici polyphonique pour relier deux voix différentes : celle « Je ne peux pas chanter (P) » de la locutrice et celle « Alors prie (Q) » de l'allocutaire imaginaire que la locutrice/Winnie a mis en jeu.

La contradiction et la confrontation des idées habitent ce petit discours/monologue de Winnie. C'est en cela qu'on est ici en plein discours aussi

²³⁸ À l'instar de l'interrogation, l'impératif met en scène, par l'intermédiaire d'acte d'injonction, la présence directe d'un « tu » qui ne peut être pensé hors de l'énonciation et ne répond qu'à un « je », étant celui-ci comme le premier une instance du discours. Ceci revient à dire, d'après la terminologie de Benveniste (1966, *op. cit.*, p. 251-266), qu'aucun de ces deux pronoms, ne renvoyant ni à un individu ni à un concept, ne peut exister sans l'autre. Ils sont, en ce sens, complémentaires et réversibles.

²³⁹ Il est à noter que la très chère chanson de Winnie sera retardée jusqu'à la fin du deuxième acte : elle se sent seule dans ce désert infernal. Parce que « le contexte qui pourrait susciter le désir n'est pas présent, la solitude lui pèse », précise F. Heulot (2009, *op. cit.*, p. 112). Willie s'est terré dans son trou et il n'écoute ni ne regarde Winnie. Alors celle-ci reportera sa chanson jusqu'au dernier moment, où son compagnon rampera à quatre pattes jusqu'à elle et prononcera « Win », à la fois diminutif du prénom Winnie et verbe anglais signifiant « gagner » en français (*OBJ*, p. 75). On a gagné : elle ne sera plus seule, ayant désormais son cher Willie à ses côtés. Et voilà « Oh le beau jour encore que ça aura été », dit Winnie, se sentant heureuse, pour se montrer ainsi prête à chanter son air favori qui n'est plus le signe de l'absence de l'autre, mais « l'expression du désir de l'autre, de l'unisson d'un vécu » (F. Heulot, *ibid.*). Enfin, cette présence proche et tant attendue de Willie vient soutenir le chant de Winnie : « Heure exquise, qui nous grise lentement, la caresse, la promesse du moment, l'ineffable étreinte, de nos désirs fous, tout dit, Gardez-moi. Puisque je suis à vous. » (*OBJ*, p. 75-76).

bien polyphonique que dialogique. D'abord à travers la présence de l'interrogative négative « Non ? », qui comporte deux points de vue opposés, et ensuite par le connecteur argumentatif « Alors », laissant inférer Q « prier » de P « ne pas chanter ». Et la présence de ces deux facteurs linguistiques nous permet de nous rendre compte du fait qu'au moins deux voix contradictoires se font face l'une à l'autre au sein du discours de Winnie. C'est un vrai discours dialogique au sens bakhtinien du terme : il y a là, bien certainement, la confrontation de deux visions du monde tel que l'étude de l'extrait textuel sous (38) nous le montre. C'est du choix entre deux idées radicalement différentes « 'Chanter', ou 'Prier ?' » qu'est né le débat dialogique-idéologique²⁴⁰ entre Winnie et le mot de l'autre, qui est en l'occurrence son interlocuteur (Winnie) imaginé. En ce sens, le monologue de l'héroïne, supposant un interlocuteur qui l'entend et lui répond, fonctionne comme un vrai dialogue : rejet de l'ordre de chanter pour accepter celui de la prière. Pour conclure, on considère que la vitalité de ce discours relève de l'acte de négation qui a créé la polémique entre deux voix divergentes : la voix venant de l'extérieur et celle du personnage, à l'intérieur du discours.

2.7.1. La coïncidence des contradictions : l'incommunicabilité des êtres ou dire le vide ?

Tout lecteur-spectateur du théâtre (traditionnel) sait bien que la parole théâtrale, étant l'outil de communication privilégié des personnages, occupe une place de première importance dans le déroulement de l'action dramatique, alors que la parole théâtrale beckettienne est en pleine ruine, ainsi qu'on vient de le constater, *En attendant Godot* et *Fin de partie* sont exemplaires sur ce point. Depuis les premiers moments du spectacle où Vladimir demandait à la bonne volonté d'Estragon de lui « renvoyer la balle de temps en temps (p. 15) », et ceci pour continuer la fête d'attente, ces deux clowns beckettians sentaient ouvertement en

²⁴⁰ D'une certaine façon les rapports dialogiques sont idéologiques, puisque l'énoncé d'autrui, aussitôt introduit dans le discours du locuteur, entre en « polémique intérieure » avec le mot de ce dernier (Bakhtine, 1970, *op. cit.*, p. 271). On se met d'accord, ou on refuse. Pour prouver cela, nous nous adressons à Bakhtine qui met en avant l'idée selon laquelle « toute énonciation réelle, quelle qu'en soit la forme, contient toujours de façon plus ou moins nette, l'indication de l'accord avec quelque chose ou du refus de quelque chose. » (1977, *op. cit.*, p. 116).

eux la difficulté de constituer une véritable conversation. D'où la non-compréhension du contenu de leurs énoncés qui tendent à disparaître pour qu'enfin ce soit la non-communication qui se joue sur la scène. J.-P. Ryngaert (1993b) prend en considération cette défaite de la machine de la parole théâtrale beckettienne et il estime que la non-existence d'une véritable interaction entre Vladimir et Estragon serait le résultat du manque de l'action dramatique (« Rien à faire (p. 9) »). Tout ce qui se passe chez eux, quelques agissements et activités banales, ce n'est que pour meubler le vide du temps d'attente (de Godot) qui leur semble tellement long : « Tout se passe comme si les personnages n'avaient rien à se dire, pas de raison idéologique ou psychologique de prendre la parole, sinon cette fameuse obligation de « continuer » en passant le temps », d'après Ryngaert (1993b, *op. cit.*, p. 95).

Et quand il n'y a que l'« obligation de continuer », alors le dialogue apparaîtra comme un fait obligé et dicté de la part de l'un, particulièrement Vladimir, à l'autre dans une situation de l'attente pour remplir le vide de la scène. C'est ainsi que deux facteurs antagonistes, l'obligation et la difficulté à dire, constitueront ensemble la base de toutes les contradictions et la divergence des points de vue entre Didi et Gogo. Ce système de contradiction remarquable dans le texte beckettien, relevant généralement du refus du jugement de l'autre et qui est une des formes de la négation, est sans doute le langage de l'incommunicabilité des êtres scéniques, tout en constituant le caractère par excellence de la fiction beckettienne. C'est un système de contraires qui, apparemment, bloque la bonne marche du dialogue, mais il est en même temps la force motrice de la parole théâtrale qui se produit de cette divergence de points de vue entre les protagonistes²⁴¹.

L'extrait textuel suivant met en scène Vladimir et Estragon qui ne parviennent pas à nouer le dialogue, avec la terrible menace du silence qui paraît chaque fois qu'Estragon ne donne pas la réplique à son interlocuteur ou arrête implicitement la conversation avec ses bouclages énonciatifs « C'est vrai », « Je cherche » :

(39) *Long silence.*
VLADIMIR. – Dis quelque chose !
ESTRAGON. – Je cherche.

²⁴¹ « La diction n'a que la contradiction pour avancer », note L. Janvier (1969, *op. cit.*, p. 62). Le mot de Janvier produirait l'occasion à C. Ross (2004, *op. cit.*, p. 70), absorbé par la poétique du vide beckettien, de réfléchir à cette question « [est-ce] quelque chose peut exister chez Beckett sans qu'une contradiction soit inscrite au sein de cette chose ? ».

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.

VLADIMIR. – Ce que c'est difficile !
ESTRAGON. – Si tu chantais ?
VLADIMIR. – **Non** non. (*Il cherche.*) On n'a qu'à recommencer.
ESTRAGON. – Ça **ne** me semble **pas** bien difficile, en effet.
VLADIMIR. – C'est le départ qui est difficile.
ESTRAGON. – On peut partir de n'importe quoi.
VLADIMIR. – Oui, **mais** il faut se décider.
ESTRAGON. – C'est vrai.

Silence.

VLADIMIR. – Aide-moi.
ESTRAGON. – Je cherche.

Silence.

VLADIMIR. – Quand on cherche on entend.
ESTRAGON. – C'est vrai.
VLADIMIR. – Ça empêche de trouver.
ESTRAGON. – Voilà.
VLADIMIR. – Ça empêche de penser.
ESTRAGON. – On pense **quand même**.
VLADIMIR. – **Mais non**, c'est **impossible**.
ESTRAGON. – C'est ça, contredisons-nous.
VLADIMIR. – **Impossible**.
ESTRAGON. – Tu crois ?
VLADIMIR. – Nous **ne** nous risquons **plus** de penser.
ESTRAGON. – Alors de quoi nous plaignons-nous ?
VLADIMIR. – Ce **n'est pas** le pire, de penser.
ESTRAGON. – Bien sûr, bien sûr, **mais** c'est déjà ça. (*EAG*, pp. 88-89), [nous soulignons]

La longue séquence citée ci-dessus montre ce point remarquable que Didi et Gogo se trouvent plus que jamais dans l'incapacité profonde de converser ; incapables de se renvoyer la balle de tennis qu'est cette parole qui s'est bloquée au sens propre du terme. C'est tellement difficile, pour Vladimir et Estragon, d'échanger, ayant épuisé leur réserve de paroles après la fameuse scène de « voix mortes » (p. 87-88) qui « bruissent » dans le silence, lorsqu'ils n'ont effectivement plus rien à se dire. Le « *Long silence* » leur fait grandement peur. Mais comme il faut qu'ils parlent, ils font du texte, pour sortir de ce blocage, « même si, dit J.-P. Ryngaert (*ibid.* p. 99), certains démarrages sont manifestement lents et pénibles ». Vladimir n'est pas fait pour le silence ; le silence-solitaire, synonyme de la pensée, leur donne le reflet du non-sens de la condition humaine. C'est donc au langage qu'il faudra avoir recours, pour « empêcher de sombrer dans une pleine lucidité synonyme de chaos », affirme

S. Guinoiseau (1995, *op. cit.*, p. 38). Pour ce dernier (*ibid.*), « l'homme ne peut vivre longtemps dans la conscience du vide ou dans la perplexité totale, il a besoin de parler, de signifier des choses [même futiles] » pour « se donner l'impression d'exister (*EAG*, p. 97) ». Vladimir, qui est souvent le premier à engager la conversation, pour sortir du chaos qu'a produit le vide de ce « *Long silence* » demande à son compagnon de « dire quelque chose ».

Même l'énoncé-requête de Vladimir ne peut pas briser le silence menaçant, puisque Estragon n'a rien à lui répondre et il est tranquillement en train de « chercher » quelque chose (« Je cherche »). Mais cette attente de réponse va encore les faire sombrer dans un autre « *Long silence* ». D'un autre côté, Vladimir ne peut plus se laisser envahir par la conscience du vide ; « angoissé », il lance un deuxième appel à Estragon pour qu'il prenne la parole, à tout prix : « Dis n'importe quoi ! »²⁴². On est ici, par ce discours, en pleine littérature du « non-mot », qui est l'autre dimension du travail de vide, comme le souligne L. Parisse²⁴³, lorsque la parole théâtrale beckettienne est devenue ainsi futile. Selon A. Satgé (1999, *op. cit.*, p. 97), le dernier impératif de Vladimir met au « second degré » le premier « Dis quelque chose ! » qu'il vient d'adresser à Estragon. C'est dans cette optique qu'on pourrait dire que Didi et Gogo parlent pour « avancer et meubler » le temps d'attente et non pas pour « communiquer » quelque chose. D'où leur bavardage. Ils doivent parler sans cesse pour « ne pas entendre les voix mortes (p. 87) ». Ces voix dites mortes sont celles du passé, qui « explorent les mystères de l'être et du moi jusqu'aux limites de l'angoisse et de la souffrance », voix qu'Estragon et Vladimir essayent de ne pas entendre, constate M. Esslin²⁴⁴. D'où leur proximité raisonnée : « nous sommes intarissables » (*ibid.*). C'est, selon Estragon, « pour ne pas penser » (*ibid.*) ces voix de la « souffrance d'être » (Beckett, 1990, *op. cit.*, p. 30) qui naissent du silence. Effectivement le silence (profond) ouvre à penser.

²⁴² Toute l'œuvre beckettienne, particulièrement son théâtre, se résume à cette question « Comment parler n'ayant rien à dire ? ». Pascal Casanova, rapprochant l'œuvre artistique de Beckett à la peinture de « l'empêchement » des frères Van Veld, lesquels imitent le dramaturge, conclut que ce dernier préfère « l'expression qu'il n'y a rien à dire, rien avec quoi exprimer, rien à partir de quoi exprimer, aucun pouvoir d'exprimer, aucun désir d'exprimer, et en même temps la nécessité d'exprimer » (1997, *op. cit.*, p. 132). D'où la justification d'une logique formelle négative beckettienne.

²⁴³ « La coïncidence des contraires dans l'œuvre de Beckett », revue *Miranda* n° 4/2011, p. 3.

²⁴⁴ 1977, *Op. cit.*, p. 57.

Suivant le proverbe « qui trop embrasse mal étreint », on estimerait que le « Dis n'importe quoi » de Vladimir c'est tout le message de la poésie beckettienne ; dire beaucoup pour ne rien signifier. Si on prend en considération les « maximes conversationnelles » de H. Paul Grice, parmi les trois catégories essentielles de « Quantité, Qualité et Modalité » qu'il représente, c'est la précieuse règle « Parlez à propos »²⁴⁵, ou en d'autres termes « Ne parle pas pour ne rien dire », dans la catégorie de « Relation », qui attirera notre attention. Évidemment, la thèse de Grice nous permettra de conclure que les personnages beckettians transgressent cette maxime de « relation » pour fuir le silence, quand leur machine conversationnelle s'arrête de fonctionner. Mais, dans cette situation d'obligation et d'urgence, la réponse que va donner Estragon au « Dis n'importe quoi » de Vladimir ne pourrait être qu'une question pleinement absurde : « Qu'est-ce qu'on fait maintenant ? ». C'est une question qui, de la même manière que le discours absurde de Vladimir, n'aurait aucune portée poétique²⁴⁶ et ne véhiculerait aucun message de particulier. C'est ainsi que la question d'Estragon sera considérée comme futile ; les deux interlocuteurs savent assurément qu'ils ne sont là que pour attendre Godot. Et de ce non-sens conversationnel naît un discours absurde. La réponse de Vladimir n'est que la structure répétitive et habituelle « On attend

²⁴⁵ « Logique et conversation », in : *Communications* n° 30/1979, p. 61.

²⁴⁶ R. Jakobson (1963, *op. cit.*, p. 213-220), dans ses conceptions linguistiques axées sur les *fonctions du langage*, repère six facteurs fondamentaux dans un acte de communication : 1. Fonction *référentielle*, centrée sur le contexte qui fait l'objet du message. 2. Fonction *émotive* ; l'intention est concentrée sur l'émetteur (destinateur) du message. 3. Fonction *conative*, permettant de centrer la portée du message sur les effets produits chez le destinataire. 4. Fonction *métalinguistique*, portant sur le code, sur le discours même. 5. Fonction *phatique* ; c'est pour attirer l'attention de l'interlocuteur, orientation du message ou le prolongement du contact avec l'interlocuteur « Vous m'entendez ?, Prêtez-moi l'oreille ». 6. Et finalement la fonction dite *poétique* qui porte sur les structures du message même, le choix et la combinaison de mots « Pourquoi vous dites toujours « Jeanne et Marguerite » ? - Vous préférez Jeanne à Marguerite ? - Pas du tout, mais ça sonne mieux ainsi. » (*ibid.*, p. 218).

De ce point de vue, l'énoncé « Dis n'importe quoi ! » de Vladimir et la réplique « Qu'est-ce qu'on fait maintenant ? » d'Estragon ne véhiculent ni l'un ni l'autre la moindre portée poétique, mais plutôt phatique. L'impératif de Vladimir n'est émis que pour les arracher au vide du silence, et garder l'autre en contact, tout en faisant ainsi fonctionner le dialogue qui s'est bloqué. Et l'interrogative d'Estragon « Qu'est-ce qu'on fait maintenant ? », n'étant pas une vraie question dans l'intention de savoir quelque chose, ne représenterait qu'une fonction phatique, elle aussi. Elle a été formulée par l'obligation de Vladimir qui voulait qu'Estragon dise enfin « quelque chose, n'importe quoi », pour débloquer de cette manière leur conversation.

Godot », qui vient encore pousser la parole à un autre blocage (« *Silence* ») avec la réplique de fermeture que va donner Estragon taciturne (« C'est vrai »), alors qu'ils s'ingénient à en sortir. « Attendre Godot » et après lequel la formule de bouclage énonciatif « C'est vrai » sont, au sens de C. Ross (1998, *op. cit.*, p. 107-108), « le trou de signification, [...] la pensée du vide qui s'éprouve comme une opacité qu'il faut interrompre ». Mais comment ?

Le langage c'est la seule arme de l'homme beckettien pour lutter contre la conscience du vide. C'est grâce à lui que les personnages feignent d'échapper à l'angoisse de la prise de conscience de la misérable condition humaine, en se donnant l'illusion du bonheur, une joie fictive contre l'absence-silence indifférent du Sauveur (Godot) : « VLADIMIR. – Dis-le, même si ce n'est pas vrai. / ESTRAGON. – Qu'est-ce que je dois dire ? / VLAD.- Dis, **Je suis content.** / ESTR.- **Je suis content.** / VLAD.- Moi aussi. / ESTR.- Moi aussi (*EAG*, P. 84) ». Dans l'exemple (39), nous constatons que pour briser le mur de l'impossible qu'est ce grand manque de parole, Didi parle de l'inquiétude que lui laisse la longueur de l'attente (« Ce que c'est difficile ! »). Et la venue de ce dernier énoncé est bien délicate à ce moment !

Le « Ce que c'est difficile ! » fait double sens : c'est difficile de sortir du néant qu'a causé le vide de la pensée, la machine de la conversation ne fonctionnant pas, et cette attente de Godot est également pénible. Alors comment faire pour oublier l'épaisseur du temps d'attente dont le silence est le résultat ? Estragon, estimant que son partenaire a perdu le moral à cause de la longueur d'attente, pense qu'en changeant de situation, ce serait moins triste et il suggère ainsi à son compagnon l'idée de chanter (« Si tu chantaient ? »). C'est une argumentation qui s'ancre dans nos habitudes socioculturelles. Chanter amuse et distrait, c'est gai et ça fait passer le temps. C'est aussi une proposition enfantine, voire infantile. Par ailleurs, Estragon, sceptique et pessimiste au sujet du confort (du salut, en fait) que pourrait leur apporter la venue douteuse du bonhomme de Vladimir (Godot), s'ennuie vite et cherche toujours des plaisirs. La preuve en est lorsqu'ils s'ennuient au premier acte, fatigués de l'attente de Godot, et que Pozzo, pour les désennuyer, veut savoir s'ils souhaitent que Lucky pense ou danse pour eux. Estragon insiste fermement sur le sujet de la danse et répond : « J'aimerais mieux qu'il [Lucky]

danse, ce serait plus gai (*EAG*, p. 55) ». Mais maintenant, c'est en vain qu'il demande à Vladimir de « chanter ». Ce dernier, l'homme de la pensée, contrairement au premier qui est un homme nonchalant qui ne pense qu'à manger, chanter et danser, rejette sa proposition « **Non** non. (*Il cherche.*) On n'a qu'à recommencer », anticipant sur Hamm, dans *Fin de partie* (p. 93), qui interdit à Clov de chanter : « [Clov] va en chantonant vers la fenêtre à droite, s'arrête [...] HAMM.- Ne chante pas ! / Clov (*se tournant vers Hamm*).- On n'a plus le droit de chanter ? / HAMM.- Non. / CLOV.- Alors comment veux-tu que ça finisse ? ». Le chant pourrait ainsi alléger la pesanteur du temps en le faisant passer vite, pour échapper à une attente dans toutes ses dimensions.

Retournant sur le discours de Didi, on dira que cet énoncé négatif « Non non. (*Il cherche.*) On n'a qu'à recommencer » serait, énonciativement parlant, une sorte de négation polémique qui va à l'encontre de l'impératif implicite de son interlocuteur qui vient de lui suggérer de chanter : « Si tu chantaient ? ». La négation de Vladimir contient ainsi le point de vue de l'autre qu'il vient de refuser « Non, il est impossible de chanter ». Car on doit recommencer l'attente (de Godot) qui semble difficile à Vladimir. Voilà le recours à la négation, pour ranimer le dialogue mourant qui se heurte au silence à chaque tentative. C'est là qu'effectivement réside la singularité de l'œuvre négative beckettienne : chaque fois que la parole n'avance pas, la négation vient à son secours pour faire bouger le système à produire des mots²⁴⁷. Estragon, quant à lui, trouvant son ordre implicite rejeté, abuse de ce rejet et contredit à la fois, d'un seul coup, l'énoncé précédent de son interlocuteur (« Ce que c'est difficile ! ») et « la difficulté de recommencer à mettre en marche la machine de la conversation » par une négation polémique « Ça **ne** me semble **pas** bien difficile, en effet ». Dans l'expression négative d'Estragon, on peut repérer au

²⁴⁷ La contradiction-négation beckettienne qui est le travail du vide, paradoxalement à l'empêchement apparent qu'elle produit, contribue en même temps à la bonne création du discours des protagonistes. Comme l'affirme C. Ross, « les fantasmes beckettien du discours du vide, discours négatif viennent après le vide », (2004, *op. cit.*, p. 79). De ce point de vue, et en accord avec Ross, le vide-négatif beckettien est non seulement « l'état d'inexistence mais aussi la *structure* d'une œuvre qui, tout en étant à la recherche d'un état sans mémoire ni désir, cherche à se penser de manière paradoxale. » (Ross, *ibid.*, p. 80). D'où la révolution langagière, qui crée de nouveaux régimes de sens issues de nouvelles manières de dire.

moins deux points de vue opposés, suivant la terminologie de Ducrot (1984) et celle des polyphonistes scandinaves (2004) :

PDV1 : « Ce que c'est difficile [l'attente de Godot, et la difficulté de la remise en route de la machine conversationnelle] ».

PDV2 : « pdv1 » est injustifié.

Suivant l'analyse ci-contre, on se rend compte qu'Estragon, le locuteur-énonciateur E2 du PDV2, prend ses distances du PDV1 qui est associé à l'allocutaire-énonciateur E1. Mais la question qui va se poser porte sur Estragon qui bloque constamment l'échange verbal par sa réticence ou ses doutes négatifs, voire au sujet de l'existence de Godot. Comment peut-il alors parler d'une facilité du de l'amorce du dialogue ? A-t-il voulu s'opposer de la sorte, tout simplement, à son partenaire qui vient de lui déplaire en ne prenant pas en considération sa demande implicite de chanter ?

Ce qui est remarquable ici, c'est qu'apparemment le dialogue s'est remis en fonction grâce aux contradictions qui se côtoient dans la conversation de ces deux hommes. Une contradiction en appelle autre, ou du moins les interlocuteurs viennent parfois y chercher, même rares soient-elles, des rectifications ou des explications pour se faire comprendre auprès de l'autre. Comme le « C'est le départ qui est difficile » de Vladimir contre le négatif « Ça **ne** me semble **pas** bien difficile » de son compagnon, se centrant ainsi sur la question du choix de mots et le changement de sujet de discussion, qui sont effectivement des tâches tellement difficiles, lorsque son partenaire ne tient pas aux règles de l'interaction verbale. Si le départ reste pénible pour Vladimir, et non pas pour Estragon, c'est parce qu'il se veut intellectuel²⁴⁸ et lucide du couple : «VLADIMIR.- [...] vois-tu Gogo, il y a des

²⁴⁸ Pour des informations détaillées sur le référent philosophique des personnages du théâtre de Beckett, nous renvoyons au précieux article de Gérard Piacentini (1990, « Le référent philosophique, comme caractère du personnage dans le théâtre de Samuel Beckett », in *Revue d'histoire du théâtre*, n° 4, 1990, p. 323-371) et G. Piacentini (2006, *Samuel Beckett mis à nu par ses auteurs, même : Essai sur le théâtre de Samuel Beckett*, Saint Genouph, Librairie A.-G. Nizet,). Selon Piacentini, « la clé du théâtre de Samuel Beckett se situe dans la manière dont sont construits les personnages. L'auteur utilise une philosophie pour élaborer le caractère de chacun d'eux » (1990, p. 323). Ainsi on pourrait repérer, *grosso modo*, dans la trilogie dramatique beckettienne, « la philosophie de Descartes chez Vladimir. Estragon, lui, incarne celle de Leibniz. Il est une « monade (signifiant *unité*, c'est l'être le plus simple, indivisible) sans porte ni fenêtre. Pour la monade, la réalité, c'est l'esprit. Quant à Pozzo, Lucky et Nell, ils sont stoïciens ; tout en sachant que Nagg et

choses qui t'échappent qui ne m'échappent pas à moi (EAG, p. 83) ». Il est bien évidemment l'homme au chapeau, pour se mêler des idées spirituelles, des questions de l'humanité ; face à Estragon, homme de chaussures, ne s'occupant que de choses et idées banales. Pour ne pas trop nous écarter de notre discussion actuelle, en revenant sur le discours de Vladimir, nous trouvons que l'énoncé de ce dernier produit une deuxième occasion à Estragon de reprendre d'une autre façon son dire précédent (« Ça ne me semble pas bien difficile, en effet ») et contredire implicitement le dire de Vladimir (« C'est le départ qui est difficile ») en répliquant « On peut partir de n'importe quoi ». Ce dernier est un retour maladroit et abusif à la parole de Vladimir quand il demandait, plus haut, à Estragon de dire « n'importe quoi » pour briser le silence qui freinait à plusieurs reprises le déroulement du dialogue.

La présence du modal « pouvoir » dans le discours d'Estragon justifierait, selon lui, la facilité de la tâche de « recommencer », quand on est bien capable de dire n'importe quoi. S'agit-il de la naissance d'une littérature du non-mot à partir de ces petits riens ? Évidemment, ce qui est certain c'est que Didi et Gogo jouent pour le moment avec le langage, avec ces « n'importe quoi » qui envahissent leur parole. D'autre part, ces deux clochards jouent leur vie ordinaire sur scène, et comme ils n'ont « rien à faire », en tant que personnage au théâtre, ils font leur discours iumporvisé. Il faudrait expliquer que c'est l'absence de l'objet scénique, en un mot le vide de Godot qui amènent Didi et Gogo à remplir leur rôle de comédien ; dire que le jeu d'attente leur donne ainsi l'illusion de faire du spectacle²⁴⁹. En ce sens, et

Willie ont pour référent la philosophie d'Épicure. Pour ce dernier la sensation est la source de la connaissance. Le personnage de Winnie représente Berkeley, pour sa fameuse thèse « *esse est percipi*, et inversement, *non esse est non percipi* ». Quant à Hamm, il reflète les conceptions philosophiques aristotéliennes. Mais le seul personnage qui n'ait pas d'incarnation philosophique, c'est Clov, étant donné qu'il est le « chien » de son maître, Hamm. », dans l'analyse de G. Piacentini (2006, p. 69-87). C'est ainsi que Beckett met en scène tout un univers avec seulement quelques personnages.

²⁴⁹ La singularité par excellence d'*En attendant Godot* est sa subjectivité. L'espace de l'absence a laissé place à celui d'invention, à un espace du jeu. Pour C. Ross, le rôle du jeu est incontestable dans cette pièce : « Il est une liaison avec la reconstruction de l'*absence*. [...] Par leur jeu les personnages nous forcent à soutenir suffisamment l'illusion que la pièce n'a ni contenu, ni contenant et que sa tâche semble consister à rechercher un contenu, voire un objet. C'est-à-dire que l'espace du vide que la pièce explore, est aussi l'exploration de son propre espace du jeu. [...] Le vide crée le jeu en tant que phénomène théâtral de la même manière que le jeu crée et recrée une expérience du vide » (1998, *op. cit.*, p. 115). De

suivant la réplique d'Estragon, la pièce est un jeu sans contenu dans lequel on peut partir par n'importe où et de n'importe quoi. Mais le départ n'est pas toujours aussi facile. Voyons la réaction de Vladimir au discours de son interlocuteur : « Oui, mais il faut se décider ». La présence du connecteur argumentatif « mais » trahit l'opposition du locuteur au point de vue de l'interlocuteur selon lequel le départ n'est pas difficile et qu'on peut partir de n'importe quoi. Une analyse énonciative de l'énoncé, « Oui, mais il faut se décider », de Vladimir nous permettra de trouver deux points de vue contradictoires qui se confrontent au sein de l'unique discours de Vladimir, dans une structure linguistique réfutative « P MAIS Q ».

Selon cette formule d'opposition qui tient ici, à en citer M. Olsen (2002c, *op. cit.* p. 156-158), « une fonction de nier », Vladimir accorde préalablement **P** par un *lien d'accord* (Fløttum, 2001b), le point de vue de son allocutaire qui a énoncé qu'« on peut partir de n'importe quoi ». Rappelons que par le lien d'accord, le locuteur (Vladimir) ne rejette pas le PDV de son énonciateur (Estragon), sans pour autant le prendre en charge comme le sien (Rabatel, 2009f, p. 6). L'affirmatif « Oui » manifeste ce lien dit *d'accord* dans le discours de Vladimir (« oui, on peut partir de n'importe quoi ») pour constituer P qui donne la conclusion-C (« Ce n'est pas tellement difficile de recommencer à parler à briser le silence »). On est d'accord avec Estragon jusque là, mais il arrive immédiatement le connecteur « mais » qui est effectivement de la responsabilité de Vladimir pour remettre en cause, par un lien de non-responsabilité la présence de PDV1(P) (Fløttum, *ibid.*, *ScaPoLine*, 2004). *Mais* soutient ici le PDV2 (Q) : « mais il faut se décider » qui communiquera non-C « comme on ne sait pas se décider, le départ est donc difficile », ou bien « on ne peut pas partir de n'importe quoi, parce qu'on est dans l'indécision ». Voici comment naît le néant dans ce débat du vide de la signification. L'écart est profond entre Estragon et Vladimir : pour le premier tout est un jeu sans importance, alors que pour le dernier il y a malgré tout un ordre, une discipline dans la vie. Dans la phrase « mais il faut se décider » de notre Didi intellectuel, le pronominal « se décider » fait sens : ce qui veut dire que l'indécision

ce point de vue, le jeu serait le seul objectif de la pièce, Didi et Gogo n'ayant d'autre rôle que celui de se représenter. C'est création artistique à partir du rien.

habite les personnages. Vladimir en a peur, contrairement à l'insouciance de son partenaire. De la même manière, Hamm déteste l'ordre que son fils adoptif/Clov recherche dans *FDP* (p. 76-77) : « HAMM.- Qu'est-ce que tu fais ? /CLOV.- De l'ordre [...] Je vais tout débarrasser. /HAMM (*exaspéré*).- Mais qu'est-ce que tu fabriques ? /CLOV.- J'essaie de fabriquer un peu d'ordre. /HAMM.- Laisse tomber. (*Clov laisse tomber les objets qu'il vient de ramasser*). Hamm, défaitiste provoque Clov qui lui répond littéralement, puisqu'il laisse tomber les objets sans pour autant renoncer à fabriquer de l'ordre.

Comme on le constate, l'argument qu'a apporté l'adversatif argumentatif « mais », de la responsabilité de Vladimir, est plus fort et plus convaincant que le point de vue qu'avait développé Estragon sous (P) : « On peut partir de n'importe quoi » ; tandis que ce dernier ne trouve effectivement rien à dire au retour. Il cède à la polémique et se retire de sa position antérieure, en cherchant refuge dans le silence, laissant ainsi le dialogue se heurter encore à l'impasse du silence par son leitmotiv « C'est vrai »²⁵⁰. Le « c'est vrai » révèle aussi l'absurdité du « On peut partir de n'importe quoi » de Gogo. La formule de conclusion-fermeture maladroite qu'est « C'est vrai. », en tant que signe d'épuisement de la parole et de soumission aux informations du locuteur, est prononcée par Estragon chaque fois qu'il ne

²⁵⁰ L'abondance des « *silence* » est inquiétante dans le dialogue de ces personnages. Un petit regard sur la scène des *voix mortes* « *EAG*, p. 87-89 » nous permettra de faire l'inventaire d'une huitaine d'occurrences de « *silence*, ou *Long silence* », parus toujours après le mot maladroit d'Estragon. À entendre J.-F. Louette (2002, *op. cit.*, p. 90-93), « le silence vient pénaliser Estragon chaque fois qu'il n'arrive pas à donner le mot approprié, ou lorsqu'il répète la même chose que vient de dire l'autre ». Ou quand « il ne cherche ni à prendre le relais ni à changer de thème » (*ibid.*, p. 68). Il n'y rien de nouveau dans « C'est vrai » ; c'est une parole de plus en plus pauvre en information qui est répétée. André Petitjean (« Analyse des conversations dans *EN attendant Godot* de Beckett », Nancy, Revue *Verbum*, Fascicule 2-3, Tome VII /1984, p. 278.) qualifie ces types de formules de clôture des personnages beckettien de « piétinement conversationnel ».

Enfin, pour J.-P. Ryngaert, « C'est vrai » d'Estragon est le signe tragique d'épuisement de la parole : « Quand la parole s'épuise à ne rien dire que ce qui est joué, ou ce qui pourrait être joué, le résultat est plutôt un dialogue plat [...] où les acteurs s'enferment dans le commentaire verbale de ce qu'ils montrent » : *Introduction à l'analyse du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 90.

Suivant les propos de Louette et ceux de Ryngaert, le lecteur-spectateur d'*EAG* tiendrait compte du fait qu'Estragon enfonce en même temps, par cette façon de collaborer à la conversation, les deux maximes « *Qualité* : Que votre contribution soit véridique ; et *Quantité* : Que votre contribution contienne autant d'information qu'il est requis et pas davantage » de H. Paul Grice (1979). Enfin, on doit souligner que la souffrance que subissent ainsi les personnages beckettien à rétablir la conversation, c'est la véritable mise en scène du tragique de la conversation.

trouve rien à répliquer. Quand elle est dite, c'est le bouclage énonciatif « *silence* » qui vient automatiquement après la simple et pure confirmation de ce qui vient d'être prononcé par l'autre partenaire. Et le jeu habituel pour rompre le silence, sinon le risque de penser le vide, est là. Pour faire bouger le dialogue, Vladimir prend l'initiative et demande à son interlocuteur, comme le montre la présence de l'impératif « Aide-moi ! », de l'aider à prendre une décision (de quoi se mêler), à dire quelque chose ou finalement inventer un « truc » pour écarter l'ombre du silence qui est en train de détruire leur présence scénique, c'est-à-dire la parole qui est le seul prétexte à pouvoir rester sur la scène. De ce point de vue, on estime que « la fatalité »²⁵¹ (langagière) beckettienne résulte de cette impossibilité de parole.

Le « Aide-moi ! » que lance Vladimir serait un des moments les plus tragiques de la parole beckettienne ; sa présence montre bien clairement que le dialogue n'avance pas du tout, ou s'il marche, c'est très péniblement. À la suite du *principe de coopération* gricien (*ibid.*), « que votre contribution conversationnelle corresponde à ce qui est exigé de vous, au stade atteint par celle-ci, par le but ou la direction acceptés de l'échange parlé dans lequel vous êtes engagé », on conclurait avec J.-P. Ryngaert (1998) que la coopération conversationnelle qui existe entre Vladimir et Estragon est une « coopération forcée » :

« Dans la conversation ordinaire, le 'principe de coopération' désigne l'effort des énonciateurs pour relancer un sujet, en manifestant de l'intérêt pour ce qui vient d'être dit, pour l'énoncé qui a été formulé. Il s'agit d'alimenter la proposition qui est faite, de l'enrichir, de la relancer, et donc de permettre au partenaire de reprendre la parole à son tour. »²⁵²

Vladimir a beau compter sur la coopération de ce passif interlocuteur qu'est Estragon, puisque celui-ci ne répond pas aux exigences et aux lois conversationnelles. En réplique à « Aide-moi ! » il dit, avec sang-froid, qu'« il cherche » ; ce qui pourrait signifier qu'il est dans un état de « vacance propice à l'échange » (Ryngaert, *ibid.*, p. 256), ne sachant même pourquoi ils sont là. Et encore c'est le « *silence* » qui va engloutir la parole, laissant tomber ainsi à l'eau toute tentative-initiative de Vladimir qui s'efforçait à tout prix de relancer le dialogue. Pour le sociolinguiste américain, Erving Goffman (1987, *Façons de*

²⁵¹ Jean-Paul Gavard-Perret, *L'imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les œuvres dernières de Beckett*, Paris-Caen, Bibliothèque Circé, 2001, p. 95.

²⁵² Jean.-Pierre Ryngaert, « Samuel Beckett et le théâtre de conversation : la mise en crise du dialogue », in *Revue OP. CIT.*, Pau, Éditions PUP, N° 11/1998, p. 258.

parler) « dans l'ensemble (et en particulier entre inconnus) le silence est la norme et la parole quelque chose qui doit pouvoir être justifié » (cité dans J.-P. Ryngaert, 1998, *op. cit.*, p. 256). Dans cette perspective, le bouclage énonciatif par le « Je cherche » d'Estragon, qui a immédiatement déclenché le « Silence », ne peut pas être considéré comme une norme conversationnelle, mais une panne, plutôt une catastrophe conversationnelle. C'est-à-dire qu' Estragon cherche à aider Vladimir à remettre en route le dialogue, mais il est incapable de nouer la parole.

Le « Je cherche » d'Estragon vient inciter Vladimir à répliquer « Quand on cherche on entend », une transformation subtile de l'expression « Quand on cherche on trouve ». Dans le sens du projet de meubler le vide d'attente, il y a un mouvement intérieur actif dans les mots qu'utilisent ces deux personnages, malgré l'état stagnant de leur conversation. Par son discours Didi fait revenir²⁵³ le lecteur et son interlocuteur à la pensée de « voix mortes » (p. 87) dont on a brièvement discuté plus haut. Que peut-on « entendre » en cherchant, d'après Vladimir ? Le littéral allégorique « on entend » semble avoir double sens : tout d'abord il veut dire, quand on cherche (les mots, les idées) on les entend parler dans sa pensée ; ensuite c'est la fonction méta-discursive qu'il tiendrait, en nous emmenant de nouveau à l'espace des voix mortes qui ne laissent pas Vladimir. Estragon prend le deuxième sens et affirme que « C'est vrai » ; pour relancer cette fois le dialogue et signifier que ça revient, la redoutable pensée des voix mortes, ces « voix infernales », comme l'explique Pascale Alexandre-Bergues²⁵⁴. C'est un retour inquiétant. Puisque « ça empêche de trouver » le mot juste qu'on cherche, énonce Vladimir, et auquel Estragon réplique « Voilà » qui a un effet comique. Le comique du langage beckettien naît ici de ce qu'Estragon se réfugie souvent dans un langage figé, par ses affirmatifs « c'est vrai », ou « voilà », qu'il considère comme de

²⁵³ Suivant le postulat bakhtinien du concept de polyphonie, le discours du locuteur est habité des voix d'autres personnes, ou d'énoncés antérieurs « émanant de lui-même ou d'autrui, auxquels son propre énoncé se rattache sous un quelque rapport (il se fonde sur eux, polémique avec eux), purement et simplement il les suppose déjà connus de l'auditeur » (Bakhtine (1984, *op. cit.*, p. 275). En ce sens, « chaque énoncé est un maillon de la chaîne fort complexe d'autres énoncés. » (*ibid.*)

La connotation des *voix mortes*, dans l'énoncé « quand on cherche on entend » de Vladimir, nous montre ceci que toute figure de la pensée, née du silence, est un vrai cauchemar pour eux.

²⁵⁴ Cf., « Les voix du silence » dans, *Lire Beckett : En attendant Godot et Fin de partie*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1998, p. 54.

bonnes formules, pour ne rien échanger réellement. Il semble, grâce aux efforts de Vladimir, que leur échange ait pris relance, et que ce penseur détourne le référent de l'anaphorique « Ça » vers le dialogue, à l'instant même où l'intérêt est considérable pour eux. Parce que « ça empêche de penser », pour laisser entendre que quand on parle on ne risque plus de penser, penser à l'état misérable de sa condition existentielle qui est une faute de la Création, d'après Estragon.

Le langage leur sert d'outil pour lutter contre cette catastrophe qu'est l'existence. Ils feront donc de leur mieux pour ne pas se laisser envahir par la pensée. S'ils sont « intarissables (p. 87) » c'est pour ne pas penser. Mais il est impossible qu'ils n'aient jamais pu penser. « On pense quand même », c'est la réplique qu'Estragon donne pour contredire l'énoncé « Ça empêche de penser » de son interlocuteur, où la fonction de contradiction est transportée par le connecteur contre-argumentatif « quand même » qui se place sur le même rang que les connecteurs « mais, cependant, quoique » dans la terminologie de Fløttum (2001b, *op. cit.*, p. 74-77). Tandis que pour ce dernier, c'est toujours le contraire : il pense qu'avec tous ces agissements et bavardages, aussi vains qui soient, il est impossible de penser : « Mais non, c'est **im**possible ». Quand la marche du dialogue ralentit, c'est toujours la coïncidence des contradictions qui fait sortir la parole de la constance. La négativité est en quelque sorte la matrice des liens discursifs entre les personnages. Par la polémique qu'il crée, le négatif est effectivement le producteur des mots et il fait ainsi avancer un texte creusé de signification auquel les personnages n'arrivent pas à donner de relance. Linguistiquement parlant, les préfixes négatifs tels « a-, dis- mé-, im- et in- » jouent dans la terminologie de Moeschler²⁵⁵ le même rôle qu'un morphème de la négation « ne...pas ». L'éternel retour des négatifs, c'est la logique beckettienne pour montrer le non-sens verbal. Alors que dans la négation de Vladimir, l'idée du rejet vient tout d'abord du « mais non », et ensuite du préfixe « im- », pour que le locuteur s'oppose ici doublement à toute voix autre qui parle d'une « possibilité de pensée » que montre le discours d'Estragon.

Mais ce dernier, qui est en principe l'homme de la négation, prend ces contradictions pour un vrai jeu de langage, lorsqu'il veut répliquer tout

²⁵⁵ Jacques Moeschler, *Dire et contredire*, Berne, Peter Lang, 1982, p. 5.

content « C'est ça, contredisons-nous », ce qui démontre en même temps le comique et le tragique du langage théâtral beckettien²⁵⁶. Le comique, parce qu'Estragon a pris l'espace scénique pour lieu de jeu afin de renvoyer la balle de tennis qu'est la parole. Mais il est également tragique en grande partie lorsqu'Estragon avoue qu'ils ne font effectivement rien d'important sur la scène que de répéter inlassablement les mêmes propos illogiques, des contradictions, des parodies et des malentendus qui tous prouvent l'absurdité de l'existence. Cette dernière ouvre en soi à l'incapacité de signifier, comme le discours de ces pantins le montre, quelque chose par les mots de la langue. L'absence de signification langagière, issue du comique dérisoire et des oppositions entre les acteurs, comme les acteurs beckettiens, a permis à J.-M. Domenach de redéfinir le concept de la tragédie :

« La tragédie ne revient pas du côté où on l'attendait, où on la recherchait vainement depuis quelque temps - celui des héros et des dieux -, mais de l'extrême opposé, puisque c'est dans le comique qu'elle prend sa nouvelle origine, et précisément dans la forme la plus subalterne du comique, la plus opposée à la solennité tragique : la farce, la parodie.» (1967, *op. cit.*, p. 260).

Le tragique serait également cet épuisement du langage que dévoile le lamentable discours « C'est ça, contredisons-nous » d'Estragon qui remet en cause l'utilité du dialogue théâtral. Devenu son propre objet de discours, le dialogue beckettien tourne ainsi dans le vide, un vide actif qui, selon F. Noudelmann (1998b, *op. cit.*, p. 110), signifie une « défection dramaturgique ». Le malentendu aussi, une des formes d'*accidents du langage* (P. Larthomas, 1980, *op. cit.*, p. 215-248), vient contribuer à cette défection langagière quand Vladimir répète « **Impossible** » en réplique à son interlocuteur. Cet énoncé est-il le rejet du « On pense quand même » ou celui « C'est ça, contredisons-nous » qui sont proférés par Estragon ? Parce que ce dernier, pose une question vague « Tu crois ? », répliquant à Vladimir. Une

²⁵⁶ L'architecture dynamique du théâtre beckettien serait, en quelque sorte, le fait délicat de « faire coexister deux éléments antagonistes, le comique et le tragique », dit E. Jacquart. Au sens de cet essayiste du *théâtre de dérision* (Ionesco, Beckett et Adamov), « c'est en poussant le comique jusqu'au paroxysme qu'on débouche sur le tragique : puisque le comique peut provenir, comme dans la farce, de la misère humaine [...], il suffit d'*accentuer cette misère* pour que le tragique surgisse. Les deux éléments ainsi obtenus tendent naturellement à se repousser. Il suffira, pour créer une architecture véritablement dynamique, de *creuser l'écart* entre les deux extrêmes, [...], le comique et le tragique » (Jacquart, 1998, *op. cit.*, p. 168).

question à double tranchant : « tu crois que c'est impossible de nous contredire ? » ou « tu crois qu'il est impossible de penser ? ». On prend conscience du fait que l'ambiguïté énonciative gagne le discours des personnages. Ils sont en pleine malaise de compréhension.

Si on prend l'« Impossible » de Didi contre l'« On pense quand même » de Gogo, alors on dira que le « Tu crois ? » de ce dernier arrive juste à temps afin de critiquer la sûreté du point de vue de l'autre (Didi). Dans la terminologie de Kerbrat-Orecchioni (1980, *op.cit.*, p. 126-129), le verbe d'opinion « croire » au mode interrogatif signifie implicitement la fausseté d'un présupposé. Donc le discours de Gogo est un rejet indirect de la parole de Didi, signifiant « il est faux qu'il est impossible de penser », puisque naturellement quand « on cherche » on pense déjà, d'après Estragon. Mais Vladimir garde toujours sa position contraire, le dialogue s'étant mis en marche. Il « croit » qu'« ils ne risquent plus de penser ». On est conscient que le jeu des contraires continue et qu'aucun de ces deux hommes ne se retire de sa vision du monde à soi. Personne n'accepte l'autre et chacun avance son propre point de vue de possibilité ou impossibilité de penser. Estragon, réfugié dans les implicites, fait une inférence ironique à la parole de Vladimir qui assure qu'on ne risque plus de penser : « Alors de quoi nous plaignons-nous ? », une conclusion polyphonique qui relève de la formule linguistique « Si P Alors Q ». Il paraît qu'Estragon s'impose. Évidemment, dans cette perspective, Estragon est raisonné : s'« il n'y a plus de risque de penser » alors « On n'a rien de quoi se plaindre », tandis que c'est Vladimir lui-même qui s'inquiète plus que son partenaire de la menace d'enlisement dans « la pensée » quand le dialogue se bloque ou tombe en panne. En bref, que Vladimir le veuille ou non, la pensée est là, même lorsqu'il implore Estragon à trouver quelque chose à dire (« Aide-moi ! »). Alors Vladimir, se trouvant vaincu, accepte implicitement le point de vue de son interlocuteur selon lequel « on pense quand même », quoi qu'on fasse tout pour éviter de penser. Faisant brusquement un demi-tour pour changer son point de vue précédent : il prépare maintenant le terrain pour dire « ce n'est pas le pire, de penser », tout en pensant de cette manière à sortir du trou des contraires qu'il avait lui-même initiés.

De la peur de penser à « ce n'est pas le pire, de penser », quelle logique pourrait suivre la parole de Vladimir ? C'est la logique de l'illogique, celle d'une parole absurde, quand les personnages disent une chose avant de venir la contredire. C'est à Estragon de prendre l'initiative de la relève pour contrarier son interlocuteur, quand il répond : « Bien sûr, bien sûr, mais c'est déjà ça ». Une double polyphonie est cachée au cœur de cet énoncé : tout d'abord le locuteur se met d'accord avec le dire de son allocutaire qui vient d'énoncer « Ce n'est pas le pire, de penser », répliquant « bien sûr, bien sûr ». Il vient ensuite reprendre la parole de Vladimir par le démonstratif anaphorique « ça », mais dans un autre sens : c'est pour une réfutation, lorsque il se sert du connecteur de concession « mais ». Mais le pire, c'est déjà de penser : c'est le posé du discours d'Estragon. Le rôle que tient ici le connecteur « mais » est celui d'un morphème de la négation *ne ... pas*. Le « ce n'est pas le pire, de penser » est ainsi rejeté par « mais c'est le pire, de penser ». Ce jeu des contradictions continuera à l'infini, puisque peu après, à la suite du même épisode, Vladimir reviendra se contredire encore deux fois consécutives : « Ce qui est terrible, c'est d'avoir pensé » (*EAG*, p. 90) et « Oh, ce n'est pas le pire, bien sûr [...] d'avoir pensé » (*Ibid.*, p. 91).

Le résultat qu'on pourrait tirer de la lecture de l'échange noté sous (39), c'est que l'éternel retour d'un vide actif œuvre dans la parole beckettienne. Cet extrait textuel a mis en scène deux personnages qui ne sont, ni l'un ni l'autre, d'accord sur rien dans le monde. Malgré tout, toute élimination de la parole est impossible ; ils doivent parler, sans communiquer ni rien penser, pour nous montrer ainsi l'image du néant qu'engendre le non-sens du monde. Si ce dernier ne vaut pas grand-chose pour ces deux pantins, ils essaient cependant par n'importe quel moyen de représenter ce moindre au bout de leur projet d'« amoindrissement », comme le conclut avec pertinence F. Noudelmann :

« L'épuisement [du langage] débouche sur la réalité du moindre qui ne peut disparaître. 'Nous sommes intarissables' [*EAG*, p. 87], déclare Vladimir qui met ainsi en valeur cette paradoxale abondance du défaut. Les personnages tentent vainement d'éliminer toute parole, et la recherche du vide absolu se heurte à une présence minimale et irréductible » (1998b, *op. cit.*, p. 111).

Effectivement, l'homme beckettien parle sans cesse, et ceci pour ne pas sombrer dans la béance de la pensée qui l'inquiète : «VLADIMIR.- C'est vrai, nous sommes intarissables./ ESTRAGON.-C'est pour ne pas penser » (*EAG*, p. 87).

2.7.2. La contradiction et l'effet de l'implicite

Comme nous l'avons constaté jusqu'ici, le langage que Beckett a mis en œuvre dans son théâtre, particulièrement dans *EAG* et *FDP*, est un langage qui est détourné de la fonction de communication dont on a l'habitude dans la vie ordinaire, et qui progresse de façon tout à fait chaotique. Ce qui reviendrait à dire que l'effet qu'exerce la négativité marquante beckettienne (le vide, le silence, l'empêchement, le rien etc.) sur le langage est considérable ; cette force dynamique par excellence de la création artistique a ouvert la voie à une parfaite évolution des règles de la conversation, en épuisant jusqu'au bout les possibles du langage (traditionnel). C'est un projet qui s'établit pour malmener, bouleverser, la logique grammaticale, pour faire dire aux mots des significations qu'ils n'ont jamais eues jusque là. Les oppositions et les contraires, procédant du versant négatif du langage, contribuent dans le texte beckettien à la richesse de la possibilité de sens, malgré l'impuissance de la langue à communiquer les choses, les informations. C'est la caractéristique capitale de la dramaturgie beckettienne de pouvoir présenter plusieurs propos au sein d'un seul énoncé ; ce qui donnerait un aspect polysémique aux mots des interlocuteurs. D'où la double efficacité du dialogue beckettien, en plein système d'oppositions, qui sert à relancer le mouvement lent du texte.

Dans cette optique, la recherche de l'implicite, retenu derrière le sens littéral, est une dimension dramaturgique qui complique parfois le jeu entre l'illusion et la vérité, en rendant ainsi difficile, voire ambiguë, la compréhension du dialogue du comédien pour le lecteur qui reste sous-informé. Mais certainement, le recours à l'implicite (la présence d'un présupposé ou d'un sous-entendu), tout en ouvrant à l'indétermination et à un sens ouvert, nourrit ainsi la richesse de la représentation, comme l'explique A. Ubersfeld :

« La recherche de l'implicite [...] permet de donner à l'énoncé total d'un personnage une richesse plus grande, non pas en supprimant les ambiguïtés, mais, au contraire, en creusant l'énigme, en orientant vers plusieurs sous-entendus à la fois, peut-être contradictoire, pleins de possibilité - ou bien en inventant et en indiquant un sous-entendu nouveau. » (1996b, *op. cit.*, p. 76).

Nous allons développer la thématique du sens implicite des paroles échangées entre Hamm et Clov, à travers l'exemple textuel suivant où le maître/Hamm s'efforce d'éveiller un sentiment de haine chez son domestique pour que celui-ci le quitte ou le tue :

(40) HAMM. - [...] Pourquoi restes-tu avec moi ?

CLOV. - Pourquoi me gardes-tu ?

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

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

Un temps.

HAMM. - Tu me quittes **quand même**.

CLOV. - J'essaie.

HAMM. - Tu **ne** m'aimes **pas**.

CLOV. - **Non**.

HAMM. - Autrefois tu m'aimais.

CLOV. - Autrefois !

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

CLOV. - Ce **n'est pas ça**.

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

CLOV. - Si.

HAMM (*soulagé*). - Ah ! Quand même ! (*Un temps. Froidement.*) Pardon. (*Un temps. Plus fort.*) J'ai dit, Pardon.

16. CLOV. - Je t'entends. (*Un temps.*) Tu as saigné ?

HAMM. - Moins. (*Un temps.*) Ce n'est pas l'heure de mon calmant ?

CLOV. - **Non**.

Un temps.

HAMM. - Comment vont tes yeux ?

CLOV. - Mal.

HAMM. - Comment vont tes jambes ?

CLOV. - Mal.

HAMM. - **Mais** tu peux bouger ?

CLOV. - Oui.

HAMM (*avec violence*). - **Alors** bouge ! (*Clov va jusqu'au mur du fond, s'y appuie du front et des mains.*) Où es-tu ?

CLOV. - Là.

HAMM. - Reviens ! (*Clov retourne à sa place à côté du fauteuil.*) Où es-tu ?

CLOV. - Là.

HAMM. - Pourquoi **ne** me tues-tu **pas** ?

CLOV. - Je **ne** connais **pas** la combinaison du buffet. (*FDP, p. 18-20*) [Nous soulignons]

L'épisode ci-dessus, qui se passe entre Hamm et Clov, représente une nouvelle définition du rapport maître-esclave que décrit Beckett dans cette pièce. Dans un monde où tout est frappé de pénurie de matière et de décomposition des corps, le rapport avec l'autre évolue et cause des problèmes. Partout suinte la haine : un fils déteste son progéniteur (« [Hamm à son père] Salopard ! Pourquoi m'as-tu fait ? » (*FDP, p. 67*)). Personne ne peut subir la présence de l'autre, même si on n'arrive pas à continuer sans cet autre qui constitue aussi l'instance de son discours, lui renvoyant la réplique. Pour se venger, Nell, la mère de Hamm souffle à Clov de « désertier » (*ibid.*, p. 37) le refuge de Hamm. Ce dernier ordonne à Clov, dont dépend sa survie, de le quitter (« Je croyais que je t'avais dit de t'en aller » (p. 26)), auquel Clov réplique qu'il « essaie [de le quitter] depuis sa naissance (*ibid.*), sans

compter sa formule de menace habituelle qui revient comme un leitmotiv : « Je te quitte » (p. 21, 24, 53, 54, 57, 77, 88, 104). Mais peut-on vraiment chasser l'un ou partir seul ? Parmi les quatre personnages de *FDP*, le seul qui puisse marcher, c'est Clov, bien qu'il ait une vue faible et qu'il ait une démarche très raide. Il ne partira pas, malgré ses menaces répétées de quitter le tyran-maître, hors de chez qui il trouvera la mort ; Hamm a pour sa part fort besoin de son valet, grâce auquel il vivra et continuera de finir son histoire. Donc pas de vrai départ dans l'univers clos de *FDP*, vu que le monde extérieur est « Zéro » et « Mortibus », d'après le rapport qu'à la demande de son maître donne Clov, de l'extérieur du refuge, à travers sa longue vue.

Pourtant il arrive qu'on interroge l'autre, non pas pour obtenir une information de celui-ci, mais pour sa raison d'être à ses côtés. C'est le cas de Hamm qui peut, en tant que maître incontestable qui donne la nourriture et le gîte, ordonner et questionner Clov : soit, à l'instar de Vladimir, pour prendre l'initiative de la parole, soit par ses demandes capricieuses. L'extrait (40) suit la réplique de Hamm qui menace Clov de le priver de nourriture : « Je te donnerai juste assez pour t'empêcher de mourir. Tu auras tout le temps faim. [...] Je te donnerai un biscuit par jour. (*Un temps.*) Un biscuit et demi. (*Un temps.*) ». Il s'agit d'une provocation pour éveiller sa colère contre lui, et finalement il lui demande : « Pourquoi restes-tu avec moi ? » La question « ouverte »²⁵⁷ de Hamm signifie « tu restes avec moi », invitant d'une part l'interlocuteur à la conversation, et d'autre part sous-entend : « A ta place, je serais parti, parce que je te fais souffrir ». Autrement dit, pour Hamm, il est question de trouver un sens à la présence de Clov à ses côtés. Mais Clov, au lieu de répondre « Car c'est toi qui me gardes », donne une réplique mordante à la question de Hamm en formulant une autre question ouverte « Pourquoi me gardes-tu ? ». Cela signifie : « Toi, tu pourrais me laisser partir, si tu ne veux plus me garder », ou « tu n'aurais pas dû m'adopter ». Clov refuse de cette façon de donner

²⁵⁷ Delphine Lemonnier-Textier (2009, *op. cit.*, p. 225) traite de deux types de question dans les dialogues des protagonistes de *Fin de partie* : les *questions fermées* qui « portent sur la validation même d'une relation prédicative et auxquelles on répond positivement ou négativement », et les *questions ouvertes* qui « portent sur un argument ou un circonstant du verbe ». Ce qui correspond, en grammaire, à l'interrogation totale pour la première catégorie et l'interrogation partielles pour la seconde. L'appellation de Lemonnier Textier a la vertu de placer l'acte interrogatif dans une perspective pragmatique.

le sens que cherche Hamm, et il s'abstient ainsi de fournir la raison de sa présence aux côtés de ce parrain-maître sadique. L'analyse de ces deux énoncés fait voir le grand rôle que joue un énoncé implicite dans un dialogue théâtral, puisqu'il permet au locuteur, d'une manière subtile, de «dire quelque chose sans en accepter la responsabilité de l'avoir dit » (Ducrot, 1972, *op. cit.*, p. 12), et il est en outre « une manifestation involontaire du locuteur de ses croyances ou de ses désirs, laquelle amènerait l'interlocuteur à telle ou telle conclusion (*ibid.*, p. 14).

Toutefois, peut-on dire, dans une perspective rhétorique, que la question « Pourquoi restes-tu avec moi ? » de Hamm reste absurde ? Ou, pourquoi elle a recueilli une autre question ouverte au lieu d'obtenir une réponse bien claire et appropriée ? Oui, elle est absurde, car Hamm connaît déjà la réponse : c'est parce qu'il a lui-même adopté Clov, et aussi parce qu'enfin, il sait aussi qu'il représente pour Clov la sécurité grâce au gîte et au couvert. Clov restera donc aux côtés de Hamm pour les raisons matérielles qu'on vient d'énumérer. D'autre part, c'est en cela qu'on trouverait l'un des facteurs redéfinissant le nouveau rapport (dérisoire) de maître-esclave : un serviteur ose questionner son maître alors qu'il a été questionné par celui-ci. Et voilà l'expression de haine que va prononcer Hamm à la question-réponse mordante de son interlocuteur : « Il n'y a personne d'autre » à laquelle Clov réplique « Il n'y a pas d'autre place ». Mais le résultat de ce combat verbal c'est la présence du silence (« *Un temps* ») qui montre que le discours, à peine entamé, s'arrête à cause du négatif agressif qu'adresse Clov à son interlocuteur. Ces deux dernières répliques de Hamm et Clov mettent en scène, d'après J.-P. Ryngaert (1991, *op. cit.*, p. 157), « le manque de politesse et celui de précaution oratoire » chez ces deux interlocuteurs. Ce qui nous incite à dire que le théâtre de Beckett, à côté de celui d'un Ionesco ou d'un Adamov, ouvre la voie à une nouvelle vision du monde, à travers sa critique des (anciennes) valeurs humaines. Il y a désormais sur la scène du théâtre absurde, tel qu'on le constate, un homme nouveau avec son nouveau langage.

On sait bien que le départ de Clov est sérieusement menaçant pour Hamm. Ce dernier dramatise toujours le sujet du départ de son serviteur, sachant que la *fin* à laquelle il aspire lui serait d'une certaine manière ce départ funeste de l'autre, en y retournant par une formule d'argumentation qui se fait par la présence du

connecteur « quand même »²⁵⁸, lorsqu'il exprime son inquiétude : « Tu me quittes quand même ». Ce discours présente une structure polyphonique, en gardant les traces de la parole de son énonciateur, quand le connecteur argumentatif « quand même » entre en jeu pour relier deux propositions opposées P et Q : d'abord le « Il n'y a pas d'autre place » de Clov ouvrira à la conclusion C « Donc je reste chez toi ». Mais vient l'adversatif « quand même » qui change le cours des choses pour donner un argument plus fort que P, par Q : « Tu me quittes quand même » de Hamm, laissant conclure non-C « Cependant tu veux me quitter » dans un *présent progressif*²⁵⁹. Ce qui veut dire que ce n'est pas forcément par « besoin de place » que Clov reste chez Hamm ; mais il pourrait le quitter (« J'essaie »), même s'il trouve la mort hors du *refuge* de celui-ci. Alors, c'est peut-être une sorte de « pitié » qui fait rester Clov, obéissant, dans le *home* de Hamm ? Il est quand même conscient de cette obéissance qui le dépasse : « Clov.- Il y a quelque chose qui me dépasse [...] Pourquoi je t'obéis toujours. Peux-tu m'expliquer ça ? / Hamm.- Non... C'est peut-être de la pitié. (*Un temps.*) Une grande pitié. (*Un temps.*) Oh tu auras du mal, tu auras du mal. » (*FDP*, p. 97-98).

La situation de haine est toujours présente ; Hamm est conscient de cette absence d'affection entre eux, comme en témoigne sa négation *descriptive*²⁶⁰ « Tu ne m'aimes pas » ; elle indique de manière implicite que Clov « a raison de ne pas aimer un maître » violemment sadique. Au négatif de Hamm correspond, chez Clov, une autre négation *descriptive* qui est la reprise *assertive*²⁶¹ de son dit « Non » = « Non, je ne t'aime pas ». Pour sortir la parole du blocage qu'a créé le « laconisme » de Clov (J.-P. Ryngaert, 1991, *op. cit.*, p. 159) par ses répliques brèves, comme « J'essaie », « Non », Hamm, déçu du présent où il n'y a que

²⁵⁸ Voir, plus haut, l'analyse de l'exemple sous (39).

²⁵⁹ Élisabeth Angel-Perez et Alexandre Poulain focalisant l'aspect temporel du « Tu me quittes quand même », dans une comparaison avec le texte anglais de *Endgame*, affirment que le présent progressif dans « *You're leaving me all the same* » [Tu me quittes quand même], exprime ici de façon idiomatique une valeur d'intentionnalité et d'imminence « Tu es en train de me quitter » (2009, *op. cit.*, p. 49).

²⁶⁰ La négation *descriptive*, décrivant l'état du monde, ne s'oppose à aucun énoncé positif antérieur de l'autre.

²⁶¹ Les négations *descriptives* « portant seulement sur le contenu de l'énoncé [de l'énonciateur] » (M. Riegel *et al.*, 1994, *op. cit.*, p. 424-425), et servant à « parler du monde et de l'état des choses » (Ducrot, 1972, 1973 et 1984), fonctionnent « comme des équivalents d'assertions », constatent Ducrot et J.-M. Schaeffer (1995, *op. cit.*, p. 701).

l'odeur de haine envers lui, prend comme d'habitude l'initiative de la parole, en se croyant être aimé dans le passé « Autrefois tu m'aimais ». La réplique « Autrefois ! » que Clov lui donne porte double sens : d'abord, c'est dans l'usage de l'affirmation de la parole de son interlocuteur « Oui, autrefois je t'aimais », ayant été adopté par ce dernier. Ensuite, ce démonstratif sous-entend que Clov « n'aime plus Hamm », ayant beaucoup souffert depuis à cause de son parrain-maître cruel. S'il y a eu de l'amour, de l'affection envers l'autre, cela fait partie du passé, d'un *hier* où la Mère Pegg « [elle] était jolie, autrefois, comme un cœur » (p. 59), selon Hamm. Alors qu'aujourd'hui n'a gardé que la nostalgie de cet autrefois tendre : « NAGG.- Embrasse. /NELL.- On ne peut pas. » (p. 27) ; ils ne peuvent s'embrasser car leurs poubelles sont trop éloignées ; ce présent démesuré ne présente sur la scène de la vie que des vieux corps impotents en pleine décomposition. C'est l'ère où personne ne peut supporter la présence « boueuse » (p. 36) de l'autre : « Hamm.- Embrasse-moi. (*Un temps.*) Tu ne veux pas m'embrasser ? » /Clov.- Non. /Hamm.- Sur le front. /Clov.-Je ne veux t'embrasser nulle part. » (p.87-88). Enfin, suivant les exemples, on voit bien que le nostalgique « Autrefois ! » a la grande capacité de connoter beaucoup plus de choses qu'il ne dit ; il représente ainsi la disparition de tout discours d'amour, remplacé aujourd'hui par la tentative de meurtre « Clov.- Si je pouvais le tuer, je mourrais content » (p. 41).

Pour en revenir à la conversation en cours entre Hamm et Clov, ce qui attire notre attention, c'est que la parole s'est heurtée à nouveau à la muraille du silence, engendrée par le négatif implicite de Clov « Autrefois ! ». Hamm essaie de son mieux de ranimer le dialogue mourant par l'interrogation qu'il adresse à Clov, afin de l'éveiller. Cette fois-ci, il semble qu'il s'agit d'une formule de confession-aveu de cause à effet : « Je t'ai trop fait souffrir. (*Un temps.*) N'est-ce pas ? ». Cet interrogatif produit, apparemment, l'occasion de laisser le temps à Hamm d'avouer qu'il a depuis longtemps semé les graines de la haine qu'il récolte aujourd'hui auprès de ses parents, en particulier chez son serviteur/Clov, parce qu'il l'a fait trop souffrir dans sa maison, au lieu d'être pour lui un père gentil et accueillant. De son côté, la réplique que donne Clov à la question-aveu de Hamm ne va bizarrement pas dans le sens d'une acceptation de l'énoncé de son interlocuteur. Clov rejette par son négatif (« Ce n'est pas ça ») l'idée d'être maltraité par son parrain. Dans cet énoncé,

l'anaphorique familier « ça » reprend, polyphoniquement parlant, la parole de l'allocutaire pour la mettre en négation, la rejeter ainsi. Mais ce qui nous semble absurde dans cet échange, de la confession concrète de ses crimes (« Je t'ai trop fait souffrir ») de Hamm au refus de Clov (« Ce n'est pas ça »), c'est qu'il n'y a pas ici de lien logique. C'est en cela que ce discours paraît irraisonné et absurde²⁶²; soit parce que Clov n'a pas compris ou écouté le mot de Hamm soit la notion de souffrance signifie autrement²⁶³ pour ce sadomasochiste (Clov) qui veut souffrir encore plus que ça, pour mériter la *Rédemption* :

« CLOV.- Je me dis - quelquefois, Clov, il faut que tu arrives à souffrir mieux que ça, si tu veux qu'on se lasse de te punir - un jour. Je me dis - quelquefois, Clov, il faut que tu sois là mieux que ça, si tu veux qu'on te laisse partir un jour. » (*FDP*, p. 106)

Ce monologue est proféré vers la fin de la pièce, indiquant que chaque jour Clov est puni par Hamm. En ce sens, la conception que se fait Clov du thème de la souffrance est le prix de son affranchissement du joug du tyran-maître qu'est Hamm. Nous revenons à la contradiction qui réduit à néant le cheminement de la conversation entre Hamm et Clov. Hamm, « outré » par l'indifférence de Clov, reprend sous la forme d'une interro-négative sa parole antérieure « Je ne t'ai pas trop fait souffrir ? », tout en contrariant le négatif de Clov. La question négative de Hamm est une interrogation rhétorique dont la réponse va de soi : « Il est certain que je t'ai trop fait souffrir ». Mais que cherche ce maître tyran, insistant de la sorte sur ses crimes contre son serviteur ? C'est incroyable d'entendre Hamm vouloir reconnaître sa cruauté envers son fils adoptif. Son intention est de faire réagir Clov, afin qu'il prenne simplement en considération la confession que fait son maître. Mais Clov, n'ayant qu'à obéir aux caprices de son maître, se résigne et apaise enfin

²⁶² Ce dialogue devient dérisoire pour E. Jacquart (1998) : Clov est en désaccord avec le monde et la logique et sa parole reste donc insignifiante. Nous citons Ionesco : « il y a l'absurde qui est la déraison, la contradiction, l'expression de mon désaccord avec le monde, de mon profond désaccord avec moi-même, du désaccord entre le monde et lui-même ; l'absurde, c'est encore simplement l'illogique, la déraison [...] » (E. Jacquart, 1998, *op. cit.*, p. 82).

²⁶³ La « défiguration », dont parle E. Grossman, serait cette auto-négation de Clov qui trahit ici l'absurdité de son discours où il n'y a aucun enchaînement logique. Il y a là l'écart entre le concept de la souffrance et le moment d'énonciation où se trouvent Hamm et Clov. Voilà la citation de Grossman : « faire mal est paradoxalement vidé de tout affect de souffrance : le personnage beckettien, par postulat, n'a jamais mal. Il pleure, parfois ; cela ne signifie pas qu'il souffre. Il rit, souvent ; cela ne prouve pas qu'il soit gai. 'Faire mal' est la tentative sans cesse avortée de relier un acte et un affect. » (2004, *op. cit.*, p. 52).

la colère de celui-ci en lui répondant par l'affirmatif polyphonique « Si ». C'est la réplique qui, tout en créant le non-sens et l'absurde d'avoir démenti le dit antérieur du locuteur « Ce n'est pas ça », confirme l'interro-négative de son interlocuteur : « Si (tu m'as trop fait souffrir) ». C'est justement ce que souhaitait entendre Hamm pour être soulagé : « Hamm (*soulagé*).- Ah ! Quand même ! ». L'injonction « Ah ! » nous fait lire la grande joie²⁶⁴ de ce maître sadique d'avoir trop fait souffrir son domestique. La preuve est qu'il demande « Pardon » à Clov « *Froidement* », d'après la didascalie. La relation « bourreau-victime » (selon L. Janvier, 1966, *op. cit.*, p. 105) dévoile le fait que Hamm se complaît à faire prendre conscience à Clov de la réalité de son enfance. Une réalité qu'E. Jacquart (1974, p. 142) qualifie de « raffinement *sadique*²⁶⁵ ».

L'analyse des deux dernières répliques de Clov, « ce n'est pas ça » et « Si », et celles de Hamm, respectivement « Je ne t'ai pas trop fait souffrir », « Ah ! Quand même ! (*froidement*). Pardon », mettent en jeu la véritable ambiguïté, donc l'insignifiance du langage beckettien, vu qu'il n'y a nul rapport logique d'une réplique à l'autre, ni chez Hamm ni chez Clov. Il n'y a que des mots qui tournent en l'air pour seulement meubler l'espace scénique. D'où le néant qui gagne toute tentative de la parole. Outre l'ambiguïté et l'insignifiance discursives qu'on vient de lire dans les derniers énoncés de ces deux personnages, le néant pourrait également naître de cette terrible transgression du principe de coopération conversationnelle de la part de Clov par son retrait du jeu. Ses « J'essaie », « Non », « Autrefois ! » et « Si » indiquent le blocage du dialogue, malgré les interrogations que formule Hamm pour y donner de l'élan. En ce sens, c'est Hamm qui parle seul et mène le jeu, Clov lui renvoyant faiblement la balle du verbe. Cette réticence de Clov rend le niveau d'« interactivité » (A. Petitjean, 1984, *op. cit.*) de plus en plus faible entre eux.

À sa demande répétée de pardon, « Hamm.- [...] Pardon. (*Un temps. Plus fort*.) J'ai dit, Pardon », Clov ne réagira que par un constat qui sonne comme un

²⁶⁴ Le caractère cruel du personnage « Hamm » a été retenu dans le choix du nom du comédien même. « Il a souvent été rappelé que 'ham' désigne le marteau et Clov, Nagg et Nell des clous (nail en anglais, Nagel en allemand) », (F. Noudelmann, 1998b, *op. cit.*, p. 83). En ce sens, le *marteau*-Hamm torture inlassablement les trois *clous* que sont ses parents - Nagg, Nell, et son fils adoptif, Clov.

²⁶⁵ Citation parue dans G. Piacentini, 2006, *op. cit.*, p. 97.

refus : « Je t'entends » pour sous-entendre « Fiche-moi la paix », ou tout simplement « Je sais que ta demande de pardon n'est pas sérieuse, mais plutôt agressive ». En effet, celui qui commet une erreur et reconnaît sa faute ne doit pas élever le ton : « Hamm (*Plus fort.*)- J'ai dit, Pardon ». D'une part, la souffrance de Hamm serait cette réserve de parole de Clov qui remet ainsi en cause le rang social du maître dont les ordres ne sont pas pris en compte par son domestique. Mais il semble que le « Pardon » de Hamm a fonctionné ; attendri (trompé ?), Clov réfléchit « *Un temps* » et revient sur le sujet de la souffrance avec une question « Tu as saigné ? ». C'est la seule initiative de Clov pour prendre la parole. De telles questions, élevant le niveau d'interactivité, font bouger la conversation et obtenir la participation directe de l'interlocuteur. Hamm, qui a « moins » saigné, mais content de voir Clov chercher à avoir de ses nouvelles (de santé), lui demande : « Ce n'est pas l'heure de mon calmant ? » Il faudra expliquer que la parole quasi pertinente de Clov « Tu as saigné ? » a favorisé, mais à tort, l'occasion pour Hamm de développer son énoncé illocutoire « Ce n'est pas l'heure de mon calmant ? ». C'est-à-dire que Hamm, formulant sa question, signifie à Clov « Donne-moi mon calmant, j'ai saigné ». Une requête qui n'aura pas de réponse positive chez Clov, parce que ce n'est pas encore l'heure (« Non »). On peut conclure que la question de Clov a trompé Hamm ; il a cru un instant que Clov, posant cette question, allait effectivement s'occuper de ses douleurs (physiques). Mais il a beau demander son calmant, il ne l'aura plus. En fait, chaque fois qu'il est question de « l'heure du calmant » Clov reporte, en toute indifférence, cette heure à la prochaine jusqu'à ce qu'il dise enfin, vers la fin de la pièce, qu'il n'y en a plus : « Hamm.- Ce n'est pas l'heure de mon calmant ? / Clov.- Si. /Hamm. Ah ! Enfin ! Donne vite ! /Clov.- Il n'y a plus de calmant [...] Tu n'auras plus de calmant (*FDP*, p. 91-92) ». Hamm harcèle Clov par l'excès de ses ordres, et celui-ci lui désobéit en le privant de ses médicaments. *Fin de partie* est habitée par le sadisme et la haine de l'autre.

Nous nous intéressons à la suite de notre exemple (40). Le négatif « Non » de Clov a encore conduit le dialogue au silence. La grande pause « *Un temps* » vient pénaliser chaque fois que les négatifs ou le silence de Clov, sous toutes leurs formes rhétoriques, bloquent le cours d'un dialogue à peine lancé laborieusement par Hamm. La raison de ce manque de coopération conversationnelle ? Il paraît que

Clov est las de « [mêmes] vieilles questions » (*FDP*, p. 17 et 53) de Hamm auxquelles il répond tout court, par le minimum de mots, tel qu'on le constate. Donc il ne reste à Hamm aucun autre moyen que le recours aux interrogations, aussi inutiles soient-elles. Nous avons expliqué plus haut que les interrogations et les impératifs sont chargés de valeur pragmatique, étant les deux actes orientés directement vers le destinataire ; ils exigent de celui-ci de réagir à la question ou à l'ordre donné. Évidemment, Clov enfreignant les règles de la conversation néglige le fonctionnement de ces actes de parole.

Hamm ne veut absolument pas que la conversation s'éteigne, la parole comble pour lui l'espace vide de la *fin* qu'il attend. Déçu par le refus de calmant que lui oppose Clov, il s'arrête toujours sur le sujet de souffrance. On a vu que Hamm, étant lui-même aveugle et paralysé, se réjouit d'entendre l'autre/Clov se plaindre de ses souffrances physiques. Voici sa question, « Comment vont tes yeux ? », à laquelle Clov répond « Mal. » Le maître cruel continue d'examiner son serviteur souffrant : « Comment vont tes jambes ? » ; la réponse est la même : « Mal ». Toutes ces interrogations n'ont leur raison d'être que l'ajout de remarques provocantes : « Mais tu peux bouger ». Cette réplique, le moment fort du passage, reflète la répulsion de Hamm qu'a engendré le retard de Clov à donner le calmant à Hamm. Pour aborder l'énoncé oppositif de ce personnage, on parlera d'un discours polémique qui se fait à la suite de la présence du connecteur contre-argumentatif « mais » qui relie deux voix contradictoires associées à deux locuteurs-énonciateurs différents. L'adversatif « mais » tient une place primordiale dans la trilogie dramatique beckettienne ; il sert à s'opposer à cet autre du discours dans une esthétique négative.

Mais en l'occurrence, il y a sur l'axe gauche la réplique « Mes jambes vont mal » de l'allocutaire/Clov, constituant P, et sur l'axe droit « Mais tu peux bouger » de Hamm, présentant Q. P donne à conclure C « La mobilité est dure et pénible pour moi (Clov) », tandis que le PDV argumentatif retenu dans Q est plus fort que celui que met en scène P. Donc PDV que peut communiquer Q est non-C « Bouge », puisque « tu le peux ». Ce que confirme la réplique suivante de Clov : « Oui ». D'où l'inférence « Alors bouge ! » que tire Hamm de « Oui, je peux bouger », énoncé par l'énonciateur/Clov. D'un autre côté, l'énoncé « Mais tu peux

bouger » de Hamm dit implicitement : « Tes jambes vont mal mais tu peux bouger au moins », « Mais moi, je suis cloué sur mon tronc, n'ayant pas l'usage de mes yeux, ni celui de mes jambes ». Alors Hamm, par vengeance, ordonne « *avec violence* » à Clov de bouger, ce que celui-ci fait avec beaucoup de peine, d'après la didascalie : « *il va jusqu'au mur du fond, s'y appuie du front et des mains* ». Le sadisme de Hamm ne va probablement pas s'en arrêter là ; il veut constamment avoir son serviteur à la portée de voix pour son service, comme Winnie qui ne peut pas continuer sans la présence écoutante et regardante de Willie : « Est-ce que tu m'entends de là ? (*Un temps.*) Je t'en supplie, Willie, seulement oui ou non, est-ce que tu m'entends de là, seulement oui ou rien ? » (*OBJ*, p. 32). Mais les soucis de Hamm vont dans le sens de la cruauté. Maintenant que Clov s'est déplacé sous l'ordre capricieux de son maître, ce dernier questionne celui-là (« Où es-tu ? ») à laquelle Clov répond par le déictique « Là ». Un deuxième ordre de déplacement fait revenir Clov à sa place initiale, suivi de la même question de Hamm et de la même réponse de Clov. Cette duplication reproduit des ordres de dressage, comme si Clov était un chien.

Le jeu de mots fonctionne ici avec l'adverbe déictique « là ». Par sa nature de déictique, il ne peut s'interpréter qu'en fonction de la position de son énonciateur. Or entre les deux questions et les deux réponses identiques, Clov s'est déplacé. Le premier « Là » correspond au « *mur du fond* » de la scène, et le deuxième au fauteuil de Hamm. Autant la question « Où es-tu ? » de Hamm est dérisoire, autant l'est ce déictique. Tout d'abord, parce que Hamm, qui est aveugle et fixé sur son fauteuil au milieu de la scène, n'a pas la mesure de l'espace ; que lui importe alors « où » est allé Clov ? Ensuite, la réplique de Clov est ambiguë, parce qu'elle réfère à deux lieux distincts : Hamm aveugle, comment saurait-il à quoi renvoie chaque occurrence de « Là » ? En fait, pour connaître le référent du déictique « Là », Hamm doit être en mesure de localiser son énonciateur/Clov, ce qui est essentiellement impossible pour lui. Donc réponse absurde à la question absurde. La seule réponse pertinente serait l'alternative « là / absence de réponse », ce qui signifierait « Clov est encore là pour servir Hamm / Clov a enfin réussi à quitter son tourmenteur ». Les mots qu'emploient les protagonistes sont vidés de leur sens et ils ne communiquent plus rien au sens propre de la tradition théâtrale. Le langage, au

lieu de faciliter la communication, la complique. En ce sens, le discours beckettien, auto-référent, « est un discours réaliste : il ne dit rien d'autre que lui-même, il ne dit rien alors qu'il aspire à l'impossible », constate Michel Bernard²⁶⁶. Le réalisme beckettien serait ici ce double jeu sur le déictique « Là », qui en « désigne la nature foncièrement langagière » (M. Bernard, *ibid.*). Le discours que tiennent Hamm et Clov sur la scène de *FDP* ne signifie donc rien d'autre que sa propre absurdité, son propre effondrement objectif, comme le souligne Théodor Adorno :

« Au lieu de chercher à liquider l'élément discursif du langage au moyen du son pur, Beckett le transforme en un instrument de sa propre absurdité, à la manière rituelle des clowns, dont la jacasserie devient non-sens quand elle veut se faire passer pour du sens. L'effondrement objectif du langage, [...], l'enflure du mot et de la phrase dans la bouche des hommes pénètrent dans l'arcane esthétique [...] ». ²⁶⁷

Pour revenir à l'analyse de notre exemple, nous traiterons des deux dernières répliques échangées par les membres du couple Hamm-Clov. Hamm, qui trouve Clov très bref et ambigu en ne lui explicitant pas le lieu de son déplacement, pense qu'il a enfin pu le faire réagir. Il veut entrer en négociation avec son domestique pour que ce dernier accepte de le tuer. Voici son interro-négative « Pourquoi ne me tues-tu pas ? », en forme d'une « onomatopée grotesque [tyty] », provenant de l'inversion du sujet pronominal et qui montre « le caractère stylisé qu'offre la représentation de l'oral dans le théâtre de Beckett » (C. Rannoux, 1998, *op. cit.*, p. 12). De son côté, Hamm, formulant cette interro-négative, est bien conscient de sa cruauté envers son serviteur qui souffre et ne dit mot contre une telle violence aveugle. Le silence de Clov contre la tyrannie de Hamm nous rappelle les supplices d'Estragon qui a pris l'habitude d'être battu chaque nuit dans « le fossé » par les inconnus-bandits : « Vladimir.- On t'a pas battu ? /Clov.- Si... Pas trop. /Vladimir.- Toujours les mêmes ? / Estragon.- Les mêmes ? Je ne sais pas. » (*EAG*, p. 10). La souffrance est alors, de manière générale, le prix de l'attente chez l'homme beckettien ; attente d'un vague personnage dénommé Godot dans *EAG*, ou attente d'une vieille fin de partie qui n'en finit pas de perdre dans *FDP*.

Nous avançons notre analyse avec le « Pourquoi ne me tues-tu pas ? » de Hamm. On estime que cet énoncé sous-entend ceci : « Tu n'as qu'à me tuer, si tu

²⁶⁶ Samuel Beckett et son sujet, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 137.

²⁶⁷ Notes sur la littérature, « Pour comprendre *Fin de partie* de Beckett », Frankfurt, 1958/Paris, Flammarion (pour la traduction française), 1984, p. 224.

veux te libérer de mes violences continues ». Mais Clov, malgré son désir de tuer son maître sadique (« Clov.- Si je pouvais le tuer je mourrais content ») (*FDP*, p. 41) justifie de ne pas le tuer ainsi : « Je ne connais pas la combinaison du buffet ». Ce discours signifie implicitement à son tour : « Si je te tue, ne connaissant pas le code du buffet, je mourrai également, mais de faim ». Mais pour Clov est-ce la vraie raison qui motive son incapacité à tuer un maître si violent qui veut sa propre mort ? Voyons comment Hamm veut faciliter le travail à Clov en lui donnant la combinaison de son buffet où ne se trouvent du reste que quelques biscuits durs et un peu de poudre-insecticide : « Hamm.- Je te donne la combinaison du buffet si tu jures de m'achever. / Clov.- Je ne pourrais pas t'achever » (*FDP*, p. 53). C'est comparable à la situation d'Estragon et Vladimir qui se disputent sans arrêt : le premier invite le second à se séparer de lui, mais dans les faits ils ne peuvent pas se quitter : « Estragon.- On ferait mieux de se séparer. / Vladimir.- Tu dis toujours ça. Et chaque fois tu reviens. » (*EAG*, p. 86-87). Dans le théâtre de Beckett, on vit en couple, personne ne peut se passer de l'autre ; ils sont en ce sens interdépendants, soit pour la compagnie, soit pour la nourriture, soit pour le besoin de soins. Mais paradoxalement à ses propos, Clov n'arriverait pas à tuer Hamm, même si celui-ci lui donnait le code du buffet : il en est psychologiquement incapable.

Ainsi qu'on vient de le constater, le mot beckettien peut se charger de sens ; un seul signifiant peut renvoyer en même temps à plusieurs signifiés, à plusieurs sens. La multiplicité du sens tire son origine du travail sur le rien, de l'amoindrissement de la parole que poursuit Beckett sans relâche dans toute son écriture. La signification manière multiple dénature et tue le sens. Ces affirmations-négations, une des formes du rien, traduisent la disparition de toute signification. Il s'agit d'une logique d'épuisement du possible qui provient souvent de la négativité du langage ; c'est un travail qui « en finit [toujours] avec le rien » (Noudelmann, 1998a, *op. cit.* p. 11-19). Les personnages jouent effectivement au rien, celui-ci étant le vrai sujet de la trilogie beckettienne, en l'absence d'un texte cohérent à représenter, d'où la constitution du texte de manière impromptue.

2.7.3. L'introuvable centre (du monde)

Rien ne serait plus difficile que chercher la vérité des choses avec un langage qui est lui-même la source de l'ambiguïté et des malentendus. Dans un monde qui est « devenu vraiment insignifiant » (*EAG*, p. 96), où il fait « Gris » (*FDP*, p. 46) et dont « la fin est arrivée » (*FDP*, p. 62), que peut chercher l'homme beckettien ? Il tourne dans le vide du verbe ; les mots qu'emploient les personnages beckettien pour dire le monde et les choses sont inadéquats et suggèrent l'imprécision. Le langage qui est en œuvre apparaît

« comme un instrument imparfait. De par sa nature même, il dit trop ou trop peu, fige ce qui est passager, fausse ce qui est incertain, alourdit ce qui est flottant, cristallise ce qui est trouble. » (E. Jacquart, 1998, *op. cit.*, p. 189)

Le passage suivant met en scène l'impossibilité de se repérer dans l'espace scénico-dramatique²⁶⁸. Hamm, « avatar de Dieu [déchu] » (H. Lecossois, 2009, *op. cit.*, p. 73), cherche d'une manière sadico-comique, dans l'extrait ci-dessous où l'excès des contradictions révèle le néant discursif, sa place « bien au centre » (du monde !) :

(41) HAMM. - [...] Assez ! On rentre.
CLOV. - On n'a pas fait le tour.
HAMM. - Ramène-moi à ma place. (*Clov ramène le fauteuil à sa place. L'arrête.*) C'est là ma place ?
CLOV. - Oui, ta place est là.
HAMM. - Je suis bien au centre ?
CLOV. - Je vais mesurer.
HAMM. - A peu près ! A peu près !
CLOV. - Là.
HAMM. - Je suis à peu près au centre ?
CLOV. - Il me semble.
HAMM. - Il te semble ! Mets-moi bien au centre !
CLOV. - Je vais chercher la chaîne.

²⁶⁸ On sait bien que la scène du théâtre est la métaphore de celle de la vie : « [...] l'espace scénique est à la fois l'icône de tel ou tel espace social ou socioculturel et un ensemble de signes esthétiquement construit comme une peinture abstraite » (A. Ubersfeld, 1982, *op. cit.*, p. 150).

Partant des réflexions d'Ubersfeld, nous nous adressons à Patrice Pavis qui définit l'espace scénique et l'espace dramatique de la sorte : « *Espace dramatique* : c'est l'espace dont parle le texte, espace abstrait et que le lecteur ou le spectateur doit construire par l'imagination (en le fictionnalisant) ». « *Espace scénique* : c'est l'espace réel de la scène où évoluent les acteurs, qu'ils se cantonnent à l'espace proprement dit de l'aire scénique ou qu'ils évoluent au milieu du public », (*Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions Sociales, 1987, p. 146).

HAMM. - **A vue de nez ! A vue de nez !** (*Clov déplace insensiblement le fauteuil.*) **Bien** au centre !

CLOV. - **Là.**

Un temps.

HAMM. - Je me sens un peu trop sur la gauche. (*Clov déplace insensiblement le fauteuil. Un temps.*) Maintenant je me sens un peu trop sur la droite. (*Même jeu.*) Je me sens un peu trop en avant. (*Même jeu.*) Maintenant je me sens un peu trop en arrière. (*Même jeu.*) [...].

CLOV. - Si je pouvais le tuer je mourrais content.

Un temps. (FDP, p. 40-41) [Nous soulignons]

Chez Beckett, le personnage éprouve une peur panique de perdre sa place sur la scène ; avant de sortir de la scène, Vladimir demande à Estragon de lui « garder sa place » (*EAG*, p. 48). Ce qui veut dire que perdre sa place c'est perdre son existence. Voilà pourquoi Hamm s'inquiète pour sa place au centre de la scène. Hamm, qui avait ordonné à Clov de lui « faire faire le tour du monde » (*FDP*, p. 39), change tout à coup d'idée à mi-chemin et donne un contre-ordre (« Assez ! ») pour rentrer à sa place ancienne : « On rentre. [...] Ramène-moi à ma place ». Ce qui suscite automatiquement la résistance de Clov contre la décision subite de son maître, Clov qui réplique par le négatif « On n'a pas fait le tour ». Mais Hamm, despote et autoritaire, insiste sur le retour à sa « place au centre ». On assiste à une scène dans laquelle Clov domine totalement Hamm ; celui-ci, aveugle et paralysé, réitère l'expérience de la dépendance, car il n'a aucun moyen de vérifier si Clov a menti ou non : « Hamm. [...] J'étais bien au centre n'est-ce pas ? » (p. 39). Clov se met derrière le fauteuil de Hamm et « le ramène à sa place » et lui affirme que sa place est « Là [...]. Oui, ta place est là ». Hamm, qui ne fait pas confiance à Clov, lui demande s'il est « **bien** au centre ? ». Pour être sûr, Clov va « mesurer » avec la chaîne. Mais quel centre ? Où là ? Où suis-je ? Le personnage beckettien est hanté par l'espace scénique qui est à ses yeux « l'objet d'une interrogation permanente », remarque M.-C. Hubert (1987, *op. cit.*, p. 93). Hamm, ce roi dérisoire, se fait des illusions sur la scène du théâtre, en pensant dominer le centre de celui-ci qui lui sert de métaphore du monde. Hamm cherchant le centre du monde se mesure-t-il à Dieu ? Nous citons H. Lecossois qui affirme qu'« être bien au centre, c'est s'assurer d'être le point mire du regard de tous » (2009, *op. cit.*, p. 86). En ce sens, la lecture de l'extrait révèle que l'espace intérieur de la pièce beckettienne, aussi « dégoûtant et puant » qu'il soit (*EAG*, p.65 et *FDP*, p. 63), suscite « l'impression [...] qu'il est vital de s'y réfugier et même d'en occuper le centre qui est le point de référence

[...] », estiment E. Angel-Perez et A. Poulain (2009, *op. cit.*, p. 32). Enfin, pour Hamm, être au centre, c'est exister²⁶⁹. Dans cette perspective, perdre le centre de la scène de théâtre signifierait d'une certaine manière « la mort métaphorique » du héros, constatent E. Angel-Perez et A. Poulain (2009, *ibid.*, p. 33).

Toutefois l'identité de ce centre étant vague, celui-ci est devenu sujet de controverse, à l'instar d'un Estragon qui doute du lieu de rendez-vous que leur a donné Godot devant cet « *arbre squelettique, à la campagne* » (*ibid.*, p. 9) : « Estragon.- [...] Tu es sûr que c'est ici ?/ Vladimir.- Quoi ?/ Estragon.- Qu'il faut attendre./ Vladimir.- Il a dit devant l'arbre. (*Ils regardent l'arbre.*) Tu en vois d'autres ?/ Estragon.- Qu'est-ce que c'est ?/ Vladimir.- On dirait un saule. / Estragon.- Où sont les feuilles ? » (*EAG*, p. 16-17). Ou comme une Winnie qui ne sait où elle est dans cette « *plaine dénudée d'herbe* » (*OBJ*, p. 11), alors que Hamm s'inquiète de cette impossibilité de se repérer sur l'éternel espace fermé de son refuge, répétant sans cesse « Où es-tu ? / Je suis bien au centre ? / Mets-moi bien au centre ». M.-C. Hubert affirme : « Bien que l'espace qui les entoure ne change pas, les héros beckettien ne cessent de s'interroger sur lui » (*ibid.*, p. 94). Alors toute reconnaissance de la vérité de l'espace reste douteuse et toute question sans réponse, pour le lecteur-spectateur, comme pour Estragon, bien que l'endroit de rendez-vous soit le même dans les deux actes I et II : « Estragon.- Reconnais ! Qu'est-ce qu'il y a à reconnaître ? J'ai tiré ma roulerie de vie au milieu des sables ! Et tu veux que j'y voie des nuances (*Regard circulaire.*) Regarde-moi cette saloperie ! Je n'en ai jamais bougé ! » (*EAG*, p. 85-86). En effet, l'homme et l'objet beckettien ont été symboliquement, aux dires de M.-C. Hubert, « frappés d'inertie » (1987, *op. cit.*, p. 80). Hamm se faisant déplacer sur la scène du théâtre croit qu'il fait le tour du monde, mais en principe il est toujours là, instable, comme le lui

²⁶⁹ Ce centre imaginaire dont parle Hamm est le point d'équilibre d'où part l'action dramatique. Donc tout déplacement déséquilibré est mal supporté par le héros beckettien. Betty Rojzman (1976, *op. cit.*, p. 148) interprète de la sorte le mystère de ce centre, point d'équilibre, chez l'homme beckettien : « Le héros de *Fin de partie* supporte mal le brusque déséquilibre du déplacement, c'est-à-dire spatialisée, la tension dramatique. Il n'éprouve de sécurité que dans le refuge de son immobilité initiale, vers laquelle il revient toujours » : « (*Clov déplace le fauteuil.* [...]) / Hamm (*angoissé*).- Ne me laisse pas là ! (*Clov remet rageusement le fauteuil à sa place,* [...]. *Faiblement.*) Je suis bien au centre ? (*FDP*, p. 98) ». C'est ainsi que tout éloignement du centre de l'espace scénique est inquiétant pour le personnage. Pour éprouver de la sécurité, il faut qu'il soit sur ce point de référence, *là-centre*.

rétorque Clov. Il n'y a aucun moyen de pouvoir savoir où on se trouve dans l'intérieur de ce « refuge » clos et fermé au monde extérieur. Chaque fois que Clov s'essaie à mesurer précisément « par la chaîne » les distances de Hamm par rapport au centre de la scène (du monde), Hamm donne un contre-ordre d'une certaine manière ou d'une autre : « A peu près, [...], A vue de nez ». Ce sont des signes de l'inquiétude et de l'incertitude qui planent sur le monde de *Fin de partie*.

La conversation établie entre Hamm et Clov devient de plus en plus absurde à travers les questionnements incessants de Hamm face à l'effort de Clov qui veut mesurer l'espace scénique afin d'enlever l'inquiétude de son maître obsédé par le bon centre, lorsqu'il répète « A peu près ! ». Le flottement de la parole de Hamm dans cette incertitude entre « Bien au centre » et « A peu près ! » le second détruisant le premier ouvre sur un abus de Clov, qui ne tient pas parole en ne mesurant pas les lieux. Clov trompe son maître qu'il a bien mesuré l'espace et que sa place est « [à peu près] Là », l'ambigu « là ». Le déictique « Là » de Clov n'a aucune autre référence que celle de l'instance du discours, la scène ; tandis que ce « là » que cherche Hamm avec une grande inquiétude est métaphysique. D'où la tâche délicate du lecteur-spectateur d'extraire l'abstraction que dissimule l'apparence trompeuse du littéral. Ce dialogue tourne progressivement à la dérision lorsque Hamm joue sur les mots, avec sa nature méchante, en formulant sa question comico-absurde, « Je suis **à peu près** au centre ? », qui contrarie une fois de plus la question antérieure « Je suis bien au centre ? », et ce afin de toujours ranimer le doute chez Clov.

C'est pourquoi Clov joue désormais le même jeu que son maître sadique et met celui-ci en scène. Las de ses caprices et ses contradictions, Clov ne veut pas, lui non plus, être clair lorsque Hamm l'interroge pour savoir s'il est « à peu près au centre ». La réponse que va lui donner Clov ne serait que la verbalisation de la polémique qui les divise : « Il me semble ». Cette réplique de Clov est polyphonique, au sens où l'entendent les chercheurs scandinaves (*ScaPoLine*, 2004, p. 44-45 et 53), parce qu'elle garde la trace de l'énoncé de l'interlocuteur. L'expression « Il me semble » correspond au « Il me semble que P = Il me semble que tu es à peu près au centre » (Nølke, 1993, p. 151-161. Selon la thèse de la *ScaPoLine* (2004), **K** est un commentaire sur « Je suis à peu près au centre »

(Hamm) et contient donc deux points de vue dont le deuxième met en cause la vérité du premier :

PDV1 : « à peu près au centre » (P).

PDV2 : « Il me semble » que (P = [Tu es] à peu près au centre).

Suivant le dire de Clov, il n'est pas sûr que Hamm soit à peu près au centre du monde, puisque sa réponse est l'expression d'une subjectivité et d'une approximation. Ce qui va provoquer encore la colère de Hamm, qui n'a pas entendu la bonne réponse, c'est-à-dire celle qu'il cherchait auprès de son serviteur. Emporté, il reprend l'énoncé de Clov pour protester : « Il te semble ! ». C'est un énoncé qui appelle plusieurs notions linguistiques : il est à la fois dialogique au sens de *l'interlocutivité*²⁷⁰ de Bakhtine et polyphonique, mais aussi *diaphonique*, d'après la terminologie d'Eddy Roulet. Selon sa thèse, il y a *diaphonie* lorsque « l'énonciateur commence par reprendre et réinterpréter dans son propre discours la parole du destinataire, pour mieux enchaîner sur celle-ci. Une structure diaphonique est ainsi une trace privilégiée de la négociation des points de vue qui caractérise toute interaction. » (Roulet, *et al.*, *L'articulation du discours en français contemporain*, Berne, Peter Lang, 1985, p. 11) Les explications de Roulet permettent d'entendre par la notion de *diaphonie* une caractéristique polémique ; le mot de l'autre

²⁷⁰ Selon M. Bakhtine (1975, p. 103), l'exclamatif « Il te semble ! » interdiscursif de Hamm naît ici dans une « action dialogique mutuelle avec le mot d'autrui à l'intérieur de l'objet », avec sa vivante réplique dans sa rencontre avec le mot d'autrui. De ce point de vue, on doit emprunter l'expression bakhtinienne « *dialogisme interlocutif* » qui veut signifier, selon la terminologie de ce dernier « l'orientation du discours [du locuteur] vers le discours-réponse [de l'interlocuteur] » (*ibid.*, p. 105). En ce sens, Hamm contredisant l'énoncé de Clov « se fait comprendre par le « déjà dit » de l'autre » (J. Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi*, Tome I, Paris, Larousse, 1995, p. 250)

Pour D. Maingueneau, qui prend pour base de ses recherches le concept d'*hétérogénéité énonciative* d'Authier-Revuz (1982, 1984), « Il te semble ! » de Hamm est analysable dans l'expression de « métadiscours » : « [le métadiscours] est la manifestation de l'hétérogénéité énonciative dans le discours, le locuteur peut à tout moment commenter sa propre énonciation », « [le métadiscours] peut porter sur la parole de l'allocataire » (Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996, p. 87). Ainsi, le mot-discours « Il te semble ! » de Hamm est en véritable *rencontre-interaction* avec le mot-énoncé de Clov. Interaction dans le sens que l'on peut emprunter à Erving Goffman : « Par interaction (c'est-à-dire l'interaction face à face), on entend à peu près l'influence réciproque que les participants exercent sur leurs actions respectives lorsqu'ils sont en présence physique immédiate les uns des autres ; par *une* interaction, on entend l'ensemble de l'interaction qui se produit en une occasion quelconque quand les membres d'un ensemble donné se trouvent en présence continue les uns des autres ; le terme « rencontre » pouvant aussi convenir. » (E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1973, p. 23)

(destinataire) est repris pour être réinterprété, voire contesté. Cela est confirmé par le caractère polyphonique de l'exclamatif « Il te semble ! » de Hamm, qui est en effet la reprise de la phrase de son interlocuteur ; il est également dialogique, parce qu'il y a ici confrontation des visions du monde très différentes de ces deux personnages. La réplique de Hamm est une réaction d'indignation à l'évaluation de Clov. Alors que Clov ne faisait que répondre lui-même à l'approximation de son maître qui lui demande de résoudre un paradoxe : « être exact à peu près ». L'exclamatif de Hamm sert à modaliser le point de vue de Clov.

Pour Vion, selon le principe de la modalisation du dit (*dictum*) de l'autre, la « modalité » de contestation se trouve dans la présence du point d'exclamation « ! » de la réplique du locuteur-Hamm (R. Vion, 2006, p. 111-123, voir aussi R. Vion, 2005²⁷¹). Le phénomène de *modalisation* conduit à « une opacification du sens » (*ibid.*, p. 112). C'est-à-dire que « le comportement co-verbal du locuteur exprime [...] une réaction modale à l'égard des propos exprimés dans le *dictum*. De sorte que, coexistant avec les expressions linguistiques de la modalité, ce comportement co-verbal peut soit la confirmer, soit complexifier le parcours modal de l'énoncé » (Vion, *ibid.*, p. 111). Dans cette perspective, l'exclamatif de Hamm constituant le *modus* de son énoncé opacifie le sens de celui-ci en réagissant sur le dire antérieur (*dictum*) de son interlocuteur. Le principe de modalisation est dialogique, puisque celle-ci rencontre l'énoncé autre.

Revenons à présent à la polémique qui déchire ce couple (maître-serviteur), engendrée par l'excès de contradiction qui a détourné leur conversation du bon sens. Ce qu'il y a là, ce n'est que le néant de la signification, en un mot l'absurde. C'est Hamm lui-même qui est à l'origine de ce dysfonctionnement conversationnel : ses dires et ses contre-dires trahissent la crise du dialogue. Il s'inquiète vivement, d'un côté, d'avoir « sa place bien au centre » de la scène ; mais d'un autre côté, que viennent signifier ces « à peu près, à vue de nez » qui dégradent la volonté de toute tentative de mesurer l'espace scénique, alors que la réplique de Clov, « Là », signifiant l'absence de l'espace, renchérit sur la non-signification discursive. Effectivement, ce déictique est le comble de l'incertitude qui veut alors

²⁷¹ R. Vion, « Modalité, modalisations, interaction et dialogisme », in : Bres J., Haillet P., Mellet S. et Rosier L. (éds.). *Dialogisme, polyphonie : approches linguistiques*, Bruxelles, Duculot, 2005 : 143-156.

parler d'une dénégalion de l'espace au sens général du terme. Donc toute description de l'espace, en tant que point de référence, serait impossible. B. Clément explique que la tendance à nier l'espace s'inscrit dans la logique de l'œuvre beckettienne :

« C'est par la dénégalion, bien sûr, que commence, dans l'œuvre de Samuel Beckett, l'histoire de l'espace ; par la volonté déclarée, à laquelle finalement les narrateurs ou théoriciens de l'œuvre ne renoncent jamais, d'associer l'espace à la démarche dans son ensemble, en lui assignant la même absence de place significative qu'aux autres composantes de récit ou de pièce. La vanité de l'œuvre, et sa complaisance à la souligner, renvoie évidemment à autre chose : le monde, dans l'ordre (le désordre) duquel l'œuvre n'est qu'un accident, et qu'elle a choisi de manquer. [...] Le lieu beckettien est ainsi, qu'il soit de passage ou de séjour, presque toujours un alibi : son indifférence ne peut qu'amener à déplorer l'absence du lieu fondamental et indicible dont il occupe nécessairement la place » (B. Clément, 1994, *op. cit.*, p. 301-302).

Le texte de Clément nous conduirait à une conception essentiellement mentale de l'espace scénique beckettien qui sémiotise le monde, un espace dont le centre n'est pas à la portée du personnage (Hamm). Le passage textuel sous (41) donne à lire que le monde que décrit Beckett dans ses pièces est un *quelque part*, « un plateau » (*EAG*, p. 104) indescriptible sur lequel « les personnages sont servis » (*EAG*, *Ibid.*). C'est une aire indicible et malpropre qui ne vaut même pas le coup qu'on la mette en ordre : « Hamm.- [...] Qu'est-ce que tu fais ? /Clov.- De l'ordre. (*Il se redresse. Avec élan.*) Je vais tout débarrasser ! (*Il se remet à ramasser.*) /Hamm.- De l'ordre ! / Clov (*se redressant*).- J'aime l'ordre. C'est mon rêve. Un monde où tout serait silencieux et immobile et chaque chose à sa place dernière, sous la dernière poussière. (*Il se remet à ramasser.*) / Hamm (*exaspéré*).- Mais qu'est-ce que tu fabriques ? /Clov (*se redressant, doucement*).- J'essaie de fabriquer un peu d'ordre. /Hamm.- Laisse tomber. (*Clov laisse tomber les objets qu'il vient de ramasser.*) / Clov.- Après tout, là ou ailleurs. » (*FDP*, p. 76-77). Tel qu'on le constate, l'espace occupe une place importante et devient même, selon M. Pruner, « une fin théâtrale » (2003, *op. cit.*, p. 99) dans le théâtre de Beckett, particulièrement dans *Fin de partie*.

Hamm, le cruel et autoritaire maître du *refuge*, est à la recherche du centre des lieux qu'il n'arrive pas à trouver, parce qu'il est aveugle et donc imprécis : « Hamm.- Je me sens un peu trop sur la gauche. (*Clov déplace insensiblement le fauteuil. Un temps.*) Maintenant je me sens un peu trop sur la droite. (*Même jeu.*) Je

me sens un peu trop en avant. (*Même jeu.*) Maintenant je me sens un peu trop en arrière. (*Même jeu.*) Ne reste pas là (*derrière le fauteuil*), tu me fais peur (la suite de l'extrait sous (41)) ». Ce qui veut dire que l'homme n'est plus le centre du monde ; on a dépassé le fameux *anthropocentrisme* du XVII^{ème} siècle. Mais Clov, lui, le bon serviteur, veut y mettre « là ou ailleurs » (*FDP*, p. 77) de l'ordre, ce que Hamm refuse énergiquement. Clov, qui est devenu las des caprices de cet enfant-maître difficile, comme le montrent les adverbiaux locatifs (« Je me sens un peu trop en avant..., en arrière..., sur la droite... »), se trouve provoqué et se laisse gagner par la haine ; en effet, il déclare en aparté, pour clore cet échange orienté dès le début vers une impasse : « Si je pouvais le tuer je mourrais content [suite de l'extrait sous (41)] ». Vient finalement la didascalie « Un temps » qui marque formellement l'arrêt d'une conversation en plein dysfonctionnement. Preuve supplémentaire du néant discursif dans lequel évolue le couple mal ajusté Hamm-Clov.

Chapitre III

**Le discours rapporté : un
phénomène discursif hétérogène par
excellence dans le théâtre de Beckett**

3. Le discours rapporté, un procédé stylistique polyphonique ?

Si par le concept de polyphonie nous entendons la présence simultanée de plusieurs voix (PDV) à l'intérieur d'un même texte, voire un seul énoncé du locuteur/sujet parlant, alors, entre polyphonie linguistique et interdiscursivité, le discours rapporté sera évidemment le phénomène textuel polyphonique par excellence, comme l'estiment Nølke, Fløttum et Norén : « Le discours rapporté est un véritable carrefour entre études de polyphonie linguistique et polyphonie littéraire » (2004, *op. cit.*, p. 57). Il est remarquable que Banfield (1979) ait pu soutenir, à propos des mécanismes de différents types de discours rapporté, particulièrement dans le discours indirect libre-DIL, le principe selon lequel « à chaque énoncé correspond une *seule* voix (un énoncé, un sujet de conscience), et s'il y a un locuteur, il est identique au sujet de conscience ». C'est la thèse à laquelle la théorie de polyphonie de Ducrot (1984a, p. 172-173), défendant la pluralité de voix au sein d'un seul énoncé, s'opposait vivement. Dans cette perspective, les propos de Ducrot suivent, dans un sens plus large et englobant la totalité de la notion de discours rapporté, la pensée de Bakhtine (1977). Pour ce dernier toute énonciation est établie dans un contexte social ; « il n'y a pas d'énonciation sans échange, sans dialogue ».

Évidemment, la place qu'occupe dans les travaux de sciences du langage le discours rapporté-DR, un fait plutôt littéraire que linguistique, est considérable. Bernard Combettes explique ainsi cette importance :

« L'appréhension du discours d'autrui est en effet le domaine idéal dans lequel on pourra étudier les formes linguistiques, leur évolution, et les mettre en relation avec la communication sociale : le fait de « gommer » l'énonciation d'autrui, ou, au contraire, de la conserver, dans certaines formes du DR, sera ainsi rapproché de l'« appréhension sociale » du discours. »²⁷²

L'introduction du mot de l'autre dans le discours du locuteur, c'est la dimension (capacité) interdiscursive des énoncés. C'est ce qu'on appellerait la subjectivité langagière du locuteur dont « l'étude de la spécificité [de son discours] suppose sa mise en relation avec d'autres »²⁷³, remarque D. Maingueneau, épousant le principe dialogique bakhtinien. Le discours d'*autrui* contribue donc – outre son intérêt pour

²⁷² B. Combettes, « Discours rapporté et énonciation », Université de Metz, *Pratiques*, n° 64/1989, p. 114.

²⁷³ Maingueneau, *Genèses du discours*, Liège/Bruxelles, Mardaga, 1984, p. 11.

l'étude de l'évolution des mots de la langue dans la communication sociale, explicitement ou implicitement comme le montre Combettes, *supra* – à la constitution du discours, donc à la naissance du sens. Laurence Rosier estime que « le principe fondamental » du discours rapporté réside dans « le rapport à autrui et son discours »²⁷⁴.

Le mécanisme général de discours rapporté-DR donne à lire d'après la définition originelle de Bakhtine, la présence d'un autre « *discours dans le discours*, [une] *énonciation dans l'énonciation* [...] » (1977, *op. cit.*, p. 161 // Italiques sont de Bakhtine). Dans ce procédé stylistique discursif, il y a en principe un locuteur-scripteur premier (I/L1 ; renvoyant respectivement à Authier-Revuz, 1978 et Ducrot, 1980a et 1984a), effectuant des paroles dans un acte d'énonciation d'origine *e*, et un locuteur actuel (L/L2 ; renvoyant à Authier-Revuz et Ducrot), qui « rapporte », selon Authier-Revuz (1978) et Ducrot (1980a), « les paroles, ou l'acte d'énonciation *e* », de ce premier locuteur premier (I/L1), dans son propre acte d'énonciation *E*. De ce point de vue, dans le discours rapporté on aura à repérer la présence effective d'un référent²⁷⁵ (extérieur), *un autre* locuteur/I-L1, qui s'exprime dans un autre temps, à l'extérieur du discours du locuteur. Cette analyse va à l'encontre du principe polyphonique de Ducrot où il n'y a pas de deux locuteurs, mais *un* seul locuteur et deux énonciateurs. C'est ce qui justifiera, dans cette optique, l'objection que formule Ducrot (1980a, p. 44-46, et repris dans 1984a) à l'égard de cette thèse selon laquelle le discours rapporté (y compris le discours direct rapporté-DDR aussi bien que le discours indirect rapporté-DIR) est polyphonique.

Ducrot ne considère pas le discours rapporté comme un marqueur de polyphonie, par rapport à la négation *ne*. On est d'accord avec Ducrot, si on tient compte de la théorie de polyphonie qu'il a fondée. L'on sait bien que selon ce système polyphonique (1980a, 1982 et 1984a), il y a pluralité de voix (deux points

²⁷⁴ L. Rosier, *Le discours rapporté ; histoire, théories, pratiques* », Paris-Bruxelles, Duculot, 1999, p. 9.

²⁷⁵ On dira alors qu'en termes polyphoniques, aux dires de Nølke, Fløttum et Norén (2004, p. 58), « le discours représenté [rapporté] est un type particulier de polyphonie externe [de par la présence d'un locuteur-énonciateur extérieur à l'intérieur du discours du locuteur rapportant], caractérisé par le fait de représenter le *discours* - ou plus précisément l'*énoncé* d'autrui et non seulement un pdv étranger ». Nous avons largement discuté de termes « polyphonie interne » vs « polyphonie externe » dans 1.3.3.

de vue de nature différente), relevant de deux énonciateurs différents (E1 et E2) au sein de l'unique énoncé du locuteur L. Tandis que dans le discours rapporté nous avons affaire à deux locuteurs différents, L1 et L2. Celui-ci enchâsse l'acte d'énonciation e de celui-là dans le sien (E), comme dans l'exemple ci-contre : (42) «Jean m'[Pierre] a dit : *Je viendrai.* » (Ducrot, 1984a, p. 196). Pour Ducrot, il n'y a pas de polyphonie dans cet exemple qui est un discours direct rapporté. Ainsi, dans le discours de Pierre, on trouve

« deux marques de première personne qui renvoient à deux êtres [locuteurs] différents. Or on ne peut pas y voir deux énoncés successifs, le segment *Jean m'a dit* ne pouvant satisfaire l'exigence d'indépendance contenue dans ma définition de l'énoncé : il ne saurait être présenté comme « choisi pour lui-même ». Je suis donc obligé de dire qu'un énoncé unique présente ici deux locuteurs différents [me = L : locuteur en tant que tel et *Je* = λ : locuteur en tant qu'être du monde], le premier étant assimilé à Pierre et le second à Jean. », pour Ducrot (1984a, *ibid.*).

C'est ainsi que Ducrot, expliquant « Je suis donc obligé de dire qu'un énoncé unique présente ici deux locuteurs différents », rejette le discours rapporté comme un marqueur de polyphonie linguistique. Mais contrairement à l'analyse de Ducrot, le discours rapporté a pour bien d'autres chercheurs-analystes²⁷⁶ une fonction dialogique, parce que le discours du locuteur est en « contact-rapport », au sens de Bakhtine (1975, 1977 et 1984), avec le discours de quelqu'un d'autre. Il est polyphonique, de par sa capacité à faire apparaître-entendre la voix (ou le contenu de pensée) d'autrui au sein de son propre acte d'énonciation. Une fois admis que le discours rapporté, faisant entendre l'*autre*, contribue au caractère hétérogène de

²⁷⁶ Authier-Revuz, J. Bres, B. Combettes, D. Maingueneau et les chercheurs de la *Scapoline* (2000b et 2004) considèrent le discours rapporté-DR comme marqueur par excellence de polyphonie. Pour une analyse syntaxique et sémantique (le discours rapporté souligne aussi le sémantisme de l'énoncé rapportant) des occurrences de discours rapporté dans notre corpus, nous nous servons, entre autres, de :

J. Authier-Revuz, 1977, 1978, 1982b, 1984a, 1992c et 1993a ; M. Bakhtine, 1977, p. 161-220 ; A. Banfield, 1995, p. 53-150 ; Dimitri Bankov, 1993 ; Bernard Combettes, 1989 ; K. Fløttum, 2002a, 2004 et 2006 ; Sylvie Freyermuth, 2007e, 2008a et 2009b ; Maingueneau, 1984, 1991, 1994 : 119-141 et 1996 ; Maingueneau et Charaudeau, 2002, p. 41-192 ; Nølke et Olsen, 2000b, p. 65-85 ; Nølke, Fløttum et Norén, 2004, p. 57-83 ; K. Jonasson, 2002, p. 517-527 ; Martin Riegel *et al.*, 1994, p. 597-599 ; L. Rosier, 1999 et 2008. Nous référerons aussi à *Discours rapporté dans tous ses états* (particulièrement les travaux de : Authier-Revuz, Rabatel, L. Perrin, Bres et Nowakowska, C. Norén et D. Vincent) : *Actes du colloque international de Bruxelles* (sous la direction de J. M. Lopez Munoz, S. Marnette et L. Rosier), 2004.

notre discours (soit oral soit écrit), il y a lieu de jeter un regard théorique²⁷⁷ sur la structure grammaticale des formes du discours rapporté, et de citer L. Rosier, pour une définition générale de ce concept :

« Le discours rapporté est la mise en rapport de discours dont l'un crée un espace énonciatif particulier tandis que l'autre est mis à distance et attribue à une autre source, de manière univoque ou non. » (1999, *op. cit.*, p. 125).

Dans la définition formulée par Rosier on peut repérer, selon cette dernière, la présence de quatre éléments principaux qui attirent l'attention du lecteur : **1.** Mise en rapport de discours, **2.** Création d'un espace énonciatif particulier, **3.** Attribution du dit, **4.** Mise à distance du dit. Évidemment, ce sont ces particularités qui permettent de lire en discours rapporté un élément discursif hétérogène par excellence.

3.1. Discours direct et indirect rapporté - DDR / DIR

Nous considérerons d'abord le discours direct. Le discours ou style direct possède la forme schématique générale « Il (a) dit : '...' » (Authier-Revuz, 1977, 1978 et 1993a et Rosier, 1999). Comme nous avons expliqué plus haut, la morphosyntaxe du discours direct met en scène, selon Authier-Revuz, la présence de « deux modalités d'énonciations (déclarer, interroger, ordonner) [différentes qui] se juxtaposent [de façon] *autonome* : celle de la formule introductrice [du locuteur L] et celle des paroles prononcées par [le locuteur] l »²⁷⁸. La présence des deux points et de guillemets montrent que dans le discours direct-DD, le locuteur-L rapporte directement et effectivement les paroles (l'acte d'énonciation e) de l'autre (le locuteur-l) telles qu'elles sont. D'où une structure *hétérogène* trahissant l'indépendance et la fidélité de DD. En effet, le locuteur L qui rapporte ou répète l'acte d'énonciation e du locuteur-l dans son propre acte d'énonciation E assure ainsi qu'il reproduit le message du l, et « le message rapporté ne subit aucune altération, aucune interprétation de la part du L. Puisque les paroles du l, laissées

²⁷⁷ Pour un regard théorique et plus pratique, voir L. Rosier, 2008, *Le discours rapporté en français*, Paris, Ophrys, p. 35-107.

²⁷⁸ J. Authier-Revuz, « Exercices de grammaire et discours rapporté », *Langue française* n° 33/1977b, p. 59.

dans leur intégrité, sont isolées à l'intérieur du message du L, nettement délimité par la rupture du dit : « ... ». Avant cette barrière L parle ; après il ne fait que répéter [la parole du l] et s'efface à l'entrée des guillemets. » (Authier-Revuz, 1978, p. 50-51). Si le discours direct prétend rapporter (citer) aussi bien la « forme » que le « contenu » du discours d'autrui, alors on peut réfléchir au fait que ce locuteur rapporté devra maintenir ses propres déictiques *je-ici-maintenant* : marques de première et deuxième personne (je et tu) et adverbess spatio-temporels restant intacts. Ces explications laissent entendre que le discours direct rapporté est transparent et fidèle ; il ne traduit pas les mots de l, il les « cite²⁷⁹ ou répète » (Authier-Revuz, 1978, *op. cit.*, p. 68 et 1993a²⁸⁰, p. 11) matériellement. Mais pourtant, tout transparent et fidèle qu'il soit, le discours direct-DD est qualifié d'*opaque* chez Authier-Revuz (*Ibid.*, p. 23). Il est opaque, parce que les mots de l, pour être mieux saisis, ont besoin d'être interprétés et éclairés par les mots du L. Nous passons à présent à la définition et aux caractéristiques morphosyntaxiques du discours indirect rapporté-DIR.

Ce qui est dit antérieurement du DDR, on l'aura presque à l'inverse dans le DIR. Ce dernier suit le schéma « Il (a) dit que ... »²⁸¹ (Authier-Revuz, 1977, 1978 et 1993a et Rosier, 1999, p. 257). Dans ce type de discours, contrairement au DDR où le locuteur citant (Rosier, *ibid.*, p. 126) rapporte (cite) textuellement les paroles de l, le locuteur L procède à une *reformulation-traduction* des paroles de l. Authier-Revuz écrit : « Le DI opère hors du champ de la textualité, il n'y a pas une répétition exacte des mots comme au DD, mais leur réutilisation, laissant à modaliser et traduire les mots du l au sein de ceux du L ; c'est un contenu des paroles, non une citation textuelle » (1978, p. 63-64). Dans cette optique, si on

²⁷⁹ Rosier (1999, *op. cit.*, p. 126) et Maingueneau (1994, *op. cit.*, p. 121) parlent de « discours citant-Dct [c'est le dire du locuteur L] et discours cité-Dcé [c'est le dit du l],

²⁸⁰ Authier-Revuz, « Repères dans le champ du discours rapporté II », *L'information grammaticale*, n°56/1993a, p. 10-15.

²⁸¹ N. B. Les deux formes canoniques, « Il (a) dit : '...' / Il (a) dit que ... », correspondant respectivement aux DDR et DIR, ne sont pas strictement les schématiques spécifiques de ces deux formes du discours rapporté. En fait, nous avons aussi bien DDR avec *que* (suivi des verbes comme : *admettre, affirmer, assurer, avouer, conclure, confirmer, constater, déclarer, dire, demander, estimer, expliquer, juger, noter, observer, penser, préciser, prévoir, raconter, rappeler*, etc.) que discours DIR sans *que*, comme les interrogations indirectes (pour une étude approfondie, lire L. Rosier, 1999, *op. cit.*, p. 201-265 et Rosier, 2008, *op. cit.*, p. 56-61 et 95-98).

prend en considération la thèse d'Authier-Revuz (1977, p. 59), le locuteur rapportant-L impose à l'ensemble de l'énoncé e du locuteur l sa propre modalité d'énonciation, l'énoncé de ce dernier étant *subordonné* à l'acte d'énonciation de L. Donc, toutes les marques de première et deuxième personnes (je et tu) aussi bien que les adverbess spatio-temporels de l'acte d'énonciation e du locuteur l perdent leur indépendance et « se transforment » par rapport aux déictiques de L. Il est alors question d'incorporation énonciative. C'est-à-dire que les termes de désignation sont, dans le DIR, « homogènement faits en fonction de E [l'acte d'énonciation de L] » (Authier-Revuz, 1993a, p.13). Ayant perdu son indépendance syntaxique, le discours indirect rapporté sera qualifié de « complément d'objet du verbe » (Nølke, Fløttum et Norén, 2004, p. 66), introducteur du discours de L, étant ainsi énonciativement subordonné aux mots de ce dernier. Autrement dit, le DIR est dans la portée de *l'inquit* ; ce qui signifierait « la dépendance syntaxique énonciative » de ce type de discours (L. Rosier, 2008, *op. cit.*, p. 69). Récapitulons : l'incorporation énonciative des mots du l dans les mots de L, au DIR, lui fera en conséquence perdre son indépendance syntaxique, c'est-à-dire son hétérogénéité. DIR en restera dans cette perspective, face à l'hétérogénéité de DDR, *homogène, infidèle et dépendant* (Authier-Revuz, 1993, p. 11) des mots de L. Mais quels sont les critères d'identification ?

Pour Nølke et Olsen (2000b, p. 74)²⁸², la distinction entre forme directe/indirecte « dépend de la non-application ou de l'application de l'incorporation énonciative du discours rapporté ». Ce critère invitera à parler, respectivement, d'hétérogénéité *vs* homogénéité. Sylvie Freyermuth (2007e, p. 294), dans la lignée d'Authier-Revuz (1992c)²⁸³, estime :

« Je prends la distinction hétérogénéité/homogénéité comme critères d'identification des discours direct et indirect », mais en accord avec les notions définies par Ducrot [1984], je conteste l'unicité de la source énonciative dans le DI. Dans celui-ci, le locuteur L est certes le seul à prendre en charge le discours [de quelqu'un d'autre] dans son acte énonciatif, mais il peut parfaitement faire entendre plusieurs sources énonciatives, c'est-à-dire

²⁸² H. Nølke et M. Olsen, 2000b, « POLYPHONIE : théorie et terminologie » in : *Polyphonie-linguistique et littéraire II*. Roskilde : Samfundslitterature, Roskilde., p. 45-171.

²⁸³ « Repères dans le champ du discours rapporté I », *L'information grammaticale*, n° 55/1992, p. 38-42.

plusieurs voix, ou plusieurs messages pour reprendre la terminologie d'Authier-Revuz. »²⁸⁴

Suivant S. Freyermuth, l'*homogénéité* du discours indirect rapporté-DIR ne doit pas nous tromper en nous faisant croire que ce type de discours contient l'unique source d'énonciation et qu'il est donc monophonique, pour la simple raison que le propos du locuteur rapporté-l est enchâssé dans le discours du locuteur rapportant-L. Il existe cependant dans DIR deux actes d'énonciation différents (E et e) (Ducrot, 1984 et Freyermuth, 2007e) qui, renvoyant respectivement à L et l, laissent entendre, outre la voix du locuteur rapportant (traducteur), celle de l'autre. De ce fait, DIR est polyphonique de la même manière que DDR.

De l'opposition entre DDR et DIR : si le mode sémiotique de DIR est *homogène* et celui de DDR *hétérogène*, on pourra alors dire qu'il est ici question de « l'opposition standard/autonyme, ou faire usage/faire mention » (Authier-Revuz, 1992c). Prenons en considération les trois exemples suivants :

(43) Jean te dira peut-être de rester.

(44) Jean te dira peut-être : “ Mais ne t'en vas pas ” // (Authier-Revuz, 1992c : 40)

(45) Il lui a expédié son “ pavé ” par la poste. (Maingueneau, 1994, *Op. cit.* : 133)

Tout d'abord, il faudrait expliquer que « les fragments guillemetés [îlots textuels]²⁸⁵ et les italiques », résultats d'acte de signification, font partie du domaine de discours direct rapporté-DDR. Revenons à présent sur les exemples ci-dessus. Aux dires d'Authier-Revuz (*ibid.*, p. 40-41), se fondant elle-même sur la pensée de Josette Rey-Debove (1971)²⁸⁶ pour la définition de la notion d'*autonymie*, et aussi selon Maingueneau (1994, *pp. cit.*, p. 133-134), dans l'exemple (43) qui est une occurrence du discours indirect rapporté-DIR, le locuteur L « *fait usage* de ses mots à lui par lesquels il reformule les mots de l'autre message [le contenu des mots de Jean] », écrit Authier-Revuz (*Ibid.*, : 40). Tenant compte de cette perspective

²⁸⁴ S. Freyermuth, *La construction complexe du discours polyphonique en fiction littéraire* : « Ces souvenirs mutuellement adoptés, ces voix comme des pelotes de fils emmêlés... » ou comment une polyphonie complexe démêle l'enchevêtrement des instances narratives dans l'œuvre romanesque de Jean Rouaud », In : *Actes du XXIV^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, David Trotter (éd.), Tübingen, Max Niemeyer Verlag, Tome III, 2007, P. 291-307.

²⁸⁵ Voir dans K. Fløttum, 2002a, « Fragments guillemetés dans une perspective polyphonique », *Tribune*13. Bergen, Université de Bergen, Institut d'études romanes, p. 107-130.

²⁸⁶ J. Rey-Debove, « Note sur une interprétation autonymique de la littérarité : le mode du *comme je dis* », *Littérature* n° 4 /1971, p. 90-95.

théorique, on pourra dire que le discours-énoncé cité de l'acte d'énonciation *e* sera interprété dans le discours indirect-DI comme un « signe standard »²⁸⁷, qui réfère à quelque chose hors du discours, à une entité du monde extérieur. Mais dans (44), étant une occurrence du discours direct rapporté-DDR, le locuteur L « rapport [ant] un autre acte d'énonciation *e*, en fait usage de ses mots à lui dans la description qu'il fait de la situation d'énonciation de *e* [...], mais il *fait mention* des mots [qu'il imagine pour l = Jean] du message qu'il rapporte » (Authier-Revuz, *Ibid.*). En ce sens dans (44) la partie guillemetée, suivie des deux points, « 'Mais ne t'en vas pas' » appartenant à l (paroles imaginées par L) et qui est ainsi mise à distance, est observée comme un « signe autonome ». Il en va de même pour (45) : le locuteur L a pris le terme 'pavé' à la fois en *usage* et en *mention*. L fait ici *usage* de 'pavé', rapportant le terme-énoncé de l (le destinataire = *lui*) ; mais il fait aussi *mention* du terme 'pavé' (il le *montre* effectivement), pour prendre ainsi ses distances de l'énoncé de *lui* : « pour commenter [le mot, 'pavé', de l'autre], indiquer qu'il n'est pas parfaitement adéquat », citant Maingueneau (*ibid.*, p. 134). Le 'pavé' est ainsi le « déjà-dit » de l'autre.

De la particularité du signe autonome : le discours direct rapporté-DDR est autonome, selon les définitions que nous avons présentées plus haut. C'est-à-dire qu'il est *mentionné*, le locuteur citant textuellement les mots (fragments guillemetés) de l'autre. Si DDR est considéré comme un signe autonome, c'est parce qu'il « n'a pas de *synonyme* ; il renvoie, dit Authier-Revuz, à lui-même, le signifié de ce signe contenant son propre *signifié* et son propre *signifiant* ». En d'autres termes, le signifié auquel est associé le signifiant (d'un signe autonome) est le signe linguistique lui-même dans sa totalité. C'est pourquoi le message mentionné (montré-cité) dans le discours direct-DD, ne renvoyant qu'à lui-même, n'énonce pas un *contenu*²⁸⁸ comme dans le discours indirect rapporté-DIR. Mais enfin, en tenant compte des réflexions d'Authier-Revuz (1978, 1992c et 1993a), on constate qu'un signe autonome a une fonction purement *linguistique*, sachant qu'il

²⁸⁷ Si le discours indirect-DI est saisi comme un *signe standard*, de par son homogénéité énonciative, alors « il n'y aura pas d'autonymie pour le [discours cité] Dcé à l'égard du [discours citant] Dct, car le Dcé [dans le DIR] a le statut d'une simple complétive du verbe du Dct », estime Maingueneau (1994, *op. cit.*, p. 123).

²⁸⁸ Ducrot trouve la distinction entre DD et DI en ce que « le premier fait connaître la forme et le second, le seul contenu » (1984a, p. 199).

ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même, à aucun autre référent hors du discours²⁸⁹. Maingueneau (1994), dans la lignée d'Authier-Revuz, tout en soulignant la caractéristique *hétérogène* d'un signe autonome, conclut qu'« on a ainsi la possibilité de parler de la langue dans la langue même » (*ibid.*, p. 133). Nous arrêtons ici la discussion de DDR/DIR, pour passer brièvement aux deux notions de discours direct libre et discours indirect libre - DDL/DIL, deux formes discursives-énonciatives dérivées des deux premières.

3.2. Discours direct libre vs discours indirect libre - DDL/DIL : représenter des paroles aussi bien que la pensée

Le discours direct libre-DDL est un *proto discours direct* rapporté qui n'a pas de marques typographiques ni élément introducteur (sans *inquit*). Le discours direct libre, ou ce « monologue rapporté »²⁹⁰, peut être confondu (Rosier, 1999) avec le « monologue intérieur », étant donné que ce dernier n'a pas d'interlocuteur, et qu'il ne se laisse pas, selon Rosier (1999), être dominé, contrairement aux DD, DI et DIL, par un narrateur et n'est pas soumis aux contraintes de l'échange linguistique. Mais il diffère bien sûr du monologue intérieur, sachant que celui-ci représente la parole intérieure du personnage, plutôt la perception de sa pensée. Enfin, un discours direct devient *libre* lorsqu'il conserve son autonomie ; puisque ses déictiques de personnes et ceux spatio-temporels restent authentiques, et il est resté en outre à l'abri du verbe introducteur. Mais le DDL perd par contre les deux points ou le tiret et les guillemets en même temps :

« Le DDL est *libre* parce qu'il est émancipé d'un modèle de narration classique, il est *libre* parce qu'il est autonome syntaxiquement, et il n'est pas introduit par un verbe. Enfin il est *libre* parce que les marqueurs habituels du DD manquent et parce que les marqueurs énonciatifs y sont interprétés sans médiation par rapport au contexte immédiat », (Rosier, 1999, *op. cit.*, p. 281).

²⁸⁹ J. Rey-Debove traduit de la sorte le concept d'*autonomie* : est autonome « tout modèle sémiotique qui rend compte du fait qu'un signe est employé en « mettant l'accent » sur sa forme est autonymique puisqu'un signe autonome se signifie lui-même, signifiant et signifié » (1971, p. 91).

²⁹⁰ Nølke et Olsen (2000b, *Op. cit.*, : 70-71), pour décrire le discours direct libre-DDL, empruntant cette expression à G. Genette (1983, p. 39, lui-même basé sur Dorrit Cohn, 1978), remarquent que le terme *DDL* (Rosier, 1999) « recouvre à peu près le 'monologue autonome' de D. Cohn (1978/1981, p. 11) ». De ce point de vue, c'est la morphosyntaxe libre de ce type du discours qui permet cette appellation.

Nous nous contentons ici du résumé théorique donné au sujet du DDL, pour aller reprendre le discours indirect libre-DIL. Ce dernier, la forme (complexe) intermédiaire entre DD et DI, a été perçu comme un procédé stylistique par excellence pouvant introduire d'une manière très subtile et stimulante la voix ou la pensée de l'autre dans le discours (très recherché dans le genre romanesque). Cette forme « souple », où « le locuteur [-narrateur] parle avec les mots de l'autre (Authier-Revuz, 1978, *op. cit.*, p. 82) et qui n'est ni un DD ni un DI, s'est frayé un parcours très riche dans le langage littéraire. C'est par l'intermédiaire du DIL que Flaubert a su *styliiser*²⁹¹ le dire de l'autre dans *Madame Bovary* ; on peut aussi citer La Fontaine, pour ses *Fables* (« *Le Savetier et le financier* » : ' [...] Tout le jour il avait l'œil au guet ; et la nuit, /Si quelque chat faisait du bruit /Le chat prenait l'argent :[...]') ; Émile Zola, pour *Nana* et *L'Assommoir*. Ces écrivains ont utilisé systématiquement ce procédé discursif-stylistique qui marque la subjectivité du locuteur dans son discours. Le DIL a été abordé, entre autres, tant par les littéraires que par les linguistes : G. Genette (1972, *Les figures III* ; notion de *focalisation interne*), A. Banfield (1982/1995, *Phrases sans parole ; l'énonciateur, le sujet de conscience, est la source de la subjectivité*), J. Authier-Revuz (1978, 1992c et 1993a ; *hétérogénéité constitutive-énonciative*), D. Cohn (1981, *La transparence intérieure. - Essai critique sur l'œuvre de M. Proust*). Et plus récemment, par D. Maingueneau (1991 et 1994), L. Rosier (1999), les chercheurs de la *Scapoline* (2000b et 2004) et A. Rabatel (1999, 2000b, 2001c, 2003a,-b, 2004e, 2006a, 2009f etc. ; *effacement énonciatif*).

S'agissant de la structure syntaxique du DIL, qui n'est ni un DD ni un DIR, il est à remarquer qu'il fonctionne en partie comme le DDL. Le DIL perd, comme dans le DDL, les deux points ou le tiret, les guillemets et l'introducteur (qui sont les marques typographiques du DDR) ; outre ces faits il ne conserve pas non plus, contrairement au DDL, les déictiques de personnes. Mais les déictiques de temps peuvent être ou ne pas être en accord de ceux du locuteur citant. Cependant ils sont souvent transformés. En revanche, le DIL maintient ses jeux spatiaux. Voyons les

²⁹¹ La présence du DIL dans le discours signifie l'introduction du langage populaire dans le récit : « par ce procédé [DIL] le romancier donnait [au 19^{ème} siècle] la parole au peuple. [...] c'est la langue du peuple », d'après Maingueneau (1994, *op. cit.*, p. 140).

deux exemples suivants qui illustrent les caractéristiques linguistiques de ces deux formes discursives :

(46) (« Tout le bonheur de Fabrice était désormais attaché à la possibilité d'exécuter ce travail, et il ne songeait à rien autre. *Si je parviens seulement à la voir, je suis heureux...* Non pas, se dit-il ; il faut aussi qu'elle voie que je la vois ». (Stendhal, *Chartreuse de Parme*, II, 18), cité in, Nølke et Olsen (2000b, *Op. cit.*, : 75). // [Les italiques sont les nôtres].

(47) «J'ai vu Marie tout à l'heure. *Elle en a assez, elle va démissionner* ». (Authier-Revuz, 1992, *Op. cit.*, : 42). // [Les italiques sont les nôtres].

Les deux exemples ci-dessus sont polyphoniques, de par leur capacité de faire entendre la voix de l'autre dans le discours. Dans l'exemple (46) la partie soulignée par les italiques « Si je parviens seulement à la voir, je suis heureux... » est du discours direct libre-DDL : les paroles de Fabrice sont introduites directement dans le récit du narrateur sans modifications ; les déictiques de personne et de temps sont restés intacts. En ce qui concerne la dernière phrase (« Non pas, **se dit-il** ; il faut aussi qu'elle voie que je la vois »), on pourrait dire qu'elle relève du discours direct rapporté-DDR ; la présence de l'incise du discours « se dit-il », qui correspond encore à Fabrice, en est le témoin. Mais pour (47), les séquences en italiques « Elle en a assez, elle va démissionner », étant les paroles de Marie, trahissent le discours indirect libre-DIL. Si l'on rend aux mots de Marie leur forme d'origine, au DD, on aura : la séquence «J'en ai assez, je vais démissionner », étant enchâssée (transformée en « Elle en a assez, elle va démissionner ») sur l'acte d'énonciation E du locuteur L. Pour Banfield (1995), DIL, ou la marque du « sujet de conscience [la trace du personnage] » dans le récit, est considéré comme des « phrases sans parole ». Considérons l'exemple suivant, extrait de Rabatel (2001c) :

(48) « Pierre se réveilla en sursaut. Le volet frappait contre le mur »²⁹².

Suivant l'analyse de Rabatel, l'exemple ci-dessus met en scène deux énoncés : E1 « Pierre se réveilla en sursaut », relevant du locuteur-narrateur (la présence du passé simple), et celui E2 « Le volet frappait contre le mur », correspondant au personnage-focalisateur (Pierre). Rabatel, suivant Banfield pour sa thèse de « phrases sans parole » à l'intérieur du discours (récit) du locuteur-narrateur, considère que l'énoncé E2 « a une valeur interprétative et non pas seulement

²⁹² A. Rabatel, « Les représentations de la parole intérieure : monologue intérieur, discours direct et indirect libre », *Langue française*, n° 132/2001, p. 87.

descriptive²⁹³ : même si E2 ne comporte pas de verbe de procès mental du type « se dire », « penser », ni de guillemets, il mêle inextricablement une perception et une pensée, attribuable non au narrateur, mais à Pierre, considéré comme un sujet de conscience » (2001c, *Ibid.*, p. 87). Dans cet exemple on voit, évidemment, que nous avons affaire à un discours rapporté, un discours rapporté du type DIL où l'énoncé E2 renvoie à l'énonciateur-Pierre, trahissant la subjectivité du locuteur. Dans la suite de la riche analyse faite par Rabatel de (48), on peut lire :

« E2 établit une relation entre le bruit qui a motivé son brutal réveil en E1, et l'origine de son réveil (et de sa peur). Le débrayage énonciatif, en E2, renvoie à la situation qui a motivé E1 ; il indique qu'il y a un rapport entre ces deux énoncés, et, surtout, il indique que ce rapport entre E1 et E2 est appréhendé par Pierre : E2 se présente comme une tentative d'explication de Pierre » (Rabatel, *ibid.*)

L'étude du discours rapporté à travers les travaux des théoriciens-analystes de ce concept et l'analyse des exemples, (42)-(48), donnés plus haut, nous permettent de conclure que le discours rapporté-DR est un type discursif polyphonique, de par son excellente capacité à enchâsser ou insérer la voix (PDV) de l'autre dans le discours du locuteur/sujet parlant. À présent nous allons clore cette discussion pour nous occuper des occurrences textuelles, construites sous forme de discours rapporté, particulièrement deux formes principales, DDR et DIR, qui seront extraites de la trilogie dramatique beckettienne²⁹⁴. Parmi plusieurs dizaines d'occurrences du DR nous analyserons les plus représentatives du point de vue des grands thèmes beckettien. Précisons que nous prendrons pour base de nos analyses d'exemples textuels, les travaux de Bakhtine, Authier-Revuz, Maingueneau, Rosier, Rabatel, Freyermuth et les polyphonistes scandinaves : Nølke et ses collègues au sein du projet de la *ScaPoLine*.

²⁹³ L'*imparfait*, outre la valeur considérable qu'il détient dans la description des choses et du monde, est aussi le temps préférable pour la représentation de la pensée, des paroles intérieures (PDV) que véhicule le DIL.

²⁹⁴ Comme nous l'avons vu au chapitre II, le théâtre de Beckett abonde en emploi d'énoncés négatifs (polémiques), en sorte qu'il a pu être qualifié de *théâtre de la négation* par la critique beckettienne ; c'est donc un texte polyphonique par excellence. Il l'est également grâce à l'importance qu'il a accordée à l'emploi du discours rapporté-DR, en tant que forme discursive dialogique-polyphonique remarquable, dans la construction des dialogues des personnages. Cet *autre* discursif est toujours, explicitement ou implicitement, présent chez Beckett.

3.3. S'il n'y a rien à faire, cependant on peut toujours essayer (de résister)

Le théâtre d'*avant-garde*²⁹⁵ de Beckett fait appel au combat : combattre contre les traditions établies, abattre les anciennes valeurs et en dresser de nouvelles ; c'était un nouveau regard que l'homme moderne jetait, à l'époque, sur le monde. Avec cette préoccupation, nous nous orientons vers les premiers mots « Rien à faire »²⁹⁶ prononcés par Estragon dans *En attendant Godot* (p. 9). En résumé, tout en restant à la surface de la parole beckettienne et commentant la simple et banale situation, à savoir les chaussures que le personnage s'acharne à enlever sans y parvenir, l'énoncé d'Estragon est en même temps, malgré son apparence trompeuse, déclencheur du sens chez Beckett ; c'est aussi une réplique à toute parole présupposée selon laquelle il y a quelque chose à faire (à représenter) sur la scène du théâtre, qui est elle-même une métaphore de la vie humaine. De ce point de vue, le « Rien à faire » d'Estragon est d'ordre métaphysique et possède une valeur existentielle ; on ne peut rien faire contre la condition humaine ; il n'y a rien à faire pour l'homme *délaissé* (du Ciel) de Sartre. Mais enfin ce fameux « Rien à faire » en dit encore plus qu'il ne le montre. Il est aussi la mise en question de l'avenir de l'écriture, comme l'interprète P. Casanova : « [on retrouvera à lire], dans la première réplique d'*En attendant Godot*, comme une interrogation très douloureuse et spécifique sur l'écriture à venir » (1997, *op. cit.*, p. 89). Nous allons voir, dans l'extrait suivant pris à la première page d'*EAG*, comment le discours direct-DD est porteur de sens, en rapportant la voix de l'autre (l'interlocuteur) :

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

Entre Vladimir.

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

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

ESTRAGON. - Tu crois ?

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

ESTRAGON. - Moi aussi. // (*EAG*, p. 9)

²⁹⁵ Cette appellation est de R. Barthes (1957) qui décrivait ainsi la nouvelle dramaturgie des années cinquante, essentiellement celle de A. Adamov, E. Ionesco, S. Beckett et J. Genet.

²⁹⁶ Ce concept a été discuté au 2.1., sous (19), dans l'approche de la négativité.

Beckett décrit bien clairement, par la didascalie « *Route à la campagne, avec arbre. Soir* » la situation où Estragon et Vladimir se retrouvent sur la scène. C'est une situation misérable dans un coin désert et inconnu dans le monde où ils ont été expulsés par les humains (leurs congénères !) et ils vivent à la « *campagne* », loin de la société d'autres humains. Ces deux clochards ont vécu jusque là ensemble une longue amitié ; c'est une compagnie qui a duré « 50 ans, presque (EAG, p. 10) ». Mais leur condition de vie, de vrais misérables, les ont amenés à trouver une idée : chercher la charité d'un Godot qui pourrait leur donner à manger et les loger au chaud. Oui, Godot leur a donné rendez-vous un samedi, un « *soir* », devant un « *arbre* » squelettique, au bout de la « *route* ». On voit bien que le temps (du rendez-vous) n'est pas plus déterminé que l'espace. Mais comme Godot ne viendra jamais au rendez-vous, le reportant au jour le jour, l'attente (absurde) de ces deux clochards trahit en ce sens le thème du crucifiement chez l'homme beckettien : « *Route à la campagne, avec arbre* [au bout de la route] », c'est « la croix », dit J.-F. Louette (2002, *op. cit.*, p. 47). La croix est le symbole du supplice physico-métaphysique dont Vladimir parlera explicitement dans les premières pages du deuxième acte d'*En attendant Godot*, « A chacun sa petite croix (EAG, p. 87). Mais enfin, la didascalie de la séquence sous (49) montre le supplice physique de Vladimir et Estragon qui, à l'exemple des « deux voleurs crucifiés » (*ibid.*, p. 14) » de la Bible, le sont sur « [les] mes terres (*ibid.*, p. 31) » de Pozzo (Godot)²⁹⁷ : Estragon qui souffre de ses pieds qui « enflent (*ibid.*) » à cause de ses chaussures (petites au premier acte, grandes au second), « s'y acharne des deux mains, en ahanant ». Et Vladimir qui souffre de la « prostate (*ibid.*, p. 13 et 21) » entre « à petits pas raides, les jambes écartées (indications scéniques) ».

²⁹⁷ Godot ne tient pas à sa parole, et ne venant pas au rendez-vous qu'il a fixé avec Vladimir « Monsieur Albert (EAG, p. 68) » et Estragon, en restera donc inconnu chez ces deux derniers. Estragon avoue prendre toujours (de méprise) durant la pièce, Pozzo, le redoutable et le cruel maître de Lucky, qui traite celui-ci comme un animal, pour Godot : « ESTRAGON (*bas*).- C'est lui ? /VLADIMIR.- Qui ? [...] /ESTRAGON.- Godot./VLADIMIR.- Mais non./ESTRAGON.- Il [Pozzo] a dit Godot. [...] /ESTRAGON.- Vous n'êtes pas monsieur Godot, monsieur ? / POZZO (*d'une voix terrible*).- Je suis Pozzo ! [...] / POZZO.- Vous m'avez pris pour Godot. /ESTRAGON.- [...] la faiblesse... l'attente... j'avoue... j'ai cru... un instant... (EAG, p. 29-31) » // ESTRAGON.- C'est Godot ? [...] - Je savais que c'était lui./VLADIMIR.- Qui ?/ESTRAGON.- Godot./VLADIMIR.- Mais ce n'est pas Godot. (*ibid.*, p. 108-109) ».

Nous revenons sur notre extrait dans une approche énonciative-polyphonique. Cette séquence est à la fois polyphonique et dialogique : polyphonique de par la reprise de la voix de l'allocutaire-interlocuteur (Estragon), par le pronom anaphorique « le » dans le discours de Vladimir, et dialogique pour l'affrontement des points de vue. En effet, le négatif « Rien à faire » d'Estragon qui a ouvert à la réplique de Vladimir, est énoncé par un locuteur qui « *s'acharne des deux mains [pour enlever ses chaussures], en ahanant, recommence [et finalement] renonce* », n'ayant pas pu trouver le moyen de les enlever. Alors, on pourrait dire que le « Rien à faire » d'Estragon a une portée physique : un homme aux prises avec ses chaussures qui lui font mal. Le référent de l'énoncé d'Estragon est, pour lui-même aussi bien que pour le spectateur, extralinguistique : le contexte situationnel, la scène (les gestes d'Estragon et ses chaussures). Et pour le lecteur, ce référent est linguistique : les paroles de Beckett, le texte didascalique. Mais Vladimir vient, d'*entrer* ; il ne sait pas encore ce qui se passe pour Estragon, seul sur scène. Voici la réplique de Vladimir : « *(s'approchant à petits pas raides, les jambes écartées).* - Je commence à **le** croire ». Cet énoncé est polyphonique.

La polyphonie dans le discours de Vladimir est retenue dans la présence du pronom anaphorique « le » qui a permis au locuteur-Vladimir de reprendre la voix (les paroles) de l'autre au sein de son propre énoncé. Si on reproduit son texte, on aura : « Je commence à le croire qu'il n'y a rien à faire ». Mais reste à savoir si le « Rien à faire » d'Estragon et « Je commence à le croire qu'il n'y a rien à faire » de Vladimir vont dans le même sens. Le propos d'Estragon, comme nous l'avons expliqué plus haut, est d'ordre physique ; il parle d'une histoire de chaussures qui est un sujet trivial. Mais Vladimir, qui n'a rien vu de ce qui s'est passé avant lui sur la scène, ne comprend donc pas la même chose que ce que l'énoncé d'Estragon laisse entendre. Le décalage de signification entre ces deux phrases deviendra plus net si nous écoutons la suite du discours de Vladimir : « *(Il s'immobilise.)* J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir, sois raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé. Et je reprenais le combat *(Il se recueille, songeant au combat. A Estragon.)* - Alors, te revoilà, toi ».

Pour Vladimir, d'après ce qu'il vient de prononcer dans la suite de son discours, le « Rien à faire » d'Estragon veut dire autre chose. L'énoncé de Vladimir

recèle alors une portée métaphysique ; pour lui, il est ici question de résistance contre le découragement « J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir, sois raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé ». Ayant médité, il combat « Et je reprenais le combat ». Une fois étudiée la nature de ces deux énoncés « Rien à faire » et « Je commence à le croire », on comprend qu'ils s'opposent catégoriquement. C'est en cela que ce discours est dialogique au sens de Bakhtine ; les points de vue des interlocuteurs s'affrontent entre eux : une vision du monde face à l'autre. D'où vient cette confrontation de visions du monde ? On peut suggérer que ce fait est la particularité par excellence des énoncés dialogiques. Effectivement, selon le point de vue de Robert Vion, « le principe dialogique postule que les discours d'un locuteur sont habités de discours antérieurs, de voix qui raisonnent dans sa parole et qui constituent le *background* culturel et idéologique permettant la communication entre les humains »²⁹⁸. Mais en principe, c'est la réalité fondamentale de la langue qui est chargée des mots de l'autre :

Toute causerie est chargée de transmissions et d'interprétations des paroles d'autrui. On y trouve à tout instant une "citation", une "référence" à ce qu'a dit telle personne, à ce qu'"on dit", à ce que "chacun dit", aux paroles de l'interlocuteur, [...] parmi toutes les paroles que nous prononçons dans la vie courante, une bonne moitié nous vient d'autrui », Bakhtine (1975, *op. cit.*, p. 158).

Le discours de l'autre, en l'occurrence l'énoncé d'Estragon, a donné naissance à la production de celui de Vladimir qui vient de réagir à son interlocuteur, à sa préoccupation. On l'a vu, Vladimir a repris l'énoncé même d'Estragon (rapportant les mots de son interlocuteur au sein de son énoncé au DIR : « Je commence à le croire que ' ...' »). Ce qui montre que les discours des interlocuteurs sont étroitement en rapport-contact (Bakhtine, 1984 et J. Bres et A. Nowakowska, 2006) dialogique l'un avec l'autre. Mais comme ces deux énoncés ne vont pas dans le même sens, leur confrontation crée l'absurde au sens de Beckett. Cet affrontement se produit entre eux parce que chacun est autocentré, uniquement préoccupé de lui-même. L'absurde est ici cette incommunicabilité des personnages, c'est ce qu'ils ne se comprennent pas l'un l'autre. Si on tient compte de la chose (phrase) commune

²⁹⁸ R. Vion, « Polyphonie énonciative et dialogisme », in *Colloque international Dialogisme : langue, discours*, septembre 2010, Montpellier, 2010, p. 2.
[//http://recherche.univ-montp3.fr/praxiling/spip.php?article 264](http://recherche.univ-montp3.fr/praxiling/spip.php?article 264).

entre les deux personnages, c'est l'expression « Rien à faire » que chacun d'eux comprend dans son monde personnel, en fonction de ses propres préoccupations. L'histoire de chaussures d'Estragon est triviale, face à laquelle la réflexion de Vladimir (sur l'existence humaine) est d'ordre spirituel. C'est qu'on appellera l'échec de la communication²⁹⁹.

Revenons sur le discours de Vladimir qui est une seconde fois polyphonique et dialogique. Le deuxième segment de son discours débute par « J'ai longtemps résisté à cette pensée, *en me disant*, Vladimir, sois raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé. Et je reprenais le combat ». La polyphonie provient dans ce discours de la présence du discours direct rapporté-DDR. Le pronominal « en me disant » est l'incise³⁰⁰ du discours direct, qui est ici en position médiane. Mais reste à savoir qui rapporte les paroles de qui ? Il y a Vladimir qui, dédoublé, parle de Vladimir même. Le mécanisme discursif de la phrase de Vladimir est un « dédoublement énonciatif » qui met en scène un locuteur qui joue son double ; autrement dit, il devient son propre interlocuteur. Sylvie Freyermuth, se fondant sur la théorie de l'énonciation (subjectivité du sujet parlant) de Kerbrat-Orecchioni (1980), et de Ducrot (1984a), définit ainsi le concept de dédoublement énonciatif :

« [Il y a, dans le dédoublement énonciatif] un locuteur (L) = celui qui prend en charge l'énoncé ; énonciateur (É) = la source même du point de vue, son expression sans qu'il y ait besoin d'une prise de parole au sens matériel du terme. Cette distinction permet alors de rendre compte des énoncés dans toute la richesse de leur actualisation : un locuteur (L) peut émettre un avis qui est le sien propre, ou encore celui d'une autre personne [l'énonciateur (É)] en ayant la possibilité d'y adhérer ou non, de rendre le propos *verbatim* ou en substance seulement, d'y insérer une dimension critique, autrement dit d'y laisser transparaître sa subjectivité. » (2007e, *op. cit.*, p. 292).

Ainsi que S. Freyermuth le montre, l'apport d'un dédoublement énonciatif, qui est un fait discursif-polyphonique, est très important pour le locuteur L. C'est la souplesse de son discours qui lui fournit l'occasion de pouvoir se retourner sur lui-même, de lui permettre d'« émettre un avis [peut-être critique] qui est le sien

²⁹⁹ On l'a vu, l'échec de la conversation ouvre à l'absurde beckettien. Brigitte Prost en tient compte que « l'absurde est d'ordre métaphysique et existentiel chez Beckett, tout en ajoutant qu'il peut même résider dans le seul langage et dans l'échec de communication des êtres » (2009, *op. cit.*, p. 30).

³⁰⁰ A. Banfield (1982/1995, *op. cit.*, p. 146-148) étudie remarquablement les verbes les plus fréquents de l'incise du discours et du récit. // Voir aussi Catherine Boré, « Discours rapporté dans les brouillons d'élèves », 2004, p. 143-169. In *Polyphonie*, Metz, *Pratiques* n° 123-124/2004 (Caroline Masseron éd.).

propre, ou encore celui d'une autre personne » sur son « déjà-dit ». Il y a donc dans le discours direct du locuteur un Vladimir (locuteur rapportant-citant) qui s'est transformé en un Vladimir/interlocuteur (locuteur rapporté-cité). Grammaticalement parlant, on a ici, dans ce DDR, affaire à un locuteur L, Vladimir en l'occurrence, qui a enchâssé l'acte d'énonciation e de son interlocuteur dans le sien, le locuteur l étant une image immédiate du locuteur L. Le locuteur L remet ainsi, dans sa reprise, en cause le point de vue de l sur le monde, sur la question du combat : Vladimir *découragé* (déraisonnable) « J'ai longtemps résisté à cette pensée, *en me disant*, Vladimir, sois raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé » est critiqué par Vladimir combattant (raisonnable) : « Et je reprenais le combat ». Le dédoublement énonciatif est aussi cette possibilité qui a, selon S. Freyermuth, permis au locuteur d'« insérer une dimension critique » sur son discours antérieur qu'il a actualisé dans son acte d'énonciation E. L'insertion de la voix de Vladimir découragé dans celle de Vladimir courageux-combattant nous montre deux visions du monde en plein affrontement. D'où le dialogisme qu'a retenu le discours (direct) actuel du personnage/Vladimir. Vu l'étude analytique que nous avons portée sur le discours de Vladimir, on est amené à dire, suivant S. Freyermuth, que le discours direct rapporté-DDR a ouvertement contribué, dans cette occurrence, à installer la subjectivité du personnage, à la naissance du sens qui vient de sa transparence intérieure.

Tel qu'on vient de le constater, le discours rapporté au style direct est, de par son *caractère hétérogène*, en accord avec la conception de S. Freyermuth (2009b, p. 181), elle-même inspirée des réflexions d'Authier-Revuz (1992c et 1993a). Ceci est, [exemple (49)], « en parfaite résonance avec la théorie de la polyphonie »³⁰¹, telle que la considère Bakhtine (1970 et 1977). Outre le caractère dialogique et polyphonique de ce discours, il sera intéressant d'aborder également le *dérisoire* beckettien, une des thématiques de l'absurde. Voici les indications scéniques, décrivant l'état physique de Vladimir, pensant au combat :

« [Vladimir] *s'approchant à petits pas raides, les jambes écartées* » [...] J'ai longtemps résisté à cette pensée, [...] Et je reprenais le combat. *Il se recueille*,

³⁰¹ S. Freyermuth, « Polyphonie, variété et architecture dans *Le Spectateur français* ». Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne. In *Marivaux journaliste, Hommage à Michel Gilot*, R. Jomand-Baudry (éd.), 2009, p. 179-190.

songeant au combat. » Que y-a-t-il de combatif, dans ce discours, les gestes de Vladimir, qui est raisonnable et ne pense qu'au combat ? Un combattant avec une démarche clownesque « *à petits pas raides, les jambes écartées* » en « *portant la main au pubis* [à cause de la douleur à la prostate] (EAG, p. 13) » ? J.-F. Louette (2002, *Op. cit.*, p. 98) a excellemment étudié cette séquence, en faisant allusion au théâtre héroïque, *Le Cid*, de Corneille que nous citons ci-dessous :

« Corneille, ou le théâtre de la libération qui conduit à l'action héroïque : on se souvient des stances de Rodrigue dans *Le Cid*. Ici, dès les premiers mots de Vladimir, se dessine une parodie de monologue tragique délibératif, avec auto-apostrophe (« Vladimir »), appel à la raison (contre les passions), lutte intérieure (« résisté à cette pensée », « je reprenais le combat »). La dérision vient de la démarche clownesque de Vladimir (« *s'approchant à petits pas raides, les jambes écartées* »), du malentendu sur la réplique précédente d'Estragon, de la didascalie « *il se recueille, songeant au combat* » (le recueillement n'a rien de spécialement combatif), et plus généralement de l'impossibilité d'un faire vertueux-puisque en un sens, 'rien à faire'. »

Les gestes de Vladimir, le penseur, n'ont rien de sérieux (combatif) ; dans son discours le comique vient de ce qu'il n'y a rien à voir dans « *petits pas raides, les jambes écartées* » avec la nature du « combat » qui exige de grands pas et des jambes bien rapprochées. Et en ce qui concerne Estragon, qui ne comprend pas quel est ce « combat » dont parle son compagnon, il peut prendre la réplique de Vladimir pour lui. D'où l'absurdité du langage dramatique qui ouvre à la dérision³⁰². La dernière réplique laconique « Moi aussi » d'Estragon dans (49) est un cas ambigu. On peut l'étudier de trois manières différentes : on ne sait pas s'il veut dire « Moi

³⁰² C'est ainsi que naît la dérision de la confusion du grotesque et du sublime, du tragique et du comique. Emmanuel Jacquart explique, d'une manière stimulante, cette absurdité du langage dramatique chez Beckett. Et l'absurde engendre en soi la dérision beckettienne : « Si au premier abord la dérision et le tragique peuvent paraître antinomiques, en fait tous deux résultent d'une prise de conscience de la condition humaine. Celle-ci n'offrant aucune issue, aucun espoir, est tragique pour l'intéressé. Dans un second temps, lorsque celui-ci se fait spectateur, elle paraît absurde, privée de sens. Elle s'impose alors comme une farce grotesque, une inconcevable moquerie - d'où la dérision. Ainsi, tragique et dérision s'impliquent, constituant le recto d'un même problème. Beckett le suggère lorsqu'il fait dire à Nell : 'Rien n'est plus drôle que le malheur [...]'. Si, si, c'est la chose la plus comique au monde [FDP, p. 31]' » (1974/1998, *op. cit.*, p. 86).

Voilà comment on pourrait conclure, suivant l'interprétation de E. Jacquart, avec Anaïs Bonnier (2009, « *Rien n'est plus drôle que le malheur : l'hybridation des genres dramatiques* », p. 71-72), que « le théâtre de Samuel Beckett s'inscrit dans une tension entre comique et tragique. » In : *Beckett, ou le meilleur des mondes possible : En attendant Godot et Oh les beaux jours.* », (Textes réunis et présentés par Françoise Rullier-Theuret, Paris, PUF, 2009).

aussi, je croyais que j'étais parti pour toujours » qui dans ce cas serait ironique ; puisqu'à l'évidence Estragon est bien là. Ou bien « Moi aussi, je te croyais parti pour toujours ». Et finalement, on peut l'interpréter de la sorte : « Je commence à le croire », signifiant « Je commence à le croire, en me disant, Estragon, Sois raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé (pour tes chaussures) ». Estragon prend en ce sens le « combat » de son interlocuteur pour son état d'âme. Puisque les indications scéniques « *essayer d'enlever, s'y acharner en ahanant, à bout de forces, en haletant, recommencer* » sont, toutes, les images de combat. Quand Vladimir suggère à Estragon, ailleurs dans la pièce, d'essayer ses chaussures, « VLADIMIR.- Si tu les essayais ? /ESTRAGON.- J'ai tout essayé. /VLADIMIR.- Je veux dire les chaussures (p. 96) ». Estragon confond le pronom « les » du discours de Vladimir avec « tout » qui renvoie ici au contexte, à la situation du « combat » contre ses chaussures. Voilà pourquoi Estragon peut se servir de la réflexion de Vladimir pour sa chaussure : « Je vais continuer à me battre contre ma chaussure ». Et il transforme ainsi une pensée métaphysique, un sujet spirituel (le combat) de son interlocuteur en un sujet trivial (les chaussures). Qu'est-ce qui pourrait naître de ce décalage entre le contenu du discours et la situation scénique du locuteur, rien autre que la dérision ? La dernière réplique des deux actes de cette pièce est très révélatrice, « VLADIMIR.- Alors on y va ? / ESTRAGON.- Allons-y. / *Ils ne bougent pas* (EAG, p. 134) ». J.-F. Louette a interprété de la sorte le « Moi aussi » d'Estragon qui est la source de malentendus :

« Le comique vient [ici] d'un désajustement des réponses d'Estragon, d'un léger décalage ou déphasage, d'un loupé dans le montage, l'accrochage des répliques les unes aux autres. Le malentendu n'est plus la marque d'une maîtrise de la parole par l'auteur, qui ménagerait des effets comiques, mais l'indice que la parole est devenue de moins en moins maîtrisable [...] Ce qui parle, c'est la voix [...] de la dépossession du sens » (2002, *ibid.*, p. 94).

L'interprétation de Louette nous permettra de conclure que la parole beckettienne est détachée de sa situation d'énonciation, de son contexte, elle n'arrive plus à décrire le monde comme elle le faisait auparavant, dans le théâtre traditionnel. D'où l'insignifiance du langage beckettien : « Le langage [beckettien] frotte entre le sens et le non-sens [...] Dès lors que le langage ne signifie plus rien d'extérieur à lui, il perd sa valeur de signe et ne renvoie plus qu'à lui-même. », d'après Michel Corvin (1963, *op. cit.*, p. 51). Beckett représente cette crise du langage à travers ses pièces.

Nous poursuivons notre discussion à propos du discours rapporté, en abordant une autre thématique du théâtre absurde beckettien.

3.4. Le monde et le pantalon, ou la création du monde vue par un tailleur

C'est une nouvelle création artistique que proposaient Beckett, Ionesco, Adamov et Genet à travers leurs pièces. À rebours de toute une tradition connue et reconnue, les œuvres de ces dramaturges, et de Beckett en particulier, allaient élaborer, dit Martin Esslin (1977), « une convention théâtrale nouvelle ». Dans cette dramaturgie dite absurde, des personnages inidentifiables, produisant des dialogues limités à des « balbutiements incohérents » peignent l'absurdité de l'existence. On lit en gros, chez Beckett avec Vladimir, Estragon, Hamm, Clov et Winnie, un « sentiment de l'anxiété métaphysique face à l'absurdité de la condition humaine » derrière le non-sens de leur verbe, remarque M. Esslin (*ibid.*, p. 20). Le style artistique que présente Beckett dans ses pièces est en grande partie inspiré de la peinture « du vide, de suspens » des frères A. et G. van Veld, connus sous le nom de *Peintres de l'empêchement*³⁰³. Ces derniers privaient littéralement le spectateur de « l'usage de la parole », dans leurs tableaux, constate E. Grossman³⁰⁴, citant Beckett lui-même. Beckett décrit ainsi l'empêchement de la parole chez les frères van Veld :

« La peinture d'A. van Veld serait donc premièrement une peinture de la chose en suspens, je dirais volontiers de la chose morte, idéalement morte, si ce terme n'avait de si fâcheuses associations. C'est-à-dire que la chose qu'on y voit n'est plus seulement représentée comme suspendue, mais strictement telle qu'elle est, figée réellement. C'est la chose seule isolée par le besoin de la voir, par le besoin de voir. La chose immobile dans le vide, voilà enfin la chose visible, l'objet pur. Je n'en vois pas d'autre. », Beckett (*Le monde et le pantalon*)³⁰⁵.

Mais à travers cette « chose visible, l'objet pur », les frères van Veld, ne voyaient que l'homme dans le monde, sa condition humaine misérable : « Au fond la peinture n'intéresse pas les frères van Velde. Ce qui les intéresse, c'est la condition

³⁰³ C'est un petit texte qu'a consacré Beckett à ses inspirateurs hollandais. Beckett, *Le monde et le pantalon*, suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 1989/1990. (Cité dans, Evelyn Grossman, *L'Esthétique de Beckett*, Paris, SEDES, 1998, p. 143-147).

³⁰⁴ E. Grossman, 1998, *ibid.*, p. 138.

³⁰⁵ Beckett, 1989/1990, *Le monde et le pantalon*, suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, p. 30.

humaine »³⁰⁶. À l'instar de ces peintres hollandais, Beckett ne s'intéresse, dans ses pièces, qu'à l'être humain dans le monde et à la Création (du monde) qu'il considère ratée. Voyons l'exemple suivant où Beckett fait parler un tailleur anglais qui fait fi de la création du monde :

(50) NELL.- [...] Tu peux le croire ?

NAGG.- Quoi ?

NELL.- Que nous nous sommes promenés sur le lac de Côme. (*Un temps.*) Une après-midi d'avril.

NAGG.- On s'était fiancés la veille.

NELL.- **Fiancés !**

NAGG.- Tu as tellement ri que tu nous as fait chavirer. On aurait dû se noyer.

NELL.- C'était **parce que** je me sentais heureuse.

NAGG.- **Mais non, mais non, c'était mon histoire.** La preuve ? Tu en ris encore. À chaque fois.

NELL.- C'était profond, profond. Et on voyait le fond. Si blanc. Si net.

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. Huit jours plus tard. (*Voix du tailleur.*) « Désolé, revenez dans dix jours, j'ai salopé l'entre-jambes. » Bon, d'accord, l'entre-jambes, c'est délicat. Dix jours plus tard. (*Voix du tailleur.*) « J'ai bousillé la braguette. » Bon, à la rigueur, une belle braguette, c'est calé. (*Un temps. Voix normale.*) Je la raconte mal. (*Un temps. Morne.*) Je raconte cette histoire de plus en plus mal. (*Un temps. Voix de raconteur.*) Enfin, bref, de fauil en aiguille, voici Pâques fleuries et il loupe les boutonnières. (*Visage, puis voix du client.*) « Goddam Sir, non, vraiment, c'est indécent, à la fin ! En six jours Dieu fit le monde. Oui Monsieur, parfaitement Monsieur, le Monde ! Et vous, vous n'êtes pas foutu de me 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 ! »

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. (FDP, p. 34-36). // [Nous soulignons.]

Cette séquence qui s'appelle *l'histoire d'un Anglais chez son tailleur* est, comme on la constate, largement polyphonique. La négation et le discours rapporté au style direct : la présence des guillemets « îlots textuels » est considérable. Pour notre analyse, nous la diviserons en deux parties : la première depuis « NELL.- Tu peux le croire » au « NELL.- C'était profond, profond. Et on voyait le fond. Si blanc. Si net. » qui est une conversation entre Nagg et Nell et que nous étudierons en

³⁰⁶ Beckett, 1989/1990, *op. cit.*, p.38.

premier, celle-ci étant prélude à la seconde. Et la deuxième partie de cette scène débutera par le « NAGG.- Écoute-la encore » et se terminera à la fin de l'extrait « ... et regardez - (*geste amoureux, avec orgueil*) - mon PANTALON ! », qui est un dialogue échangé entre le client anglais chez son tailleur que Nagg a bien joliment imaginé et qu'il raconte ici au discours direct-DD.

Dans la première partie, Nell a lancé un appel à la conversation par son interrogative qui n'est pas une vraie question mais une interrogation semi-rhétorique « Tu peux le croire ? » à laquelle Nagg devra être attentif car elle exige l'attention de l'interlocuteur. Cette interrogation renvoie à une histoire très ancienne, la douce histoire de leurs fiançailles que Nagg et Nell ont vécue sur le lac de Côme, et qui a profondément marqué Nell. On va voyager avec Nell « Tu peux le croire ? ». Le verbe contrefactif « croire », et le pronom cataphorique « le » dans cette interrogative nous emmène au cœur de l'imagination de Nell. Dès que Nagg réagit « Quoi ? » à la question de sa compagne, celle-ci reprend la conversation « Que nous nous sommes promenés sur le lac de Côme. (*Un temps.*) Une après-midi d'avril. » De son côté, Nagg se rappelle précisément cette date-là, où « On s'était fiancés la veille ». Ainsi Nagg a bien su réagir au discours amoureux qu'a engendré l'interrogative de Nell « Tu peux le croire [...] que nous nous sommes promenés sur le lac de Côme ». La preuve, Nell, saisissant l'occasion, reprend une partie des propos de son interlocuteur au sein de sa réplique, le « Fiancés ! » qui vient d'évoquer, d'éveiller en elle leur histoire d'amour. Cet exclamatif est polyphonique au sens de Ducrot (1984a), et c'est aussi un énoncé *dialogique interlocutif immédiat*, selon la terminologie de Bakhtine (1977). Nell, qui a gardé la nostalgie de ce passé de bonheur, s'arrête sur le SV « Fiancés ! » du discours de Nagg. Il existe donc un rapport dialogique³⁰⁷ entre le « Fiancés ! » de Nell et celui « On s'était fiancés la veille » de Nagg.

Un vrai passé d'amour (de fiançailles) dont il ne reste aujourd'hui que le silence de deux culs-de-jatte qui passent leur vie de solitude et de détresse dans deux poubelles séparées l'une de l'autre, à côté d'un fils paralytique et ingrat. Enfin

³⁰⁷ Bakhtine définit la nature d'un rapport dit *dialogique* de la sorte : « est un rapport (de sens) qui s'établit entre des énoncés dans l'échange verbal. Deux énoncés quelconques, si on les juxtapose, au plan du sens (non à titre d'objet ou exemple linguistique), se trouvent dans un rapport dialogique » (1984, *op. cit.* p. 327).

bref, Nagg avoue qu'ils s'étaient bien amusés ce jour-là : « Tu as tellement ri que tu nous as fait chavirer. On aurait dû se noyer ». C'est là, le sujet de polémique entre ce vieux couple misérable. Pour Nell, la cause de leur chavirement qui aurait dû les noyer, c'était le grand sentiment de joie et de bonheur qu'elle avait : « C'était parce que je me sentais heureuse ». Cette réplique argumentative reste également polyphonique car elle a retenu en son sein la trace de la parole de l'interlocuteur. En fait, elle sort de la structure argumentative « P Parce que Q » qui communique ici « [...] tu nous as fait chavirer. On aurait dû se noyer » (P) Parce que « Je me sentais heureuse » (Q). Il est évident que la partie gauche de cette proposition « on aurait dû se noyer » est de la responsabilité de l'interlocuteur-Nagg, avec laquelle Nell est d'accord, mais elle ne la prend pas en compte. Par contre, l'axe droit de cette structure « parce que je me sentais heureuse » correspond à la locutrice-Nell. C'est le point de vue auquel s'oppose fermement Nagg par sa négation « Mais non, mais non, c'était mon histoire. La preuve, tu en ris encore. À chaque fois » qui est une négation polémique, allant à l'encontre de la voix de l'énonciateur (Nell) qui a répliqué « C'était parce que je me sentais heureuse ». Le locuteur (Nagg) prend ainsi ses distances par rapport à l'énonciatrice-Nell, répliquant « Mais non, mais non, c'était mon histoire ». De ce point de vue, ce discours est dialogique, de par la mise en scène de deux visions du monde qui s'affrontent.

Tenant compte de la polémique produite entre Nagg et Nell, à propos de leur noyade pendant leur voyage de lune de miel, est-ce le sentiment de bonheur de Nell qui avait fait tellement rire Nell et par conséquent chavirer leur barque, ou est-ce l'histoire « drôle » (du tailleur) que Nagg avait racontée à Nell, à l'époque ? Il semble que l'histoire du tailleur que racontait Nagg depuis leurs fiançailles ne soit pas drôle du tout. C'est ce que déclare Nell lui-même, contrariant Nagg : « NAGG.- [...] Je vais te raconter l'histoire du tailleur. /NELL.- Pourquoi ? /NAGG.- Pour te dérider. /NELL.- Elle n'est pas drôle. /NAGG.- Elle t'a toujours fait rire. (*Un temps.*) La première fois j'ai cru que tu allais mourir. (*FDP*, p. 31) ». En outre, la réplique suivante de Nell peut éclairer la question : « C'était profond, profond. Et on voyait le fond. Si blanc. Si net ». Pour Nell, l'origine de son étrange « rire » était l'heureuse ambiance de leur voyage de fiançailles organisé sur le « lac de Côme ». Il existe, d'après le discours de Nell, un lien entre l'amour, la blancheur et la

profondeur de l'eau du lac, un lien entre le passé lointain et le présent actuel où les yeux de Nell, étant affaiblis, sont devenus blancs comme ses cheveux. Nell vit au présent, mais elle voit avec les yeux de l'esprit. Autrement dit, mentionnant la blancheur et la profondeur du lac de Côme, Nell « se remémore, [selon Myriam Boucharenc (1998, p. 39)³⁰⁸] ainsi son bonheur associé à une image de transparence et de profondeur ». Et H. Lecossois (2009), se fondant sur la pensée de Bachelard (1942, *L'eau et les rêves*) « [qui] voit le lac comme le lieu où s'opère 'l'échange sans fin entre la vision et le visible' », explique ainsi l'important rôle que joue le lac dans le discours de Nell :

« Le lac, dans la scène que se remémore Nell avec tant de plaisir, joue un rôle fondamentale. [...] Si ses yeux semblent fermés au monde extérieur, son "œil intérieur", lui, qu'il soit pris, mémoire ou imagination, est de toute évidence grand ouvert. [...] En d'autres termes, la blancheur signale-t-elle un instant, si bref fût-il, où le sujet a pu coïncider avec lui-même ou avec son image ? Les eaux profondes du lac de Côme s'apparentent, en effet, par certains aspects à un miroir. La blancheur qu'elles réfléchissent ressemble fort à celle qui caractérise désormais le visage de Nell. L'épiphanie a eu lieu dans un passé lointain. Blancheurs passées et présentes tendent néanmoins à se superposer. [...] » (*ibid.*, p. 88-89).

L'opposition de point de vue entre Nagg et Nell trahit le fait que l'amour dont parle Nell dans sa mention de la scène du lac de Côme, est aujourd'hui passé sous silence et évoqué par le mensonge (de la part de Nagg). Ceci mérite quelques explications. Nous nous adressons, pour des précisions à ce propos, à Beckett lui-même. Il semble que Beckett ait retenu la conception de l'amitié de M. Proust « *A l'ombre des jeunes filles en fleur* » qu'il mentionne dans son *Proust* (1990, *op. cit.*, p. 75-78). L'histoire d'amour mentionnée entre Nagg et Nell, dans *Fin de partie*, renvoie également à une conception de l'amour proustien. Beckett, réfléchissant sur les conceptions *d'amitié et d'amour* dans sa critique proustienne, cite Proust lui-même : « Comment a-t-on le courage de souhaiter vivre, comment peut-on faire un mouvement pour se préserver de la mort, dans un monde où l'amour n'est provoqué que par le mensonge et consiste seulement dans notre besoin de voir nos souffrances apaisées par l'être qui nous a fait souffrir ? » (Proust, *La prisonnière*, Vol. III, p. 602, cité in : Beckett, *Proust*, 1990, p. 65). Ensuite il observe dans son

³⁰⁸ M. Boucharenc, « Les matinées poétiques de Samuel Beckett », in *Samuel Beckett : l'écriture et la scène*, Paris, SEDES, 1998, p. 29-43. (Textes réunis par E. Grossman et Régis Salado)

Proust, « Il n'existe assurément pas dans toute l'histoire de la littérature une étude de ce désert où règnent la solitude et la récrimination, et que les hommes nomment l'amour, qui soit exposée puis développée avec un manque de scrupules aussi diabolique. » (*ibid.*, p. 65-66). Est-ce que Nagg ment à Nell, comme le faisait Hamm à la Mère Pegg ? « HAMM.- [...] Qu'est-ce qui s'est passé ? / CLOV.- Quand la Mère Pegg te demandait de l'huile pour sa lampe et que tu l'envoyais paître, à ce moment-là tu savais ce qui se passait, non ? (*Un temps.*) Tu sais de quoi elle est morte, la Mère Pegg ? D'obscurité. /HAMM (*faiblement*).- Je n'en avais pas. /CLOV (*de même*).- Si, tu en avais ! (*FDP*, p. 96-97) ».

À présent, nous nous occuperons de la deuxième partie de notre exemple (50) qui est essentiellement au discours direct rapporté-DDR, donc polyphonique³⁰⁹. C'est l'histoire du tailleur dont Nagg a été fier depuis la première fois qu'il l'a racontée, lors de leur voyage de lune de miel sur le lac de Côme. Dans cette histoire « drôle » de Nagg, il y a trois voix qui parlent simultanément, trois voix mises en scène par le narrateur-locuteur-metteur en scène Nagg. La première voix, démarquée par « *Voix de raconteur* » et « *Voix normale* », est celle de Nagg qui narre cette histoire ; la deuxième, c'est celle du client anglais, et la troisième appartient au tailleur. Il est à noter que la voix du tailleur est, dans chaque narration, racontée (rapportée) textuellement et qu'elle est démarquée par les guillemets que nous avons soulignés. Par contre, la voix du client anglais, à l'exception d'une seule occurrence mise entre guillemets, « Goddam, Sir, non, vraiment, c'est indécent, [...] Et vous, vous n'êtes pas foutu de me faire un pantalon en trois mois ! », d'autres (quatre occurrences) ont commencé par la formule « Bon ». Le narrateur-locuteur Nagg orchestre toutes ces voix, en les rapportant chacune à part sans qu'aucune d'entre elles ne prenne l'avantage sur l'autre ; les différents points de vue mentionnés (ceux du client et de tailleur) restent toujours valables. Mais avant d'aborder cette histoire qui est « drôle » d'après Nagg, mais qui ne l'est pas du tout pour Nell et que Hamm ordonne brutalement à Nagg d'arrêter (« Hamm.- Assez !

³⁰⁹ Les guillemets et les majuscules après la virgule sont ici les marques du discours direct rapporté. Pour plus d'informations pratiques sur les formes du discours direct rapporté-DDR, Cf. L. Rosier (1999, *op. cit.*, p. 208-209).

(FDP, p. 36) », il faudrait remarquer que Beckett rompt avec le théâtre traditionnel par « l'histoire du tailleur » dans *Fin de partie*³¹⁰.

Remarquons qu'il y a trois récits (histoires) dans *Fin de partie* : la première, c'est celle de Nagg, « l'histoire du tailleur », appartenant à la première génération, celle de maudit progéniteur « NAGG.- Ma bouillie !/HAMM.- Maudit progéniteur ! (FDP, p. 21) » ; la deuxième c'est celle que Hamm appelle son « roman » qu'il improvise à trois reprises (p. 68-72, 89-91 et 108-110) devant son père, Nagg, qui ne l'écoute pas ; c'est l'histoire de la deuxième génération. Mais la dernière, celle de la jeune génération, c'est le monologue (p. 105-107) de Clov « On m'a dit, Mais c'est ça, l'amour, [...] Je me dis - quelquefois, Clov, il faut que tu arrives à souffrir mieux que ça si tu veux qu'on se lasse de te punir - un jour [...] ».

Retournons maintenant à l'histoire du tailleur qui constitue une séquence polyphonique par excellence, Nagg faisant entendre, en se servant du discours rapporté au style direct, la voix de l'autre (le client anglais et le tailleur) au sein de son propre discours. On pourrait aussi considérer cette histoire comme un procédé stylistique discursif de *mise en abyme*. En fait Hamm, le personnage de *Fin de partie*, qui joue le rôle du client anglais chez le tailleur, au discours direct-DD, reproduit l'histoire dans son discours en la théâtralisant. Hamm, fait ainsi du théâtre (l'histoire du tailleur) dans le théâtre (ici, sur la scène de *Fin de partie*).

On trouve dans l'histoire (du tailleur) que raconte Nagg dix énoncés hétérogènes, introduits dans le discours du locuteur-narrateur Nagg qui rapporte ces voix extérieures dans le discours rapporté au style direct qui a permis à chacun de ces locuteurs rapportés (cités) de maintenir l'indépendance énonciative de son discours. Le client anglais aussi bien que le tailleur font entendre directement leurs voix sans passer sous la tutelle, sous l'autorité syntaxico-énonciative du locuteur rapportant-racontant-L/Nagg. Ce dernier s'efface à l'entrée du locuteur l et laisse de la sorte celui-ci s'exprimer à sa guise, sans l'intermédiaire du locuteur citant. Il est à

³¹⁰ B. Clément constate que Beckett « prend [...] congé, avec l'histoire du tailleur, d'une certaine conception de la littérature : celle qui croit qu'il lui revient de penser, d'indiquer un sens ; qui se mêle de ce qui ne la regarde pas (et regarderait peut-être la philosophie) ; dont l'ambition, pour le dire d'un mot, est métaphysique. L'histoire du tailleur est donc sous le signe de l'autrefois : c'est le père qui la raconte, et son charme n'opère plus. Nell proclame que cette histoire n'est pas drôle, elle reste impassible en l'écoutant ; et le rire de Nagg [...] est 'forcé'. » (2009, *op. cit.*, p. 159)

remarquer que ceci est une spécificité du discours direct-DD. S. Freyermuth, s'appuyant sur les réflexions de Dimitri Bankov, à propos du discours direct, (1993)³¹¹, souligne que ce type de discours (DDR) est :

« un moyen de cohésion textuelle [particulier] en arguant de l'effet rétrospectif ou prospectif des passages narratifs qui s'intercalent entre les répliques ; ceux-ci établissent un lien avec le cotexte sur le plan lexical (répétition du mot, synonymie), sémantique (sémantisme itératif verbal, par exemple) et métadiscursif » (S. Freyermuth, 2007e, *op. cit.* p. 293).

L'histoire que raconte Nagg n'est pas du tout « charmante » (Clément, 2009, p. 159) et elle laisse Nell « *impassible* (d'après la didascalie) » à la fin, puisque Nagg lui-même avoue qu'« il la raconte mal [...] Je raconte cette histoire de plus en plus mal ». Pourtant, cette histoire mal racontée, a mis en scène deux locuteurs qui dialoguent (le client et le tailleur). Le tailleur prend les mesures de son client et lui dit de revenir dans « quatre jours » lorsque son pantalon sera prêt. Mais à la longue, étant donné que le tailleur reporte son travail de jour en jour, le client devra attendre non pas quatre, mais des dizaines et des dizaines de jours. D'abord, à chaque rencontre, le tailleur justifie (au style direct) la raison de son retard : « Sorry, revenez dans huit jours, j'ai raté le fond... Désolé, revenez dans dix jours, j'ai salopé l'entre-jambes... Navré, revenez dans quinze jours, j'ai bousillé la braguette ». Le client bon enfant accepte³¹² ces excuses : « Bon, ça va, le fond c'est pas commode... Bon, d'accord, l'entre-jambes, c'est délicat... Bon, à la rigueur, une belle braguette, c'est calée ». En ce sens, la reprise d'une partie des paroles de l'interlocuteur au sein du discours du locuteur est bien polyphonique. Mais voilà enfin que le client se met en colère et n'accepte plus les « excuses » de ce tailleur rusé qui, selon le discours du narrateur (Nagg) trompe son client naïf : « Enfin bref, de faufil en aiguille, voici Pâques fleuries et il loupe les boutonnières ». La preuve de cette tromperie c'est l'expression détournée « de faufil en aiguille ». Cette expression recèle dans sa composition le mot « faufil », venant du verbe « faufiler » qui sous-entend ici le terme « faux fil » donnant à lire le « trompeur ». Mais en

³¹¹ D. Bankov, « Le discours direct, un moyen de cohésion textuelle particulier », *L'information grammaticale*, n° 57/1993, p. 3-4.

³¹² Il s'agit ici d'une reprise de l'autre pour le commenter. Il vaut mieux dire que, généralement, c'est le client qui reprend les mots du tailleur dans son discours, sauf la dernière occurrence «- Goddam Sir, non, vraiment... » où il entre directement en pleine polémique avec le tailleur.

principe, la forme originale et correcte de cette expression est « de fil en aiguille », signifiant « exécuter (ici, coudre) petit à petit ». Le pauvre client attendait un pantalon pour les fêtes du Nouvel An, dans quatre jours, tandis que maintenant « Voici Pâques fleuries » et le tailleur « loupe les boutons ». Ce qui veut dire qu'on est au mois d'avril et que le tailleur n'a toujours rien fait ; « loucher » quelque chose signifie « mal exécuter » (un travail).

Le propos de Nagg (« Enfin bref, de faufil en aiguille, voici Pâques fleuries et il loupe les boutons ») trahit, dans toute sa brièveté, une des dimensions novatrices du langage beckettien, le détournement³¹³ des formules toutes faites : des proverbes et des expressions et topoi ; ce qui va dans le sens du dérisoire. C'est le jeu des mots que joue Beckett. Dans la suite de notre discussion, l'histoire du tailleur, moment fort du discours (direct) de Nagg, ce sont les deux dernières occurrences de discours rapporté qui appartiennent à deux locuteurs (l1= le tailleur et l2 = le client) : « Le client.- Goddam Sir, non, vraiment, c'est indécent, à la fin ! En six jours Dieu fit le monde. Oui Monsieur, parfaitement Monsieur, le Monde ! Et vous, vous n'êtes pas foutu de me faire un pantalon en trois mois ! » / « Le tailleur.- Mais Milord ! Mais milord ! Regardez - (*geste méprisant, avec dégoût*) - le monde... (*un temps*)... et regardez - (*geste amoureux, avec orgueil*) - mon PANTALON ! ». Ces deux énoncés font apparaître une véritable opposition entre physique et métaphysique. Le locuteur racontant-L met ouvertement en regard, dans son discours hétérogène³¹⁴, deux points de vue, traitant l'un de l'humain, l'autre du divin :

³¹³ Beckett a presque parodié (détourné), dans son théâtre, tous les proverbes et les expressions. Par exemple : « - On ne descend pas deux fois dans le même puits [pour « on ne descend pas deux fois dans le même puits »] (*EAG*, p. 84) / - On ferait peut-être mieux de battre le fer avant qu'il soit glacé [pour « Il faut battre le fer pendant qu'il est chaud »] (*EAG*, p. 23). Il y en a également de telles : /-Si vieillesse savait [pour *pouvait*] (*FDP*, p. 22) /- Mon royaume pour un boueux [qui est une paraphrase de la fameuse formule de Shakespeare « Un cheval, mon royaume pour un cheval »] (*FDP*, p. 36) / - De faufil en aiguille [au lieu de « De fil en aiguille »]. Mais pourquoi ce détournement ? Ludovic Janvier répond, qu'étant donnée que « la parole ne guérit plus rien, elle est devenue dérisoire » (1966, *op. cit.*, p. 280-281). C'est dans cette perspective que E. Ionesco constate que Beckett « épuise les mots et les mène jusqu'au bout et leur fait dire des choses qu'ils n'ont jamais voulu dire », citant E. Ionesco (1966, *op. cit.*, p. 252).

³¹⁴ La marque de cette hétérogénéité ce sont les guillemets qui s'appellent « l'îlot textuel-IT » dans la terminologie de la *Scapoline* (2004, *op. cit.*, p. 78) : « L'IT est toujours signalé par des guillemets (qui marque une distance) et par là il s'appartient au discours direct ». Mais sachant que le locuteur rapportant, en l'occurrence Nagg, 'montre' textuellement les

« La tentation est forte d’opposer un monde (d’origine supposée divine) pitoyable et une œuvre (de création humaine) admirable - et rien n’empêche bien sûr de soutenir semblable interprétation ; mais il n’est pas contestable que la faute la plus grave consisterait à mettre en relation des éléments qui restent fondamentalement hétérogènes : les objets du monde d’un côté ; ‘‘la vie des couleurs’’ de l’autre », pour B. Clément (2009, *op. cit.*, p. 159).

Cette histoire évoque l’opposition entre deux œuvres incomparables : la pitoyable, c’est le « monde » qui est le travail divin, et l’admirable, c’est le « PANTALON », qui est une création humaine. Dans ce duo, l’intonation importe ; d’abord le client en colère, se sentant trompé par les mauvaises excuses de son tailleur qui a retardé la fabrication de son pantalon durant trois mois, exprime son mécontentement dans un registre très familier³¹⁵ « [...] Vous n’êtes pas foutu de me faire un pantalon en trois mois ! » qui lui permet de remettre le travail du tailleur à sa juste place, au regard de l’ouvrage divin : « En six jours Dieu fit le monde. Oui, parfaitement Monsieur, le Monde ! ». L’exclamatif et la majuscule permettent au client anglais de mettre en relief la grande portée du travail divin, la création du « Monde ». De son côté, le tailleur, gardant tout son sang-froid, réplique à son tour au discours de son client qui n’apprécie pas la valeur de son travail, en faisant fi de l’œuvre divine « Mais Milord ! Regardez - (*geste méprisant, avec dégoût*) -le monde », qui est selon lui *salopé et imparfait*, tout en étant fier d’un *petit* travail resté inachevé (en trois mois), par rapport à la Création (du monde) que Dieu a faite en six jours : « [...] et regardez - (*geste amoureux, avec orgueil*) - mon PANTALON ! », qui est parfait et admirable. Le mot « PANTALON », est d’ailleurs entièrement en

mots de ses énonciateurs au sein de son propre discours, le discours de ces derniers est ‘autonyme’. Nagg fait à la fois *usage et mention* des mots de l’autre. Leur discours est autonome, c’est parce que les guillemets montrent généralement, selon la terminologie d’Authier-Revuz (1978, 1982b, 1984a, 1992c et 1993a), qu’un tel discours a un statut autonymique. Cela reviendrait à dire que les fragments guillemetés, correspondant à une marque linguistique autonome, sont porteuses d’une valeur énonciative propre. Le signifié d’un signe dit autonome est, au sens d’Authier-Revuz, auto-référent, ayant son propre signifiant et son propre signifié. Dans l’approche polyphonique, les guillemets « (avec source explicite (selon les paroles de X)) indiquent que X ne représentent pas le pdv du locuteur. X ne constitue pas le bon terme selon le locuteur. [Alors] une distance se manifeste » (Nølke, Fløttum et Norén, 2004, *ibid.*, p. 79).

³¹⁵ C’est la particularité par excellence du discours direct-DD qui permet au locuteur citant d’introduire dans son acte d’énonciation la voix de l’autre telle qu’elle est ; c’est-à-dire L insère le style et le langage de l’autre, en sa forme d’origine, dans son discours.

majuscules, face à « monde », intentionnellement minimisé par le tailleur. D'où la raison de ce grand retard !

3.5. Quel avenir peut-on prévoir dans le monde beckettien ?

Dignes héritiers du couple souffrant d'*En attendant Godot*, Vladimir et Estragon qui jouaient à attendre l'arrivée d'un dénommé Godot qui n'est finalement qu'un menteur, l'aveugle et impotent couple, Hamm et Clov jouent leur agonie dans *Fin de partie*. En résumé, nous avons vu, *supra*, que dans le monde (frappé de pénurie, de sécheresse, et de maux de toutes sortes) de *Fin de partie*, rien ne pousse, rien ne bouge, rien ne subsiste, et les corps mêmes des personnages sont en train de se dégrader physiquement. C'est la mort qui plane ici sur les corps aussi bien que sur les objets : les grains qu'a plantés Clov n'ont pas germé, la montre de Hamm ne marche pas, pour mourir il n'y a pas de cercueil, la Mère Pegg (peut-être, l'ancienne maîtresse de Hamm) est morte d'obscurité, et Nell (la mère de Hamm) meurt empoisonnée dans sa poubelle. Quant à Nagg (le père édenté de Hamm), il ne va pas tarder à mourir, n'ayant plus rien à manger et Hamm, aveugle et paralytique maître de la maison qui fait sous lui, veut mourir pour mettre un terme à tous les maux dont il souffre, mettre fin à cette vie « innommable »³¹⁶. Tenant compte de ces informations concernant les choses et les personnages de *FDP*, le seul qui puisse survivre à sa famille, c'est Clov l'ancien serviteur et actuel fils adoptif de Hamm, qui est relativement « valide ». Mais comment aura-t-il vécu, Clov, son avenir dans sa solitude ? Nous nous intéresserons à l'extrait suivant où Hamm prophétise cet avenir :

(51) HAMM.- Dans ma maison. (*Un temps. Prophétique et avec volupté.*) Un jour tu seras aveugle. Comme moi. Tu seras assis quelque part, petit plein perdu dans le vide, pour toujours, dans le noir. Comme moi. (*Un temps.*) Un jour tu te diras, **Je suis fatigué, je vais m'asseoir**, et tu iras t'asseoir. Puis tu te diras, **J'ai faim, je vais me lever et me faire à manger**. Mais tu ne te lèveras pas. Tu te diras, **J'ai eu tort de m'asseoir, mais puisque je me suis assis je vais rester assis encore un peu, puis je me lèverai et je me ferai à manger**. Mais tu ne te lèveras pas et tu ne te feras pas à manger. (*Un temps.*) Tu regarderas le mur un peu, puis tu te diras, **Je vais fermer les yeux, peut-être dormir un peu, après ça ira mieux**, et tu les fermeras. Et quand tu les

³¹⁶ De « *L'Innommable* » (1953), c'est le titre du roman du dramaturge même.

rouvriras il n'y aura plus de mur. (*Un temps*.) L'infini du vide sera autour de toi, tous les morts des tous les temps ressuscités ne le combleraient pas, tu y seras comme un petit gravier au milieu de la steppe. (*Un temps*.) Oui, un jour tu sauras ce que c'est, tu seras comme moi, sauf que toi tu n'auras personne, parce que tu n'auras eu pitié de personne et qu'il n'y aura plus personne de qui avoir pitié. » (*FDP*, p. 51-52). [les segments soulignés sont au discours rapporté, au style direct].

La chute est l'ultime stade de la dégradation corporelle des personnages beckettien. Comme le dit F. Noudelmann « le déplacement et les facultés diminuent peu à peu [...] La chute est donc le mouvement naturel des corps en scène » (1998b, *op. cit.*, 92). Oui Clov, lui aussi, chutera certainement, comme ses précurseurs ont chuté dans *En attendant Godot* (p. 29, 31, 33, 62, 97, 108, 114, 115 et 127) et les membres de sa famille dans *Fin de partie* ; Nagg et Nell ayant perdu leurs « guibolles » dans l'accident de tandem sont devenus depuis des « culs-de-jatte » presque aveugles, vivant dans des poubelles couvertes. Le thème de la chute de Clov provient du complément du discours prophétique de Hamm que lui suggère Clov lui-même : « CLOV.- [...] tu oublies une chose... /- Je ne peux pas m'asseoir. / HAMM.- Eh bien, tu te coucheras [...] Qu'importe la posture (*FDP*, p. 52) ». Tel est l'avenir (noir et de détresse) de Clov que Hamm prophétise avec une joie cruelle ; il sera aveugle et impotent comme son maître et père. De plus, la chute est un moment de bonheur pour Clov : « - Quand je tomberai je pleurerai de bonheur (*FDP*, p. 107) ».

La séquence (51) est polyphonique du fait de la présence du discours direct rapporté-DDR qui fait parler le locuteur I-Clov dans le discours du locuteur L-Hamm. Mais la question qui se pose ici, c'est que Clov n'est pas le producteur effectif de ses paroles. D'une manière générale, dans le mécanisme du discours rapporté-DR, le locuteur rapportant-L rapporte au sein de son propre discours les paroles que l'autre produit (au présent) ou a produites (dans le passé) dans un autre temps et un autre lieu. De ce point de vue, Hamm rapporte l'acte d'énonciation e de l'autre (Clov) qui produira des paroles à l'avenir. De ce fait, L cite dans son discours, non pas le « déjà-fait », mais l'« aura-fait » de l'autre. Il s'agit des paroles que Hamm imagine pour l'autre. Le jeu polyphonique devient de plus en plus délicat lorsque Hamm fait entendre dans son discours la voix d'un locuteur autre-I (Clov) qui est devenu à la fois le locuteur et l'interlocuteur de son acte

d'énonciation e : d'où le phénomène de dédoublement énonciatif. Nous allons étudier cet exemple en nous appuyant sur la *théorie de l'esprit*, concept abordé par S. Freyermuth (2008a)³¹⁷. Cette dernière, se fondant sur les travaux de Gordon et Nair (2003) et de Lillard (1999)³¹⁸, note que la *théorie de l'esprit*, en tant que « modalité technique de reproduction » est une

« appellation qui rassemble sous une dénomination commune toutes les dispositions qu'exploite un individu dans sa vie quotidienne pour construire des représentations ; il s'agit de la représentation de sa propre personne, dans diverses situations, mais aussi celle des autres et de tout ce qu'on peut leur prêter comme intentions et désirs à notre égard. Comme on le voit, ces capacités engagent une faculté d'anticipation, d'abstraction, mais aussi de transposition dans les comportements et échanges verbaux de ces constructions mentales.» (Freyermuth, 2008a, p. 208).

Dans ce mécanisme mental de temporalité subjective, c'est la « faculté d'anticipation [qui permet] la représentation de sa propre personne dans diverses situations ». Ce qui veut dire qu'on se situe dans un « processus cognitif de représentation » (Freyermuth, *ibid.*, p. 207). On est bien d'accord avec le constat que « l'environnement cognitif »³¹⁹ (D. Sperber et D. Wilson, 1989) des individus (interlocuteurs) est déterminant dans l'interprétation du sens (de l'énoncé) qui doit impérativement être pris en considération dans la situation d'énonciation, que Sperber et Wilson appellent « le contexte » de la parole (*ibid.*, p. 31). Ces informations permettent de développer l'analyse de notre séquence (51). Dans une interaction verbale, l'environnement cognitif des interlocuteurs (Hamm et Clov) est saisissable, pour l'un et pour l'autre, et suivant ce point de vue le contexte où Hamm produit son discours est déjà précisément connu de l'interlocuteur, puisque c'est en partant de cet environnement cognitif commun que Clov peut aisément comprendre le discours prophétisant de Hamm. À son tour, Clov, tout en étant d'accord avec les propos de son interlocuteur, en s'appuyant sur l'état de sa vie

³¹⁷ S. Freyermuth, «Théorie de l'esprit et temporalité subjective chez le personnage flaubertien », in : P. Marillaud et R. Gauthier (éds.) : *Langages, temps, temporalité*. XXVIII^e colloque d'Albi, Toulouse, C.A.L.S. / C.P.S.T., 2008, p. 207-214.

³¹⁸ A. LILLARD, «Developing a Cultural Theory of Mind : The CIAO Approach ». In : *Current Directions in Psychological Science*, vol. 8, 2, 57-61, avril 1999. // A. GORDON ET A. NAIR «Literary Evidence for the Cultural Development of a Theory of Mind. », *Proceedings of the 25th Annual Meeting of the Cognitive Science Society (CogSci-2003)*. July 31-Aug 2, Boston, MA., 2003.

³¹⁹ Sperber et Wilson, *La pertinence*, Paris, Minuit, 1989. Pour ces chercheurs, *l'environnement cognitif* d'un individu est un « ensemble de tous les faits [prémises et informations] qui lui sont manifestes, qu'il peut percevoir ou inférer » (*ibid.*, p. 65-66).

passée et présente (dans le refuge) fait une objection au discours de son maître/père, mais pour le corriger : « CLOV.- [...] tu oublies une chose. /- Je ne peux pas m'asseoir. /HAMM (*impatient*). Eh bien, tu te coucheras [...] Ou tu t'arrêteras, tout simplement, tu resteras debout, comme maintenant [...] Qu'importe la posture (p. 52) ». La réplique-correction de Clov est énoncée en réponse à l'énoncé de son interlocuteur qui vient de dire deux fois dans son discours : « Je suis fatigué, **je vais m'asseoir**... J'ai eu tort de m'asseoir, **mais puisque je me suis assis je vais rester assis encore un peu** ».

Évidemment si Hamm prédit de la sorte l'avenir de Clov, un avenir où il perdra l'usage de ses yeux et de ses jambes, c'est parce que l'état physique actuel de Clov est déjà en train de se dégrader : ses douleurs augmentent pendant la pièce en même temps que sa vue s'affaiblit « HAMM.- [...] Comment vont tes yeux ?/CLOV.- Mal. / HAMM.- Comment vont tes jambes ?/CLOV.- Mal. (*FDP*, p. 51) ». Ce sont des indices concrets qui permettent à Hamm cette prédiction cruelle, non seulement de l'avenir de Clov mais également de celui de l'humanité entière³²⁰ qui, un jour, sera impotente et aveugle ; il y parvient dans une inférence de cause à effet. Enfin, c'est la caractéristique particulière de cette aptitude cognitive – la théorie de l'esprit – qui, « de par sa capacité [prépondérante] de pouvoir attribuer des pensées, des intentions, des désirs, des croyances à autrui »³²¹, ouvre la voix à Hamm de pouvoir « se représenter autrui » (Freyermuth, *op. cit.*, p. 208). C'est ainsi qu'il anticipe³²² ce qu'aura vécu Clov, ce qu'il sera à l'avenir : « Un jour tu seras aveugle. **Comme moi**. Tu seras assis quelque part, petit plein perdu dans le vide, pour toujours, dans le noir. **Comme moi**. » Mais pourtant,

³²⁰ M.-C. Hubert (2009, *op. cit.*, p. 44) explique que Hamm donne une prédiction très noire et cruelle de l'avenir de Clov, et que ceci a une valeur programmatique et de portée universelle ; selon Hubert, cela devrait être considéré dans l'ensemble de la macrostructure d'une pièce qui met en scène « une vision de monde en train de s'éteindre [...], qui semble illustrer le second principe de la thermodynamique, selon lequel la dégradation de l'énergie au sein d'un système isolé est inévitable. Le mouvement n'existe pratiquement plus dans le 'refuge', et les quatre personnages, que la cécité est en train de gagner, seront bientôt plongés dans le l'obscurité ». Mais en principe, c'est la maîtrise d'une *théorie de l'esprit* qui a favorisé l'occasion pour Hamm de pouvoir atteindre un sommet de cruauté et de tyrannie. C'est pour cela que *Fin de partie* est connue la pièce la plus cruelle de la trilogie dramatique beckettienne.

³²¹ J. Moeschler et A. Reboul, 1998b, *La pragmatique aujourd'hui*, Paris, Seuil, p. 180.

³²² Cf. aussi, S. Freyermuth, « Anticipation, polyphonie et théorie de l'esprit », *Mélanges offerts à Maguy Albet*, Paris, L'Harmattan, 2008c.

c'est aussi un discours largement hétérogène, par l'emploi du discours direct-DD « Un jour, **tu te diras**, J'ai faim, je vais me lever et me faire à manger. Mais tu ne te lèveras pas [...] ». Ce sont des paroles ou des contenus de pensée que Hamm attribue à son interlocuteur ou imagine pour lui. Le pronominal « se dire » au discours rapporté introduit un contenu de pensée³²³. Il est ici question de la condition de vie actuelle de Hamm et Clov qui, contribuant à la constitution de la fiction de Hamm, ouvre à celle future. Le locuteur L (Hamm) vit ici une temporalité subjective.

Un jour, Clov sera ce que Hamm vient de lui prédire, sauf qu'il sera seul : « tu seras comme moi, sauf que toi tu n'auras personne, parce que tu n'auras eu pitié de personne et qu'il n'y aura plus personne de qui avoir pitié ». Dans cette partie du discours de Hamm « sauf que tu n'auras personne, parce que tu n'auras eu pitié de personne », le locuteur, se servant du présent de l'énonciation, fait allusion au moment où Clov, vers la fin de la pièce, n'a pas pitié d'un enfant, « un procréateur en puissance », qui s'approche de leur *refuge*. Il veut tuer cet enfant, mais finalement Hamm s'y oppose :

« Clov rapproche l'escabeau de la fenêtre, monte dessus, braque la lunette. Un temps. / CLOV.- Aïeïeïeïe ! / HAMM.- C'est une feuille ? Une fleur ? [...] / CLOV.- [...] Quelqu'un ! C'est quelqu'un ! /HAMM.- Eh bien, va l'exterminer. (Clov descend de l'escabeau.) Quelqu'un ! (Vibrant.) Fais ton devoir ! (Clov se précipite vers la porte.) **Non, pas la peine.** [...] /HAMM.- sexe ? [...] /CLOV.- Quelle importance ? (Il ouvre la fenêtre, se penche dehors. Un temps. [...] se retourne vers Hamm. Avec effroi.) On dirait un môme [...] /- Je vais y aller. (Il descend de l'escabeau, jette la lunette, va vers la porte, s'arrête.) Je prends la gaffe [pour tuer l'enfant avec la gaffe]. (Il cherche la gaffe, la ramasse, va vers la porte.) / HAMM.- **Pas la peine.** /CLOV.- **Pas la peine ? Un procréateur en puissance ?** / HAMM.- S'il existe il viendra ici ou il mourra là. Et s'il n'existe pas ce n'est pas la peine. (FDP, p. 101-103) ».

³²³ Les verbes « penser » et « se dire » sont les seuls verbes qui appartiennent sémantiquement à la catégorie des verbes de conscience [comme *se demander*] tout en ayant le comportement syntaxique d'un verbe de parole », écrit Catherine Boré (2004, *op. cit.*, p. 155).

C'est ainsi que Hamm, contrairement à Clov, a pitié d'un petit enfant, malgré sa tyrannie et sa redoutable cruauté. On comprend donc son : «Tu seras comme moi, **sauf que toi tu n'auras personne, parce que tu n'auras eu pitié de personne** ». Celui qui n'a pas pitié de quelqu'un aujourd'hui, ne pourra rien espérer de personne demain. D'ailleurs, « il n'y aura plus de personne de qui [Clov puisse] avoir pitié ». Son avenir est lié au néant. Voilà comment on peut conclure que toutes ces paroles ou contenus de pensée qu'imagine Hamm pour Clov, sont des « manifestations » d'une théorie de l'esprit grâce à laquelle « le locuteur [L] attribue des intentions à [I] dont il prend en charge les paroles » (S. Freyermuth, *ibid.*, p. 209).

3.6. La fin du monde vue par un fou

Notre analyse du théâtre de Beckett a mis en évidence un constat : ce qui se passe sur la scène beckettienne n'est qu'impuissance, paralysie et décomposition des corps, détresse, cendre, mort, vide etc. À ce jeu du néant, *Fin de partie* occupe une place particulière, car elle met en scène de grands thèmes de la philosophie de l'absurde. *Fin de partie* est bien, comme l'atteste M.-C. Hubert (2009b, *op. cit.*, p. 43) « l'une des pièces les plus cruelles du théâtre », non seulement beckettien mais également du théâtre contemporain, puisque quatre personnages y vivent depuis des temps immémoriaux dans une pièce sombre. Rien du monde extérieur ne pénètre dans leur *trou*. Somme toute, *FDP* est la plus beckettienne des pièces de l'auteur, qui avouait sa préférence pour cette œuvre. Certes, *En attendant Godot* représente la futilité, voire l'absurdité de l'attente (de Godot) qui prive les personnages de prise de conscience ; *Oh les beaux jours* a pour objectif de mettre en scène une blonde ayant atteint la soixantaine (Winnie) à demi enterrée dans un monticule de sable (symbole du passage de temps), qui se remémore ses *beaux jours* de bonheur passés ; elle parle aussi d'un ton optimiste des jours présents, mais uniquement lorsqu'elle entend Willie, son compagnon, l'écouter ou lui répondre. Sans la présence de Willie, elle ne peut continuer à parler toute seule, et elle ne pourra pas non plus prendre conscience de sa situation physique, de sa condition de vie. Mais avec *Fin de partie*, il se passe autre chose sur la scène beckettienne ; on a vu qu'un tailleur maladroit décrivait la Création (du monde) qu'il trouvait

« salopée » et imparfaite. Hamm a donné une prédiction de l'avenir particulièrement noir de Clov. Voici maintenant, dans l'exemple (52), « un fou » qui croit que la fin du monde est arrivée :

(52) HAMM. - **J'ai connu un fou qui croyait que la fin du monde était arrivée.** Il faisait de la peinture. Je l'aimais bien. J'allais le voir, à l'asile. Je le prenais par la main et le trainais devant la fenêtre. **Mais regarde ! Là ! Tout ce blé qui lève ! Et là ! Regarde ! Les voiles des sardiniers ! Toute cette beauté !** (*Un temps.*) Il m'arrachait sa main et retournait dans son coin. Épouvanté. **Il n'avait vu que des cendres.** (*Un temps.*) Lui seul avait été épargné. (*Un temps.*) Oublié. (*Un temps.*) **Il paraît que le cas n'est... n'était pas si... si rare.** (*FDP, p. 60-61*) [Nous soulignons.]

Lorsque Godot fixe un rendez-vous aux misérables Vladimir et Estragon, mais ne tient pas à sa parole ; lorsqu'un fils (Hamm) « maudit » sadiquement son père (Nagg) de l'avoir mis au monde, qu'il empoisonne cruellement sa mère avec de l'insecticide, et qu'un père sadique (Hamm) torture inlassablement son fils (Clov) ; lorsqu'enfin, les mots ne signifient plus rien («CLOV.- [...] J'emploie les mots que tu m'as appris. S'ils ne veulent plus rien dire apprends-m-en d'autres (*FDP, p. 60*) »), il faut bien avouer que la fin du monde est arrivée.

Passons à présent à l'étude de la scène ci-dessus en discours rapporté, recouvrant plusieurs sortes de discours : les parties soulignées révèlent un discours rapporté au style indirect-SI (première phrase), style direct-SD (*Mais regarde !... Toute cette beauté !*), et au style indirect libre-SIL (*Il n'avait vu que des cendres*). Il y a aussi *polyphonie par autorité* dans la dernière phrase du locuteur L du fait de la présence de la formule « il paraît que » dans (*Il paraît que le cas n'est... n'était pas si... si rare*). Si on reprend la première phrase de Hamm, qui est une occurrence du discours indirect rapporté-DIR, il y a là deux locuteurs distincts qui polémiquent : l dont L ne rapporte pas textuellement les paroles, mais le contenu des paroles. La présence du verbe « croire » prouve clairement que L reformule ici les paroles de l. D'après le mécanisme structurel du discours indirect, le discours de L : « J'ai connu un fou » reste, dans cette phrase, la proposition principale à laquelle « la fin du monde est arrivée » du locuteur l, en l'occurrence celui du fou, est subordonnée. Reste à savoir quel est l'introducteur d'origine de l'énoncé de ce fou. Ceci nous oriente vers le fait que la raison principale de l'emploi d'un DIR tel qu'on le constate ici, serait justifiée par la présence du verbe d'opinion « croire » et par aucun autre.

En effet, si on voulait remplacer « croire » par un *verbum dicendi*, verbes de parole comme, *affirmer, confirmer, constater, déclarer, dire, expliquer*, etc. n’y aurait-il pas là plutôt un discours rapporté au style direct qu’au style indirect ? Puisqu’avec les verbes de communication semblables à ceux que nous venons de citer, on se situe certainement dans le domaine de l’*objectivité* du locuteur-narrateur qui narre ou rapporte des faits qui ont été définitivement accomplis. Autrement dit, peut-on dire : « Je **dis, confirme, déclare**, que la fin du monde est arrivée » ? Ce qui serait équivalent au « Je suis **certain** que la fin du monde est arrivée ». D’ailleurs, est-ce que vraiment la fin du monde est arrivée ? Si oui, il y a problème, parce que je suis encore vivant, et que je ne fais pas partie des derniers humains sur la terre. « La fin du monde » signifierait tout simplement la fin du temps cosmologique, le temps de l’univers. En ce sens, être témoin de la fin du monde est hors de la portée de notre temps humain. Alors, dans le discours « J’ai connu un fou qui croyait que la fin du monde est arrivée » de Hamm, la présence du discours indirect-DI avec le verbe d’opinion « croire » signifie que ce fou « s’imaginait que la fin du monde était arrivée ». C. Kerbrat-Orecchioni (1980, *op. cit.*, p. 113-134), dans la lignée de Ducrot (1972), étudiant dans son ouvrage les unités subjectives du langage, estime que les verbes contrefactifs comme « *prétendre, se figurer, s’imaginer, croire* etc.» ont une valeur axiologique. Suivant Kerbrat-Orecchioni, le verbe « croire » aussi bien que les verbes *prétendre, s’imaginer* et *se figurer* relèvent de la catégorie de « faux », et *se douter* (un verbe factif) correspond à celle de « vrai », caractérisant la vérité/réalité d’un événement ou une croyance. En ce sens, le verbe « croire » a, dans le discours indirect de Hamm, une valeur énonciative. Ceci explique pourquoi Hamm a « traduit-reformulé » (Authier-Revuz, 1978) les propos de son interlocuteur. Ce qui implique également que l’introducteur « croire », n’appartenant pas à l, mais L, a permis à ce dernier de « porter un jugement de valeur de *fausseté* » (Kerbrat-Orecchioni, *ibid.*, p. 127) sur l’énoncé du fou qui « s’imaginait que la fin du monde était arrivée ».

La conversation est établie directement entre le peintre fou et le locuteur rapportant L à partir de « Mais regarde ! Là ! Tout ce blé qui lève ! Et là ! Regarde ! Les voiles des sardiniers ! Toute cette beauté ! ». La structure syntaxique de ces

fragments au style direct³²⁴ qui inaugurent le dialogue entre deux personnages nous permettra de prendre en compte le fait que L (Hamm raconteur), présentant une autre image de lui-même grâce au procédé du dédoublement énonciatif (Ducrot, 1984 et Freyermuth, 2007e), met en scène deux locuteurs distincts : le premier, l2, est une image de lui-même (Hamm à l'époque) et le second est le l1(le fou). Nous avons affaire à deux mondes, comme à deux visions du monde différentes : les propos de l2 dessinent une perspective panoramique « Mais regarde ! Tout ce blé qui lève ! Et là ! Regarde ! Les voiles des sardiniers ! Toute cette beauté ! », face à laquelle c'est le monde fermé et réduit en cendres de l1, replié sur lui-même (« Il m'arrachait la main et retournait dans son coin »), qui « n'avait vu que des cendres ».

La structure syntactico-sémantique de cet énoncé met en évidence la présence d'un discours narrativisé : l2 ne rapporte ni au discours direct-DD ni au discours indirect-DI les paroles de locuteur-l1. Il est question dans cet énoncé du fou et de la représentation de sa pensée (« Il n'avait vu que des cendres »). Il y a en effet un lien direct avec le rhème « Épouvanté » qui correspond à la vision que Ham avait du fou à ce moment-là ; mais c'est le jugement porté sur l'attitude du fou qui s'inscrit dans la voix de Hamm, et « il n'avait vu que des cendres » relève de la perception que le fou avait du monde. Le PDV du discours du peintre fou est exprimé par « voir » qui traduit l'« appréhension perceptive » (Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 117) de l1. « Voir », outre sa valeur descriptive, a, selon Rabatel (2001c, *op. cit.*, p. 87), une valeur interprétative. Cela revient à dire que le locuteur L, avec la séquence « Il n'avait vu que des cendres », représente la « perception »³²⁵ de l'événement destructeur par le fou (terrible deuxième Guerre Mondiale et *holocauste*) qui l'a profondément marqué : « Lui **seul** avait été épargné. [...] Oublié », rapporte Hamm. Dans ce discours de Hamm, bien que L soit effectivement producteur de ses

³²⁴ Bien que les marques typographiques du style direct comme *deux points, guillemets et introducteur* ne s'y manifestent pas.

³²⁵ En accord avec T. Adorno (1984, *op. cit.*, p. 216), « la perception du fou [de l'arrivée de la fin du monde] pourrait rejoindre celle de Clov, qui regarde par la fenêtre quand on lui demande » : « HAMM.-[...] le soleil ? / CLOV [qui regarde la terre par la fenêtre].- Néant. / HAMM.- Il devrait être en train de se coucher pourtant. Cherche bien. / [...] COLV (*ayant cherché*) Je t'en fous. / HAMM.- Il fait donc nuit déjà ? / CLOV (*regardant toujours*).- Non. / HAMM.- Alors quoi ? /CLOV (*de même*).- Il fait gris. (*Baissant la lunette et se tournant vers Hamm, plus fort.*) Gris ! (*Un temps. Encore plus fort.*) GRRIS ! (*FDP*, p. 45-46) ».

paroles, on repère cependant la trace de la voix de l'interlocuteur qui s'est inextricablement mêlée à celle du locuteur rapportant L : « **lui seul** » relève de la subjectivité du personnage (le fou). De ce fait, nous sommes en mesure de suggérer que le locuteur L parle, au sens d'Authier-Revuz (1978, *op. cit.*, p. 82) majoritairement « avec les paroles de l'autre [ici, 11] ».

Ainsi qu'on le constate, nous sommes avec cet extrait (52) en plein discours subjectif-hétérogène du locuteur L. On devra dire que la subtilité de son discours procède de l'existence de « ces phrases sans parole » (Banfield, 1995) qui correspondent aux segments soulignés « **Épouvanté. Il n'avait vu que des cendres.** (*Un temps.*) Lui **seul** avait été **épargné.** (*Un temps.*) **Oublié** ». Suivant Rabatel (2001c et 2003a,-b), discutant de l'« effacement énonciatif », on peut établir un rapport direct entre « Épouvanté », « Lui seul avait été épargné », « Oublié » de Hamm et celui « Il n'avait vu que des cendres » du fou ; ce dernier appréhende ce rapport. Le contexte de parole et la sémantique des SV « épouvanté, épargné et oublié » le prouvent. Au vu de ces analyses, on pourrait dire que Hamm « traduit », au sens d'Authier-Revuz (1978), les mots de son interlocuteur « J'ai connu un fou qui croyait que la fin du monde était arrivée ».

Reste à aborder la dernière phrase de notre exemple : « Il paraît que le cas n'est... n'était pas si... si rare » du discours de Hamm, qui est polyphonique. La nature de cette polyphonie diffère des précédentes qu'on a étudiées jusqu'ici. Elle est appelée l'« argumentation par autorité », provenant de la présence de la formule « Il paraît que » qui introduit la voix de l'autre dans l'énoncé du locuteur. Dans la rhétorique traditionnelle, on entend par la notion d'argumentation par autorité, « une figure qui présente un argument comme appartenant à une personne qui fait autorité en la matière pour rendre l'effet persuasif du discours plus efficace » (Norén, 2000b : 34)³²⁶. Nous nous adressons à Ducrot pour la définition d'origine de cet important concept. D'après la terminologie ducrotienne (1984a, p. 150-169), dans une perspective sémantique, on peut utiliser à propos d'une proposition P, un argument d'autorité lorsque à la fois : «1. On indique que P a déjà été, est

³²⁶ C. Norén, « L'argumentation par autorité dans les répliques de *Madame Bovary* », *Polyphonie-linguistique et littéraire I* (Michel Olsen éd.), Roskilde : Roskilde Samfundslitteratur, 2000, p. 31-52. Cf. aussi à ce propos, C. Norén, « Argument d'autorité, polyphonie et discours rapporté », In : *Le sens et ses voix - Dialogisme et polyphonie en langue et en discours* (L. Perrin éd.), Université de Metz, 2006, p. 323-348.

actuellement, ou pourrait être l'objet d'une assertion. 2. On prétend ce fait comme donnant de la valeur à la proposition *P*, comme la renforçant, comme lui ajoutant un poids particulier» (Ducrot, *ibid.*, p. 150). Le concept d'argumentation par autorité se présente, dans la conception ducrotienne, sous deux formes : *autorité polyphonique* et *raisonnement par autorité*. La première forme est un fait de langue ; elle s'est inscrite dans la sémantique des mots de la langue même, comme dans les cas d'adverbes épistémiques, l'expression, de la négation (qu'on a étudiés précédemment dans les premier et deuxième chapitres) et les expression comme « Il paraît que *P* ». Le mécanisme général de ce concept énonciatif contient deux étapes chez Ducrot :

a) « Le locuteur L montre un énonciateur (qui peut-être lui-même ou quelqu'un d'autre) assertant une certaine proposition *P*. Autrement dit, il introduit dans son discours une voix - qui n'est pas forcément la sienne - responsable de l'assertion *P* [...]. b) Le locuteur L appuie sur cette première assertion une seconde assertion, relative à une autre proposition, *Q*. En ce sens, le locuteur s'identifie avec le sujet qui asserte *Q*. » (*ibid.*, p. 154)

Mais le « raisonnement par autorité » est, en revanche, un fait de parole ; c'est-à-dire qu'il se produit par la représentation d'un être discursif autre que le locuteur L dans le discours, comme « On m'a dit que Jean viendrait (Ducrot, *ibid.*, p. 159) ».

Le fonctionnement de cette notion argumentative est ce que Ducrot explique ainsi :

« Le locuteur L montre (dit₂) un énonciateur E assertant (disant₁) qu'un personnage X asserte (dit₁) que *P*. Lorsque est remplie - comme il est usuel - cette condition supplémentaire que L s'identifie à E, on peut simplifier [cette] formulation en disant 'L asserte qu'il y a assertion de *P* par X'. La première assertion est dite₂, la seconde, qui est l'objet de la première, est dite₁. » (*ibid.*, p. 158)

La différence entre *l'autorité polyphonique* et le *raisonnement par autorité* réside en ce que la première est une *monstration d'une assertion* ; un certain être discursif non spécifié asserte que *P*, tandis que la seconde met en scène un certain être discursif spécifié qui *asserte l'assertion* d'un X qui (dit₁) *P*. Dans « On m'a dit que Jean viendrait », ce *on* (hétérogène) pourrait être par exemple, *des gens, certains, un ami à moi* ou *un Pierre* etc., quelqu'un. Maintenant, vu que le *raisonnement par autorité* n'est pas le sujet de notre discussion, nous allons revenir sur le concept de « l'autorité polyphonique » qui est repéré dans la dernière phrase du discours de Hamm dans notre exemple (52) : « Il paraît que le cas n'est... n'était pas si... si

rare ». Dans cet énoncé, la polyphonie ressort de l'expression « Il paraît que *P* » qui contient deux PDV :

Pdv1 : « le cas n'est... n'était pas si... si rare. »

Pdv2 : « Il paraît que » que Pdv1.

PDV1, qui est associé au locuteur 1 (le fou), a pour référent l'ancien énoncé de ce dernier : « Il n'avait vu que des cendres ». Et PDV2 « Il paraît que », relevant du locuteur L (Hamm), est, selon Nølke (1993) et Nølke, Fløttum et Norén (2004, *op. cit.*, p. 37-56), un commentaire sur *P* « le cas n'est... n'était pas si... si rare ». Cela veut dire que L prend ses distances³²⁷, énonçant *Il paraît que*, du PDV (« le cas n'est... n'était pas si... si rare ») de son énonciateur, le fou. Hamm *montre*, dans son dernier énoncé de l'histoire du fou, un locuteur autre que lui (au sens de Norén, 2006, *op. cit.*, p. 34, ou de Ducrot (1984a)). On peut finalement suggérer que *Il paraît que* possède le même fonctionnement énonciatif que « Peut-être » et « Il me semble que » structures étudiées antérieurement.

Récapitulons. Si l'exemple (52) est polyphonique par sa capacité particulière de faire parler l'autre au sein du discours du locuteur et par l'emploi des discours direct-DD, indirect-DI et indirect libre-DIL, il est également dialogique. L'énoncé de L est en rapport dialogique avec le dit de l'autre, (I) ; il y a confrontation entre « Mais regarde ! Tout ce blé qui lève... » de Hamm et « Il n'avait vu que des cendres » du fou.

3.7. Dis-moi de penser, ou jouer à jouer le théâtre même

Nous avons étudié dans 2.1. La phrase cruciale « Il n'y a rien à faire » qui est le « mot clé » et l'introducteur de la trilogie beckettienne, allant dans le sens du concept de la « négativité » beckettienne. C'est là un thème dont la traduction dramatique constituait, à l'origine, un véritable défi. Dans cette nouvelle approche définie par le théâtre de l'absurde, Vladimir, Estragon, Hamm, Clov et Winnie s'efforcent tous, d'une certaine manière ou d'une autre, d'occuper la scène, agissant

³²⁷ L'expression « Il paraît que ... » est le marqueur d'*opposition*, comme un adverbe épistémique « Peut-être », par exemple. À ce propos, pour entendre Ducrot et Schaeffer (1995, *op. cit.*, p. 706), « Le locuteur de 'Il paraît que ...' prend à son compte cette opinion qui ne vient pas de lui : il fait comme si elle était juste, et il en tire des conclusions [...] ».

de la manière la plus banale et la plus futile qui soit pour meubler *seulement* le temps. Il s'agit pour le couple Vladimir-Estragon, de meubler le temps en « attendant Godot », pour que « ce... cette... chose finisse (*FDP*, p. 17) » (cette vie minable avec ses souffrances physiques) dont Hamm et Clov ont assez, et enfin il est question, chez une Winnie, d'apprendre à occuper le temps de la solitude, par la remémoration de souvenirs lointains, en attendant que son quasi-mutique compagnon, Willie, lui parle et lui réponde.

Ainsi, c'est dans le sens du « Rien à faire » que Vladimir, le plus optimiste et le plus déterminé du couple, fait tout pour que son pessimiste compagnon (Clov) reste avec lui dans cette interminable attente : il lui raconte des histoires (l'histoire de deux voleurs crucifiés en même temps que Jésus Christ. (*EAG*, p. 13-16)), il le soutient et lui donne à manger : « CLOV.- J'ai faim. /HAMM.- Veux-tu une carotte ? [...] ESTRAGON.- Mais moi je ne peux plus [ayant faim] /HAMM.- Veux-tu un radis ? (*EAG*, pp. 26 et 96) ».

Notre dernier exemple (53), est tiré d'*EAG*, et reprend le même type de dramaturgie beckettienne que celle évoquée à propos de « rien à faire » :

(53) ESTRAGON.- Je m'en vais [étant las d'attendre].
VLADIMIR.- Tu ne veux pas jouer ?
ESTRAGON.- Jouer à quoi ?
VLADIMIR.- On pourrait jouer à Pozzo et Lucky.
ESTRAGON.- **Connais pas.**
VLADIMIR.- Moi je ferai Lucky, toi tu feras Pozzo. (*Il prend l'attitude de Lucky, ployant sous le poids de ses bagages. Estragon le regarde avec stupéfaction.*) Vas-y.
ESTRAGON.- Qu'est-ce que je dois faire ?
VLADIMIR.- **Engueule-moi !**
ESTRAGON.- **Salaud !**
VLADIMIR.- Plus fort !
ESTRAGON.- **Fumier ! Crapule !**
Vladimir avance, recule, toujours ployé.
VLADIMIR.- **Dis-moi de penser.**
ESTRAGON.- Comment ?
VLADIMIR.- **Dis, Pense, cochon !**
ESTRAGON.- **Pense, cochon !**
Silence.
VLADIMIR.- **Je ne peux pas !**
ESTRAGON.- **Assez !**
VLADIMIR.- **Dis-moi de danser.**
ESTRAGON.- Je m'en vais.

VLADIMIR.- **Danse, porc !** (*Il se tord sur place. Estragon sort précipitamment.*) **Je ne peux pas !** (*Il lève la tête, voit qu'Estragon n'est plus là, pousse un cri déchirant.*) Gogo ! (*Silence. Il se met à arpenter la scène presque en courant. Estragon rentre précipitamment, essoufflé, court vers Vladimir. Ils s'arrêtent à quelques pas l'un de l'autre.*) Te revoilà enfin ! (*EAG, p. 102-103*) [Nous soulignons.]

Cette scène (53) évoque celle où Pozzo dit à Lucky de « danser » et de « penser » (*EAG, p. 53-62*), pour désennuyer³²⁸ le couple « convenable » Vladimir et Estragon. Tout vient de cette attente longue et absurde : « ESTRAGON.- En attendant, il ne se passe rien (*EAG, p. 53*) ». Il est évident, que lorsqu'on attend, on s'ennuie. On peut naturellement jouer pour s'amuser. Mais toute tentative, toute action mènent très vite à l'impasse, et les personnages (particulièrement Estragon), abandonnent la démarche qu'ils avaient à peine entamée pour faire passer le temps qui leur semble décidément très lent. Voyons quelle est la genèse de la séquence (53) qui succède à la scène d'échange de « chapeaux » (*EAG, p. 101-102*) qui n'a en rien modifié l'aspect d'Estragon qui réplique à la fin de cet échange : « Je m'en vais (*ibid., p. 103*) ».

C'est ainsi que toute action dramatique s'épuise tôt ou tard. Alors que faire maintenant, en attendant que Godot vienne ? On ne peut quitter les lieux avant l'arrivée de ce bonhomme dont « dépend l'avenir immédiat (*EAG, p. 39*) » de Vladimir et Estragon. Chez Godot ces deux clochards « pourraient trouver quelque chose à manger et dormir au chaud ». Comme la nuit n'est pas encore tombée et qu'il faut donc *encore* attendre, Vladimir, l'intellectuel et le penseur du couple, connu pour l'homme au chapeau, face à Estragon, l'homme à la chaussure, pense et trouve une bonne idée. Il invite à jouer « Tu ne veux pas jouer ? ». C'est l'initiative que voulait signifier le fameux « Rien à faire » d'Estragon, au début de la pièce. Ce

³²⁸ Voici cette scène en résumé : «POZZO.- Messieurs, vous avez été [...] convenables avec moi [...] /-, Que puis-je faire à mon tour pour ces braves gens qui sont en train de s'ennuyer ? [...] /-, Que puis-je faire, voilà ce que je me dis, pour que le temps leur semble moins long ? [...] / ESTRAGON.- J'aimerais mieux qu'il [Lucky] danse, ce serait plus gai. [...] / POZZO (à Lucky).- Danse, pouacre ! (*Lucky dépose valise et panier, avance un peu vers la rampe, se tourne vers Pozzo. Estragon se lève pour mieux voir. Lucky danse. Il s'arrête [...].*) /VLADIMIR.- Il [Lucky] est fatigué. /POZZO.- Autrefois, il dansait la farandole, l'almée, le branle, la gigue, le fandango et même le hornpipe. Il bondissait. Maintenant, il ne fait que ça. [...] /-, La danse du filet. Il se croit empêtré dans un filet [...]. /VLADIMIR.- Dites-lui de penser [...]. /Pozzo [à Lucky).- Pense, porc ! (*EAG, p. 53-59*) ».

dernier jeu diffère catégoriquement de ceux précédents. Là ils vont jouer à jouer le pur spectacle qu'on prendra pour la prise de conscience du personnage.

Procédons à l'analyse de cet extrait. (53) est une séquence interdiscursive polyphonique par excellence. Il s'agit toutefois d'une conversation très particulière : Vladimir demande à Estragon de « Jouer à Lucky et Pozzo », afin de détourner l'attention de son ami qui, las et ennuyé par cette attente absurde, veut « s'en aller » et le quitter. La réplique de Vladimir « Jouer à Lucky et Pozzo » montre qu'ils vont reprendre le jeu de Pozzo et Lucky qu'on vient d'évoquer plus haut. De quelle sorte de polyphonie est-il question, ici ? On pourrait répondre que ce n'est pas la reprise des mots exacts de Pozzo et Lucky, mais la reprise du mécanisme linguistique d'autrui (Pozzo et Lucky). En ce sens, Vladimir et Estragon feront, à l'initiative de Vladimir, du théâtre dans le théâtre, étant donné qu'ils n'ont plus rien à essayer sur scène. La réponse d'Estragon à cette invitation au jeu est négative : « [Je ne]connais pas [ce jeu] », qui opère comme un bouclage énonciatif. Il faudrait expliquer que la mémoire d'Estragon est faillible ; il a oublié ce qu'avaient déjà (*hier*) joué Pozzo et Lucky en leur présence : «VLADIMIR.- Est-ce possible que tu aies oublié déjà ? [Le passage de Pozzo et Lucky, et l'arbre qui avait perdu ses feuilles hier, mais couvert de feuilles aujourd'hui] / ESTRAGON.- Je suis comme ça. Ou j'oublie tout de suite ou je n'oublie jamais (EAG, p. 85) ». Estragon montre par ce « connais pas » qu'il ne veut pas participer au projet (jouer à Lucky et Pozzo) de Vladimir. En revanche, ce dernier lui rappelle en quoi consiste le mécanisme de ce jeu dont il est question « Moi je ferai Lucky, toi tu feras Pozzo ». La didascalie décrit « l'attitude » de Lucky que prend Vladimir pour évoquer son jeu « *Vladimir, ployant sous le poids de ses bagages* ». Estragon ne sait pas encore ce que va faire son compagnon, en prenant une telle attitude ; il en est « *stupéfait* ». Pourtant il faut commencer « Vas-y », ordonne Vladimir.

Pourquoi Vladimir accorde-t-il, dans ce jeu, le rôle de premier plan à Estragon qui est sous son autorité, qui est maladroit et ne sait même pas comment jouer à Pozzo et Lucky ? Il s'agit là d'une tactique en vue de maintenir le paresseux Estragon à l'endroit du rendez-vous. De plus, Vladimir lui-même ne peut pas rester tout seul : «Vladimir (*froissé, froidement*) [à Estragon].- Peut-on savoir où monsieur a passé la nuit ? (EAG, p. 10) / « *Il [Vladimir] lève la tête, voit qu'Estragon n'est*

*plus là, pousse un cri déchirant.) Gogo ! (ibid., p. 103) / ESTRAGON.- Je m'en vais. /VLADIMIR.- Ne m'abandonne-pas. Ils [Pozzo et Lucky] me tueront. (ibid., p. 114) ». Enfin, Estragon accepte de jouer, mais ne sait toujours pas ce qu'il doit faire : « Qu'est-ce que je dois faire ? ». Et voilà le jeu lancé ; Vladimir, devenu Lucky, dit à Estragon, devenu Pozzo, « Engueule-moi ! ». Puis : « Pozzo.- On te [à Lucky] parle, porc. (EAG, p. 36)/ -, Regarde-moi, porc ! (ibid., p. 41) [...] *Il regarde Lucky, tire sur la corde. (Ibid.)* [...] -, Pense, porc ! (ibid., p. 59) » ; Pozzo traite ainsi son esclave de façon inhumaine, lui attribuant une place radicalement bestiale : « VLADIMIR.- Traiter un homme (*geste vers Lucky*) de cette façon... je trouve ça... un être humain...non... c'est une honte ! (ibid., p. 36) ».*

Cette diatribe d'Estragon, qui constitue la première étape du spectacle de Lucky et Pozzo, débute par l'insulte qu'il adresse à son Vladimir-Lucky : « Salaud ! », mais le ton de sa voix ne rappelle pas celle de Pozzo qui était toujours redoutable ; c'est pour cela que Vladimir lui dit d'élever le ton : « Plus fort ! ». Et Estragon, un peu à la Pozzo, réplique « Fumier ! Crapule ! ». Petit à petit on se retrouve sur la scène d'un théâtre parodié par Vladimir et Estragon. Ce discours-insulte d'Estragon est polyphonique, reprenant soit l'énoncé même de son interlocuteur qui lui dicte ce qu'il doit dire, soit le contenu de ses paroles. En ce sens, on pourrait dire qu'il y a trois spectacles en un seul : le premier c'est l'échange d'origine entre Pozzo et Lucky que Vladimir veut ici reprendre avec son ami (deuxième phase). Et le troisième, c'est voir Vladimir dire à Estragon que faire (répéter effectivement), étant donné que ce dernier a oublié la nature du spectacle d'origine. Ce qui revient à dire que la présente scène du jeu (de Pozzo et Lucky) que représentent Vladimir et Estragon, est un univers clos ne renvoyant qu'à lui-même, auquel le lecteur-spectateur a assisté : « [Jouer à Pozzo et Lucky] incarne un univers où la vie se réduit à un ensemble de pouvoirs qui ne s'exercent que dans le contexte factice d'un système clos s'alimentant de lui-même [...]. »³²⁹ Vladimir et Estragon jouent à faire du théâtre dans le théâtre, il n'y a aucun doute sur ce point : ils ont repris le jeu de Lucky et Pozzo et l'ont théâtralisé dans leur spectacle, pour donner ainsi l'impression du réel. Serreau (1966, *op. cit.*, p. 114-116) remarquait à

³²⁹Jean van der Hoeden, *Samuel Beckett et la question de Dieu*, Paris, les Éditions du CERF, 1997, p. 72.

juste titre que le théâtre de Beckett est « le lieu où la littéralité du réel [est] donnée en spectacle »³³⁰.

Vladimir, qui est toujours dans l'ambiance du jeu (« *avance, recule, toujours ployé* »), veut représenter la vie (sociale) de Lucky dans toutes ses dimensions ; la deuxième étape est la scène dans laquelle Vladimir enjoint à Estragon de lui dire « de penser » (« Dis-moi de penser »). Vladimir veut ainsi contextualiser le mécanisme du jeu de Pozzo, c'est-à-dire les paroles que ce dernier adressait à Lucky. Nous avons affaire ici à un discours hétérogène, sachant que Vladimir contribue ici à la production du mot du locuteur L. Mais il représente / reformule, au sein de son acte d'énonciation, non pas les paroles mêmes que l'autre (Pozzo) a prononcées ailleurs, dans un autre temps, mais la structure discursive de l'acte d'énonciation, le contenu de ses paroles. Le discours direct-DD est, entre autres formes discursives, le mode par excellence qui se présente toujours disponible à introduire l'autre. « Dis, Pense, cochon ! », dit Vladimir à Estragon. Ce discours est autonymique : un locuteur L *montre* les paroles mêmes de l'autre (un locuteur l1= Pozzo) au sein de son propre discours. Autrement dit, L a fait à la fois *usage* et *mention* (Authier-Revuz, 1978, 1992c, 1993a et 2004³³¹) des mots de l1. Comme les guillemets, l'intonation et les majuscules, les marques typographiques classiques du discours direct-DD, peuvent également être autonymiques. Le fragment, « Pense, cochon ! », du discours de L (Vladimir) est stylistiquement hétérogène.

Quant à Estragon, il reprend exactement dans son discours les mots mêmes de son interlocuteur « **Pense, cochon !** », alors que celui-ci, menant le jeu, avait modifié une partie des paroles de l1 (Pozzo), « porc » s'étant substitué à « cochon ». Ce qui veut dire qu'Estragon, ne sachant quoi faire, quoi dire, répète textuellement les mots que Vladimir lui dicte. En ce sens, Estragon laisse parler effectivement l'autre dans son discours, gardant son propre style grammatical³³². Pour en revenir à

³³⁰ Cité par E. Grossman, 1998, *op. cit.*, p. 85.

³³¹ J. Authier-Revuz, « La représentation du discours autre : un champ multiple hétérogène », in *Discours rapporté dans tous ses états* (Textes réunis par Juan Manuel Lopez Munoz, Sophie Marnette et Laurence Rosier), Actes du colloque international, Bruxelles, novembre, 2001. Paris, L'Harmattan, 2004.

³³² C'est de là que cette grande particularité du discours direct-DD, introduisant le style de l'autre dans la parole du L, a attiré l'attention de K. Jonasson qui estime que le « discours direct est fait pour nous faire entendre la voix et la manière de parler des personnages : leur prononciation, leur vocabulaire, leur grammaire », (2002, *op. cit.*, p. 519).

l'énoncé « Pense, cochon ! » d'Estragon, on y voit un discours polyphonique. Le locuteur L a répété les mots mêmes de son interlocuteur dans son énoncé. Mais est-ce que Vladimir pense-t-il véritablement le contenu de l'énoncé « dis, Pense, cochon ! » ? N'oublions pas qu'ils sont en train de jouer à jouer, et non pas en train d'assumer la signification de ce qu'ils profèrent. N'oublions pas non plus qu'ils sont incapables de penser. En effet, ils parlent beaucoup, mais « c'est pour ne pas penser » (*EAG*, p. 87), dit Estragon aussi bien que Vladimir « Ça [parole] empêche de penser » (*ibid.*, p. 89). C'est ainsi que Vladimir, conscient de son état, avoue qu'il « ne peut pas [penser] ». Ceci mène au silence et la conversation est coupée : « *Silence* ». Estragon, se saisit de l'occasion, et propose l'arrêt du jeu : « Assez ! » signifiant « ça suffit de jouer ». Quand on ne peut pas penser, on peut au moins faire une activité physique ; voici la troisième étape du jeu (de Pozzo et Lucky) qui est sur le point de se reproduire.

Vladimir ordonne à son ami de lui dire : « Dis-moi de danser ». C'est l'ordre auquel Estragon ne va pas obéir, quand il réplique « Je m'en vais » ; ceci est un véritable bouclage énonciatif, puisqu'Estragon « *n'est plus là* » parce qu'il a quitté la scène. Le jeu devient de plus en plus significatif, avec un Vladimir solitaire. Ce dernier, qui jouait jusqu'ici Lucky, devient désormais *en même temps* Pozzo et Lucky. C'est là un parfait dédoublement énonciatif. Vladimir locuteur est devenu son propre interlocuteur, lorsqu'il se dit (prenant l'image de Pozzo), en l'absence d'Estragon : « Danse, porc ! ». Cet énoncé est doublement polyphonique : le premier, reprenant le mécanisme de la parole de Pozzo qui avait dit, ailleurs, à Lucky de danser « Danse, pouacre ! (*ibid.*, p. 51) ». Il est également polyphonique par la reprise de sa propre parole, disant à Estragon « Dis-moi de danser », qui a été modifiée en « Danse, porc ! », pour qu'elle ait l'image de celle de Pozzo. D'un autre côté, cette deuxième étape n'a pas fonctionné comme celle de « penser » : Vladimir « ne peut » ni penser, ni danser. Donc, aucune tentative ne peut aider ces deux personnages à meubler le temps de la représentation ; toute action dramatique, à peine lancée, est morte dans l'œuf. C'est le véritable *rien* qui est devant les yeux du spectateur.

Pour récapituler. On constate que ce passage (53) proprement beckettien a englobé les scènes précédentes. C'est « l'artifice du théâtre dans le théâtre » (E.

Grossman, 1998, *op. cit.*, p. 83) qu'ont joué Vladimir et Estragon dans cette scène. Rojzman (1987, *op. cit.*, p. 20-32) a fait une étude détaillée des différents niveaux (d'expression) dans *En attendant Godot*, qui sont l'expression directe, l'expression *seconde* et la *surexpression*. S'appuyant sur Rojzman, E. Grossman (*ibid.*, p. 83) écrit que l'expression seconde « concerne ainsi les scènes jouées en tant que telles, comme la 'scène de l'adieu' à la fin du premier acte (*EAG*, p. 65-66), ou les préparatifs de Pozzo avec son vaporisateur ». Mais la surexpression pourrait par exemple être repérable dans la scène de « jouer à Pozzo et Lucky », ou dans l'échange « C'est ça, contredisons-nous, dit Estragon [...] C'est ça, posons-nous des questions, énonce Estragon (*ibid.*, p. 89-90) [...] / C'est ça, engueulons-nous, réplique Vladimir (*ibid.*, p. 106) ». Rojzman explique ainsi le concept de *surexpression* : « Quand ils [Vladimir et Estragon] se jugeaient, c'était leur moi en situation quotidienne qu'ils jugeaient. Et quand ils jouaient, c'était la gratuité du plaisir immédiat de la récréation. Le mode de la surexpression ne situe plus le dialogue (directement ou indirectement) par rapport à la quotidienneté, à la causalité immédiate, mais par rapport à la représentation elle-même, et ses fondements. [Dans le mode de *surexpression*] le personnage s'analyse en tant qu'il joue, en tant qu'il ne se confond pas avec sa parole ; dans une perspective plus large, il revient sur un comportement déjà donné comme conscient et artificiel » (*ibid.*, p. 27). La dramaturgie de Beckett présente le paradoxe selon lequel divers niveaux d'expression permettent une mise en scène du rien.

CONCLUSION

Dans un premier temps, notre travail s'est appuyé sur les trois phases de développement des concepts de dialogisme et de polyphonie. La théorie de Bakhtine est le point de départ d'une réflexion d'orientation stylistique appliquée au domaine littéraire, qui met en évidence l'opposition entre monologisme et dialogisme. Ce dernier concept permet à deux visions du monde de se confronter à l'intérieur d'un même roman, alors que la polyphonie correspond à l'existence des mots d'autrui dans les discours que tiennent les personnages romanesques, car ceux-ci reprennent sous une forme ou une autre des idées qui circulent déjà. Cette perspective d'analyse, élaborée à la fin des années trente et parvenue en France, sous forme de traduction, dans les années soixante-dix, ouvrait alors des horizons très innovants dans le champ littéraire.

Au moment où la pensée bakhtinienne se répandait en France, le linguiste pragmaticien Ducrot s'inspirait de ces travaux pour développer une théorie purement linguistique de la polyphonie énonciative. Ducrot allait plus loin que son prédécesseur russe en contestant l'unicité du sujet parlant et en avançant l'idée selon laquelle un locuteur peut faire entendre plusieurs voix à l'intérieur de son unique énoncé. Le linguiste français a travaillé dans cette direction, notamment concernant les propriétés de la négation.

Enfin, à la fin des années quatre-vingt-dix, le groupe scandinave de la Scapoline, héritier à la fois de la pensée bakhtinienne et de la pragmatique de Ducrot, opérait une synthèse avantageuse de ces deux théories en affichant l'objectif ferme de rapprocher le champ littéraire du champ linguistique. Pour ce faire, les linguistes scandinaves ont affiné la notion de point-de-vue, cruciale et centrale dans son rôle de passerelle entre linguistique et littérature. Elle appelait, par l'intermédiaire de l'émergence de la subjectivité, tout un travail sur le discours rapporté ou représenté.

Une fois cette évolution explicitée, notre travail a eu pour objectif de montrer l'aspect polyphonique du corpus de trois pièces issues de l'œuvre dramaturgique de Beckett. Ce travail nous a permis de constater que la densité et l'épaisseur du mot beckettien, *saturé* du mot de *l'autre*, constituent l'efficacité de ce théâtre. Derrière l'apparence innocente et trompeuse des mots des protagonistes parlent d'autres

mots – mordants. Nous avons vu que Beckett, marqué par Proust selon qui « l'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi [...] »³³³, essaie de reconstruire des mondes possibles dans son œuvre. De ce fait, de nombreux « je (s) », et non pas seulement un « je », se disputent au sein d'une seule conscience discursive, mettant ainsi en scène la portée dialogico-polyphonique de l'œuvre. Celle-ci est dialogique, parce que le discours du locuteur est toujours en rapport-contact avec le mot de l'autre (l'interlocuteur) ; mais elle est également et essentiellement polyphonique à travers son excellente capacité à faire entendre la voix (point de vue) de l'autre au sein du même discours-énoncé du locuteur.

Cette propriété polyphonique se révèle d'abord à travers l'emploi fréquent de la négation linguistique *ne ... pas*, servant à réfuter la voix (point de vue présuppositionnel positif antérieur, sous-jacent) de l'autre, ensuite grâce à la présence de connecteurs pragmatiques comme *mais, puisque, peut-être, donc, alors* qui, ayant une fonction discursive, trahissent explicitement ou implicitement la trace de la voix de l'autre dans le discours du locuteur. Dans cette perspective, c'est le connecteur contre-argumentatif *mais* et l'adverbial énonciatif *peut-être* qui, occupant la deuxième place après la négation *ne ... pas* dans le jeu du négatif beckettien, marquent la prise de distance du locuteur par rapport à son énoncé. En ce sens, la négativité est le centre de gravité de la trilogie dramatique beckettienne, de sorte que le projet d'appauvrissement et d'épuisement du langage, dont l'empêchement, le silence menaçant et le non-sens verbal sont des indices principaux, n'est réalisable qu'à partir de la négation *ne* sous ses diverses formes grammaticales. On tient alors à souligner que la négation polyphonique et dialogique est, dans l'œuvre de Beckett, le lieu privilégié de la pluralité des points de vue. C'est, suivant nos analyses de différentes occurrences négatives (polémiques) extraites de notre corpus, l'endroit où le discours négatif met en scène l'affrontement de voix entre elles : la voix du locuteur dispute avec celle de l'autre (l'interlocuteur). Il s'agit donc d'une écriture qui s'empare du fond de la négativité pour la faire agir en faveur de la création de la pure fiction littéraire, laquelle se fait au-delà du *rien* (vide). Cela constitue toute la pensée de l'absurde beckettien. En

³³³ M. Proust, 1927, *À La Recherche du temps perdu : Albertine disparue*, Paris, Gallimard.

effet, nous avons largement constaté tout au long de ce travail que la pensée beckettienne flotte entre le silence, le non-dit et l'écriture. Si Vladimir et Estragon parlent dans *En attendant Godot* sans rien communiquer, en attendant que Godot vienne, plus de moitié des paroles de Winnie est remplacée dans *Oh les beaux jours* par le silence, mais les didascalies rattrapent le manque du texte, comme en témoignent celles qui créent une suspension (*Un temps*). De ce point de vue, l'écriture beckettienne tient son origine dans la résistance au silence, bien qu'il n'y ait plus rien à faire, rien à dire, comme l'estime Maurice Blanchot dans *Le livre à venir* : « Tout art tire son origine du défaut exceptionnel, toute œuvre est la mise en œuvre de ce défaut d'origine d'où nous viennent l'approche menacée de la plénitude et une lumière nouvelle », Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1959/1986, p. 148.

Effectivement, c'est à partir de l'absence-manque de l'autre (Godot) que Vladimir et Estragon ont été amenés à produire leur texte à l'instant, sur la scène, n'ayant pas de texte préalablement, au sens de la tradition dramatique. L'interrogative d'Estragon est bien signifiante sur ce point, « Qu'est-ce qu'on fait maintenant ? » (*EAG*, p. 88), à laquelle Vladimir réplique habituellement en leitmotiv « On attend Godot » ; ce qui laisse entendre qu'on ne fait rien au théâtre beckettien, le personnage ne sachant pas ce qu'est *maintenant* son rôle sur la scène. C'est là le sens de la vacuité d'actions dramatiques, puisqu'« en attendant, il ne se passe rien » (*ibid.*, p. 53), dit Estragon. D'où l'idée de faire un théâtre pur, dont le fondement est le « rien » qui est le mot central de cette dramaturgie. Mais comme l'acte d'attente est par nature ennuyeux, et qu'il faut malgré tout remplir le vide d'action, l'homme beckettien se met alors en action(s). C'est en ce sens que Vladimir et Estragon se sont efforcés de jouer à jouer le théâtre même, tout en « se contredisant, se posant des questions, s'engueulant » et puis « se raccommoquant », lorsqu'ils se demandent de « penser » et de « danser » sur la scène, mettant de la sorte en scène un théâtre auto-référent. Ce sont de petits riens à partir desquels les protagonistes parlent sans vouloir rien transmettre, rien signifier, mais seulement pour combler le vide d'actions et prouver leur *être-là*. C'est ce qu'on appellerait la mise en scène de la tragédie du langage, quand ce dernier ne sert à rien d'autre qu'à éviter de se taire. D'où la question de l'empêchement, le problème du *comment dire*

qui a ouvert, paradoxalement, la voie à l'invention de nouvelles manières de s'exprimer chez Beckett.

Dans cette lignée (meubler le temps de la représentation d'activités banales et de paroles vidées de sens, à l'instar des deux clochards d'*En attendant Godot*), Hamm, le maître sadique, pose toujours de « vieilles questions » à son serviteur Clov, qui lui donne de même de « vieilles réponses » (p. 53-54), en attendant la *fin* (de partie) où ils n'ont effectivement « rien à [se] dire », alors que Hamm implore Clov de « dire quelque chose » avant de le quitter définitivement (*ibid.*, p. 104). Beckett a su montrer concrètement le sens du concept de la *non-communication*, en particulier chez ces deux derniers personnages, en développant avec virtuosité l'art de l'interrogation polyphonique, qui peut parfois trahir le phénomène de mise en abyme, de théâtre dans le théâtre. Ainsi en est-il de l'interrogative de Clov « À quoi est-ce que je sers ? », à laquelle Hamm rétorque « À me donner la réplique » (*ibid.*, p. 78). Il en va de même lorsque Vladimir déclare : « Voyons Gogo, il faut me renvoyer la balle de temps en temps » (*EAG*, p. 15). Les protagonistes beckettien ne se comprennent ni ne s'entendent entre eux, mais ils restent ensemble, en couple, par besoin. « La balle » dont parle Vladimir, c'est la parole dégradée ; on parle toujours chez Beckett, pour seulement garder la parole vivante, peu importe le sens. Enfin, chez Winnie, le manque de l'autre (son compagnon Willie, devenu quasiment mutique et couché à terre derrière le mamelon où s'enlise Winnie) a poussé l'héroïne de *Oh les beaux jours* à un clivage, un dédoublement énonciatif. Faute d'un *Tu*-instance de discours au moment de l'énonciation qui lui renvoie cette *balle* (de parole), Winnie, imaginant un *Tu* (qui serait simultanément Willie et le lecteur-spectateur) qui l'écoute et lui répond, parle toute seule à son double dès le début de la pièce.

A travers nos analyses textuelles, nous avons montré le fait que la négativité, cette force dynamique du théâtre beckettien, a permis à l'auteur de *Fin de partie* – le titre référant implicitement à la fin de la tradition dramatique – de défigurer le langage, en « combattant, selon E. Ionesco (1966), le déjà-fait artistique », pour imposer une nouvelle forme d'esthétique qui ne fut alors qu'un langage troué et insignifiant, fait du négatif même. C'était, en principe, la peinture d'un nouveau regard que l'homme moderne jetait sur le monde. Mais ce qui est remarquable chez

Beckett, c'est que la *défiguration* des formes d'expression langagières n'était réalisable, pour ce penseur de l'absurde, qu'à partir de l'expression humaine. Pour réaliser ce paradoxe, il a eu recours à un phénoménal processus de déshumanisation de ses personnages, qui les a animalisés. Nous avons en effet constaté que le corps de l'homme beckettien, *fantasmé* (M.-C. Hubert, 1987), subit de très lourdes souffrances physiques qui dépassent cruellement la dimension humaine. Par ailleurs, le devenir-chien-cheval-porc d'un Lucky, le devenir-chien d'un Estragon, le devenir-chien d'un Clov et le devenir porc d'un Willie, dans la trilogie dramatique, sont significatifs. Tel corps tel langage.

A travers l'acte de négation omniprésent, la polyphonie beckettienne nous a donné l'occasion de constater que l'étude du langage occupe une place importante dans ce théâtre idéologique, qui discute de grands thèmes philosophiques comme celui de l'existence humaine, qualifiée d'absurde. Ce qui est évident, c'est que la singularité de ce théâtre réside dans le fait que l'auteur s'est concentré intensément sur les mécanismes langagiers pour communiquer le silence, le non-dit du verbe, la non-communication entre les protagonistes, tenant compte du constat que la pensée de l'homme beckettien est dégradée et que le langage est devenu insignifiant au sens propre du terme : «HAMM.- Hier ! Qu'est-ce que ça veut dire ? Hier ! /CLOV (*Avec violence*).- Ça veut dire qu'il y a un foutu bout de misère. J'emploie les mots que tu m'as appris, s'ils ne veulent plus rien dire apprends m'en d'autres. Ou laisse-moi me taire » (*FDP*, p. 60). L'analyse polyphonique du dialogue beckettien, outre sa portée pragmatique-instructionnelle (au sens de Ducrot), accorde manifestement le primat à l'aventure du langage mis en crise et passé au crible de l'écriture du dramaturge.

Enfin, notre recherche s'est efforcée de montrer qu'autant la négation linguistique *ne...pas* est polyphonique dans le texte beckettien, autant l'est le discours rapporté-DR qui constitue la croisée des points de vue, extérieurs et intérieurs. Le troisième chapitre de cette recherche a été largement consacré à ce procédé stylistique. Mais le problème qui s'est posé au fil de l'étude de la notion de polyphonie engendrée par le discours rapporté, c'est qu'au niveau de la terminologie, nous nous sommes écarté de la théorie de Ducrot qui constituait le fondement de nos premières analyses textuelles au sujet des énoncés négatifs. En

effet, nous nous sommes rendu compte que Ducrot (1980a et 1984a) ne considère pas le discours rapporté comme un marqueur de polyphonie, dans sa théorie polyphonique proprement dite. Selon cette thèse, il y a polyphonie lorsqu'un seul locuteur/sujet parlant reprend l'énoncé de l'autre au sein de son unique discours-énoncé. Ce refus tient son origine dans le fait qu'il existe dans le discours rapporté, surtout dans le discours direct et indirect rapportés, non pas un locuteur mais deux locuteurs différents (L1 et L2), ayant chacun son propre acte d'énonciation. Contrairement à Ducrot, pour bien d'autres analystes de discours (Bakhtine, 1977 ; Authier-Revuz, 1978b, 1992c et 1993a ; Combettes, 1989 ; Maingueneau, 1994 ; Rosier, 1999 et plus récemment chez le groupe de polyphonistes scandinaves comme Nølke et Olsen, 2000b ; Nølke, Fløttum et Norén, 2004), et suivant l'analyse de différentes occurrences, le discours rapporté-DR est un procédé discursif qui marque une prise de position du locuteur, faisant entendre deux voix à travers son discours rapportant.³³⁴

Les concepts de dialogisme et de polyphonie qui nous ont servi d'outils d'analyse dans la saisie de l'effet produit par des faits de langue aussi récurrents que la négation, les connecteurs pragmatiques, l'interrogation, les points de vue et les différents types de discours rapporté/représenté, sont les révélateurs du paradoxe de la dramaturgie beckettienne : il n'y a jamais eu tel déploiement de procédés rhétoriques, telle logorrhée, telles gesticulations pour dire et faire le *rien*, et mettre en scène la vacuité de l'être humain face à l'absurdité de sa condition, ce qui n'est pas sans rappeler la misère de l'homme pascalien.

³³⁴ « Tout discours rapporté, même de façon directe, implique une prise de position du locuteur-narrateur qui, loin de s'effacer, donne une signification particulière au segment cité, par le même de le citer, par le contexte et le contexte auxquels ce segment participe. On peut donc entendre deux voix, deux positions énonciatives dans le discours rapporté dont l'une correspond à celle du locuteur-rapporteur et l'autre à celle de cet autre énonciateur qu'il met en scène. » (R. Vion, 2006, *Op. cit.* : 107).

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM, Jean-Michel, (1984), « Des mots du discours ; l'exemple des principaux connecteurs », *Pratiques*, n° 43, Université de Metz, pp. 107-122.
- , (1990), *Éléments de linguistique textuelle*, Bruxelles, Mardaga.
- , (1997), *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan.
- ADORNO, Théodor, (1984), *Notes sur la littérature*, (La partie sur Samuel Beckett) : « Pour comprendre *Fin de partie* », Paris, Flammarion, pp. 201-238.
- ALEXANDRE, Didier, et DEBREUILLE, Jean-Yves (Sous la direction), (1998), *Lire Beckett : En attendant Godot et Fin de partie*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- ALEXANDRE-BERGUES, Pascal, (1998), « Les voix du silence », In : *Lire Beckett : En attendant Godot et Fin de partie*, (Sous la direction de ALEXANDRE, Didier et DEBREUILLE, Jean-Yves), Lyon, Presses universitaires de Lyon, pp. 43-55.
- ALLOUCHE, Victor, (1992), « Négation, signification et stratégie de parole », *Langue française*, n° 94, pp. 68-79.
- AMOSSY, Ruth, (2000), *L'argumentation dans le discours*, Paris, Nathan.
- ANGEL-PEREZ, Élisabeth, et POULAIN, Alexandra, 2009, *Endgame, ou le théâtre mis en pièces*, Paris, PUF.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude, (1973), « Même le roi de France est sage », *Communications*, n° 20, pp. 40-82.
- , (1979), « Délocutivité benvenstienne, délocutivité généralisée et performative », *Langue française*, n° 42, pp. 69-84.
- , (1980), « Voulez-vous dérivez avec moi ? », *Communication*, n° 32, pp. 61-124.
- , (1989), « Théorie de l'argumentation, Topoi, et structuration discursive », *Revue Québécoise de Linguistique*, n° 18, pp. 13-55.
- , (1990d), « Les syllogismes en langue naturelle, déduction ou inférence discursive ? », *Cahiers de linguistique française*, n° 11, pp. 215-240.
- , (1995), « La théorie des TOPOI : sémantique ou rhétorique ? », In : *Argumentation et Rhétorique*, (1), *Hermès*, n° 15, CNRS, Paris, pp.185-198.
- , (2005), « Le ON-Locuteur : une entité aux multiples visages ? », In : BRES J., HAILLET P.-P., MELLET S., NØLKE H., ROSIER L., (Sous la direction), *Actes du Colloque de Cerisy « Dialogisme, polyphonie : approches linguistiques »*, Bruxelles, Duculot, pp. 75-94.
- , (2006a), « Stéréotypes, gnomicité et polyphonie : la voix de son maître », In : *Le sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, (Sous la direction de Laurent PERRIN), *Recherches Linguistiques*, n° 28, Université de Metz, pp. 349-378.
- , (2010), « Autour d'une définition linguistique des notions de voix collective et de on-locuteur », In *La question polyphonique ou dialogique en sciences du langage, linguistiques* (sous la direction de COLAS-BLAISE Marion, KARA Mohamed, PERRIN Laurent et PETITJEAN André), *Recherches Linguistiques*, n° 31, Metz, Université de Metz, pp. 39-64.
- , et DUCROT, Oswald, (1977), « Deux MAIS en français », *Revue Lingua*, n° 43, pp. 23-40.
- , (1981), « Interrogation et argumentation », *Langue française*, n° 52, pp. 5-22.
- , (1983), *L'Argumentation dans la langue*, Bruxelles, Mardaga.
- ANZIEU, Didier, (1992), *Beckett et le psychanalyste*, Mayenne, Mentha.
- , (1996), *Créer, Détruire*, Paris, Éditions Dunod.
- ARTAUD, Antonin, (1938/1964), *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
- ATTAL, Pierre, (1984), « Deux niveaux de négation », *Langue française*, n° 62, p. 4-11.
- , (1992), « Commentaire critique de *A Natural History of Negation*, Laurence Horn, Chicago University Press, 1989 », *Langue française*, n° 94, pp. 103-122.

- AUSTIN, John Langshaw, (1970, Oxford, 1962), *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, (1978b), « Les formes du discours rapporté. », *DRLAV*, n° 17, pp. 1-87.
- , (1982b), « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRLAV*, n° 26, pp. 91-151.
- , (1984a), « Hétérogénéité (s) énonciative (s) », *Langages*, n° 73, pp. 98-111.
- , (1992c), « Repères dans le champ du discours rapporté (I) », *L'Information grammaticale*, n° 55, pp. 38-42.
- , (1993a), « Repères dans le champ du discours rapporté (II) » (suite), *L'Information grammaticale*, n° 56, pp. 10-15.
- , (1995a), *Ces mots qui ne vont pas de soi : Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*. Tomes I et II, Paris, Larousse.
- , (1998a), « Énonciation, méta-énonciation et approche du sujet », In : *Les sujets et leurs discours - Énonciation et interaction*, (Sous la direction de Robert VION), Publications de l'Université de Provence, pp. 63-79.
- , (2004a), « La représentation du discours autre : un champ multiples hétérogène », In : *Discours rapporté dans tous ses états*, (Actes du colloque international Bruxelles 8-11 novembre 2001), Textes réunis par Juan Manuel Lopez MUNOZ, Sophie MARNETTE et Laurence ROSIER, Paris, L'Harmattan, pp. 35-53.
- AUTHIER-REVUZ J. et MEUNIER André, (1977b), « Exercices de grammaire et discours rapporté », *Langue française*, n° 33, pp. 41-67.
- BACHELARD, Gaston, (1941), *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie A. G. NIZET.
- BADIOU, Alain, (1995), *Beckett, L'incroyable désir*, Paris, Hachette.
- BAKHTINE, Mikhaïl, (1970 [1929]), *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil.
- , (1975), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- , (1977), *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Éditions de Minuit.
- , (1984), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- BALLY, Charles, (1932), *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, Francke.
- , (1942), « Syntaxe de la modalité explicite », In : *Cahiers Ferdinand de Saussure*, Genève, Société Genevoise de Linguistique, n° 2, pp. 3-13.
- BANFIELD, Ann, (1979), « Où, l'épistémologie, le style et la grammaire rencontrent la théorie littéraire », *Langue française*, n° 44, pp. 9-26.
- , (1982/1995), *Phrases sans parole*, Paris, Éditions du Seuil.
- BANKOV, Dimitri, (1993), « Le discours direct, un moyen de cohésion textuelle particulier », *L'information grammaticale*, n° 57, pp. 3-4.
- BARDET, Guillaume, et CARON, Dominique, (2009), *Fin de partie de Beckett*, Paris, Éditions Ellipses.
- BARTHES, Roland, (1953), *Écrits sur le théâtre*, Éditions du Seuil, Paris.
- BEAUJEU, Arnaud, (2010), *Matière et lumière dans le théâtre de Samuel Beckett. Autour des notions de trivialité, de spiritualité et d'« autre-là »*, Berne, Peter Lang.
- BENVENISTE, Émile, (1966), *Problèmes de linguistique générale* (I), Paris, Gallimard.
- , (1974), *Problèmes de linguistique générale* (II), Paris, Gallimard.
- BERGSON, Henry, (1907/1957), *L'Évolution créatrice*, Paris, PUF.
- BERNARD, Michel, (1996), *Samuel Beckett et son sujet*, Paris, L'Harmattan.
- BERRENDONNER, Alain, (1981), *Éléments de linguistique pragmatique*, Paris, Minuit.
- BERTRAND, Michel, (2009), « Beckett ou le meilleur des mondes possibles », In : *En attendant Godot de Beckett*, (Sous la direction de Françoise RULLIER-THEURET), Paris, PUF, pp. 147-167.
- BISHOP, Tom, (1976), « Le pénultième monologue », In : *Cahier de L'Herne*, n° 31, (étude consacrée à Samuel Beckett), pp. 249-255.

- BLANCHOT, Maurice, (1959/1986), *Le livre à venir*, collection, "Folio Essais", Paris, Gallimard.
- BONNIER, Anaïs, (2009), « Rien n'est plus drôle que le malheur. L'hybridation des genres dramatiques », In : *Beckett, ou le meilleur des mondes possible : En attendant Godot et Oh les beaux jours* (sous la direction de Françoise RULLIER-TEURET), Paris, PUF, pp. 56-72.
- BORÉ, Catherine, (2004), « Discours rapporté dans les brouillons d'élèves : vrai dialogisme pour une polyphonie à construire », In : *Polyphonie* (Sous la direction de Caroline MASSERON), *Pratiques*, n° 123-124, Université de Metz, pp. 143-169.
- BORILLO, André, (1984), « La négation et les modificateurs temporels : une fois de plus "encore" », *Langue française*, n° 62, pp. 37-58.
- BOUCHARENC, Myriam, (1998), « Les matinées poétiques de Samuel Beckett », in *Samuel Beckett : l'écriture et la scène*, (Textes réunis par Evelyne GROSSMAN et Régis SALADO), Paris, Éditions SEDES, pp. 29-43.
- BRES, Jacques, (1998), « Entendre des voix : de quelques marqueurs dialogiques en français », in Bres J., Legrand R., Madray F., et Siblot P. (Sous la direction), *L'autre en discours, Praxiling*, Montpellier, Université de Montpellier III, pp. 191-212.
- , (1999), « Vous les entendez ? De quelques marqueurs dialogiques », *Modèles linguistiques XX*, 2, pp. 71-86.
- , (2001), « Dialogique », « Dialogisme », « Dialogisme (Marqueurs de -) », In : *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique*, (Sous la direction de DÉTRIE, C., SIBLOT, P., et VERINE, B.), Paris, Honoré Champion, (n. p.).
- , (2005), « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie... », In : *Dialogisme et Polyphonie, (Actes du colloque de Cerisy*, Sous la direction de J., BRES, P.-P., HAILLET, S. MELLET, H., NØLKE et L., Rosier), Bruxelles, Éditions Duculot, pp. 47-62.
- , et NOWAKOWSKA, Aleksandra, (2004), « Mémoire de voix sans parole : restriction, extraction... », In : Lopez Munoz J.-M., Marnette S., et Rosier L., (Sous la direction), *Discours rapporté dans tous ses états*, Paris, L'Harmattan, pp. 75-80.
- , (2005), « Dis-moi avec qui tu dialogues, je te dirai qui tu es... De la pertinence de la notion de *dialogisme* pour l'analyse du discours », *Marges linguistiques*, n° 9 (sous la direction de Dominique MAINGUENEAU, [[http : //www.marges-linguistiques.com](http://www.marges-linguistiques.com)]), pp. 137-153.
- , (2006), « Dialogisme : du principe à la matérialité discursive », In : *Le sens et ses voix : Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, (Sous la direction de Laurent PERRIEN), *Recherches Linguistiques*, n° 28, Université de Metz, pp. 21-48.
- BRES, J. et VERINE, Bertrand, (2002), « Le bruissement de voix dans le discours : dialogisme et le discours rapporté », *Faits de Langues*, n° 19, pp. 159-169.
- BROOK, Peter, (1977), *L'espace vide*, Paris, Éditions du Seuil.
- BUSQUETS, Joan, (2005), « Négation, présupposition et ellipse », In : *Cahiers de Grammaire*, n° 30, pp. 1-12.
- CAMUS, Albert, (1942) *Le mythe de Sisyphe : Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard.
- , (1951), *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard.
- CASANOVA, Pascal, (1997), *Beckett l'abstracteur : Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Éditions du Seuil.
- CHARUDEAU, Patrick, et MAINGUENEAU, Dominique, (2002), *Dictionnaire d'analyse de discours*, Paris, Éditions du Seuil.
- CHESTIER, Alain, (1998), « L'Intertextualité dans le théâtre de Samuel Beckett ou L'écriture du Tout au Rien », In : *L'INTERTEXTUALITE*, par Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollagnier, *Littéraires de l'Université de Franche-Comté* N° 637, Éditions Anales. pp. 417-440.
- , (2003), *La littérature du silence. Essai sur Mallarmé, Camus et Beckett*, Paris, L'Harmattan.

- CLÉMENT, Bruno, (1994), *L'Œuvre sans qualités*, Éditions du Seuil, Paris.
- , (2009), « Les trois récits de *Fin de partie* », in *Lectures de Endgame / Fin de partie de Samuel Beckett*, par Delphine LEMONNIER-TEXIER, Brigitte PROST et Genviève CEVALIER (Sous la direction), Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 155-169.
- COHN, Dorrit, (1981) (Traduction française), *La transparence intérieure*, Paris, Éditions du Seuil.
- COMBETTES, Bernard, (1989), « Discours Rapporté et Énonciation : Trois approches différentes », *PRATIQUES*, n° 64, Université de Metz, pp. 111-122.
- CORVIN, Michel, (1963), *Le Théâtre Nouveau en France*, Collec. *Que sais-je ?*, Paris, PUF.
- DELEUZE, Gilles, (1992), *L'Épuisé*, postface à *Quad* de Samuel Beckett, Éditions de Minuit, Paris, pp. 57-106.
- DENDALE, Patrick, (1994), « Devoir épistémique, marqueur modal ou évidentiel ? », *Langue française*, n° 102, pp. 24-40.
- DENDALE, Patrick, et COLTIER, Danielle, (2005), « La notion de prise en charge ou de responsabilité dans la théorie scandinave de la polyphonie linguistique » In : J., BRES, P.-P., HAILLET, S., MELLET, H., NØLKE, et L., ROSIER (sous la direction), *Dialogisme, polyphonie : approches linguistiques*, Actes du colloque de Cerisy, Bruxelles, Duculot, pp. 125-140.
- , (2006), « Éléments de comparaison de trois théories linguistiques de la polyphonie et du dialogisme », In : *Le sens et ses voix : Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, (L. PERRIN éd.), *Recherches Linguistiques*, n° 28, Université de Metz, pp. 271-299.
- DENDALE, P. et TASMOWSKI, Liliane, (1994), « Pouvoir, un marqueur d'évidentialité », *Langue française*, n° 102, pp. 41-55.
- DER SANDT, Rob A. Van, (1992), « Presupposition Projection as Anaphora Resolution », *Journal of Semantics* 9, pp. 333-377.
- Dictionnaire Petit Robert Langue Française*, (sous la direction de REY, Alain,) (1967/2001), Paris, Éditions Robert.
- DILLER Anne-Marie, (1980), « Étude des actes de langage indirect dans le couple question-réponse en français », Thèse de doctorat, Université Paris VIII.
- DOMENACH, Jean-Marie, (1967), *Le retour du tragique*, Paris, Éditions du Seuil.
- DUBOR, Françoise, et GUILBARD, Anne-Cécile, (2010), *Beckett, le mot en espace : Autour du premier théâtre*, (Textes réunis et présentés), Presses Universitaires de Rennes, La licorne.
- DUCROT, Oswald, (1972), *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann.
- , (1973), *La preuve et le dire*, Paris, Maison Mame.
- , (1980b), « Analyses argumentatives », *Communications*, n° 32, pp. 11-60.
- , (1982), « La notion de sujet parlant », In : *Recherches sur la philosophie et le langage*, n° 2, Université de Grenoble, pp. 65-93.
- , (1983), « Puisque, essai de description polyphonique », *Revue Romane*, numéro spécial 24, pp. 166-185.
- , (1984a), *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit.
- , (1984b), « La polyphonie », *Revue Lilies*, n°4, pp. 3-30.
- , (1986), « Charles Bally et la pragmatique », *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n° 40, pp. 13-37.
- , (1993), O. Ducrot, « Les topoï dans la théorie de l'argumentation dans la langue », In : *Lieux communs : topoï, stéréotypes, clichés*, (sous la direction de PLANTIN Christian), Paris, Kimé, 1993, pp. 233-248.

- , (2001), « Quelques raisons de distinguer “locuteurs” et “énonciateurs” », In : *Polyphonie-linguistique et littéraire III* (sous la direction de OLSEN Michel). Roskilde : Samfundslitteratur, Roskilde, pp. 19-41.
- DUCROT, O. et al., (1980a), *Les mots du discours*, Paris, Éditions de Minuit.
- DUCROT, O., et SCHAFÄFFER, Jean-Marie, (1995), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil.
- DUCROT, O., et CAREL, Marion, (2006), « Description argumentative et description polyphonique : le cas de la négation », In : *Le sens et ses voix : Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, (sous la direction de PERRIN L.), *Recherches Linguistiques*, n° 28, Université de Metz, pp. 215-241.
- ESSLIN, Martin, (1963), *Le théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet / Chastel.
- FAUCONNIER, Gilles, (1984), « Projection de présuppositions et application à la négation », *Langue française*, n° 62, pp. 12-36.
- FLØTTUM, Kjersti, (1999), « Typologie textuelle et polyphonie : Quelques questions », *Tribune 9*, Université de Bergen, Bergen, Institut d'études romanes, pp. 81-96.
- , (2000b), Note sur la problématique des niveaux de polyphonie - de la phrase au texte », In : *Polyphonie-linguistique et littéraire II* (Sous la direction de Michel OLSEN), Roskilde : Samfundslitteratur, Roskilde, pp. 19-31.
- , (2001b), « Les liens énonciatifs », In : *Polyphonie-linguistique et littéraire III* (Sous la direction de Michel OLSEN), Roskilde : Samfundslitteratur, Roskilde, pp. 67-86.
- , (2002a), « Fragments guillemetés dans une perspective polyphonique », *Tribune 13*, Bergen, Université de Bergen, Institut d'études romanes, pp. 107-130.
- , (2002b), « Polyphonie et typologie revisitées », *Polyphonie-linguistique et littéraire V* (Sous la direction de Michel OLSEN), Roskilde : Samfundslitteratur, Roskilde, pp. 1-38.
- , (2004), « Îlots textuels dans le temps retrouvé de Marcel Proust », In : *Discours rapporté dans tous ses états*, (Actes du colloque international Bruxelles 8-11 novembre 2001), Textes réunis par Juan Manuel Lopez MUNOZ, Sophie MARNETTE et Laurence ROSIER, Paris, L'Harmattan, pp. 121-130.
- , (2005), « Moi et autrui dans le discours scientifique : l'exemple de la négation Ne ... Pas », J. BRES, P. P. HAILLET, S. MELLET, H. NØLKE et L. ROSIER (sous la direction) : *Dialogisme et Polyphonie*, (Actes du colloque de Cerisy), Bruxelles, Éditions Duculot, pp. 323-337.
- , (2006), « Interrogation de voix internes et externes dans le discours », In : *Le sens et ses voix : Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, (sous la direction de PERRIN L.), *Recherches Linguistiques*, n° 28, Université de Metz, pp. 301-322.
- FORSET, Robert, (1992), « L'interprétation des énoncés négatifs », *Langue française* n° 94, pp. 35-47.
- FOUCAULT, Michel, (2001), *L'Herméneutique du sujet*, Paris, Gallimard.
- FOUCRÉ, Michèle, (1970), *Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, Paris, Librairie A.-G. Nizet.
- FREGE, Gottlob, (1977), *Écrits logiques et philosophiques*, Paris, Éditions du Seuil.
- FREYERMUTH, Sylvie, (2007e), « La construction complexe du discours polyphonique en fiction littéraire : « Ces souvenirs mutuellement adoptés, ces voix comme des pelotes de fils emmêlés... » ou comment une polyphonie complexe démêle l'enchevêtrement des instances narratives dans l'œuvre romanesque de Jean Rouaud », In : *Actes du XXIVe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, (sous la direction de David Trotter), Tübingen, Max Niemeyer Verlag, Tome III, 2007, P. 291-307.
- , (2008a), « Théorie de l'esprit et temporalité subjective chez le personnage flaubertien. » In : P. Marillaud et R. Gauthier (éds.) : *Langages, temps, temporalité. XXVIIIe colloque d'Albi, Toulouse, C.A.L.S. / C.P.S.T., 2008*, p. 207- 214.

- , (2008c), « Anticipation, polyphonie et théorie de l'esprit, Mélanges offerts à Maguy Albet », Paris, L'Harmattan.
- , (2009b), « Polyphonie, variété et architecture dans *Le Spectateur français* ». Saint Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne. In *Marivaux journaliste, Hommage à Michel Gilot*, (Sous la direction de JOMAND-BAUDRY R.), p. 179-190.
- FUCHS, Catherine, et GUIMIER, Claude, (1989), « Polysémie de "Pouvoir" », *Langue française*, n° 84, pp. 4-8.
- FUCHS, C. et al., (1989), « Paramètres énonciatifs et interprétations de *Pouvoir* », *Langue française*, n° 84, pp. 24-69.
- GAUER, Denis, (1996), *Le discours de la première personne dans les textes en prose de Samuel Beckett* (Thèse de Doctorat), Lille, Université de Lille III.
- GAVARD-PERRET, Jean-Paul, (2001), *L'Imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les œuvres dernières de Beckett*, Paris-Caen, Bibliothèque Circé.
- GENETTE, Gérard, (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.
- , (1983), *Nouveau Discours du récit*, Collection « Poétique », Paris, Éditions du Seuil.
- GOFFMAN, Erving, (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Éditions de Minuit.
- , (1987), *Façons de parler*, Paris, Éditions de Minuit.
- GORDON, A., et NAIR, A., (2003), « Literary Evidence for the Cultural Development of a Theory of Mind. », *Proceedings of the 25th Annual Meeting of the Cognitive Science Society* (CogSci-2003). July 31-Aug 2, Boston, MA.
- GRICE, H. P., (1979), « Logique et conversation », In : *Communications* n° 30, pp. 57-72.
- GROSSMAN, Evelyne, (1998), *L'Esthétique de Beckett*, Paris, Éditions de SEDES.
- , (2004), *La Défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Éditions de Minuit.
- GROSSMAN, E. et SALADO, Régis, (1998), *Samuel Beckett : L'écriture et la scène*, (Textes réunis et présentés), Paris, Éditions SEDES.
- GUILLAUME, Gustave, (1973), *Leçons de linguistique de Guillaume, 1948-1949*, (Éditées par VALIN, Roch, 1971, Québec - Paris, Presses de l'Université Laval - Klincksieck, pp. 9-58).
- GUINOISEAU, Stéphane, (1995), *En attendant Godot de Beckett*, Paris, Hachette.
- HEGEL, G. W. F., (1807) (Allemagne, Bamberg)/1973, *Phénoménologie de l'Esprit*, Paris, Gallimard.
- HEULOT, Françoise, (2009), « Deux ou trois bricoles pour vous regarder vivre : Quelques formes de l'altérité dans *Oh les beaux jours* », In : *Beckett, ou le meilleur des mondes possibles : En attendant Godot et Oh les beaux jours* (ouvrage coordonné par RULLIER-THEURET, Françoise), Paris, PUF.
- HOEDEN, Jan van der, (1997), *Samuel Beckett et la question de Dieu*, Paris, Les éditions du CERF.
- HUBERT, Marie-Claude, (1987), *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Ionesco, Beckett, Adamov*, Paris, Librairie José Corti.
- , (1994), « Corps et voix dans le théâtre de Beckett à partir des années soixante », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 46, pp. 203-212.
- , (2009a), *Lectures de Samuel Beckett : En attendant Godot et Oh les beaux jours* (Sous la direction), Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- , (2009b), « Départ et mort dans *Fin de partie* de Beckett », In : *Lectures de Endgame/ Fin de partie de Samuel Beckett*, (sous la direction de D. LEMONNIER-TEXIER, B. PROST et G. Chevalier), Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 43-49.
- IONESCO, Eugène, (1966), *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard.
- JACQUART, Emanuel, (1974/1998), *Le Théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard.
- JAKOBSON, Roman, (1963), *Essai de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit.
- JANVIER, Ludovic, (1966), *Pour Samuel Beckett*, Paris, Éditions de Minuit.
- , (1969), *Samuel Beckett par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil.

- JONASSON, Krestin, (2002), « Formes du discours rapporté dans *Une vie* de Maupassant : Citation et reformulation », « Polyphonie au niveau textuel », In : *Romansk Forum*, 16 – 2002/2, XV *Skandinaviske romanistkongress*, Oslo, 12-17 august 2002, pp. 517-527.
- JØRGENSEN, Katherine Sørensen Ravan, (1999), « Stylistique et polyphonie », In : *Tribune 9*, [http : //www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/Tribune9](http://www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/Tribune9), Bergen, Université de Bergen, Institut d'Études Romanes, pp. 21-36.
- , (2000a), « Étude stylistique du discours de “l'autre” dans *Madame Bovary* », In : *Polyphonie-linguistique et littéraire I* (Sous la direction de Michel OLSEN), Roskilde : Samfundslitteratur, Roskilde, pp. 53-69.
- , (2002), « Le connecteur *mais* et le discours indirect libre », in : *Polyphonie-linguistique et littéraire IV* (Sous la direction de Michel OLSEN), Roskilde : Samfundslitteratur, Roskilde, pp. 57-76.
- JULIET, Charles, (1998), *Rencontres avec Bram Van Velde*, Paris, Éditions P.O.L.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, (1980), *L'Énonciation : De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.
- , (1986), *L'Implicite*, Paris, Armand Colin.
- KLEIBER, Georges, (1984), « Pour une pragmatique de la métaphore : la métaphore, un acte de dénotation prédicative indirecte », In : *Recherches en Pragma-Sémantique* (Études publiées par G. Kleiber), Université de Metz, pp. 122-157.
- KRONNING, Hans, (1996), *Modalité, cognition et polysémie : sémantique du verbe modal devoir*. Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis.
- LARRIVÉE, Pierre, (2001), *L'interprétation des séquences négatives. Porté et foyer des négations en français*, Bruxelles, Duculot.
- , (2004), *L'Association négative. Depuis la syntaxe jusqu'à l'interprétation*, Genève-Paris, Librairie Droz.
- , (2005), « La voix de la polyphonie négative », In : J. BRES, P. P. HAILLET, S. MELLET, H. NØLKE et L. ROSIER (sous la direction) : *Dialogisme et Polyphonie*, (Actes du colloque de Cerisy), Bruxelles, Éditions Duculot, pp. 313-322.
- LARTHOMAS, Pierre, (1972), (Éditions Armand Colin) / 1980, *Le langage dramatique*, Paris, PUF.
- LEBLANC, Evelyne, (1997), *Fin de partie de Beckett*, Paris, Éditions Bertrand-Lacoste.
- , (1998), *Oh les beaux jours de Beckett*, Paris, Éditions Bertrand-Lacoste.
- LECOSSOIS, Héléne, (2009), *Endgame de Beckett*, Paris, Éditions Atlande.
- LEMONNIER-TEXIER, Delphine, (2009), « Langue et langage dramatique dans Endgame », In : *Lectures d'Endgame/Fin de partie de Samuel Beckett*, (Textes réunis et présenté par LEMONNIER-TEXIER, Delphine, PROST, Brigitte et CHEVALIER), Rennes, PUR, pp. 205-238.
- LEMONNIER-TEXIER, Delphine, PROST, Brigitte et CHEVALIER, Geneviève, (2009), *Lectures d'Endgame/Fin de partie de Samuel Beckett*, (Textes réunis et présenté), Rennes, PUR.
- LÉPINE, Stéphane, (1992), « L'ombilic », *Jeu : Revue de Théâtre*, n° 64, pp. 65-80.
- LILLARD, A., (1999), « Developing a Cultural Theory of Mind : The CIAO Approach ». In : *Current Directions in Psychological Science*, vol. 8, 2, pp. 57-61.
- LOMBEZ, Christiane, BISMUTH, Hervé, et ROSS, Ciaran, (1998), *Lectures d'une œuvre : En attendant Godo et Fin de partie de Beckett*, Paris, Éditions du temps.
- LOUETTE, Jean-François, (2002), *En attendant Godot, ou l'amitié cruelle*, Paris, Belin.
- MAINGUENEAU, Dominique, (1984), *Genèses du discours*, Liège/Bruxelles, Mardaga.
- , (1986), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas.
- , (1991), *L'analyse du discours*, Paris, Hachette.
- , (1994), *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette.
- , (1996), *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil.
- , (1998), *Analyser les textes de communication*, Paris, Nathan.

- MASSERON, Caroline, (2004), *Polyphonie, Pratiques*, n° 123-124, (Sous la direction), Université de Metz.
- MÆSCHLER, Jacques, (1982), *Dire et contredire*, Berne, Peter Lang.
- , (1992), « Un, deux ou trois négations », *Langue française*, n° 94, pp. 8-25.
- , (1996), *Théorie pragmatique et pragmatique conversationnelle*, Paris, Armand Colin.
- MÆSCHLER, J., et REBOUL, Anne, (1998a), *Pragmatique du discours : De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours*, Paris, Éditions du Seuil.
- , (1998b), *La pragmatique aujourd'hui : Une nouvelle science de communication*, Paris, Éditions du Seuil.
- MOIGNET, G., (1966), « Esquisse d'une théorie psycho-mécanique de la phrase interrogative », *Langages*, n° 3, pp. 49-66.
- MULLER, Claude, (1984), « L'association négative », *Langue française*, n° 62, pp. 59-94.
- , (1991), *La négation en français. Syntaxe, sémantique et éléments de comparaison avec les autres langues romanes*. Genève, Librairie Droz S.A.
- , (1992), « La négation comme jugement », *Langue française*, n° 94, pp. 26-34
- MUNOZ, Juan Manuel Lopez, MARNETTE, Sophie, et ROSIER, Laurence, (2004), *Discours rapporté dans tous ses états* (Textes réunis et présentés), *Actes du colloque international Bruxelles*, 8-11 novembre 2001, Paris, L'Harmattan.
- NEVEU, Franck, (1998), « Comment "ça" se joue, ou l'insituable référence dans *Fin de partie* », *L'Information grammaticale*, n° 79, pp. 8-11.
- NORÉN, Coco, (2000a), « Remarques sur la notion de point de vue », In : *Polyphonie-linguistique et littéraire II* (sous la direction de Michel OLSEN), Roskilde : Samfundslitteratur, Roskilde, pp. 33-44.
- , (2000b), « L'argumentation par autorité dans les répliques de *Madame Bovary* », In : *Polyphonie-linguistique et littéraire I* (sous la direction de Michel OLSEN), Roskilde : Samfundslitteratur, Roskilde, pp. 31-52.
- , (2004a), « Le discours direct et la notion d'énonciation », in : *Discours rapporté dans tous ses états*, (Actes du colloque international Bruxelles 8-11 novembre 2001), Textes réunis par Juan Manuel Lopez MUNOZ, Sophie MARNETTE et Laurence ROSIER, Paris, L'Harmattan, pp. 97-104.
- , (2006), « Argument d'autorité, polyphonie et discours rapporté », In : *Le sens et ses voix : Dialogisme et polyphonie en langue et en discours* (sous la direction de L. PERRIN), *Recherches Linguistiques*, n° 28, Université de Metz, pp. 323-348.
- NOUDELMAANN, François, (1998b), *Beckett ou la scène du pire. Étude sur En attendant Godot et Fin de partie*. Paris, Éditions Honoré Champion.
- , (1998c), « Pour en finir avec le rien », In : ALEXANDRE, Didier et DEBREUILLE, Jean-Yves, *Lire Beckett : En attendant Godot et Fin de partie*, (sous la direction), Lyon, Presses universitaires de Lyon, pp. 11-19.
- NØLKE, Henning, (1985), «Le subjonctif : fragments d'une théorie énonciative.», *Langages*, n° 80, pp. 55-70.
- , (1993), *Le regard du locuteur. Pour une linguistique de traces énonciatives*, Paris, Kimé.
- , (1994), *Linguistique modulaire : de la forme au sens*, Louvain/Paris, Éditions Peeters.
- , (1999), « La polyphonie analyses littéraire et linguistique », *Tribune 9*, [http : //www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/Tribune9](http://www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/Tribune9), Bergen, Université de Bergen, Institut d'Études Romanes, pp. 5-19.
- , (2001b), «La ScaPoLine 2001, Version révisée de la Théorie Scandinave de la Polyphonie Linguistique, In : *Polyphonie-linguistique et littéraire III* (Sous la direction de Michel OLSEN), Roskilde : Samfundslitteratur, Roskilde, pp. 43-65.
- , (2003), « Polyphonie linguistique et discours rapporté », In : *Polyphonie-linguistique et littéraire VII* (Sous la direction de Michel OLSEN), Roskilde : Samfundslitteratur, Roskilde, pp. 161-184.

- , (2006), « Pour une théorie linguistique de la polyphonie », In : *Le sens et ses voix : Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, (Sous la direction de PERRIN L.), *Recherches Linguistiques*, n° 28, Université de Metz, pp. 243-269.
- , (2010), « L’ancrage linguistique de la polyphonie », In : *La question polyphonique ou dialogique en sciences du langage, linguistiques, Acte du colloque Metz-Luxembourg*, (Sous la direction de COLAS-BLAISE Marion, KARA Mohamed, PERRIN Laurent et PETITJEAN André), *Recherches Linguistiques*, n° 31, Université de Metz, pp. 17-38.
- NØLKE, H., et OLSEN, Michel, (2000b), « Polyphonie : théorie et terminologie », in : *Polyphonie-linguistique et littéraire II* (Sous la direction de Michel OLSEN), Roskilde : Samfundslitteratur, Roskilde, pp. 45-171.
- , (2000c), « *Donc*, pour conclure. Polyphonie et style indirect libre », In : *Actes di XIVe Congrès de romanistes scandinaves*, CD-ROM, Stockholm : Almqvist et Wiksell International.
- , (2002a), « *Puisque* : indice de polyphonie », *Faits de Langue*, n° 18, pp. 137-148.
- NØLKE, H., FLØTTUM, K., et NORÉN, C., (2004), *ScaPoLine : La Théorie Scandinave de la Polyphonie Linguistique*, Paris, Kimé.
- OLSEN, Michel, (1999), « Polyphonie et monologue intérieur », In : *Tribune 9*, [http : //www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/Tribune9](http://www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/Tribune9), Bergen, Université de Bergen, Institut d’Études Romanes, pp. 49-79.
- , (2001), *Polyphonie – linguistique et littéraire III*, (Sous la direction), Mai 2001, Roskilde : Samfundslitteratur, Roskilde.
- , (2002a), *Polyphonie – linguistique et littéraire IV*, (Sous la direction), Avril 2002, Roskilde : Samfundslitteratur, Roskilde.
- , (2002b), *Polyphonie – Linguistique et Littéraire V*, (Sous la direction), Juin 2002, Roskilde : Samfundslitteratur, Roskilde.
- , (2002c), *Polyphonie – Linguistique et Littéraire VI*, (sous la direction), Novembre 2002, Roskilde : Samfundslitteratur, Roskilde.
- , (2004), *Polyphonie – Linguistique et Littéraire VIII*, (sous la direction), Août 2004, Roskilde : Samfundslitteratur, Roskilde.
- OST, Isabelle, (2010), « Jouer à attendre Godot ou l’épuisement sur un mode deleuzien », In : *Beckett, Le mot en espace*, (Textes réunis et présentés par DUBOR, Françoise, et GUILBARD, Anne-Cécile, Presses Universitaires de Rennes, La licorne, 2010), pp. 35-46.
- PARISSE, Lydie, (2008), *La parole trouée : Beckett, Tardieu, Novarina*, Caen, Lettres modernes Minard.
- , (2011), « La coïncidence des contraires dans l’œuvre de Beckett », *Miranda*, n°4, pp. 1-14.
- PAVIS, Patrice, (1987), *Dictionnaire du théâtre*, Paris-Messidor, Éditions Sociales.
- PERRIN, Laurent, (2006), *Le sens et ses voix : Dialogisme et polyphonie en langue et en discours* (Sous la direction), *Recherches Linguistiques*, n° 28, Metz, Université de Metz.
- PETITJEAN, André, (1984), « Analyse des conversations dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett », *Revue Verbum, Tome VII*, Fascicule 2-5, Publiée par Université de Nancy II, pp. 269-294.
- PIACENTINI, Gérard, (1990), « Le référent philosophique, comme caractère du personnage dans le théâtre de Samuel Beckett », In : *Revue d’histoire du théâtre*, n° 4, pp. 323-371.
- , (2006), *Samuel Beckett mis à nu par ses auteurs, même : Essai sur le théâtre de Samuel Beckett*, Saint Genouph, Librairie A.-G. Nizet.
- PLENAT, Marc, (1979), « Sur la grammaire du style indirect libre », *Cahiers de grammaire I*, Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 95-137.
- POUILLON, Jean, (1946/1993), *Temps et roman*, Paris, Gallimard.

- POUILLON, Jean, (1946), *Temps et roman*, Paris, Gallimard.
- PROUST, Marcel, (1927), *À La Recherche du temps perdu : Albertine disparue*, Paris, Gallimard.
- PRUNER, Michel, (2003), *Les Théâtres de l'absurde*, Paris, Armand Colin.
- RABATEL, Alain, (1999b), « Mais dans les énoncés narratifs : un embrayeur du point de vue et un organisateur textuel », *La Lecture Littéraire*, n° 4, Paris, Klincksieck, Université de Reims, pp. 49-60.
- , (2000a), « Un, deux, trois points de vue ? Pour une approche unifiante des points de vue narratif et discursif », *La Lecture Littéraire*, n° 4, Paris, Klincksieck, Université de Reims, pp.195-254.
- , (2000c), « Valeurs représentative et énonciative du ‘‘Présentatif’’ C'est et marquage du point de vue », *Langue française*, n° 128, pp. 52-73.
- , (2001c), « Les représentations de la parole intérieure : monologue intérieur, discours direct et indirect libre », *Langue française*, n°132, pp. 72-95.
- , (2003a), « Les verbes de perception en contexte d'effacement énonciatif : du point de vue représenté aux discours représentés », *Travaux de linguistique*, n° 46, pp. 49-88.
- , (2003b), « L'effacement énonciatif et ses effets pragmatiques de sous- et de sur-énonciation », In : *Formes et stratégie du discours rapporté : approche linguistique et littéraire des genres de discours*, (Sous la direction de MUNOZ, L., J.-M., MRNETTE, S., et ROSIER, L.), Université de Cadix, *Estudios de Lengua y Literatura francesas*, n° 14, pp. 33-61.
- , (2003c), « Le problème du point de vue dans le texte de théâtre », *Pratiques*, n° 119-120, Université de Metz, pp. 7-33.
- , (2004), « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », *Langages*, n° 156, pp. 3-17.
- , (2006a), « Genette, les voix du texte littéraire et les phénomènes d'hétérogénéité discursive », In : *Le sens et ses voix : Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, (Sous la direction de PERRIN, L.), *Recherches Linguistiques*, n° 28, Université de Metz, pp. 165-188.
- , (2006b), « « La dialogisation au cœur du couple polyphonie/dialogisme chez Bakhtine », *Revue romane*, n° 41-1, pp. 55-80.
- , (2009), « Prise en charge et imputation, ou la prise en charge à responsabilité limitée... », *Langue française*, n° 162, pp. 71-87.
- RACCAH, Pierre-Yves, (1996), *Topoi et gestion des connaissances* (Collectif), Paris, Éditions de Masson.
- RANNOUX, Catherine, (1998), « La négation dans *Fin de partie* de Beckett », *L'Information grammaticale*, n° 79, pp. 12-15.
- RECANATI, François, (1980), « Qu'est-ce qu'un acte locutionnaire ? », *Communication*, n° 32, pp. 190-215.
- REY-DEBOVE, Josette, (1971), « Note sur une interprétation autonymique de la littérarité : le mode du *comme je dis* », *Littérature*, n° 4, pp. 90-95.
- RIEGEL, Martin, et al., (1994), *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF.
- ROBBE-GRILLET, Alain, (1963), *Pour un nouveau roman*, (La partie consacrée à Beckett) : « Samuel Beckett ou la présence sur la scène », Paris, Éditions de Minuit, pp. 95-107.
- ROBINEAU-WEBER, Anne-Gaëlle, (2002), *En attendant Godot* de Samuel Beckett, Paris, Hatier.
- ROJTMAN, Betty, (1976), *Forme et signification dans le Théâtre de Samuel Beckett*, Paris, Librairie A. G. NIZET.
- ROSIER, Laurence, (1999), *Le Discours Rapporté : Histoire, théories, pratiques*, Paris/Bruxelles, Duculot.
- , (2008), *Le discours rapporté en français*, Paris, Éditions d' Ophrys.

- ROSS, Ciaran, (1998), « Pour une poétique du vide : espace, corps et pensée dans *En attendant Godot* », In : *Lectures d'une œuvre : En attendant Godot et Fin de partie de Samuel Beckett*, par LOMBEZ, C., BISMUTH, H., et ROSS, C., Paris, Éditions du temps, pp. 105-141.
- , (2004), *Aux frontières du vide : Beckett, une écriture sans mémoire ni désir*, Amsterdam-New York.
- ROSSARIE, Corine, et JAYEZ, Jacques, (1997), « Connecteurs de conséquence et portée sémantique », In : *Cahiers de Linguistique française*, n° 19, Université de Genève, pp. 233-265.
- ROULET, Eddy, (1980), « Modalité et illocution ; Pouvoir et Devoir dans les actes de permission et de requête », *Communications*, n° 32, pp. 216-239.
- ROULET, E. et al., (1985), « L'articulation du discours en français contemporain », Berne, Peter Lang.
- RULLIER-THEURET, Françoise, (2009), *Beckett, ou le meilleur des mondes possibles : En attendant Godot et Oh les beaux jours* (ouvrage coordonné), Paris, PUF.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, (1991), *Introduction à l'analyse du Théâtre*, Paris, Bordas.
- , (1993), *Lire En attendant Godot de Beckett*, Paris, DUNOD.
- , (1998), « Samuel Beckett et le théâtre de conversation : La mise en crise du dialogue », In : *Revue OP. CIT.* N° 11, pp. 255-260.
- SATGÉ, Alain, (1999), *Samuel Beckett : En attendant Godot*, Paris, PUF.
- SAUSSURE (de), Ferdinand, (1916), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
- SCHERER, Jacques, (1970), *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Librairie A. G. Nizet.
- SEARLE, John R., 1972 (1969), *Les Actes de langage*, Paris, Hermann.
- SERMON, Julie, (2009), « Aux dépens du personnage : Puissance des figures beckettiennes », In : *Beckett, ou le meilleur des mondes possibles : En attendant Godot et Oh les beaux jours* (ouvrage coordonné par RULLIER-THEURET, Françoise.), Paris, PUF, pp. 15-31,
- SERREAU, Genviève, (1966), *Histoire du nouveau théâtre*, Paris, Gallimard.
- SIBONI, Julia, (2010), « De la dialectique maître-valet modernisée dans *Fin de partie* de Samuel Beckett », In : *Revue Comparatismes*, n° 1/février 2010, pp. 133-145.
- , (2011), « L'écriture transgressive du silence chez Samuel Beckett, une "indiscrétion à l'égard de l'indicible" », *Loxias*, 33, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6761>
- SICLARI, Angela Dioletta, (2002), « Conscience et la personne dans la réflexion du dernier Bakhtine », In : Michel Olsen (Ed.), *Polyphonie-linguistique et littéraire IV*, pp. 1-20.
- SIMON, Alfred, (1983), *Beckett*, Paris, Éditions de Belfond.
- SPERBER, Dan, et WILSON, Deirdre, (1989), *La pertinence*, Paris, Éditions de Minuit.
- SZONDI, Peter, (1980), *Théorie du drame moderne* (Traduction française de Patrice Pavis), Lausanne, L'Age d'or.
- TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, (2005), « Vielle fin de partie perdue : Beckett et la vieillesse », In : *Revue Gérontologie et société*, 2005/3, Volume 114, pp. 31-46.
- TODOROV, Tzvetan, (1970) « Problèmes de l'énonciation », *Langages*, n° 17, pp. 3-11.
- , (1981), *Mikhaïl Bakhtine : Le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil.
- UBERSFELD, Anne, (1977/1982), *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales.
- , (1996a), *Lire le théâtre II : L'école du spectateur*, Paris, Éditions Belin.
- , (1996b), *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre*, Paris, Éditions Belin.
- VERINE, Bertrand, (2005), « Dialogisme interdiscursif et interlocutif du discours rapporté : jeux sur les frontières à l'oral », In : J. BRES, P. P. HAILLET, S. MELLET, H. NØLKE et L. ROSIER (sous la direction) : *Dialogisme et Polyphonie, (Actes du colloque de Cerisy)*, Bruxelles, Éditions Duculot, pp. 187-200.
- VINCENT, Diane, (2006), « Polyphonie et interaction », In : *Le sens et ses voix : Dialogisme et polyphonie en langue et en discours* (Sous la direction de PERRIN, L.), *Recherches Linguistiques* n° 28, Université de Metz, pp. 127-142.

- VION, Robert, (1998), *Les sujets et leurs discours - Énonciation et interaction*, (Sous la direction), Publications de l'Université de Provence.
- , (2005), « Modalité, modalisations, interaction et dialogisme », In : J. BRES, P. P. HAILLET, S. MELLET, H. NØLKE et L. ROSIER (sous la direction) : *Dialogisme et Polyphonie*, (Actes du colloque de Cerisy), Bruxelles, Éditions Duculot, pp. 143-156.
- , (2006), « Modalisation, dialogisme et polyphonie », In : *Le sens et ses voix : Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, (Sous la direction de PPERRIN, L.), *Recherches Linguistiques*, n° 28, Université de Metz, pp. 105-125.
- , (2010), « Polyphonie énonciative et dialogisme », In : *Colloque international du Dialogisme : langue, discours*, septembre 2010, Montpellier, Université de Montpellier III. <http://recherche.univ-montp3.fr/praxiling/spip.php?article264>.
- WEINRICH, Harald, (1989), *Grammaire textuelle du français*, Paris, Éditions Didier.

- BECKETT, Samuel, (1947 [1938]), *Murphy*, Paris, Éditions de Minuit.
- , (1951 [1948]), *Malone meurt*, Paris, Éditions de Minuit.
- , (1952/1999), *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit.
- , (1953 [1949]), *L'Innommable*, Paris, Éditions de Minuit.
- , (1957/2007), *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit.
- , (1963/2006), *Oh les beaux jours*, Paris, Éditions de Minuit.
- , (1989/1990 [1945]), *Le monde et le pantalon*, suivi de *Peintres de l'empêchement* (Edition augmentée), Paris, Éditions de Minuit.
- , (1990), *Proust* (Essai critique sur M. Proust), Paris, Éditions de Minuit

Contents

REMERCIEMENTS	3
RÉSUMÉ	4
SUMMARY	5
INTRODUCTION	6
Chapitre I	12
Polyphonie et Dialogisme	12
1. Théorie de la polyphonie et mise en question du postulat de l'unicité du sujet parlant ..	13
1.1. Précisions terminologiques	17
1.2. Polyphonie linguistique ou littéraire ?	21
1.2.1 Dialogisme et interdiscursivité.....	24
1.2.2. Du dialogisme à la polyphonie.....	27
1.3. La polyphonie linguistique ducrotienne et ses descendants scandinaves	28
1.3.1. Problématique « Locuteur vs Énonciateur(s) »	31
1.3.2. Structure polyphonique et constitution de points de vue-PDV	34
1.3.3. Prise en charge et liens énonciatifs : organisation de la configuration polyphonique	38
1.3.4. Connecteurs polyphoniques	42
1.3.5. Présupposition et énoncés présupposés, sens implicite.....	47
Chapitre II	57
Un théâtre de la négation.....	57
2. Le théâtre du négatif beckettien et le théâtre de l'absurde.....	58
2.1. Il n'y a rien à faire.....	64
2.2. Rien à dire, l'histoire à ne pas raconter.....	77
2.3. Il n'y a plus rien à manger.....	90
2.4. Négation des verbes modaux, ou l'impuissance des sujets parlants à agir	103
2.5. La négation et les vieux corps exposés à la souffrance et la décomposition	123
2.6. Le négatif généralisé et la thématique de la mort	139
2.7. La négation : une contradiction qui émaille le discours des interlocuteurs	150
2.7.1. La coïncidence des contradictions : l'incommunicabilité des êtres ou dire le vide ?	154

2.7.2. La contradiction et l'effet de l'implicite	171
2.7.3. L'introuvable centre (du monde)	184
Chapitre III	192
Le discours rapporté : un phénomène discursif hétérogène par excellence dans le théâtre de Beckett.....	192
3. Le discours rapporté, un procédé stylistique polyphonique ?	193
3.1. Discours direct et indirect rapporté - DDR / DIR	196
3.2. Discours direct libre vs discours indirect libre - DDL/DIL : représenter des paroles aussi bien que la pensée	201
3.3. S'il n'y a rien à faire, cependant on peut toujours essayer (de résister).....	205
3.4. Le monde et le pantalon, ou la création du monde vue par un tailleur	213
3.5. Quel avenir peut-on prévoir dans le monde beckettien ?.....	223
3.6. La fin du monde vue par un fou	228
3.7. Dis-moi de penser, ou jouer à jouer le théâtre même.....	234
CONCLUSION	242
BIBLIOGRAPHIE	248
TABLE DES MATIÈRES	Error! Bookmark not defined.