

L'incommunicabilité langagière dans *Fin de partie* de Samuel Beckett

Mahdi AFKHAMINIA

Maître de Conférences, Université de Tabriz
afkhaminia@yahoo.fr

Naïmé KARIMLOU

Doctorante en littérature française, Université de Tabriz
karimloun@yahoo.fr

Résumé

L'impuissance langagière et le désir de communication se trouvent ensemble dans le monde détruit de *Fin de partie* où les personnages s'efforcent sans cesse, de lutter contre le silence absolu, de garder le contact à tout prix et d'avoir même un minimum d'échange verbal. Affaiblis dans la communication interne qui se manifeste spécialement dans leurs délires verbaux, ils recourent donc à toute communication externe qui exige nécessairement la présence d'autrui, d'un interlocuteur. Alors tout dialogue exige une dualité essentielle qui aboutit parfois aux violences verbales et physiques dans la communication pour enfoncer finalement la parole dans le non-sens et le silence.

Cet article a pour objet les mécanismes du langage qui participent à la formation de l'incommunicabilité verbale dans *Fin de partie*. A cause d'un langage infirme, l'incommunicabilité prévaut le plus souvent contre le désir de la communication et on est témoin de cette « tension » inlassable jusqu'à la fin de la pièce.

Mots clés : Incommunicabilité, communication, parole, langage, tension.

Introduction

Le langage, comme la faculté de s'extérioriser et de s'exprimer, porte en lui l'objectif le plus essentiel et c'est de communiquer. Il est intéressant que Beckett ait montré artistiquement l'incommunicabilité langagière à travers le langage lui-même qui est le seul moyen de communication. Par son écriture, il met en spectacle des caractères qui manquent de puissance créatrice au niveau verbal. Une étude structurale du langage, nous montre également la concordance de la parole de l'écrivain et celle des personnages. L'infirmité langagière des personnages s'adapte aux resserrements des éléments linguistiques et au nombre apparemment limité des mots ; et tous participent à former l'univers absurde de Beckett. Dans cet article nous allons étudier les procédés verbaux du langage qui désignent l'incommunicabilité verbale de la pièce. On verra comment Beckett s'est servi du système interrogatif pour à la fois restreindre et développer la productivité langagière. L'étude des figures de contraction et de dispersion, présentées par Rojzman, nous conduira ainsi vers une nouvelle approche concernant le problème de l'incommunicabilité dans les œuvres beckettiennes. On verra finalement comment la parole qui aurait le pouvoir de réparer l'incapacité physique et paraverbale des personnages à communiquer, est condamnée à se taire.

1. Le système interrogatif

Le système de l'interrogation, puisqu'il garantit la présence des locuteurs et assure l'enchaînement des propos verbaux, c'est l'instrument le plus fort et privilégié du dialogue qui résout simplement la problématique de l'incommunication (Leblanc, 1997, 11).

Toute interrogation vise évidemment à provoquer une réponse, au moins une réaction et si l'on considère l'interrogation en tant qu'action interpersonnelle, selon la démonstration de Leo Apostel (1981, 24), interroger impliquera un effort qui tend à agir sur celui que nous interrogeons « pour modifier quelque chose en lui¹ ». Mais dans *Fin de partie* où tout se disloque au profit de l'absurdité, la modification en mieux ou en pire – amélioration ou aggravation – au niveau du langage, du texte et des personnages mêmes, semble contredire le non-sens et l'immobilité de la pièce puisque l'interrogation abordée par Beckett semble plus ou moins s'écarter de ses fonctions traditionnelles.

- **Un emploi détourné**

Comme on a déjà mentionné dans *Fin de partie* tous les personnages sont en quête de toute communication possible et si l'emploi de la forme interrogative abonde dans le texte, ce n'est que pour prolonger le temps de contact verbal. Leblanc distingue dans son livre deux formes de l'interrogation vraie et rhétorique (Voir, Bally, 1951), pour éclaircir l'application du système interrogatif dans *Fin de partie*. Selon lui, l'interrogation vraie en tant que moyen d'expression directe, témoignant le besoin ou le désir de savoir quelque chose et impliquant une réponse, se différencie de l'interrogation rhétorique qui comme un moyen indirect d'expression, permet l'extension du rapport question-réponse. Chaque fois que la situation de communication change dans l'interrogation rhétorique, une même question peut posséder des sens différents, tandis que dans l'interrogation vraie, le lecteur ne pense guère au caractère polysémique des interrogations. Concernant *Fin de partie*, Samuel Beckett a préféré une sorte d'interrogation vraie pour restreindre le plus possible l'effet productif de la parole et pour dénoncer clairement « les déficiences du langage » (Leblanc, 1997, 13).

NAGG.- Tu me vois ?

NELL.- Mal. Et toi ?

NAGG.- Quoi ?

NELL.- Tu me vois ?

NAGG.- Mal.

NELL.- Tant mieux, tant mieux.

NAGG.- Ne dis pas ça. (*Un temps*) notre vue a baissé.

NELL.- Oui.

Un temps.- Ils se détournent l'un de l'autre.

NAGG.- Tu m'entends ?

NELL.- Oui. Et toi ?

NAGG.- Oui. (*Un temps*) Notre ouïe n'a pas baissé.

NELL.- Notre quoi ?

NAGG.- Notre ouïe.

NELL.- Non. (*Un temps*) As-tu autre chose à me dire ?

(Beckett, 1957, pp. 30-31)

C'est un exemple de l'interrogation vraie, dans lequel l'enchaînement successif des questions directes n'exige qu'une seule réponse précise. Cette forme d'interrogation choisie correctement par

Beckett, s'adapte bien à la simplicité et à la linéarité du texte et à celles de la parole.

Mais, les informations échangées entre l'interrogateur et l'interrogé sont très pauvres pour qu'elles puissent éclairer le spectateur désireux de saisir quelque chose de ces questions-réponses successives. Celles-ci en effet ne suggèrent rien et n'appartiennent qu'au temps présent ; c'est pourquoi on est témoin de courts dialogues déracinés de toute origine temporelle, du passé et de l'avenir et une parole aussitôt née, aussitôt morte !

D'ailleurs, contrairement aux propriétés traditionnelles de l'interrogation véritable, dans *Fin de partie*, la force progressive des questions et la qualité productive des réponses sont toutes, négligées au profit d'un langage éclaté qui vise à aggraver l'incommunicabilité. Autrement dit, les questions en dépit de leur capacité à faire progresser l'action, « en créant un dialogue qui ne renvoie ni à ce qui précède ni à ce qui suit » (Leblanc, 1997,12), concourent à élargir l'impression de l'incohérence et de l'ambiguïté.

Ainsi, les réponses, au lieu de soulever une question qui aide à la continuation du processus interrogatif, apparaissent plutôt comme le refus de la question. Des réponses vives et immédiates ou des « ripostes » (Aposel, 1981) se succèdent alors pour limiter la productivité de la question.

Alors, il semble que le système de l'interrogation dans *Fin de partie* « importe moins pour sa fonction de satisfaire le désir de savoir quelque chose, que pour sa nature qui met en relation un locuteur et un interlocuteur » (Leblanc, 1997,16).

Bien que l'interrogation vraie, contrairement à l'interrogation rhétorique, serve dans *Fin de partie* à restreindre la productivité langagière, elle vise également à prolonger le temps de contact verbal, par l'abondance successive des interrogations.

• Un choix dramatique

Par manque de sujet de conversation et de thème, les personnages sont contraints de s'appuyer sur le système d'interrogation pour recommencer la parole qui risque d'être remplacé dans un instant par le silence absolu et enfin de se taire et c'est toujours Hamm qui joue le rôle d'interrogateur le plus souvent par ses « interrogations modales totales » (Leblanc, 1997, 17-18). Celles-ci portant sur l'ensemble de l'information n'exigent

comme réponse que ; « oui, non ou peut-être » (Rojtman, 1987, 72). Plus que les autres formes, l'interrogation modale totale accentue sensiblement le manque et les limites du langage. Alors Beckett a fait un bon choix pour faire persister l'incohérence et la décadence du langage même au cœur d'un système de communication qui aurait par sa nature le pouvoir de ranimer un univers cadavérique. Beckett paraît ici comme un maître incontesté d'artifice langagier ; là où il met à tout instant le spectateur dans l'espoir de délivrance totale de l'incommunicabilité vers la communication mais en séduisant le spectateur, il lui montre seulement une apparence trompeuse de la communication verbale. L'interrogation modale totale ne sait que limiter le dialogue pour créer le maximum d'épuisement.

2. Les figures de contractions

Dans la troisième partie du livre *Forme et significations dans le théâtre de Beckett*, Rojtman présente les figures de détente – signifiant le relâchement de « tension² » – sous forme de quatre figures de dispersion, contraction, confusion et inertie parmi lesquelles celles de contraction et dispersion semblent être directement en rapport avec l'incommunicabilité dans *Fin de partie*. En fait, la figure de contraction est le rapprochement et la coïncidence des cordes tensionnelles qui se manifestent dans le resserrement des éléments linguistiques:

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

CLOV.- Il n'y a pas d'autre place (Beckett, 1957, 20).

[...]

HAMM.- Comment vont tes yeux ?

CLOV.- Mal.

HAMM.- Comment vont tes jambes ?

CLOV.- Mal (*Ibid.*, 21).

A chaque instant où le personnage perd forcément la puissance d'orienter la parole, où le langage se fond dans l'inertie, l'uniformité prévaut parfois sur la diversité ; mais ce changement d'intervalle ne poursuit pas naturellement un ordre précis et temporel, au contraire il convient parfaitement au système chaotique du langage. La contraction ou le rétrécissement des surfaces et la forme de l'écriture, se fait particulièrement à travers l'approbation et la normalisation.

• **Les rapprochements des points de vue : l’approbation**

Juste au contraire d’une représentation vivante dont les personnages désirent provoquer des répliques antagonistes, « *Fin de partie* par le rapprochement des points de vue, par une thématique de la résignation, rongée cette dialectique et ce dynamisme » (Rojtman, 1987, 138). Elle détruit ainsi – à l’inverse de ce qu’on a dit à propos du silence – la polyvalence de signification en réduisant l’ambiguïté du langage par l’usage des termes univoques et simples.

HAMM.- Je ne te donnerai plus rien à manger.

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 (Beckett, 1957, 20).

[...]

CLOV.- Vous voulez donc toujours que je vous quitte ?

HAMM.- Bien sûr.

CLOV.- Alors je vous quitterai.

HAMM.- Tu ne peux pas nous quitter.

CLOV.- Alors je ne vous quitterai pas.

...

CLOV.- Je ne pourrais pas t’achever.

HAMM.- Alors tu ne m’achèveras pas (*Ibid.*, 55).

De prime abord, il peut sembler que la résignation et l’identification de perspectives sont certainement au profit de toute sorte de communication, mais en effet elles mettent essentiellement en danger les interactions langagières de sorte que la communication se dévalorise de plus en plus et le langage donne finalement la place au silence. Autrement dit, le rapprochement des points de vue, apparent dans « la contraction excessif des unités d’expression », tant qu’elle maintient au moins les nuances, serait au profit de la communication, tandis que dans *Fin de partie* la contraction agit vivement sur « l’énergie différentielle » (Rojtman, 1987, 143) pour le dissiper totalement. Sans diversité, les tensions se déperiront de plus en plus et l’uniformité se développera pour alimenter également le silence et la mort. A l’évidence, la communication verbale se fait pour exprimer une idée, pour communiquer un désir ou un besoin, etc. Mais au cas où la pauvreté du langage et ses déficiences sont si fortes que la réalisation du dialogue

dépend de luttes verbales, que faire si le narrateur et le narrataire, l'interrogateur et l'interrogé sont généralement en accord ? Si les volontés se rapprochent jusqu'à se rejoindre sans qu'« aucun refus, aucun désir de lutte ne viennent les dresser face à face ? » (*Ibid.*) En ce cas, le silence (présenté par les didascalies du silence et des ruptures de ton) et le manque remplacent le langage. Celui-ci est dissipé petit à petit sur le plan verbal et peut se remplacer fatalement par un langage paraverbal, mais ce dernier aussi est détérioré dans *Fin de partie* et ce qui reste enfin, c'est toujours le silence. Par l'approbation, la parole se restreint à une seule acceptation et le discours se renferme sur lui-même.

• La normalisation

En outre de l'incommunicabilité verbale et paraverbale, elle se fait ainsi au niveau de l'être lui-même ; « entre sa nature et sa conscience, entre son esprit et son cœur, entre sa volonté et son pouvoir » (*Ibid.*, 144.) Quelle solution pour y échapper ? Intégrer son instinct au monde ou le monde à lui-même :

HAMM.- Tu n'aurais peut-être pas besoin d'aller loin.

CLOV.- Je ne veux pas aller loin, (Beckett, 1957, 57)

[...]

CLOV.- Bientôt je ne le ferai plus.

HAMM.- Tu ne pourras plus. (*Ibid.*, 61)

[...]

HAMM.-...Et ce rat ?

CLOV.- Il s'est sauvé.

HAMM.- Il n'ira pas loin...

CLOV.- Il n'a pas besoin d'aller loin. (*Ibid.*, 93)

Alors le personnage est obligé de faire un compromis entre son désir et les conditions de son environnement pour atténuer l'incommunicabilité intérieure et ainsi pour faire coïncider les unités d'expression. En vérité, c'est ici le vouloir qui se soumet au possible alors qu'en apparence, le possible se résigne au vouloir et les personnages essaient de donner grotesquement une forme rationnelle aux attitudes passionnelles et involontaires. Dans l'exemple ci-dessous, Clov tâche de réparer sa gaucherie par la prétention d'un choix :

CLOV.-... (*Il monte sur l'escabeau, braque la lunette sur le dehors.*

Elle lui échappe des mains, tombe. Un temps) Je l'ai fait exprès (Ibid., 45).

Alors, le personnage beckettien tente de rationaliser toute incompréhension afin de diminuer les écarts qui se trouvent entre son désir et son pouvoir pour créer une communication même artificielle sur le plan intérieur.

3. Les figures de dispersion

Fin de partie semble être loin de ne pas toucher les extrémités. Les figures de dispersion aussi comme celles de contraction témoignent de l'intérêt de Beckett pour s'écarter de la modération. Mais que signifie la figure de dispersion et quelle relation entretient-elle avec la notion de l'incommunicabilité dans *Fin de partie* ? Rojzman introduit dans son livre (Rojzman, 1987, 123-137) la dispersion ou l'explosion structurale du récit qui repose essentiellement sur la dispersion des personnalités et des obstacles qui influencent la communication verbale et paraverbale. Le héros beckettien s'était divisé, multiplié, « (mis) en plusieurs, deux, trois, pour être ensemble et parler ensemble, dans la nuit, il avait agrandi l'espace de sa parole et de son regard, il était distendu, dilaté, pourvu qu'entre lui et lui-même, entre lui et ses objets, entre lui et ses interlocuteurs se développent tous les possibles relationnels... » (*Ibid.*, 123).

Alors il semble que dans *Fin de partie* tout personnage soit divisé, soit éloigné de sa propre personnalité pour être intégré avec l'autre dans un ensemble imprécis et obscur où en dépit de certaines formes d'expression consacrées à chacun des personnages (par exemple, le désir de partir met en évidence la réplique de Clov et les verbes impératifs n'appartiennent qu'à Hamm) la détermination des frontières verbales semble assez difficile. Comme si tous les personnages sont, malgré leurs différences caractérielles, remplaçables les uns par les autres.

L'irréversibilité où l'impossibilité de retour dans le temps et dans l'espace est un exemple évident de cette explosion structurale, bien que dans le monde chaos de *Fin partie* l'imprévisibilité du langage et « la possibilité³ » semblent atteindre leurs apogées (Leblanc, 1997, 40-46).

HAMM.-...Je me dirai, il reviendra. (Un temps) Et puis ?

(Un temps) Et puis ? (un temps) Il n'a pas pu, il était trop loin. (Beckett, 1957, 92)

• Les formes d'opacité

Elles sont en effet les obstacles dispersées « qui se durcissent en opacité, et bloquant la transmission vitale des messages, entravent la communication » (Leblanc, 1997, 124). Les barrages dans *Fin de partie* sont matérialisés /extérieurs ou rationalisés/intérieurs.

Un obstacle matérialisé :
(couvercle)

HAMM.- Tu l'as bouclé ?
CLOV.- Oui.
HAMM.- Ils sont bouclés tous les deux ?
CLOV.- Oui
HAMM.- On va condamner les couvercles (...) (Beckett, 1957, 40)

Un obstacle rationalisé⁴ :
(la baisse de la vue)

NAGG.- Tu me vois ?
NELL.- Mal (...)
NAGG.- (...) Notre vue a baissé.
(*Ibid.*, 30)

Surdité et incompréhension sont également deux obstacles rationalisés :

Surdité :

NAGG.- Tu m'entends ?
NELL.- Oui. Et toi ?
NAGG.- Oui. (*un temps*) Notre ouïe n'a pas baissé.
NELL.- Notre quoi ? (*Ibid.*, 31)

Incompréhension :

HAMM. (...) c'est tout ?
CLOV.- Non.
HAMM.- Et quoi encore ?
CLOV.- Je n'ai pas compris.
(*Ibid.*, 39)

D'ailleurs la présence des obstacles abstraits obstrue la communication. Dans *Fin de partie* une impalpable paroi sépare

l'univers clos et limité des personnages du monde extérieur qui leur semble très éloigné même de laisser entrer par les fenêtres ouvertes les rayons de la lumière ou le bruit de la mer.

HAMM.- Je veux entendre la mer.

CLOV.- Tu ne l'entendrais pas.

HAMM.- Même si tu ouvrais la fenêtre ?

CLOV.- Non. (*Ibid.*, 87)

• Les formes de rupture

Lorsque les obstacles de l'incommunicabilité persistent à nier le désir et la tentative des personnages d'y échapper, ceux-ci seront remplacés par l'inertie et même s'il y a le mouvement, il sera en but de mettre fin à toute tentative communicative. Clov dans *Fin de partie*, le seul personnage qui porte en lui la possibilité de l'abandon, manifeste fortement son désir d'expansion vers le néant et de s'isoler.

CLOV.- Je te quitte, j'ai à faire (*Ibid.*, 26).

[...]

CLOV.- Je te quitte (*Ibid.*, 56).

[...]

CLOV.- Je te quitte (*Ibid.*, 59).

Quand même l'intention de rupture est commune aux autres personnages qui, enfermés dans leur poubelles (Nell et Nagg) ou fixé en fauteuil (Hamm), désirent non seulement l'absence de Clov, mais rêvent de rompre tout contact avec leur entourage, de se débarrasser de la présence d'autrui.

HAMM.- Bon, va-t'en (...).

CLOV.- J'essaie. (Il va à la porte, s'arrête.) Depuis ma naissance (*Ibid.*, 28).

HAMM.- Bon, va-t'en. (...) Je croyais que je t'avais dit de t'en aller (*Ibid.*).

[...]

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

HAMM.- Bien sûr (*Ibid.*, 55).

[...]

NELL (bas, à Clov).- Déserte (*Ibid.*, 39).

[...]

NELL.- Réfléchis bien. (*Un temps.*) Alors je vais te laisser.

NEGG.- Tu ne veux pas ton biscuit ? (*Un temps.*) Je te le garde.

(*Un temps.*) Je croyais que tu allais me laisser.

NELL.- Je vais te laisser (*Ibid.*, 34).

[...]

HAMM.- (...) C'était l'instant que j'attendais (*Un temps.*).

Vous ne voulez pas l'abandonner ? (*Ibid.*, 111)

Ainsi la parole qui avait plus ou moins réparé l'incapacité physique et paraverbale des personnages à communiquer, est-elle condamnée à se taire :

HAMM.- Mais taisez-vous, vous m'empêchez de dormir (*Un temps.*).

Parlez plus bas (*Ibid.*, 77).

Comme le dit Rojzman «Le canal de transmission est ainsi continuellement érodé » (1987, 128) et « tout va alors en s'aggravant jusqu'à l'incommunicabilité finale⁵ ».

HAMM.- (...) Tu veux écouter mon histoire ?

CLOV.- Non

HAMM.- Demande à mon père s'il veut écouter mon histoire.

(...) CLOV.- Il dort.

HAMM.- Réveille-le.

(...) CLOV.- Il ne veut pas écouter ton histoire (Beckett, 1957, 67-68)

4. Le silence

Il est indéniable que « Les grandes vérités ne se communiquent que par le silence » (C Claudel, 1929) et celui-ci est porteur d'« une éloquence qui pénètre plus que la langue ne saurait faire » (Pascal, 1911), mais la force polysémique du silence est également incontestable. Plus éloquent et plus expressif que la parole, il l'est surtout pour celui qui en fait son expression, mais pour l'observateur de cet outil de langage dramatique, le silence peut paraître obscur et ambigu. De quoi résulte-il ce silence ? C'est un silence absolu ou un simple refus de communication par le langage ?

Ainsi peut-on ajouter que le silence est « un élément de langage incomplet, occasionnel, ce n'est qu'ensemble avec d'autres signes et dans

une situation précise d'un jeu de langage qu'il indique clairement un contenu défini qu'il communique » (Dambaska, 1970, 313).

- **Le silence, d'où vient-il ?**

Comme le dit Dambaska, « Garder le silence, cela ne signifie pas uniquement ne pas parler » (*Ibid.*, 310), puisque concernant le silence, on est en fait, confronté à deux aspects ; premièrement, il peut être « l'abstention à proférer des paroles » (*Ibid.*, 311) intérieures ou l'abstention au langage extérieur. Dans ce cas la parole continue à vivre et ne cesse jamais de s'écouler mais cette fois c'est le prélangage et non le langage lui-même qui gagne du terrain, celui-là étant aussi le sujet de vastes études linguistiques.

Deuxièmement, le silence peut être considéré comme l'anéantissement du langage intérieur. En tel cas, il n'y a ni le langage ni le prélangage, tous les deux semblant se fonder plutôt dans l'invasion féroce du non-sens et de l'absurdité. Il paraît que le silence beckettien, au moins dans *Fin de partie* se trouve au range du deuxième aspect, c'est-à-dire le silence en tant que l'annihilation du langage intérieur. Mais étant donné le concept de La Rochefoucauld⁶ sur la diversité des silences et les sens qu'ils produisent et sachant bien que « rien n'est gratuit dans l'écriture beckettienne » (Leblanc, 1997, 21) nous arrivons à conclure que l'anéantissement du langage intérieur chez les personnages beckettien, ne signifie ni le non-sens absolu, ni la sagesse du silence. Celui-ci, riche en significations et ayant ses propres valeurs, diffère évidemment d'un silence gardé dans les œuvres balzaciennes dont le personnage stable et raisonnable au fort caractère résumant « en lui-même les traits caractéristiques de tous ceux qui lui ressemblent » (Balzac, 1841, 11) contraste le personnage beckettien qui se présente instable, extravagant, faible, hors de soi, hors de langage et de temps et un exilé de la vie au théâtre.

Alors, le moment où le personnage garde le silence dans *Fin de partie*, c'est l'instant de la rupture totale avec toute forme de discours et parallèlement de l'interruption de toute communication, soit extérieure ou intérieure. Le silence donc est égal à l'arrêt temporaire de la vie, non seulement dramatique mais la mort de la personnalité et de la mentalité : « Se taire, c'est tuer, c'est faire mourir enfin la conscience en bâillonnant son mode d'expression, la parole » (Leblanc, 1997, 67).

- **Un silence omniprésent**

La pièce s'ouvre sur un silence occupé par un jeu de gestes de Clov :

[...]

Il va se mettre sous la fenêtre à gauche. Démarche raide et vacillante.

Il regarde la fenêtre à gauche, la tête rejetée en arrière. Il tourne la

tête, regarde la fenêtre à droite.

[...]

Il soulève un couvercle, se penche et regarde dans la poubelle. Rire bref.

Il rabat le couvercle. Même jeu avec l'autre poubelle. Il va vers Hamm,

enlève le drap qui le recouvre, le plie soigneusement et le met sur le bras.

[...] (Beckett, 1957, 13-15)

Ainsi à la fin se retourne- elle au silence ; les dernières répliques de Hamm qui donne les injonctions pour se taire :

Puisque ça joue comme ça... (*Il déplie le mouchoir*)...

jouons ça comme ça...

(*Il déplie*)...et n'en parlons plus... (*Il finit de déplier*)...

ne parlons plus... (*Ibid.*, 112).

En fait, le début et la fin de la pièce s'entremêlent dans un récit cyclique, tel que le langage initial se noue avec le langage final. Outre le langage verbal, « les éléments paraverbaux du langage dramatique » (Larthomas, 1980, 47-169) se dissolvent dans cette union invisible :

Les gestes initiaux

CLOV : immobile¹ à côté du fauteuil, Clov le regarde².
Teint très rouge (*Ibid.*, 13).

Les gestes finaux

CLOV : près de la porte, impassible, les yeux fixés sur Hamm², Clov reste immobile¹ jusqu'à la fin (*Ibid.*, 110).

<p>HAMM :... <i>un grand mouchoir taché de sang étalé sur le visage,...</i> Hamm semble dormir (<i>Ibid.</i>, 15).</p>	<p>HAMM :(<i>il sort son mouchoir</i>)... (<i>il déplie le mouchoir</i>)... (<i>il finit de déplier</i>)... <i>Un temps. il approche le mouchoir de son visage</i> (<i>Ibid.</i>, 112).</p>
<p>NELL : enterrée dans la poubelle (<i>Ibid.</i>, 15)</p>	<p>NELL : <i>Clov lui tache le poignet, la fait rentrer dans la poubelle, rabat le couvercle, se redresse.</i> (<i>Ibid.</i>, 39)</p>
<p>NAGG : enterré dans la poubelle (<i>Ibid.</i>, 15)</p>	<p>NAGG : <i>un temps. Nagg rentre dans sa poubelle, rabat le couvercle. un temps.</i> (<i>Ibid.</i>, 77)</p>

« L'expression gestuelle » (Rojtman, 1987, 139) chez Clov qui est le plus animé des personnages, est démantelée dans la linéarité des actions simultanées et la succession des mouvements simples, mettant en relief l'inaptitude du personnage à superposer deux actions à la fois !

Il descend de l'escabeau, fait trois pas vers la fenêtre à gauche, retourne prendre l'escabeau, l'installe sous la fenêtre à gauche, monte dessus, regarde par la fenêtre.

HAMM.- (*sans lâcher sa calotte*).-Et Nagg ?

Clov soulève le couvercle de la poubelle de Nagg, se penche. Un temps.

CLOV.- on dirait que non.

Il rabat le couvercle, se redresse.

HAMM (*lâchant sa calotte*).- Qu'est-ce qu'il fait ?

Clov soulève le couvercle de la poubelle de Nagg, se penche. Un temps.

CLOV.- il pleure.

Clov rabat le couvercle, se redresse (*Ibid.*, 14).

Au corps du texte engourdi, situé entre deux pôles des silences éloquentes reliés par une fine chaîne des communications langagières, s'ajoute l'abondance évocatrice de didascalies « *un temps* » (employé quarante cents fois) qui aurait pour l'objectif de créer la discontinuité d'où une forme brisée et fragmentée, en concordance avec un contenu

déréglé et un sens ridiculisé: « HAMM.- on n'est pas en train de... de... signifier quelque chose ? CLOV.- signifier ? Nous, signifier ! (*rire bref.*) Ah elle est bonne ! » (*Ibid.*, 49).

Ainsi le silence omniprésent devient-il un élément essentiel de la destruction du langage dans *Fin de partie*, mais ce dépérissement est étonnamment producteur puisqu'«il place à chaque fois le spectateur dans l'attente ; l'attente d'une réponse, de ce que va faire ou dire un personnage» (Leblanc, 1997, 7). Donc la parole retardée et refusée devient la plus précieuse et le silence gardé le plus pesant et significatif.

Conclusion

Le langage dans *Fin de partie*, perd le plus souvent sa fonction primitive comme un outil de communication. La communication soit verbale ou gestuelle y semble persister dans un état obsédant et incertain contre l'incommunicabilité absolue. A part le dépérissement physique et corporel des personnages, la parole par l'abondance d'irrationalités, des déictiques, des déformations du langage et du silence, marche invisiblement vers une agonie inéluctable. Mais c'est ainsi une parole productive qui par les figures d'inertie, produit le désarroi et le dynamisme du lecteur, de sorte qu'il n'y aurait pas un instant mort dans la télépathie faite entre le texte et le lecteur. L'impuissance langagière se manifeste spécialement dans les didascalies du silence qui créant la discontinuité, empêchent les dialogues de s'accomplir et garantissent ainsi, la présence perpétuelle de cette incommunicabilité ravageuse du temps qui risque à chaque instant de remplacer complètement la parole affaiblie par le silence. Ce dernier semble participer dans *Fin de partie* à la progression de l'aspect comique de la pièce qui devient un instrument indispensable pour ne pas laisser le texte plonger totalement dans l'inertie et l'absurde. Alors ayant le pouvoir de résister à la fois entre drame et comédie, l'écriture beckettienne met d'une part, le lecteur dans une ignorance obsédante et d'autre part l'attire étonnamment jusqu'à la fin de la pièce.

Notes

¹. La relation interrogateur-interrogé, étudiée dans la première partie de l'article de Leo Apostel intitulée *Propriétés fondamentales de l'interrogation*.

². La tension c'est la notion traditionnelle d'obstacle, mais un peu modifiée. Pour le nouveau théâtre et ainsi pour les œuvres beckettiennes, au lieu d'obstacle on préfère employer l'idée de tension « qui rend compte d'un décalage, d'une disparité, d'une

inadéquation entre deux principes, sans qu'il y ait primauté de l'un sur l'autre » (Betty, Rojzman, *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, Paris, A. G. Nizet, 1987, 10).

³. Le langage et le récit dans *Fin de partie*, tous les deux possèdent à la fois le possible et l'impossible.

⁴. Justifier par des motifs rationnels, rendre rationnel.

⁵. Romain, Gary, (1914-1980), dans *Le Petit Robert de la langue française 2009*.

⁶. On a des silences éloquents servant à approuver et à condamner, des silences de discrétion, de respect, etc.

Bibliographie

APOSTEL, Leo, « de l'interrogation en tant qu'action », 1981, disponible sur le site www.Persee.fr (2014/03/29)

BALLY, Charles, *Traité de stylistique française*, Klincksiek, 2^e édition, Paris, 1951.

BALZAC, Honoré de, *Une ténébreuse affaire*, Souverain et Lecou, 1841.

BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Minit, Paris, 1957.

CHESTIER, Alain, *La littérature du silence*, Paris, L'Harmattan, 2003.

CLAUDEL, Paul, *Le soulier de satin*, Gallimard, 1929 dans DETHURENS, Pascal, *Claudé et l'avènement de la modernité*, Annales Littéraires de L'Université de France-Comite, 1996.

DAMBSKA, Izydora, « Sur les fonctions sémiologiques du silence », *Revue de Métaphysique et de Morale*, Vol. 15, N^o. 3, 1970.

EERETEIN, Claude, et al., *La Littérature française de A à Z*, Hatier, Paris, 1998.

EVARD, Franc, *En attendant Godot et Fin de Partie*, Ellipses, Paris, 1998.

KHOWLSON, James, *Beckett* (trad^o Oristelle Bonis), Editions Solin, Actes Sud, Arles 1999, dans Odéon-Théâtre de l'Europe, *Dossier d'accomplissement/Fin de partie*, Odéon 6^o.

LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique*, PUF, Paris, 1980.

LEBLANC, Evelyne, *Fin de partie de Samuel Beckett*, Bertrand-Lacoste, Paris, 1997.

PASCAL, Blaise, *Discours sur les passions de l'amour*, Bernard Grasset, Paris, 1911.

ROJTMAN, Betty, *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, A.G.NIZET, Paris, 1987.

SCHLOSSMAN, Beryl, « L'étrangeté, l'exil et l'amour chez Beckett », *Carnets*, D'un Nobel l'autre..., numéro spécial, automne-hiver 2010-2011.

