

**LE SILENCE COMME SIGNE D'EXPRESSION DE
L'ABSURDE DANS *EN ATTENDANT GODOT* DE SAMUEL
BECKETT**

Nesmond-Juvénal DOUÉ

nesmondjuvenal@gmail.com

Université Alassane Ouattara

Résumé : Le silence dans *En Attendant Godot* est autant en relation avec l'absence de bruit qu'avec une réponse absurde. Il apparaît comme un outil essentiel à l'épanouissement de l'idéologie absurde. Il contribue aussi à la mise en crise de la communication en dévoilant l'angoisse du personnage. Au final, l'analyse du silence dans *En attendant Godot* la présente comme un signe ambivalent qui permet à Beckett de révéler à la fois sa vision pessimiste de la condition humaine, et l'espoir nécessaire à la survie de l'humanité.

Mots clés : silence, absurde, condition humaine, espoir

Abstract : The silence in *Waiting for Godot* is as much about the absence of noise as it is about an absurd response. It appears as an essential tool for the development of absurd ideology. It also contributes to the crisis of communication by revealing the character's anxiety. In the end, the analysis of silence in *Waiting for Godot* presents it as an ambivalent sign that allows Beckett to reveal both his pessimistic vision of the human condition, and the hope necessary for the survival of humanity.

Keywords : silence, absurd, human condition, hop

Introduction

Art dont l'acception est plurivoque, le théâtre se veut une pratique à la rencontre de la littérature et du spectacle. À l'origine, initié pour le culte du dieu grec Dionysos, il va transcender ce domaine pour s'imposer comme un instrument d'éveil des consciences. En tant que pratique scénique, son essence réside dans la représentation. Transfuge du théâtre antique, le théâtre occidentale n'a pas échappé aux diverses variations sociales pour aboutir à ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler "théâtre de l'absurde". Ce théâtre est un type spécifique de dramaturgie qui s'impose dans le second versant du XXe siècle et qui revendique l'interface d'une période trouble. L'une de ses spécificités réside dans la mise en crise les données dramatiques. M. Pruner (2003, p. 5) ne dit pas autrement lorsqu'il affirme « *Les œuvres mettent en cause les principes de la logique et semblent échapper à tout sens rationnel. Le langage y est soumis à une subversion radicale, donnant à voir des situations incohérentes, imprévisibles et déconcertantes.* » Ainsi, dans la quasi-totalité des pièces de l'absurde, l'enjeu dramatique s'exprime à travers la crise de la communication. Avec Beckett, cette crise se traduit par un jeu cacophonique sur le langage. Se prononçant sur la qualité du langage chez Beckett, E. Jacquard (1998, p. 204) affirme que « *le langage apparaît comme un instrument imparfait. (...) il dit trop ou trop peu.* » Si le langage perd ainsi ses marques, c'est qu'il est condamné à dire le néant. Dans ce théâtre basé sur l'inaction, le langage doit dire alors qu'il n'y a rien à dire. En conséquence, les combinaisons discursives sont entretenues par une variété de silences réels ou supposés qui justifient l'intérêt dramatique et absurde de *En Attendant Godot*. Dans cette pièce en deux actes répétitifs, le silence se présente comme un outil clé par lequel le langage apparaît sous une forme nouvelle.

Comment le silence se laisse-t-il appréhender dans *En Attendant Godot* ? Sous quels mécanismes dramatiques s'exprime-t-il ? Et dans quelle mesure permet-il de définir une vision du monde ? Telles sont les principales interrogations auxquelles la présente réflexion envisage d'apporter des éléments de réponses. Sous l'impulsion de la sociocritique que P. Zima (2000, p. 58) décrit comme mettant « *en corrélation la totalité des idées et des attitudes d'un certain groupe (...) avec la presque totalité du texte régie par la structure significative* », et de la sémiotique définie par R. Barthes (1985, p. 19) comme « *la science de tous les systèmes de signes* », l'on part de l'hypothèse que le silence permet à Beckett d'exprimer une vision pessimiste de la condition humaine. À cette l'hypothèse s'adosse deux objectifs dont le premier est de montrer que le silence est un canal d'injection du néant dans la pièce et un moyen

d'épanouissement de la gestuelle. Le second objectif est d'arriver à la finalité que le silence est le prétexte par lequel Beckett présente la condition humaine comme une anomalie systémique.

1- Le silence, entre compréhension du terme et élucidation du concept de l'absurde

La prise en filature du silence nous plonge dans un contexte aussi fascinant que complexe dû à l'ambiguïté de la notion. Le silence rime avec peur, regret, angoisse, mais il est aussi synonyme de sagesse, maîtrise et paix. Il se prête à d'innombrables méditations sur l'art et la vie.

1-1. Pour cerner la notion de silence

Prétendre cerner le silence sous toutes ses coutures serait prétentieux, tant il s'est présenté de façon multiforme dans les productions depuis la fin du XIX^{ème} siècle. Toutefois, à partir de la définition du mot, il est possible d'arriver à une compréhension formelle. *Le Robert* (2020, p. 416) définit le silence comme « *l'absence de bruit* », c'est-à-dire l'intolérance au son, la parole y compris. Parlant de silence, il s'agirait alors de se taire. Or, dans certains contextes, ne pas parler signifie ne rien dire en relation avec l'objet de la conversation. Ainsi, dans les enquêtes policières notamment, l'on dira après un interrogatoire que le suspect n'a rien dit pour signifier qu'il n'a pas donné d'informations utiles. Cela toutefois, ne signifie pas forcément qu'il a gardé un silence absolu. "Ne pas parler" dès lors se laisse comprendre également comme "parler mais ne rien dire d'utile sur ce qui est demandé". De ce point de vue et rejoignant P. Pavis (2000, p. 25), l'on peut dire que « *le silence n'est pas une chose absente, c'est plutôt une absence chosifiée intégrée à la musique et la « matière des mots* » ». Si accessoirement, le silence renvoie à constater l'absence de bruits, avec Pavis l'on peut le comprendre comme la matérialité – presque allégorique – de l'absence dans le discours. En clair, le silence reviendrait à "dire" l'absence de bruits. Dans ce cas il n'est pas le vide du néant, mais celui du signifié décalé par rapport à la réalité significative du moment.

Le silence s'impose comme un problème technique indispensable à la construction du sens du discours. En effet, le texte dans sa matérialité est la subtile combinaison de parole et de silence. En plus de la dimension psychologique qu'il renferme, le silence exprime matériellement une pause temporelle qui permet à l'interlocuteur d'entendre, et une pause spatiale qui permet au lecteur ou spectateur de comprendre. Dans la dramaturgie de Samuel Beckett, le silence donne d'aller à la rencontre de la psychologie des personnages et contribue

au fixisme d'une communication précaire. Pour C. Vulliard (1998, p. 48), le silence « *morcelle sans cesse la parole qui se cherche, hésite, donc souligne la discontinuité, l'absence de cohérence, la quête continuelle de sujets pour maintenir une communication.* » Dans la matérialité textuelle, l'on constate que le silence morcelle effectivement le discours sous les expressions « *un temps* », ou « *un silence* », comme on peut le voir dans l'extrait suivant :

Estragon. – Ce serait là, en effet, un grave inconvénient. (*Un temps*)
N'est-ce pas, Didi, que ce serait là un grave inconvénient ? (*Un temps*)
Étant donné la beauté du chemin. (*Un temps*) Et la bonté des voyageurs.
(*Un temps. Câlin*) N'est-ce pas, Didi ?
Vladimir. – Du calme.

(*En Attendant Godot*, p. 20)

La réplique d'Estragon est un agrégat de discours phatique en cinq phrases que rythment trois moments de silence matérialisés par les didascalies « (*un temps*) ». L'intérêt du silence dans ce discours réside dans la faculté à renforcer une sollicitation qui reste vaine. Si Estragon tient pour évidence la pertinence de son propos à la première phrase – Cela est traduit par le caractère emphatique de cette phrase – le silence qui suit, montre que l'évidence n'est pas forcément perçue de l'interlocuteur. Le renforcement interronégatif à valeur phatique qui suit, montre que non seulement Didi reste de marbre, mais aussi que son silence est de nature à déstabiliser psychologiquement Estragon. Ainsi, le silence qui se prolonge devient angoissant. Vladimir qui n'est pas étranger à cette vocation du silence, finit par intervenir pour le rompre. Son intervention est surtout l'expression de la compassion qu'il a pour son compagnon qui souffre de son silence. Puisque sa réponse n'est pas vraiment en harmonie avec la sollicitation d'Estragon.

Par convention, le silence se matérialise par l'absence de bruit. En tant que tel, il symbolise "rien dire". Toutefois, l'analyse du concept de silence débouche sur un autre de ses aspects en rapport avec un discours sans valeur. Dans l'un comme dans l'autre des cas, le silence s'impose comme un outil non négligeable, pour atteindre une certaine idéologie sociale qui fait la traçabilité de la psychologie de l'Absurde.

1-2. Le silence dans la psychologie de l'Absurde

Le concept de l'absurde ne saurait être dissocié de la personne d'Albert Camus. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, il exprime ainsi sa réflexion sur l'origine de l'absurde :

Dans certaines situations, répondre : « rien » à une question sur la nature de ses pensées peut être une feinte chez un homme. Mais si cette réponse est sincère, si elle

figure ce singulier état d'âme où le vide devient éloquent, ou la chaîne des gestes quotidiens est rompue, ou le cœur cherche en vain le maillon qui la renoue, elle est alors comme le premier signe de l'absurdité. (A. Camus, 1942, p. 20).

À travers cette réflexion de Camus, l'on perçoit en filigrane une relation entre l'Absurde et le silence. En effet, le silence dans son expression est assimilable au « vide » qui « dévient éloquent ». De la réflexion transpire aussi l'idée de la sincérité. En clair, le silence est observé du fait que l'on ne dit rien parce que l'on n'a rien à dire. Ce qui est ainsi sous-entendu, c'est qu'il est des moments où l'on ne se tait pas alors qu'il n'y a rien à dire. Le discours ainsi tenu est là juste pour conforter l'autre dans son discours à lui. La réplique avancée comme discours confortant se présente du point de vue du sens comme un silence, c'est-à-dire que c'est un discours contrefait en décalage par rapport à la réalité et à la sincérité discursive.

Par ailleurs, Camus crée un lien de causalité entre l'absurde et la lucidité. L'absurde pour lui, fait référence à la conscience de se savoir et d'agir naturellement. De cette manière, la chaîne de la monotonie est brisée par la démarcation d'avec les stéréotypes qui caractérisent les hommes. L'idée de l'absurde, toujours selon Camus, s'apparente à la découverte de la conscience autonome qui amène l'homme à se libérer des actions devenues mécaniques à force de répétition, et auxquelles il se soumet – souvent inconscient – au quotidien. L'homme absurde chez Camus, est cet être qui a pris conscience qu'il existe dans un univers où aucune planification n'est possible, puisqu'il est limité par la mort sur laquelle il n'a aucune emprise et de laquelle il n'a aucune expérience. Le mystère de la mort rend caduc tout planning. Du coup, le monde lui-même devient incompréhensible, d'où son lien avec l'absurde. C'est pourquoi Camus déclare :

Ce monde en lui-même n'est pas raisonnable (...) ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme. L'absurde dépend autant de l'homme que du monde. Il est pour le moment leur seul lien. (A. Camus, 1942, p. 26)

Si tant est que la quête de l'homme réside dans le sentiment de la raison, elle se heurte toutefois à un obstacle qui est le monde irrationnel. Il s'agit d'un monde absurde dans lequel l'homme en quête de raison demeure insatisfait. L'homme à qui cette vérité n'échappe pas, est l'homme lucide que Camus appelle l'homme absurde.

Les sollicitations de l'humain en détresse qui ignore la raison de son existence et qui, pour cette raison se sent de trop dans un monde qui ne lui répond pas. Cette détresse, c'est aussi le sentiment que le réel tourne le dos à l'humain, qu'il est indifférent à ses désirs et que ses

bavardages recouvrent, et du coup donnent à entendre le silence tant redouté. C'est-à-dire d'une part le non-sens des choses, et de l'autre et surtout la découverte horrible que le monde ne répondra jamais aux appels de détresse de l'homme. C'est en substance la définition que Camus donne de l'absurde sous ces mots : « *l'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde.* » (A. Camus, 1942, p. 31)

« L'appel humain », représente le cri de détresse de l'homme qui se découvre absurde et qui ne se résout pas à la résignation. En clair, il s'agit de celui qui choisit de se révolter. Avec Camus, l'on réalise que « le silence déraisonnable » doit être compris au double sens de "résonance" et de "raison". Autant le silence implique l'intolérance au bruit, autant il fait aussi référence à toute réponse non proportionnelle à un appel émis. Là seulement, l'absurde prend tout son sens.

L'expérience de l'absurde est nécessaire à l'homme car elle libère sa conscience de ses entraves. Cependant, elle n'est pas suffisante car elle n'énonce aucune règle d'action. En se révoltant, l'homme s'insurge contre l'univers et contre sa condition fataliste de mortel. Cela lui permet de dépasser l'absurde et d'acquérir la sensation d'être une conscience libre.

L'idéologie de l'absurde imprègne la dramaturgie de l'époque au point d'aboutir à l'appellation théâtre de l'absurde pour la désigner. La caractéristique principale de la pièce absurde est l'absurdité. Tout dans cette dramaturgie est minutieusement mis en œuvre pour donner à voir une représentation incohérente. Elle montre sur la scène des personnages pris au piège de la détérioration à travers une situation sans motivation. Une dramaturgie inscrite dans un schéma boule de neige circulaire et descendant sans stimulus ni point d'orgue, encore moins point tragique. N'ayant aucun conflit, la fin est similaire au début.

L'objectif clairement affiché du théâtre de l'absurde n'est pas de mettre sur la scène des événements, mais plutôt des situations. La démarcation entre lecteur/spectateur et personnage est voulue pour éviter toute possibilité d'identification au personnage. Le théâtre de l'absurde expose aussi les limites du langage qui contredit souvent l'action. La communication est réduite en un verbiage sans aucune logique. Évincé de tout contenu social, le personnage est soumis à l'hostilité d'un espace du chaos ou du nulle part. Le temps est également ambigu au point qu'il relève de la gageure de situer clairement le moment de l'action. Ici, les données dramatiques sont mises en crise. Et cette mise en crise n'échappe pas au regard de M. Pruner (2003, p. 5) pour

qui « *Les œuvres mettent en cause les principes de la logique et semblent échapper à tout sens rationnel.* »

Le non-sens sur lequel repose le théâtre de l'absurde justifie l'angoisse qui imprègne ses pièces. En effet, il est complexe de trouver une réponse à la question de l'insignifiance. Et le propre de l'absurde est son impossibilité à expliquer les choses. Il se contente juste de montrer l'absurdité de l'action des humains dans le monde. Et puis, tout en dénonçant subtilement, il révèle la bêtise humaine à l'origine de la chute de l'humanité.

Avare en détails, la pièce absurde lie le silence au sens, à l'expression, et au sous-texte. Il devient un instrument qui permet de nuancer et même de contredire le sens. Quel que soit la forme sous laquelle il intervient dans la couche dialoguée, le silence est en relation avec une situation plutôt réaliste.

2- Les modes d'apparition du silence dans *En Attendant Godot*

À la lecture de *En Attendant Godot*, le lecteur/spectateur est interpellé par une structure textuelle qui mêle aux occurrences discursives des indications scéniques à vocation de silence. Dans cet environnement discursif où le verbe se délite, le discours semble progressivement se liquéfier au profit d'un silence pesant qui intervient dans la couche textuelle pour matérialiser le néant d'une part, et de l'autre, pour faire du corps, le "verbe" de la communication.

2-1. Le silence comme dévoilement du néant

L'un des singularismes de *En Attendant Godot* réside dans le foisonnement des marques du silence dans le texte. Le silence jalonne le texte Beckettien qui dissimule mal la propension à l'extinction progressive du verbe.

Le silence rythme le texte beckettien dans lequel il apparaît comme un baliseur de la finitude. En effet, l'examen des didascalies expressives de *En Attendant Godot* révèle une fréquence de pas moins de cent-quatre (104) silences dont quarante-sept (47) dans l'acte I, et cinquante-sept (57) dans l'acte II. À cela, il faut ajouter les expressions indiquant les légères pauses « un temps », qui apparaissent environ quatre-vingt (80) fois dans la pièce. Si ces apparitions du silence participent de la fixation du dialogue, sous cette forme, ils fonctionnent sous l'aspect de marqueurs syntaxiques au sein du texte pour révéler l'angoisse.

L'approche de la pièce montre que le personnage chez Beckett a peur du silence. Dans son univers qui n'a aucun repère, le silence équivaut à la mort. De là, naît une idée plus cruelle de l'angoisse chez Beckett en relation avec la quête de l'impossible néant pour justifier l'existence. En clair, le personnage (autant que le lecteur/spectateur) est angoissé du fait qu'il est incapable de s'autosaisir, de se comprendre, de comprendre sa relation aux autres et au monde, et même de comprendre le monde. La quête du personnage beckettien est une quête de l'être-en-soi. Du coup, le silence s'inscrit dans la logique d'une fin en soi. Se taire, c'est concrétiser la mort qui, au quotidien menace le personnage d'extinction. À l'inverse, parler est pour lui une manière de résister au manque, au vide et à l'oubli incarné par le silence. Cette réalité est particulièrement palpable dans les échanges entre Vladimir et Estragon où l'on peut observer une surexploitation des ressources de la fonction phatique du langage. En sollicitant constamment l'interlocuteur, le personnage révèle sa crainte du silence. À cet effet, Vladimir dira : « (...) Et un seul parle d'un larron de sauvé. (*Un temps.*) Voyons Gogo, il faut me renvoyer la balle de temps en temps. » (S. Beckett, 1952, p. 15). Cette réplique donne de comprendre l'inquiétude du personnage à l'idée de la prévalence du silence. Constatant le silence de son compère lorsqu'il lui donne le temps d'intervenir, Vladimir intervient pour directement le solliciter. Un peu plus loin, il est plus amer dans son interpellation.

Vladimir. – veux-tu que je m'en aille ? (*Un temps.*) Gogo ! (*Un temps.*
Vladimir le regarde avec attention.) On t'a battu ? (*Un temps.*) Gogo !
En Attendant Godot, p. 81.

Ici encore, l'expression qu'utilise Beckett pour matérialiser le silence est « *un temps* ». Cela montre que le silence observé est relativement bref. L'on a affaire surtout à un silence de sollicitation par lequel, Vladimir cherche à capter l'intérêt d'Estragon. Le court silence qu'il observe lui permet de tester la présence effective de l'autre, inquiet qu'il est du silence définitif et de la solitude permanente. Ainsi, tout en rythmant le discours, les marqueurs de silence révèlent l'état d'âme du personnage. En interrompant son discours volontairement, Vladimir tend la perche à son interlocuteur pour qu'à son tour, il intervienne sur le sujet évoqué. Plus qu'une sollicitation, il s'agit carrément d'une exigence relative à une question de survivance. Pour Marjorie Colin (2017, p.143) « *Les marqueurs de suspension du discours que l'on retrouve par les expressions un temps, pause ou silence illustrent une rupture dans la continuité discursive.* » La rupture discursive ainsi évoquée a pour vocation de permettre l'interaction. L'un se tait parce qu'il s'inquiète du silence de l'autre. Il apparaît nécessaire pour lui d'entendre

l'autre afin de combattre la solitude et l'angoisse. La rupture dialogique par un bref silence devient par conséquent une panacée contre l'angoisse de la solitude.

Dans *En Attendant Godot*, tout se passe comme s'il était plus important pour les personnages de « dire » plutôt que de communiquer. Le langage se résume à des propos incohérents souvent incompréhensibles avancés juste pour meubler le vide ou pour « passer le temps ». Jean-Pierre Ryngaert (1993, p.95) corrobore cette thèse en affirmant « *Tout se passe comme si les personnages n'avaient rien à se dire, pas de raison idéologique ou psychologique de prendre la parole.* » Avec Beckett, « dire » ne coïncide pas forcément avec communiquer, car dans le contexte de l'univers beckettien, converser est quasi impossible. Impossible parce que c'est défier la communication que de prétendre vouloir dire alors qu'il n'y a rien à dire. Dans un tel contexte, la parole est prise dans l'engrenage de l'amenuisement comme on le constate dans l'extrait suivant :

Long silence.
Vladimir. – Dis quelque chose !
Estragon. – Je cherche.
Long silence.
Vladimir (*Angoissé*). – Dis n'importe quoi !
Estragon. – Qu'est-ce qu'on fait maintenant ?
Vladimir. – On attend Godot.
Estragon. – C'est vrai.
Silence.
En Attendant Godot, p. 88.

Ce dialogue illustre non seulement la difficulté des protagonistes à rétablir la connexion discursive, mais aussi le poids psychologique que suscite le silence. En effet, à travers ces répliques, l'incapacité des personnages à « se renvoyer » la balle apparaît cruelle. La balle, c'est-à-dire la parole, est littéralement bloquée. Les deux premières répliques de Vladimir traduisent clairement l'imminence d'un danger. Et ce danger est le silence. L'expression « n'importe quoi » introduite par l'impératif « dis » que précède la didascalie intégrée à valeur de caractérisation psychologique « (angoissé) », montre aussi bien la panique de Vladimir que sa détermination à refuser de sombrer dans le silence. Il exprime ainsi l'urgence à résister par la parole face à l'inexorable fatalité. De fait, le silence apparaît comme l'expression autrement du néant et matérialise le vide que les personnages vont chercher à meubler vaille que vaille par la parole.

Dans cette pièce, le silence se comporte comme un marqueur discursif dont la vocation est de matérialiser la discontinuité dramatique ou la rupture dialogique. À travers lui, le

lecteur/spectateur découvre que l'intérêt discursif de l'œuvre ne réside pas forcément dans la cohérence communicationnelle. Par l'entremise des silences, la parole rebondit telle une balle pour enjamber littéralement ces silences d'un sujet à un autre traduisant du coup l'angoisse du personnage, et l'éclatement de la parole. La communication prise au piège de l'impasse, les personnages en perdition vont chercher une alternative à travers la mimique.

2-2. Le silence par la mise en espace du corps

Comme indiqué en amont, la communication est problématique chez Beckett. Parler répond surtout à une nécessité de survie dans la mesure où se taire implique le vide de la disparition. Dans ce contexte cependant, à la nécessité de dire répond bien vite l'impossibilité de parler. Et comme le silence dans le sens de se taire n'est pas une option, le corps s'impose comme un relais parlant du verbe muet, ou de la parole en échec.

Dès l'entame de la pièce, les indicateurs scéniques décrivent des scènes de gestuelles qui montrent que le corps est l'objet de persécution. Vladimir s'approche « à petits pas raides, les jambes écartées. » (S. Beckett, 1952, p. 9), Estragon souffre de la souffrance que lui imposent ses pieds coincés dans sa chaussure manifestement trop petite. Et le fait qu'il se « lève péniblement » et « va en boitillant... » (S. Beckett, 1952, p. 16), « chancelle », « perd l'équilibre », « manque de tomber », « titube », laisse de penser qu'Estragon souffre aussi d'infirmité physique. Là se trouve peut-être un pan de la justification de sa dépendance à Vladimir. À ces souffrances décrites par les didascalies, s'ajoutent celles consécutives aux agressions dont Estragon est victime entre les actes, et au violent coup de pied que lui assène Lucky.

À l'épreuve de la violence de la torture, la scène donne de voir des mimiques qui "occupent" les personnages en quête de "gag" pour relayer le flux de parole en voie de tarissement. Dans une certaine mesure, la gestuelle de la souffrance est une solution substantielle au silence de la parole. Lorsqu'elle ne relance pas la communication par l'introduction d'un nouveau sujet, elle comble momentanément le vide du silence par des actions. Parlant des "scènes gag", Marjorie Colin (2017, p. 147) affirme :

Le corps vient ainsi emplir l'espace verbal laissé béant. Agir permet donc en quelque sorte de remédier à l'extinction de la voix. À la parole agonisante, le corps surgit en remplaçant, de la même manière qu'au corps décrépiti répond la parole.

Le personnage est perpétuellement en lutte pour sa vie tributaire de l'arrivée du mystérieux Godot. Il lui est impérieux de survivre jusqu'à cette arrivée. Pour ne pas sombrer dans le silence définitif, le personnage développe par instinct de survie une alternative aux mots qui se font de plus en plus rares. Il s'agit d'agir, même sans parler. Agir permet à ses personnages en déréliction de pallier à l'extinction de la voix. Ainsi, lorsque la parole tombe en "panne", le corps par les mimiques, se charge d'assumer la résistance contre la finitude. Le corps devient par nécessité un sujet "parlant" qui fait une sorte de "bruit visible" pour sortir le personnage du silence du verbe.

La puissance verbale de la gestualité est perceptible dans les scènes du chapeau et de la chaussure, comme pour matérialiser la panne de parole, et le remplacement du vide laissé par cette panne.

Vladimir. – Des fois je me dis que ça vient quand même. Alors je me sens tout drôle. (*Il ôte son chapeau, regarde dedans, y promène sa main, le secoue, le remet.*) (...) (*Il ôte de nouveau son chapeau, regarde dedans.*) Ça alors ! (*Il tape dessus comme pour en faire tomber quelque chose, regarde à nouveau dedans, le remet.*) enfin... (*Estragon, au prix d'un suprême effort, parvient à enlever sa chaussure. Il regarde dedans, y promène sa main, la retourne, la secoue, cherche par terre s'il n'en est pas tombé quelque chose, ne trouve rien, passe sa main à nouveau dans sa chaussure, les yeux vagues.*) Alors ?

Estragon. – Rien.

En Attendant Godot, p. 12

Cette scène qui s'illustre dans les toutes premières pages de l'œuvre, s'apparente à un jeu clownesque distractif tant pour les personnages que pour le lecteur/spectateur. Rappelons à toute fin utile que dans le contexte de la pièce, chaque personnage est associé à un objet. Estragon à sa chaussure, Vladimir à son chapeau, Pozzo à son fouet et Lucky à la corde qui le tien en laisse. Dans la scène susmentionnée, la pertinence de la situation tient à la combinaison des didascalies avec les occurrences discursives. Cela atteste du coup la complicité entre la parole et l'action pour combattre le silence. Par deux fois, Vladimir fait ce que nous appellerons "le jeu de chapeau" (il le reprendra quatre répliques plus bas). Ce jeu se résume à une action absurde du fait qu'elle est répétée alors qu'il est évident qu'elle ne produit aucun résultat. En effet, en regardant dans le chapeau, le personnage ne fait aucune découverte. Il tape pourtant dessus tout en faisant mine de s'attendre à ce qu'il en tombe quelque chose. Son action met en alerte le lecteur/spectateur dont l'attention est aiguisée par l'expression à valeur de stupéfaction « ça alors ! ». Fort logiquement, il s'attend à voir ce que le personnage a vu dans le chapeau. Cependant, le lecteur/spectateur désabusé découvre amèrement que ce que dit

Vladimir n'est pas en phase avec ce qu'il fait. Le cri « ça alors » en relation avec la mimique aurait pu donner lieu à une action dramatique, du moins c'est à cela que l'on s'attend. L'hypothétique action est vite dissoute lorsque le chapeau ne laisse rien découvrir. Et Estragon, le compagnon d'infortune de Vladimir, reprend exactement les mêmes gestes, cette fois avec sa chaussure, pour le même résultat, c'est-à-dire, pour ne rien découvrir à l'intérieur.

Loin d'être insensées, ces actions posées par les personnages sont voulues et menées avec dextérité comme ils le souhaitent. Au bord de l'agonie, la surcharge du geste leur permet de défier l'angoisse du vide. Le coup donné volontairement en spectacle à travers des jeux de scène apparaît comme les béquilles d'un langage verbal défaillant. Si E. Ionesco (1967, p. 121) peut prétendre que « *le mot empêche le silence de parler* », avec Beckett, l'on peut se risquer à affirmer que la mimique permet au silence de s'exprimer.

3- Le silence : entre dénonciation et espoir

L'enjeu du silence dans *En Attendant Godot* ne saurait se dissocier des réalités du XXème siècle. Ce siècle où les intelligences humaines se sont mises en collaboration pour faire sombrer le monde dans le chaos de l'incertitude. Dans l'œuvre dramatique, le silence surabondant apparaît comme un support de remise en cause des clichés et comme le lieu de l'espérance miné par un monde trouble.

3-1. Le silence comme réquisitoire contre la condition humaine

En incrustant dans les répliques et entre les couches dialoguées les marqueurs de silence, l'auteur dramatique manifeste clairement une volonté de faire connaître sa vision pessimiste de la condition humaine. S'il est indéniablement une réalité que les hommes partagent, c'est bien leur sort. Projetés dans le monde sans leur avis, ils subissent les tribulations de la vie caractérisée par la souffrance, le manque, et l'illusion du bonheur en attendant la mort.

En inaugurant la notion de l'Absurde, Camus établit un lien de causalité entre la condition humaine et la solitude. En effet, l'action représentée implique la prise en compte d'un environnement social dans lequel se développe un réseau corrélationnel par lequel les personnages/acteurs expriment ce qui est la condition qui caractérise les humains selon l'auteur. En vidant la pièce de tout élément d'intrigue, Samuel Beckett pousse à l'excès son pessimisme de la condition humaine. En évinçant le personnage de toute épaisseur socio-identitaire, l'Irlandais exprime le non-sens autour de la vie de l'homme. Le personnage est quasi lunatique

et son évolution dans la pièce – si l'on admet qu'il évolue dans la pièce – se fait au gré des situations cycliques de l'éternel recommencement. Cette façon de dire rejoint celle de Martin Esslin (1963, p. 72) pour qui

Les personnages de Beckett ne sont pas des personnages mais des incarnations d'attitudes humaines fondamentales. (...) Et dans ces pièces, il ne s'agit pas d'évènements ayant un commencement et une fin définie, mais de situations ou plutôt de types de situations qui se répèteront toujours.

Pour mieux comprendre Esslin, il importe d'être vigilant à l'attentisme qui caractérise la dramaturgie beckettienne. À travers le silence, le personnage attend que quelque chose se produise qui modifiera positivement sa condition qu'il juge misérable. Et comme rien ne se passe véritablement, le silence fragmente, déconstruit le langage pour en révéler la vacuité tout en soulignant sa portée finalement dérisoire. Dans un système où la condition humaine se présente pratiquement comme une anomalie systémique, les mots sont frappés d'incapacité et ne disent que le malaise social à travers la prééminence du silence.

Mais le silence tient ses promesses dans le théâtre de Beckett. Ainsi, la démolition de la fonction référentielle, permet la mise en exergue de la fonction poétique du discours. Ainsi, par l'entremise du silence, la parole épouse une forme de résonance. L'exemple suivant est assez expressifs.

Estragon. – Toutes les voix mortes.

Vladimir. – Ça fait un bruit d'ailes.

Estragon. – De feuille.

Vladimir. – De sable.

Estragon. – De feuille.

Silence.

Vladimir. – Elles parlent toutes en même temps.

Estragon. – Elles murmurent.

Vladimir. – Elles bruissent.

Estragon. – Elles murmurent.

Silence.

En Attendant Godot, pp.87-88.

Dans cet extrait, l'effet poétique repose sur le langage figuré de la personnification. Les voix évoquées sont attribuées à des végétaux que sont les feuilles. Les silences qui segmentent les séquences dialoguées sous le modèle d'un duo, renforcent l'effet poétique par la mise en relief d'un lexique spécifique à la cacophonie du bruit, comme pour souligner l'insignifiance du sens. Mais avec Beckett, le sens du discours n'a pas de sens puisque la condition humaine elle-même est vouée à l'échec. Le sens réside peut-être dans l'espoir incarné par le vide du silence.

3-2. Le silence pour “faire vivre l’espoir”

Dans la matérialité textuelle, l’on constate toute la difficulté à dire le silence. En effet, “dire de se taire” n’est pas observer le silence. Et le silence, s’il pouvait se décrire, serait présenté comme le vide du blanc perceptible entre les mots qui constituent le texte. Mais le blanc en tant que couleur, c’est la symbolisation de l’espoir et de l’espérance. En multipliant le silence dans sa pièce, peut-être Beckett veut-il faire comprendre au lecteur/spectateur que tout n’est pas véritablement perdu. Ainsi, l’on peut s’avancer à dire que le silence chez Beckett ouvre le champ des possibles. Alain Corbin (2016, p. 9) ne contredit pas cette thèse lorsqu’il affirme que les hommes considéraient le silence « *comme la condition du recueillement, de l’écoute de soi, de la création ; surtout comme le lieu intérieur d’où la parole émerge.* »

Ainsi, dans son rapport à l’espoir, le silence se présente comme le lieu du salut. L’attente à laquelle il renvoie, apparaît comme le creuset des bonheurs si elle n’est pas déçue. Le silence entretient l’espoir et permet sa découverte quand le discours rebondit. En relançant le dialogue, l’autre peut permettre à l’espoir d’exploser et de guérir les maux occasionnés par les mots.

Par ailleurs, Le silence à travers sa vocation d’interpellation et de sollicitation, se présente comme un appel à la solidarité et à la comparaison pour l’humain écrasé par sa solitude éternelle due à sa condition d’humaine. Comme dit en amont, le silence est le lieu du possible, et même si ce possible est éventuel, il reste à venir. Le silence supporte cet espoir qui dure tant que ne survient pas le “bruit du dialogue”.

In fine, l’univers du possible qu’incarne l’attente du silence, n’occulte pas le salut divin. D’ailleurs, Godot a bien souvent été interprété comme Dieu. Dans ce sens, le silence (l’attente/absence de Godot) peut renvoyer à l’espoir de la manifestation divine en gestation pour combler le manque du vide.

Conclusion

Au terme de cette réflexion, il apparaît qu’à travers les manifestations du silence dans *En Attendant Godot*, Samuel Beckett revendique l’identité absurde de sa dramaturgie. Pris comme un instrument de signalisation du défaut langagier, le silence marque l’échec de la communication par la rupture de la cohérence et le refus de la logique du discours. En tant que matérialité du vide, le silence est ambivalence. Il est le lieu à la fois de l’inexprimé, et de l’inimaginable. Si le silence est un moyen par lequel Beckett exprime son pessimisme de la

condition humaine, il n'en demeure pas moins, qu'il en fait l'univers de tous les possibles car le silence n'est qu'attente. Et dans l'attente, tout peut arriver, même le bien. De là naît l'espoir incarné par le silence.

Les manifestations du silence dans *En Attendant Godot* dépassent le cadre dramatique pour devenir un instrument d'interpellation et d'éveil de conscience. Même si la condition humaine semble absurde, la vie mérite d'être bien vécue car elle promet l'écoute, la solidarité et l'espérance du bonheur.

Bibliographie

BARTHES Roland, 1985, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil.

BECKETT Samuel, 1952, *En Attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit.

CAMUS Albert, 1942, *Le Mythe de Sisyphe, Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, Nouvelle édition augmentée d'une étude sur Franz Kafka, coll. « les essais, XII ».

COLIN Marjorie, 2017, « Le silence en maux dans l'œuvre théâtrale de Samuel Beckett. », *Quêtes littéraires* n° 7, pp. 142-152.

CORBIN Alain, 2016, *Histoire du silence*, Paris, Éditions de Minuit.

Dictionnaire *Le Robert*, 2020.

ESSLIN Martin, 1963, *Le Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel.

IONESCO Eugène, 1967, *Journal en miettes*, Paris, coll. « Folio essais ».

JACQUART Emmanuel, 1998, *Le Théâtre de dérision, Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard.

PAVIS Patrice, 2000, « Du silence dans les structures : sur quelques écritures dramatiques contemporaines », *Protée*, 28(2), pp. 25-34.

PRUNER Michel, 2003, *Les Théâtres de l'absurde*, Paris, Nathan « Vuief ».

RYNGAERT Jean-Pierre, 1993, *Lire En attendant Godot de Beckett*, Paris, Dunod.

VULLIARD Christine, 1998, *Étude sur Samuel Beckett En attendant Godot*, Paris, Ellipses coll. « Résonances ».

ZIMA Pierre, 2000, *Manuel de Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales ».