

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ

PROGRAMA DE DOCTORADO EN LENGUAS, LITERATURAS

CULTURAS Y SUS APLICACIONES

L'ESTHÉTIQUE DU SILENCE DANS LE THÉÂTRE DE SAMUEL BECKETT

TESIS DOCTORAL

Presentada por :

Alexis SOLÉ

Dirigida por :

Ignacio RAMOS GAY

Valencia, diciembre de 2025

REMERCIEMENTS

Tout travail de recherche est jalonné de rencontres décisives, et celle avec mon directeur de thèse, Ignacio Ramos Gay, a marqué ce parcours de manière profonde. Son expertise dans le domaine, combinée à sa rigueur, sa créativité et sa bienveillance, a été une véritable source d'inspiration. Il m'a non seulement guidé avec patience, mais m'a également beaucoup aidé à clarifier mes idées et à les exprimer de manière cohérente. Son rôle a été essentiel dans la transformation de mes réflexions en un travail structuré et abouti. Je lui suis profondément reconnaissant pour son engagement et son soutien constant tout au long de ce parcours.

Je tiens également à exprimer ma profonde gratitude à ma mère, à mon père et à ma famille, qui ont été un pilier de soutien tout au long de ce voyage. Votre patience, votre écoute et votre amour inconditionnel ont été essentiels pour me permettre de mener à bien ce travail. Vous avez su m'accompagner avec patience et bienveillance, respectant mes silences et m'aidant à les traverser avec sérénité. Merci pour votre présence et pour votre confiance infaillible, qui ont toujours éclairé mon chemin. Ce projet porte en lui l'empreinte de votre amour.

À mes amis, Sandra, Guillermo, María-Jesús, Pablo, Víctor, Alberto et Daniel, je tiens à adresser un immense merci pour votre soutien et pour le rôle que vous avez joué durant cette période. Vos encouragements, vos moments de partage, et votre écoute attentive m'ont permis d'avancer avec sérénité. Vos présences, qu'elles soient discrètes ou animées, m'ont permis de garder un équilibre précieux dans cette aventure exigeante. Vous avez su, chacun à votre manière, m'apporter de la sérénité, du recul, et parfois simplement une raison de sourire dans les moments les plus intenses.

Celine, pour ton soutien précieux, ta patience et ton amour, qui ont apporté une force nouvelle à la dernière étape de ce parcours, je te remercie. Ton écoute et tes encouragements m'ont permis de conclure ce travail avec sérénité et confiance. Cette thèse porte en elle une part de la joie et de l'équilibre que tu as su insuffler dans mon quotidien.

**L'ESTHÉTIQUE DU SILENCE DANS LE THÉÂTRE DE
SAMUEL BECKETT**

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	13

CHAPITRE 1

LE SILENCE : DÉFINITION D'UN CONCEPT	31

1.1.	Étymologie et définition du silence	33
1.1.1.	Étymologie du silence	34
1.1.2.	Définition du silence	37
1.2.	Le recours au silence	46
1.2.1.	La présence du silence dans le discours	46
1.2.2.	La présence du silence dans l'art	58
1.2.3.	La présence du silence dans la littérature	64
1.2.4.	La présence du silence dans le théâtre	73
1.2.5.	La présence du silence dans le théâtre de l'absurde	79
1.2.6.	La présence du silence dans le théâtre de Samuel Beckett	84
1.2.7.	Perceptions culturelles et enjeux communicationnels	89

CHAPITRE 2

LE SILENCE DANS LE THÉÂTRE	95

2.1.	Les dramaturges du silence	97
2.2.1.	Samuel Beckett	98
2.2.2.	Harold Pinter	102
2.2.3.	Eugène Ionesco	106

2.2.4.	Marguerite Duras	110
2.2.5.	Arthur Adamov	113
2.2.6.	Fernando Arrabal	116
2.2.	Le silence via le langage non verbal	120
2.2.1.	Le langage corporel	122
2.2.2.	Les interactions avec les acteurs	126
2.2.3.	Souligner l'absence des personnages	128
2.2.4.	Les ellipses	131
2.2.5.	Le doute et la peur	134
2.2.6.	Temps et rythme	136
2.2.7.	Le refus du langage textuel	138
2.3.	Le silence via le langage verbal	144
2.3.1.	Les non-dits	144
2.3.2.	Les interruptions	149
2.3.3.	Les répétitions	152
2.3.4.	Les monologues intérieurs	157
2.3.5.	Les pauses	160
2.3.6.	L'ironie	163
2.3.7.	L'inexprimé	166
2.3.8.	Les contradictions	168

CHAPITRE 3

	LE SILENCE DANS L'ŒUVRE DE BECKETT	173
3.1.	L'importance du silence	175
3.1.1.	L'expressivité émotionnelle	176
3.1.2.	L'expression de l'incommunicabilité	178
3.1.3.	Les pauses et le rythme	180
3.1.4.	La création d'une tension dramatique	183

3.1.5.	Le langage corporel	185
3.1.6.	L'exploration de l'absurde	192
3.1.7.	L'invitation à la réflexion, à la contemplation	196
3.1.8.	Création d'une esthétique minimaliste	199
3.2.	Le langage du silence : formes et effets dans le théâtre de Beckett	208
3.2.1.	<i>En attendant Godot</i> ou la palpabilité du silence	209
3.2.2.	<i>Fin de partie</i> : l'écho du silence en huis clos	219
3.2.3.	<i>Actes sans paroles I et II</i> : le théâtre du mutisme	227

CHAPITRE 4

	LA MISE EN SCÈNE DU SILENCE	241
4.1.	Approche et construction scénique du silence	243
4.1.1.	Concepts et défis de la mise en scène et du silence	243
4.1.2.	Entre scènes et écrans	248
4.2.	Fidélité et mises en scènes classiques	254
4.2.1.	Entre le fracas des armes et le silence de l'attente : Beckett à Sarajevo	254
4.2.2.	En scène derrière les barreaux : l'attente comme miroir de l'enfermement	257
4.2.3.	Ryan Kerr et l'art de la simplicité	260
4.2.4.	Une attente partagée au cœur de la scène de Jaroslaw Bielski	270
4.2.5.	L'équilibre entre rire et réflexion dans la mise en scène d'Alfredo Sanzol	272
4.2.6.	José Miguel Toro et l'accompagnement sonore de l'absurde	275
4.2.7.	Godot dans une intimité brute et fidèle au cœur de Paris	277
4.2.8.	Brook et Estienne une vision comique et métaphysique de l'immobilité	279
4.3.	Quand Beckett rencontre l'actualité	288

4.3.1.	Shary Graye et l'interprétation clownesque de <i>Waiting for Godot</i>	288
4.3.2.	Antonio Simón et le train de l'incertitude dans <i>Esperando a Godot</i>	290
4.3.3.	Une interprétation burlesque de <i>Waiting for Godot</i> par Eliot Gravouille	293
4.3.4.	Une approche rythmée et clownesque de <i>En attendant Godot</i> par Paul Dussel	295
4.3.5.	Joël Jouanneau adapte Godot à la lumière des préoccupations des années 90	296
4.4.	Quand le corps et la voix créent le silence	302
4.4.1.	Dominique Dupuy et la danse du silence	302
4.4.2.	Le chant du silence par Pierre Audi et György Kurtág	314
4.5.	Adaptations filmées et enjeux scéniques	326
4.5.1.	L'inhospitalité du désert de Karel Reisz dans <i>Acte sans paroles I</i>	326
4.5.2.	L'univers claustrophobique de Beckett à travers l'objectif de McPherson	331
4.5.3.	Alan Schneider redéfinit l'attente de Godot à travers un décor utopique	340
4.5.4.	Michael Lindsay-Hogg et l'essence filmique de Godot	343
4.5.5.	Une représentation intemporelle et universelle de <i>Esperando a Godot</i> par José Osuna	345
4.5.6.	Beckett et Asmus et face aux défis de l'adaptation télévisée	347

CONCLUSIONS 355

ANNEXES 363

BIBLIOGRAPHIE ET RÉFÉRENCES 373

5.1.	Sources primaires	375
5.1.1.	Œuvres de Samuel Beckett	375

5.1.2.	Représentations de <i>En attendant Godot</i>	376
5.1.3.	Représentations de <i>Fin de partie</i>	376
5.1.4.	Représentations de <i>Actes sans paroles I et II</i>	377
5.2.	Sources secondaires	378
5.2.1.	Ouvrages et articles sur la notion de silence	378
5.2.2.	Ouvrages et articles sur l'esthétique théâtrale et des genres littéraires	382
5.2.3.	Ouvrages et articles sur le théâtre du XX ^e siècle	384
5.2.4.	Ouvrages et articles sur la dramaturgie de Samuel Beckett	388

RÉSUMÉ EN ESPAGNOL 397

INTRODUCTION

Silence is of various depths and fertility, like soil. Now it is a mere Sahara, where men perish of hunger and thirst, now a fertile bottom, or prairie, of the west.

- *Winter*, Henry David Thoreau

Le théâtre qui n'est dans rien mais se sert de tous les langages : gestes, sons, paroles, feu, cris, se retrouve exactement au point où l'esprit a besoin d'un langage pour produire ses manifestations¹.

Antonin Artaud, dans *Le Théâtre et son double*, exprime l'essence du théâtre en tant qu'art qui va au-delà du langage et utilise divers éléments pour exprimer et se connecter à la vie. Il souligne la façon par laquelle le théâtre combine des éléments tels que les gestes, les sons, les mots, les cris, la lumière et l'obscurité pour créer une expérience unique qui résonne avec le public. Fondamentalement, le théâtre explore l'expression humaine et favorise une compréhension profonde. Via ces mots, Artaud suggère également que le théâtre a le pouvoir de transcender les limites du langage et d'établir une communication profonde. Ils impliquent que le théâtre est un moyen de transmettre les complexités des expériences, des émotions et des idées humaines, même lorsque les mots ne suffisent pas. Le théâtre permet d'explorer la vie et ses multiples manifestations de manière approfondie. De plus, le dramaturge met en avant le pouvoir transformateur du théâtre. Il suggère que le théâtre, en dépassant les limites du langage conventionnel, peut toucher et évoquer une essence de vie qui pourrait rester autrement cachée ou inexprimée. Via ces propos, il implique que le théâtre a la capacité de créer de nouvelles réalités, perspectives et expériences, tant pour les acteurs que pour le public. Dans l'ensemble, Artaud prône le pouvoir et le potentiel du théâtre de transcender les barrières du langage, d'engager les sens et d'établir une connexion avec la vie elle-même. Ce passage souligne le rôle unique du théâtre en tant que moyen riche et diversifié d'expression artistique et de connexion humaine.

Avec le drame moderne, de nouvelles valeurs esthétiques entrent en scène, des valeurs qui rendent compte des événements humains dans leurs formes les plus extrêmes, comme la guerre et l'extrémisme politique et religieux. À cette fin, les créateurs utilisent des éléments parfois contradictoires, comme le silence, par exemple, pour exprimer leur non-conformité ou leur vision du monde par le biais de mécanismes qui obligent le destinataire de la pièce artistique à s'interroger et à se poser des questions sur l'état des choses dans lequel il vit. Le silence est un outil qui fait sa percée comme moyen de communication à la fin de la Seconde Guerre Mondiale et qui aujourd'hui encore n'est pas entendu de tout le monde. Le changement qui apparaît durant l'après-guerre est son utilisation comme ressource langagière qui met à mal, détruit et remplace le langage tel que

¹ Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938, p. 13.

nous le connaissions jusque-là, le langage verbal. Comme l'a bien observé Tony Judt, l'importance du silence à cette période n'est pas simplement un choix esthétique, mais une nécessité historique : « Silence over Europe's recent past was the necessary condition for the construction of a European future². » Après les traumatismes des guerres mondiales, le silence s'est donc imposé non seulement comme une forme de réponse artistique, mais aussi comme une condition essentielle à la reconstruction morale et culturelle de l'Europe.

Le silence apparaît comme élément principal dans de nombreux domaines, tant dans la peinture que dans la sculpture, dans la littérature et bien évidemment, non plus présent, mais si plus visible, ou plutôt dit, plus audible, dans le théâtre. Le langage non verbal devient donc le protagoniste principal de cette époque, il permet de communiquer tout ce que le langage ne peut pas exprimer, ce que les mots aimeraient pouvoir faire sentir, mais ne peuvent avoir l'impact suffisant pour le faire. Le silence permet donc de repousser les limites de ce qui peut être dit jusqu'à ce jour par le langage oral. Le silence n'est donc pas créé, mais il est désormais utilisé comme moyen d'expression, car les mots n'arrivent pas à exprimer ce que le monde ressent, aimerait dire après les changements, le choc tant émotionnel que culturel, le néant, une planète fragmentée par les deux Guerres Mondiales. La citation d'Adamov, reprise par George Steiner, est également révélatrice de ce phénomène, qui se manifestait déjà avant la Seconde Guerre mondiale : « When war came, he [Adamov] wrote : 'Worn, threadbare, filed down, words have become the carcass of words, phantom words; everyone drearily chews and regurgitates the sound of them between their jaws³. » La Première Guerre Mondiale cause donc un premier traumatisme qui provoque la première vague de doute sur le pourquoi de l'existence, sur notre vision de la réalité et enfin, sur les limites du langage verbal, un traumatisme qui donne naissance au dadaïsme, comme l'affirme Irene Hofmann :

In February 1916, as World War I raged on, Dada came into being in Zurich in a small tavern on Spiegelstrasse that became known as the Cabaret Voltaire. Founded by the German poet Hugo Ball and his companion, singer Emmy Hennings, Cabaret Voltaire soon attracted artists and writers from across Europe who fled their countries and went to neutral Zurich to escape the war⁴.

² Judt, Tony, *Postwar : A History of Europe since 1945*, New York, The Penguin Press, 2005, p. 10.

³ Steiner, George, *Language and Silence : Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, New York, Atheneum, 1986, p. 52.

⁴ Hofmann, Irene, « Documents of Dada and Surrealism : Dada and Surrealist Journals in the Mary Reynolds Collection », *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 22, n°2, 1996, p. 132.

Hofmann soutient que face à l'absurdité et à la violence de cette époque, les artistes ont remis en question les certitudes sur l'existence, la réalité et les limites du langage, donnant naissance à un art qui rejette les conventions et explore de nouvelles formes d'expression. La guerre, en détruisant les idéaux établis, a ainsi déclenché une profonde crise existentielle et culturelle, au cœur de laquelle le dadaïsme a pris forme. La Deuxième Guerre Mondiale provoque le deuxième traumatisme qui confirme les doutes qui existent déjà à propos de l'existentialisme, de la condition humaine, du langage verbal et de là, la naissance du mouvement de l'absurde, du silence comme moyen de communication. Max Picard le soutient dans le passage suivant :

Silence is always close to history. There was an example of this at the end of the last World War, the war that was like a rebellion of noise against silence; when silence was more powerfully present at least for a few days. Nothing was said about the war; it was absorbed by the silence before it was spoken. Silence was for a time more potent than all the horrors of the war⁵.

La Seconde Guerre mondiale, décrite comme une « rebellion of noise against silence », révèle un traumatisme qui dépasse les mots, confirmant les doutes existentialistes sur la condition humaine et le langage. Face à l'horreur, le silence s'impose comme une réponse profonde, absorbant l'indicible et dénonçant l'insuffisance du verbal pour exprimer la réalité. Ce moment de mutisme marque une rupture où le silence devient un moyen de communication essentiel, reflétant l'absurde et l'ineffable. C'est donc à ce moment-là que le silence devient une nécessaire et nouvelle esthétique du langage, un nouveau moyen de communication qui permet de manifester, d'exprimer les sentiments et les pensées que tout le monde ressent et qui sont engendrés par ces guerres. Désormais, grâce à ce nouveau langage il est possible d'aller au-delà de ce que jusqu'ici ne pouvait pas être dit de forme plus conventionnelle. Ces traumatismes sont vécus par le monde entier ou presque. Il est essentiel de souligner que ce langage du silence, en plus de permettre l'expression de ce qui ne pouvait être dit autrement, possède un caractère universel. Bien qu'il demande une certaine sensibilité et une étude pour être pleinement compris, il transcende les barrières linguistiques. Des œuvres comme le cinéma muet de Charlie Chaplin ou *Film* de Beckett peuvent être perçues et appréciées par tous, sans nécessiter de traduction ou d'adaptation, offrant ainsi une expérience commune à l'humanité tout entière. Cela pourrait être considéré comme une avancée tant sur le plan artistique que sur le plan linguistique. Pour expliquer l'importance du silence et sa fonction dans la littérature de rupture du XX^e siècle, reprenons les mots de Theodor Adorno : « To

⁵ Picard, Max, *The World of Silence*, Washington, A Gateway Edition, 1948, p. 72.

write poetry after Auschwitz is barbaric⁶. » En effet, dans le contexte de l'après-guerre et de la découverte des atrocités perpétrées par le régime nazi d'Adolf Hitler, notamment avec la mise en place de centres d'extermination programmée comme celui d'Auschwitz, Théodor Adorno a souligné que ces événements ont conduit les écrivains et dramaturges à remettre en question la valeur et la fonction de l'écriture. De cette façon, il se comprend que la manière la plus adéquate de le faire était d'avoir recours à la non-parole et pour cause, l'apparition dans leurs textes d'un nouveau signifiant, aussi original qu'impactant. Il faut bien comprendre qu'à cette époque, ce que les mots ne pouvaient pas exprimer était un objet de déplacement à un lieu théâtral nouveau : le silence. Martin Esslin nous explique comment le théâtre de l'absurde prend ce rôle :

While former attempts at confronting man with the ultimate realities of his condition projected a coherent and generally recognized version of the truth, the theatre of the absurd merely communicates one poet's most intimate and personal intuition of the human situation, his own sense of being, and his sense of the senselessness of the human condition and the inadequacies of rational devices and discursive thought to depict such a state⁷.

Selon Esslin, alors que les formes théâtrales antérieures cherchaient à présenter une version cohérente et reconnue de la vérité, le théâtre de l'absurde se concentre sur l'intuition personnelle et intime du dramaturge sur la situation humaine. Il ne s'agit plus de communiquer une vérité universelle, mais plutôt de transmettre une perception individuelle de l'absurdité de la condition humaine et des insuffisances des outils rationnels pour dépeindre cet état. Ce fut durant ce contexte d'après-guerre que Samuel Beckett dut se créer un nom, durant une époque pendant laquelle de nombreux auteurs et dramaturges étaient ou avaient déjà laissé un héritage important, comme Jean-Paul Sartre ou Albert Camus. Peu de pièces furent écrites durant cette époque, et encore moins d'œuvres de théâtre de l'absurde, même s'il en existait déjà, comme *La Cantatrice chauve* (1950) de Eugène Ionesco ou *La Parodie* (1950), une des premières créations théâtrales absurdes, d'Arthur Adamov.

Cette thèse a pour but d'explorer les multiples facettes de ce silence dans l'œuvre théâtrale de Beckett, en analysant ses dimensions esthétiques, dramaturgiques et culturelles, et en révélant comment cet élément dépasse les frontières du langage pour transformer l'expérience du spectateur.

⁶ Adorno, Theodor, *Prisms*, traduit par Samuel Weber et Shierry Nicholsen Weber, Cambridge, MIT Press. 1983, p. 34.

⁷ Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Garden City, New York, Anchor Books, Doubleday and Company, Inc., 1961, p. 293.

Il convient de remarquer l'existence de nombreuses typologies de silences différentes, à savoir, le langage verbal, le silence que les personnages s'imposent à eux-mêmes et le silence au sens propre du terme. Chacun de ces silences peut ou non être accompagné d'une didascalie et tous entraînent une répercussion différente sur le signifié de la pièce. Pour Beckett, le langage, loin d'être un outil fiable pour communiquer ou exprimer la vérité, est fondamentalement défaillant et trompeur. Il perçoit les mots comme inadéquats pour représenter pleinement l'expérience humaine et l'existence. C'est dans cette perspective que Beckett accorde une importance capitale au silence, qu'il voit comme plus authentique et révélateur que les mots eux-mêmes, il l'affirme lui-même via ces mots :

As we cannot eliminate language all at once, we should at least leave nothing undone that might contribute to its falling into disrepute. To bore one hole after another in it, until what lurks behind it - be it something or nothing - begins to seep through; I cannot imagine a higher goal for a writer today. Or is literature alone to remain behind in the old lazy ways that have been so long ago abandoned by music and painting? At first it can only be a matter of somehow finding a method by which we can represent this mocking attitude towards the word, through words. In this dissonance between the means and their use it will perhaps become possible to feel a whisper of that final music or that silence that underlies All⁸.

Beckett exprime son profond scepticisme envers le langage et son inefficacité à transmettre une vérité essentielle. Pour lui, le langage est une surface trompeuse, une sorte de masque qui cache la réalité sous-jacente. En insistant sur l'idée de « bore one hole after another » dans le langage, Beckett décrit une méthode où l'écrivain s'efforce de révéler ce qui se trouve derrière les mots. Ce « what lurks behind it » pourrait être quelque chose ou rien, ce qui suggère l'ambiguïté fondamentale de l'existence elle-même. Le rôle de l'écrivain, selon Beckett, est de déstabiliser les mots pour atteindre une dimension plus profonde, au-delà des expressions verbales traditionnelles. L'importance du silence dans cette démarche est cruciale. Beckett ne vise pas simplement à créer une nouvelle forme de langage, mais plutôt à laisser entrevoir ce qui se situe au-delà des mots, ce qu'il appelle ici « that final music » ou « that silence that underlies All ». Pour Beckett, le silence n'est pas un vide, mais un espace de potentiel infini. C'est dans le silence que réside la vérité que le langage, malgré ses tentatives, ne peut jamais totalement capturer. Le silence, chez Beckett, devient donc une présence active dans ses œuvres. Il n'est pas une absence ou un simple moment de pause entre les dialogues. Au contraire, il représente une force plus puissante que le langage lui-même, quelque chose de fondamental qui échappe aux mots. Dans ses pièces, ses romans, et même

⁸ Connor, Steven, *Samuel Beckett : Repetition, Theory and Text*, Oxford, Blackwell, 1988, p. 17.

ses lettres, Beckett montre que le silence est la condition ultime de l'existence, l'état où les choses ne peuvent pas être dites, mais seulement ressenties ou perçues. En ce sens, l'écrivain doit déconstruire le langage pour atteindre ce silence sous-jacent. Beckett critique la littérature qui reste enfermée dans les « mocking attitude », incapable de rompre avec les conventions du langage et de se rapprocher de ce silence fondamental. Il parle d'ailleurs de la musique et la peinture, deux formes d'art qui, selon lui, ont réussi à se libérer des contraintes traditionnelles, là où la littérature tarde encore à le faire. Ainsi, le silence chez Beckett est à la fois une fin et un moyen : c'est un objectif à atteindre en tant que vérité sous-jacente de toute existence, mais c'est aussi un instrument que l'écrivain doit utiliser pour révéler la nature faillible et limitée du langage. Beckett cherche à faire sentir, à travers la dissonance entre les mots et leur utilisation, ce silence profond qui contient tout ce que le langage ne peut dire.

Cette ressource formelle façonne le temps et l'espace, les œuvres sont plus lentes, le temps s'étire, dans *En attendant Godot* (1952), par exemple, l'attente est plus longue, plus pesante, plus pénible. Samuel Beckett transforme le silence en un composant lyrique, il joue avec le langage verbal et réussi à lui retirer tout son sens, sens approprié par le langage corporel, par les actions des personnages. La gestualité dans l'œuvre devient primordiale, elle sert à démentir la parole. Ce qui est bel et bien prouvé dans la même œuvre que nous avons citée auparavant, à la fin des deux actes, lorsque Vladimir et Estragon disent qu'ils partent, mais ne bougent pas, « non-mouvement » indiqué par une didascalie : « Ils ne bougent pas⁹. » Cette approche reflète les courants actuels non seulement dans la critique littéraire, mais aussi dans l'art en général. Dans ces courants, souvent influencés par le postmodernisme, la création artistique est vue comme partie intégrante d'un système. Ce système englobe le contexte vital de l'œuvre, l'œuvre elle-même, l'auteur, et l'époque de sa création. De cette façon, il est possible de condenser les œuvres créatives autour de noyaux de signification qui approfondissent le sens profond de l'œuvre. En effet, voici les mots de Peter Brooker à ce sujet :

The simultaneous appearance of new theory and new movements in art and culture has, not unexpectedly, suggested that poststructuralism and postmodernism are partners in the same

⁹ Beckett, Samuel, *Waiting for Godot / En attendant Godot : A Bilingual Edition*, New York, Grove Press, 1954, p. 186 et 356.

paradigm. Together they are seen as exercising a joint critique of ideas of order and unity in language, art and subjectivity, as upending old hierarchies and rattling political convictions¹⁰.

Brooker nous confirme donc que l'apparition simultanée de nouvelles théories et de nouveaux mouvements dans l'art et la culture a naturellement conduit à voir le poststructuralisme et le postmodernisme comme des partenaires dans un même paradigme. Ensemble, ces deux courants exercent une critique conjointe des notions d'ordre et d'unité, que ce soit dans le langage, l'art ou la subjectivité. Les personnages du drame en viennent à être la représentation de mythes, d'idées, de symboles de transcendance universelle dans des cas comme le personnage d'Œdipe, dans *Œdipe Roi*, qui a servi à la psychanalyse freudienne pour élaborer le célèbre complexe du même nom. Électre, Antigone, Médée, Phèdre se révéleront au fil des siècles et surtout retravaillées par les dramaturges contemporains, comme autant de représentations de portée universelle pour signifier des attitudes et des prototypes comme l'expriment Mee et Foley :

Antigone has always been already adapted, and the current tradition of adapting, remaking, and remixing stories based on Greek myths thus corresponds to what was, even in Antiquity, understood to be a continuously evolving tradition¹¹.

Mee et Foley soutiennent que le personnage d'Antigone n'a jamais cessé d'être adapté, et les réinterprétations modernes de son histoire s'inscrivent dans une tradition en perpétuelle évolution. Cela démontre la capacité d'Antigone à transcender son contexte d'origine pour incarner des valeurs universelles. Cette continuité dans les adaptations de la figure d'Antigone reflète un processus dans lequel chaque époque redéfinit ses mythes fondateurs pour correspondre à ses propres préoccupations et réalités sociales. Par exemple, les dramaturges contemporains (Jean Anouilh, Bertolt Brecht) ont souvent interprété Antigone comme une figure de rébellion contre des régimes autoritaires, ce qui en fait un symbole de la désobéissance morale et civique dans les contextes de lutte pour les droits humains et la justice sociale. Dans cette perspective, Antigone n'est pas seulement une figure tragique du passé, mais un prototype vivant de la révolte et du sacrifice personnel. Les multiples réécritures de son histoire montrent à quel point son mythe continue de fournir un cadre pour réfléchir aux tensions contemporaines, qu'il s'agisse de la résistance contre l'injustice, des dynamiques de pouvoir ou des conflits familiaux. La tradition de

¹⁰ Brooker, Peter, *Modernism/Postmodernism*, Londres, Routledge, 1992, p. 27.

¹¹ Mee, Erin et Foley, Helene, *Antigone on the Contemporary World Stage*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 7.

recréation d'Antigone s'inscrit donc dans une démarche plus large où les mythes sont continuellement réinterprétés pour répondre aux préoccupations actuelles, tout en conservant leur puissance symbolique universelle.

Du point de vue des moyens de représentation et de leurs variations dans le temps, il convient de souligner dans le théâtre contemporain, à partir de l'insurrection d'idées comme le relativisme et l'irrationalisme, des anti-valeurs par rapport aux postulats du XIX^e siècle, les moyens expressifs utilisés par des dramaturges comme Pirandello lorsqu'il présente son personnage dans *Feu Mathias Pascal* (1904) ou dans *Six personnages en quête d'auteur* (1921). Les personnages du grotesque existentiel, contrairement à ceux de la tragédie, ne visent pas à atteindre une situation de crise émotionnelle. Ils n'ont pas pour objectif d'arriver à un point critique où le problème se résout, autrement dit, à une catharsis. Un théâtre qui est anticipé à la fin de 1898 dans *Le perroquet vert* du Viennois Arthur Schnitzler ou chez Ibsen *Une maison de poupée* (1879) en levant l'étendard du féminisme. García Lorca s'inscrit également dans cette tendance avec des œuvres telles que *Yerma* (1934) et *La Maison de Bernarda Alba* (1936). Enfin, au cœur de ce mouvement avant-gardiste se trouve Samuel Beckett, l'auteur central de cette recherche, comme le souligne Robert Cardullo :

The avant-garde, as a result, can today do little more than impotently express disenchantment with its own ideals, while popular culture is enchanted to assume the once radical posture of inventiveness, daring, and "difference"¹².

Cardullo soutient que l'avant-garde, autrefois force révolutionnaire dans le domaine artistique, a perdu son impact critique et subversif. Désormais, elle ne parvient plus qu'à exprimer un sentiment d'impuissance face à ses propres idéaux, incapable de proposer de nouvelles ruptures créatives. En même temps, ce qui était autrefois perçu comme des éléments radicaux – l'audace, l'inventivité, la quête de la différence – a été récupéré par la culture populaire, qui s'approprie ces notions pour les transformer en styles à la mode. Ce renversement fait que la culture de masse adopte aujourd'hui des postures qui étaient autrefois l'apanage de l'avant-garde, la privant ainsi de son rôle de contestation critique. Pour cette raison, avant d'étudier les œuvres sélectionnées, nous soulignerons la période historique dans laquelle se situe Beckett et nous trouverons dans ses œuvres des signes

¹² Cardullo, Loredana, « Experimental Theatre in the Twentieth Century : Avant-gardism, the Absurd, and the Postmodern », *Neohelicon*, vol. 42, n° 1, 2014, p. 356.

possibles de son époque, de son environnement. La dramaturgie de l'auteur est également prise en compte, car la plupart des grands auteurs passent par différentes périodes ou influences dans leur itinéraire créatif, ce qui rend leurs œuvres transparentes dans leurs étapes historiques ou stylistiques, ainsi que dans la variation possible des conceptions idéologiques.

Le but de ce travail est d'analyser l'esthétique du silence dans les œuvres de Samuel Beckett, en particulier *En attendant Godot* (1952), *Fin de partie* (1957) ainsi que *Actes sans paroles I et II* (1956 et 1959). Quelles sont les méthodes utilisées par le dramaturge afin d'instrumentaliser le silence, de lui conférer le statut de langage en détruisant, mettant à mal celui qui nous vient en premier à l'esprit quand nous parlons de communication, le langage verbal ? Quels sont les subterfuges utilisés pour vider les mots de leur sens afin de les subordonner à d'autres manières de dire au milieu de contextes convulsifs ? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons de répondre dans cette étude. Pour ce faire, nous analyserons ces trois pièces sur la base de la reconnaissance et de l'interprétation du silence dans leurs images fondamentales. Ce corpus d'œuvres a été choisi pour plusieurs raisons, principalement, car les trois sont considérées les pièces maîtresses du dramaturge, des pièces qui selon Michael Worton sont : « constitute a crux, a pivotal moment in the development of modern Western theatre¹³. » Selon Worton ces pièces représentent un tournant dans l'histoire du théâtre en rompant avec les structures narratives traditionnelles. Beckett a délaissé les récits linéaires pour mettre en avant des formes fragmentées et cycliques qui reflètent des thèmes existentiels. En se concentrant sur le silence, l'attente, et les actions apparemment futiles, il a radicalement transformé le théâtre. *En attendant Godot*, a également été choisie étant donné qu'il s'agit de la pièce la plus reconnue du dramaturge, tout comme Enoch Brater le confirme :

In *Waiting for Godot*, his signature play, Beckett faces the challenge of beginning a play that is going nowhere – in particular. « Nothing to be done » - Estragon has the opener here – is the sort of ambitious « stinger » Beckett had in mind more than a dozen years before when he wrote *Dream of Fair to Middling Women*. The line all at once introduces us to an un-accomplished stage character and boldly announces what will soon become the theme of Beckett's most famous play¹⁴.

¹³ Worton, Michael, *Waiting for Godot and Endgame : Theatre as Text*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 68.

¹⁴ Brater, Enoch, « Opening Lines : Reading Beckett Backwards », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 6, 1997, p. 19.

Les propos de Brater illustrent l'essence même de *En attendant Godot*, une pièce où l'action concrète est presque inexistante, et où l'absence de but est au cœur de l'intrigue. Beckett commence sa pièce avec une réplique simple, mais lourde de sens : « rien à faire¹⁵ », prononcée par Estragon. Cette phrase est à la fois une réflexion sur la situation immédiate du personnage et une déclaration métaphorique de la pièce elle-même. En choisissant cette ouverture, Beckett introduit immédiatement l'idée du vide, de l'inaction, et de l'attente sans fin, qui seront des thèmes récurrents dans la pièce. Les personnages, comme Estragon, sont « inachevés », non pas dans le sens qu'ils doivent accomplir quelque chose, mais dans le sens où ils existent dans un état d'attente perpétuelle, incapables de progresser ou de trouver un sens à leur existence. Cela correspond à la vision de Beckett sur la condition humaine : un cycle sans fin de quête de sens dans un monde où il n'y en a peut-être pas. Cette ouverture reflète aussi une continuité dans la réflexion de Beckett, puisqu'il avait déjà exploré ces thèmes dans des œuvres précédentes, comme *Dream of Fair to Middling Women* (1932), mais c'est dans *En attendant Godot* que cette réflexion atteint son apogée. Le « rien » devient un moteur central de la pièce, où même les actions et les dialogues semblent ne mener nulle part, renforçant l'idée d'une existence marquée par l'attente et le vide. De plus, cette œuvre a été choisie étant donné qu'il s'agit d'une pièce qui englobe toutes sortes de formulations du silence. En effet, le silence dans cette pièce est présenté à travers des pauses et des interruptions, des silences produits par les gestes des personnages et leur silence est parfois même dû à leur absence ou, car d'autres les obligent à se taire ou décident de leur couper la parole, de parler à leur place. Ainsi, le silence devient un protagoniste à part entière, jouant un rôle fondamental dans la dynamique de la pièce. Il ne se limite pas à être une simple absence de mots, mais se transforme en un langage en soi, révélant les émotions refoulées, les non-dits, et les tensions latentes entre les personnages.

D'autre part, la deuxième pièce, *Fin de partie*, a été choisie en raison de son atmosphère différente de celle de ses autres pièces. En effet, nous pourrions dire qu'en termes d'éléments de scénographie, elle est pratiquement à l'opposé de la première, étant donné que la pièce se déroule dans un sous-sol sordide dont les protagonistes, bien qu'ils veuillent en sortir, sont incapables de le faire, soit à cause d'un problème physique, soit parce que quelque chose les empêche de le faire

¹⁵ Beckett, Samuel, *Godot Bilingual*, op. cit., p. 8.

spirituellement. Cette atmosphère sordide est créée non seulement par la décomposition du langage, mais aussi par celle du corps. Nell et Nagg étant représentés comme des larves à l'intérieur d'une poubelle, incapables de faire quoi que ce soit par eux-mêmes, le silence de ces deux protagonistes va au-delà du silence étudié dans l'œuvre précédente puisqu'ils ne peuvent même pas utiliser le langage corporel pour s'exprimer, pour exprimer le silence. Les dernières pièces, *Acte sans paroles I* et *Acte sans paroles II*, ont été choisies, car le silence y est omniprésent au sens strict du terme. En effet, tout au long des deux pièces, pas un seul mot n'est prononcé. Le langage corporel et les éléments scéniques sont donc les centres d'attentions de ces œuvres. Cependant nous verrons que le silence n'est pas aussi lourd, aussi omniprésent que dans les œuvres précédentes, sa signification est différente, c'est pourquoi son analyse est particulièrement intéressante.

Pour mener à bien ces analyses, dans une première partie, nous devons définir le silence en tant que concept et définir les raisons pour lesquelles il est possible d'y avoir recours. Nous commencerons donc ce travail par l'indispensable définition de ce qu'est le silence sous tous les angles possibles. Il est effectivement primordial d'être en harmonie avec cette définition avant d'étudier ses usages et répercussions sur le signifié de l'œuvre de Samuel Beckett et sur le théâtre de l'absurde en général. Il convient de noter qu'il existe diverses raisons justifiant le recours au silence, nous verrons qu'il est possible d'y avoir recours de façon tant volontaire, qu'involontaire. Nous pouvons y être forcés ou être l'individu qui oblige un ou d'autres à se taire. Nous étudierons donc, toujours dans cette première partie les maintes raisons pour lesquelles nous y avons recours ainsi que les encore plus nombreuses répercussions et le signifié qu'ont ces usages. Nous étudierons également dans ce premier chapitre l'utilisation de cette forme de communication dans les arts, dans la peinture et la musique en passant par la danse ou encore la sculpture. Nous continuerons ce travail en entrant dans le théâtre, dans le théâtre de l'absurde puis la présence du silence dans le théâtre de Samuel Beckett. Pour enfin clore ce chapitre nous étudierons les différences d'interprétations du silence selon les cultures de réception.

Pour donner suite à cette analyse exhaustive, dans la deuxième partie, nous étudierons la place du silence dans le théâtre, quels auteurs ont utilisé cet outil afin d'exprimer leur art. Nous commencerons donc l'étude du silence en tant que nouvel élément théâtral. Nous verrons que dans le théâtre de l'absurde le silence commande, toute langue a son propre rythme, rythme qui, dans le

théâtre de l'absurde, se voit modifié par ce nouveau moyen. Pour ce faire, nous étudierons les auteurs contemporains à Beckett qui ont eu recours au mutisme comme outil de communication. Nous tenterons d'étudier l'expression du silence dans le théâtre de ces auteurs ainsi que les représentations dudit nouveau langage. Nous étudierons comment ce nouveau langage est exprimé, quels sont les moyens d'expression utilisés afin d'y avoir recours puis nous verrons comment ce silence est mis en place dans la représentation théâtrale. Nous distinguerons ce dernier en tant que langage non verbal puis nous mènerons une seconde analyse en tant que langage verbal.

La troisième partie de ce travail consistera en la concrétisation des deux parties antérieures dans le théâtre du dramaturge aujourd'hui étudié. Pour ce faire, nous analyserons la place primordiale occupée par le silence dans ses œuvres en étudiant les éléments sur lesquels le silence a un impact dans le texte de Beckett. Nous réaliserons une étude exhaustive de l'analyse textuelle du silence grâce aux différentes figures de style que le dramaturge a utilisées ainsi que les différents stratagèmes dont Beckett a fait usage afin de donner un sens à ce langage. Nous aurons recours à la définition et aux différents usages du silence étudiés dans la première partie et en nous centrant sur les œuvres justifiées dans la méthodologie. Enfin, pour terminer ce chapitre nous réaliserons une analyse des différences dans la traduction de ces mêmes pièces. Nous travaillerons les langues du dramaturge, l'anglais et le français. Le choix de ces deux langues n'est pas anodin, car il reflète l'identité bilingue de Beckett et son rapport unique à la traduction. Samuel Beckett est bien connu pour avoir traduit lui-même plusieurs de ses œuvres, mais au-delà d'une simple traduction littérale, il a souvent réinventé ses textes lors de ce processus. Ses autotraductions ne sont pas de simples transpositions d'une langue à une autre, mais des révisions qui permettent à Beckett d'ajuster le ton, la structure et les nuances de ses œuvres. Cette manière de travailler souligne une exploration continue des possibilités stylistiques entre l'anglais et le français, deux langues qu'il maîtrisait parfaitement. Étudier les deux versions, anglaise et française, nous permet d'appréhender ses décisions d'auteur-traducteur et de comprendre comment il s'adapte aux spécificités de chaque langue. Comme l'affirme Ruby Cohn :

Beckett distinguishes between the artist and the writer; the artist seeks his text within himself, and the artisan translates it, transmits it to the world. To translate - in its more usual meaning, Dr.

Johnson's "to change into another language retaining the sense" - has been Beckett's method of improving his own *artisanat*¹⁶.

Selon l'auteure, Beckett établit une distinction importante entre deux rôles créatifs : l'artiste et l'artisan. L'artiste, dans cette conception, est celui qui puise au plus profond de lui-même pour créer une œuvre authentique, une expression personnelle unique. En revanche, l'artisan est celui qui donne forme à cette création intérieure en la communiquant au monde, un processus de traduction non seulement linguistique, mais aussi créative. L'idée que Beckett améliore son « artisanat » à travers la traduction souligne son rapport particulier à cette activité. Contrairement à une vision traditionnelle de la traduction qui consiste simplement à transposer le sens d'une langue à une autre, Beckett voit dans la traduction une opportunité de perfectionner sa propre pratique d'écrivain. Cela reflète son habitude de retravailler ses textes lorsqu'il les traduisait d'une langue à l'autre, souvent en modifiant des éléments essentiels pour mieux adapter l'œuvre à la nouvelle langue. Beckett ne considérerait donc pas la traduction comme une tâche purement technique, mais comme une extension du processus créatif. Cette approche montre à quel point il voyait la langue comme un outil malléable, dont il pouvait se servir pour exprimer des nuances différentes en fonction de la langue employée. L'idée qu'il améliore son « artisanat » par la traduction implique aussi que chaque version de ses œuvres est une nouvelle interprétation, une sorte de réinvention qui enrichit à la fois l'original et la traduction.

Enfin, dans la quatrième et dernière partie de ce travail, nous réaliserons une analyse du silence dans les créations des pièces analysées auparavant, dans le but de remarquer les dissemblances dans l'interprétation du silence selon les différents metteurs en scène et les différentes langues, française, anglaise et espagnole. Nous utiliserons plusieurs représentations de chacune de ces œuvres, en analysant un ample éventail de représentations aux approches différentes. En effet, nous analyserons des mises en scène amateurs et professionnelles, d'autres ayant un auditoire plus vaste que celui du théâtre traditionnel grâce à des représentations réalisées dans le but d'être diffusées à la télévision ainsi que des performances chorégraphiées ou encore combinées à l'opéra. Il existe de nombreuses représentations de ces pièces, le choix a été motivé par plusieurs raisons. La première consiste à analyser deux types de compagnies, les compagnies

¹⁶ Cohn, Ruby, « Samuel Beckett Self-Translator », *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 76, n° 5, 1961, p. 613.

amateurs et les compagnies professionnelles. Le deuxième facteur pris en compte pour le choix de ces représentations est le fait que Samuel Beckett a collaboré étroitement avec les metteurs en scène, Alan Schneider et Alfred Asmus lors de leurs représentations de *Waiting for godot*, ce qui rend l'importance de l'analyse de ces représentations primordiale. Nous avons également décidé d'étudier le plus grand nombre possible de représentations aux approches différentes. Pour ce faire, nous avons choisi des créations qui ont été réalisées afin d'être diffusées à la télévision ainsi que des représentations ayant été mises en scène pour l'opéra. De cette manière, nous pourrions analyser une plus grande typologie de conséquences, de répercussions que ces types de mises en scène ont sur le silence.

Nous étudierons également les représentations espagnoles des œuvres de Samuel Beckett, car elles offrent une perspective sur la manière dont ses pièces sont interprétées dans un contexte culturel différent. En effet, comme l'affirme Robert Patrick Murtagh, « as yet, Beckett does not deserve mention in the cultural pantheon of Spain and his trace is close to nothing. And still, there is hope looking forward for something to grow from nothing¹⁷ ». Murtagh souligne l'absence actuelle de Beckett dans le paysage culturel espagnol, tout en suggérant un potentiel inexploité. De tels propos, mentionnant que Beckett n'a pas encore trouvé sa place dans le « cultural pantheon » espagnol, montrent clairement un paradoxe qui rend l'analyse des traductions particulièrement pertinente. En effet, malgré la faible reconnaissance de ses œuvres en Espagne, il existe un potentiel inexploité pour que son influence s'y développe.

L'étude de ces représentations permet d'examiner les choix linguistiques et stylistiques qui ont été effectués pour adapter les thèmes de l'absurdité, du silence et de l'attente, si centraux dans les pièces de Beckett, au public hispanophone. Ce processus d'adaptation peut également révéler des nuances dans la réception culturelle des œuvres beckettiennes. En traduisant Beckett, des ajustements sont souvent nécessaires pour refléter les sensibilités locales et permettre une meilleure accessibilité à ces thèmes complexes. Cela soulève aussi des questions sur l'impact de la traduction elle-même sur la réception de l'œuvre : comment les silences, les répétitions, et les aspects non-verbaux des pièces de Beckett sont-ils perçus en espagnol, une langue culturellement et

¹⁷ Murtagh, Robert Patrick, « 'Half in Love' : The Translation and Reception of Samuel Beckett in Spain », dans Fernández, José Francisco, et Sardin, Pascale, *Translating Samuel Beckett around the World*, Palgrave Macmillan, 2021, p. 76.

structurellement différente du français ou de l'anglais, langues d'origine des œuvres ? En ce sens, étudier les traductions espagnoles ne se limite pas à une simple analyse linguistique, mais permet de mieux comprendre comment l'œuvre de Beckett peut être réinterprétée et gagner en pertinence dans une nouvelle culture.

Toutes ces pièces ont été interprétées dans divers formats, et chaque type de représentation offre une expérience unique. En examinant ces diverses interprétations, nous espérons exposer les richesses et les complexités des œuvres de Beckett, ainsi que les différentes façons dont elles peuvent être perçues et appréciées par des publics variés à travers le monde. Ce travail nous permettra de comprendre plus profondément l'impact et la portée universelle du théâtre de Beckett.

CHAPITRE 1

LE SILENCE : DÉFINITION D'UN CONCEPT

Without measured silence music would be cacophony.

- The Power of Silence, Kenny Colum

1.1. Étymologie et définition du silence

Ce travail ayant pour objectif principal de définir le silence dans le théâtre de Samuel Beckett, il est primordial que nous donnions une définition exhaustive de ce terme. C'est pour cette raison que nous commencerons cette partie par l'origine, l'étymologie du mot cible de l'étude menée aujourd'hui puis nous donnerons sa définition. Nous verrons dans un premier temps les racines latines de ce mot puis nous continuerons avec différentes définitions selon les dictionnaires les plus reconnus des trois langues d'étude. Nous donnerons ensuite notre approche du silence avant de passer à l'analyse des différents recours possibles à cet outil. Nous tenterons d'énumérer et d'analyser toutes les raisons pour lesquelles nous pouvons y avoir recours afin d'exprimer tout ce qui peut être exprimé par ce dernier. En effet, nous verrons que dans notre quotidien, le silence a une importance bien plus grande que celle que nous lui octroierions à première vue. Nous y recourons pour de maintes raisons, de forme volontaire ou non, parfois sans même nous en rendre compte. Aux premiers abords cela peut sembler ironique, mais le silence, selon le contexte, peut exprimer tout type de sentiment, de la joie à la tristesse, de la colère à l'apaisement, de la peur au réconfort ou encore même de la haine à l'amour. Nous verrons que le silence est également capable d'exprimer des choses qu'il est impossible d'exprimer avec le langage, que ce soit, car nous nous sentons incapables de prononcer ce que nous pensons à ce moment, ou bien car les mots n'ont pas la capacité d'exprimer ces sentiments ou situations comme nous voudrions les exprimer en utilisant la parole. Cela étant dit, il ne faut pas oublier qu'il est possible de communiquer de forme silencieuse. Le langage verbal n'est pas le seul moyen de communication que nous possédons pour nous exprimer, le paralangage étant un moyen de communication qui n'utilise pas la parole. Le langage corporel, comprenant les gestes, les expressions faciales et les grimaces, ainsi que le silence, constitue une composante essentielle de cette forme de communication. Ce langage occupe une place centrale dans le théâtre du dramaturge franco-irlandais, un aspect que nous analyserons en profondeur tout au long de ce travail.

1.1.1. Étymologie du silence

Avant même de nous engager dans la définition du silence, il est important de connaître l'origine même de ce mot, son étymologie. Voici donc ce que nous dit le dictionnaire *Littre* à propos de l'étymologie du silence :

Provenç. *silenci*, s. m. et *silencia*, s. f. ; espagn. *silencio* ; ital. *silenzio* ; du lat. *silentium*, de *silere*, se taire, qu'on rapproche du goth. *silan*, être tranquille ; comparez aussi le bas-bret. *sioul*, tranquille. L'ancienne langue avait le verbe *siler*, se taire : XIII^e siècle¹⁸.

Initialement, le terme silence a donc une étroite relation avec la tranquillité et le fait de se taire. Il est intéressant de remarquer qu'à son origine, ce substantif provient du verbe latin « se taire », « être tranquille ». Cela veut dire que le silence était inhérent à la tranquillité, cette dernière étant atteinte grâce à l'absence de bruit. Il est vrai que certains bruits peuvent empêcher une personne d'atteindre une certaine tranquillité, une personne voulant étudier aura du mal à se concentrer si des travaux ont lieu en bas de sa fenêtre par exemple. Cependant, l'absence de son, de bruit, ne signifie pas uniquement la tranquillité, le choix de se taire peut communiquer tout le contraire par exemple, un mal-être. Nous pouvons le voir grâce à la définition du *Dictionnaire étymologique de la langue latine* de « Sileō » :

Sileō, *ēs*, - *uī*, -*ēre* : être silencieux ; se taire, taire. S'emploie seul ou avec un complément (généralement un pronom) : *silēre aliquid* ; d'où *sileor* « être tenu sous silence » ; *silenda*, -*ōrum*, tous deux d'époque impériale. Le participe *silentēs* est usité aussi en poésie pour désigner les morts. À l'époque classique, *sileō* n'offre pas un sens différent de *taceō*. Mais, d'après des emplois anciens ou conservés par la poésie, il semble que le verbe ait désigné à l'origine moins le silence que la tranquillité, l'absence de mouvement et de bruit ; cf. la formule *sileteque* et *tacete atque animum aduertite* dans Plt., Poe., prol. V. 3. *Sileō* s'emploie aussi bien des choses et des objets inanimés que des personnes, et ceci plus fréquemment que *taceō*, notamment de la nuit, de la mère, des vents, etc. Columelle 4, 29, 5 dit *dies silens a uentis* ; dans la langue rustique, *silēns* se dit de la lune à son déclin, et devenue invisible *lūnā silentī* (Caton, Agr. 29, etc.), *per animca silentia lunae*, Vg., Ac. 2, 255 du bourgeon ou du sarment qui n'apparaît pas encore (s. *sarmentum*, *silentēs uīneae*, *surculī* ; s. *flōs*) de l'œuf qui n'est pas encore couvé (s. *ōuom*, Col. 8, 5, 15). Ancien et classique, mais plus rare que *taceō*, et à l'époque impériale n'est plus guère employé que par les écrivains techniques et les poètes. Pas de participe passé ; le latin dit *tacitur*, *taciturnus*. Par contre, *silentium*, est le substantif de *taceō*. Non roman, tandis que *taceō* est représenté depuis le roumain jusqu'au provençal. Dérivés : *silēscō* et *cōnsilēscō* (rare et poétique) ; *silentium*, formé sur *silēns* comme *exilium* sur *exul* ; d'où, basse époque, *silentiōsus* (Apul.) et *silentiārius* ; silencieux, huissier (époque impériale). On ne peut guère ne pas rapprocher got. *Ana-silaida* « ἐχόπασεν », Mc IV 39. Mais on ne saurait pour cela poser une racine **sil-*, impossible en indo-européen. Ici -*l-* est un élément suffixal et on partirait de **si-lo-s*, dont *sileō* serait le dérivé ? Cf. encore v. h. a. *swīgēn* « être silencieux » et gr. *σιγή* et

¹⁸ Littre (s. d.), 'Silence', dans *Littre*, <https://www.littre.org/definition/silence>, (consulté le 26/01/2024).

σιωπή eux-mêmes peu clairs. Groupe radical sans fixité. Les mots indiquant le silence varient d'une langue à l'autre (v. *taceō*)¹⁹.

Dans cette définition, nous observons l'apparition de nouvelles interprétations du mot étudié aujourd'hui. Effectivement, le silence n'est plus uniquement « se taire » ou la « tranquillité », nous ici de l'expression « être tenu sous silence », qui porte une connotation d'obligation ou de contrainte à se taire, transformant le silence en une absence imposée plutôt qu'un choix volontaire. Une personne, une chose nous oblige à cacher, à ne pas parler de quelque chose. Ce sens reste encore ouvert à plusieurs possibilités ; en effet, nous pouvons être obligés à maintenir le silence physiquement par un bâillon par exemple ou bien par une obligation morale, maintenir le secret d'un ami, le secret professionnel d'un médecin, d'un psychologue. Nous pouvons également être tenus sous silence par des menaces, par la peur des possibles conséquences qu'auront les mots qui pourraient être prononcés.

Il est en outre possible d'observer que *Sileō* était également utilisé en poésie et avait une interprétation plus profonde, les morts, ces derniers ne pouvant utiliser ni langage corporel ni langage vocal, ils sont en effet les maîtres du silence. Les défunts et la mort sont tous deux silencieux et peuvent avoir un grand nombre de valeurs silencieuses que nous étudierons désormais. Le silence funèbre se manifeste souvent lorsque la tristesse nous accable, comme face à la perte d'un être cher. Ce silence traduit l'incapacité de trouver les mots adéquats pour exprimer la douleur, que ce soit par choix, dans le recueillement, ou parce que l'émotion paralyse la parole. Cependant, ce silence initial peut évoluer vers un silence serein. La mort, au-delà de la tristesse, peut également symboliser la paix. Dans les cimetières, le calme règne, et le silence devient synonyme de sérénité et de respect pour les défunts. Ce silence apaise, transformant le lieu en un espace de méditation, où l'absence de bruit reflète la quiétude de l'endroit. Enfin, ce passage du silence funèbre au silence serein trouve son aboutissement dans le silence respectueux, lorsque la société se rassemble pour honorer la mémoire des disparus. La minute de silence, où l'on suspend toute activité et parole, est une des formes les plus puissantes de respect collectif. Ce silence partagé permet de rassembler une communauté autour du souvenir, où chaque personne, dans son immobilité, rend hommage à ceux qui ne sont plus. Ce lien entre les différents silences, qu'ils soient personnels ou collectifs, montre comment l'absence de mots peut exprimer des émotions et

¹⁹ Ernout, Alfred, et Meillet, Alfred, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 625.

des valeurs profondes, tout en respectant la mémoire des défunts. Il est important de remarquer que, selon la dernière définition donnée, *sileō* était utilisé plus fréquemment afin d'exprimer la tranquillité que le silence. Cela pourrait être une des raisons pour lesquelles il existe un lien si étroit entre le silence et la tranquillité, pourquoi l'absence de bruit est le plus souvent interprétée comme sérénité bien que cela soit évidemment également manifesté par le simple fait que le silence soit quasi obligatoirement présent afin d'atteindre la quiétude.

Nous avons remarqué antérieurement que le silence pouvait nous être imposé par une autre personne et cela était on ne peut plus vrai durant l'époque impériale durant laquelle existait le « *silentiārius* », le silentiaire qui était une personne, généralement militaire, chargée d'assurer le respect du silence dans certaines occasions comme dans des cérémonies religieuses, lors de cérémonies en présence de personnes importantes. Cet office n'existe plus dans la société aujourd'hui, tout du moins comme il existait à l'époque. Comme il est dit dans la définition antérieure, « *sileō* » n'est pas le seul verbe faisant référence au silence, il existe aussi le verbe « *taceō* » :

Taceō, -ēs, -uī, -itum, -ēre : verbe transitif et absolu « se taire » et « taire » ; même double emploi de *tacitus* : tacite, c'est-à-dire, « qui se tait, dont on ne parle pas » ; *tacitum* « silence » et « secret ». *Taceō* est différencié de *sileō*, auquel il est joint par Plt., Poe., prol. 3 ; *Sileō* était plus compréhensif que *tacēre*. Mais la distinction est loin d'être constante, surtout en poésie ou dans la prose poétique, e. g. *solitudo et tacentes loci*, Tac., H. 3, 85 ; *loca tacentia*, Vg., Ae. 6 265. Du reste, *silentium* est le substantif de *taceō*. Ancien (Naev.), usuel. Panroman, sauf langues hispaniques. M.L. 8517 ; B. W. S. u.

Dérivés et composés : *taciturnus* ; *taciturnitā* (classique, usité depuis Térence) ; la formation de *taciturnus* a dû être favorisée par l'existence de *nocturnus*, la nuit et le silence étant souvent invoqués ensemble ; cf. *somnurnus* de Varr. ; *taciturnus* (Varr.) ; *tacituriō* (Sid.).

Conticeō (rare et tardif) ; *conticēscō* (ancien, usuel et classique), d'où *conticinium* : moment de la nuit où tout se tait (formé sur *gallicinium*, auquel il s'oppose dans la langue militaire) ; *obtimeō* « se taire devant » (Tér.) ; *obtimeō* (archaïque et poétique) ; *reticeō* (ancien et classique) ; *reticentia*, attesté depuis Plt. et qui, dans la langue rhétorique, a servi à traduire *ἁποσιώπησις* ; cf. Quint. 9, 2, 54²⁰.

Le verbe « *taceō* » a donc, par sa traduction, la même signification que « *sileō* », cependant, il inclut également le terme « secret » dans sa définition, cela étant cohérent puisqu'un secret doit être tu, doit être maintenu sous silence. Il est aussi intéressant de voir que sur la racine de « *taceō* » les termes « *conticeō* » et « *obtimeō* » ont été créés. « *Conticeō* » formé par le préfixe « con » qui indique l'idée d'une action commune, de groupe et par le radical « *taceō* », ce terme indique donc

²⁰ Ibid, p. 625.

l'idée de se taire en groupe, de maintenir le silence collectivement. Quant à « obticeō », il est composé du préfixe « Ob- » qui peut exprimer une direction vers l'avant ou vers quelque chose. Par exemple, « obtenir » signifie parvenir à quelque chose, « obéir » implique se soumettre à une autorité ou à un commandement. Ainsi, il est possible d'en déduire conclure que « obticeō » est un verbe pour indiquer une obligation au silence. L'étymologie du terme silence englobe donc de nombreuses acceptions auxquelles nous ne pensons pas forcément aux premiers abords lorsque nous utilisons ce mot. Elles ne sont pas moins importantes aujourd'hui, car ces différentes significations nous permettront d'analyser le silence dans toute sa profondeur et de pouvoir analyser toutes les causes et les intentions que nous avons lorsque nous avons recours à ce moyen de communication non verbale.

1.1.2. Définition du silence

Comme l'exprime le chercheur William Yost, « sound is said to occur when a vibrating object causes molecules and their atoms in some medium (often air) to move²¹. » Le silence, en tant que phénomène physique, est donc défini comme l'absence de bruit perceptible par l'oreille humaine. C'est l'arrêt de la transmission des ondes qui s'étendent jusqu'à ce qu'elles rencontrent une barrière qui empêche la propagation du son. En ce sens, le silence peut être assimilé à des murs, des cloîtres, des enceintes, car les structures solides limitent l'étendue des vibrations sonores. À partir du moment où le silence imite l'espace intra-muros, il est également associé à la solitude, à la réclusion ou à la retraite, où l'absence de bruit acquiert, pour beaucoup de ceux qui la ressentent, des valeurs artistiques. Le silence est donc une forme d'expression, riche en contenus concrets et symboliques qui sont dignes d'être interprétés ou analysés dans des œuvres artistiques qui manifestent à travers le silence quelque chose de beau. Tout ce que peut exprimer le silence est exprimé dans un intervalle de temps qui indique une séparation entre des réponses verbalisées. C'est le vide, le néant, c'est la culmination du langage. Cependant, cette définition n'est que la définition physique de ce mot si important aujourd'hui. En effet, le silence ne se limite pas à cette description. Le

²¹ Yost, William, « What is silence ? Therefore, what is sound ? », *The Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 154, n° 4, 2023, p. 2333.

silence est l'action de ne pas parler, de ne pas exprimer sa pensée, ses sentiments, par manque de volonté ou aussi par manque de pouvoir le faire. Paradoxalement, le silence peut aussi être le fait de laisser entendre sa pensée ou ses sentiments sans les exprimer formellement.

Il ne faut pas oublier que le silence n'est pas uniquement le fait de ne pas parler ou de ne pas écouter une personne parler, bien que le silence linguistique puisse transmettre de nombreux sentiments, l'environnement dans lequel nous nous trouvons lors de son usage peut modifier son sens, le langage n'est pas l'unique élément qui conditionne le silence. En effet, le silence langagier peut être accompagné de sons, de bruits ou même d'images, de mouvements, qu'ils soient désirés ou non par les personnes qui l'expriment. Ces bruits, ces sons, ces images modifient le silence, ils nous empêchent de nous concentrer sur ce dernier. De ce fait, comme l'affirme Thomas J. Bruneau, le silence absolu relève de l'impossible :

Silence appears to be a concept and process of mind which is imposed by each mind on itself and on the minds of others. This imposition appears to be sometimes an automatic, signalic functioning and, sometimes, a willed, mediated, symbolic imposition for the purpose of comparing mind with information input. This imposition appears necessary to mind, speech, and, especially, sanity. Man's mental imposition of silence upon his own mind appears to be a variable function-there appear to be degrees of intensity, duration, and frequency of silence, as well as levels of communicative functioning associated with imposed silence. Absolute silence, then, is impossible : even when not speaking aloud, man carries on a continuous interior monologue²².

Le vrai silence n'est donc pas uniquement l'absence de sons et bruits audibles, il ne dépend pas uniquement des éléments externes, mais aussi d'un état interne, intérieur à chaque individu, qui, selon Thomas Bruneau, n'est pas atteignable. Le silence est omniprésent, cela même à l'intérieur d'une conversation et son usage entraîne des conséquences sur cette dernière, comme le souligne David Le Breton :

L'impact d'un échange, tel qu'il est ressenti par les acteurs, indépendamment de son contenu, dépend étroitement du rythme de l'alternance entre temps de paroles et temps de pause dont chacun éprouve la nécessité²³.

Il est vrai que mis à part le contenu du langage verbal, le silence donne un rythme et un sens à la conversation, en fonction du temps de réponse de l'interlocuteur, mais aussi en fonction des pauses que réalise l'orateur pendant son discours, ces pauses entraînent des conséquences sur le message

²² Bruneau, Thomas, « Communicative Silences : Forms and Functions », *The Journal of Communication*, vol. 23, n° 1, 1973, p. 17.

²³ Le Breton, David, *Du Silence*, Paris, Éditions Métailié, 1997, p. 29.

transmis. De longues pauses peuvent vouloir exprimer le doute, l'incertitude, la peur, l'énervement, ou même avoir besoin de temps pour réfléchir et utiliser les mots corrects. Quelles que soient les raisons de son usage, cela aura un impact sur l'interlocuteur ; selon sa compréhension de cet usage, sa patience, cela provoquera des réactions différentes en lui, des réactions qui dépendront de chaque situation, de chaque culture, et même, de chaque individu.

Afin d'en donner la définition la plus exhaustive possible, nous avons choisi d'utiliser les dictionnaires les plus réputés des trois langues d'étude. Pour le français, le *Littré*, le *Trésor de la Langue Française* ainsi que le *Larousse*. La définition langue espagnole provient du *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española*. Et enfin, pour ce qui est de la définition en langue anglaise, nous avons utilisé le *Cambridge Dictionary*. Nous commencerons l'étude de cette définition par celle en langue française fournie par le *Larousse* :

Absence de bruit dans un lieu calme.

Action, fait de se taire, de ne rien dire.

Fait de cesser de donner de ses nouvelles, notamment par lettre.

Absence de mention de quelque chose dans un écrit.

En musique, interruption plus ou moins longue du son ; signe qui sert à indiquer cette interruption²⁴.

La première définition donnée par le *Larousse* est celle à laquelle nous pensons lorsque nous évoquons le mot silence. Elle désigne une absence de bruit, une notion qui peut revêtir divers sens, notamment comme une manifestation de calme. Ce dernier, à son tour, peut symboliser le respect, le doute, dans une certaine mesure, la timidité, ou encore la mort. Néanmoins, l'absence de bruit pourrait aussi être présente pour cause d'énervement, de rage, de panique, de peur et encore d'autres sentiments que nous verrons dans une prochaine partie de ce travail. Les deux définitions suivantes sont quasiment identiques, la différence étant que l'une d'elles fait référence à l'écrit et la deuxième à l'oral. Ici, nous parlons du silence comme méthode de non-communication verbale, c'est-à-dire un silence sans connotations, sans valeurs communicatives apportées au discours. Cependant, le fait de choisir de ne pas parler, de ne pas répondre, que cela soit par écrit ou phoniquement, peut créer un malaise entre l'orateur et son auditeur, entre l'expéditeur et son destinataire qui ne répond pas. Selon le *Larousse*, le silence peut aussi être le fait qu'une chose ne soit pas mentionnée. Cela ne veut pas dire que cette chose n'existe pas, mais qu'elle a été omise.

²⁴ Larousse, (s. d.), 'Silence', dans *Larousse*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/silence/72720>, (consulté le 24/02/2024).

Le fait que cette omission soit volontaire ou non n'est pas mentionné. Il est important de souligner que le *Larousse* apporte une définition du silence comme interruption dans la musique, l'unique approche qui nous est donnée qui est en relation avec l'art. Cette définition reste cependant identique à celle du calme, en effet, la pause musicale peut apporter de nombreuses connotations, dramatiques, comiques, mélancoliques, inquiétantes et bien d'autres encore, mais ces interprétations ne sont pas mentionnées par ce dictionnaire. La définition du *Larousse* reste donc quelque peu restrictive, elle ne donne pas de définition communicative au silence, elle donne uniquement le sens du silence comme élément de la non-communication. Nous allons voir que la définition donnée par le *Littré* est plus complète :

État d'une personne qui s'abstient de parler.
Par analogie, il se dit du langage écrit. Le silence des journaux sur ce fait.
 Le silence de la loi, se dit en parlant d'un cas que la loi n'a pas prévu.
 Interruption dans un commerce de lettres.
 Secret.
 Oubli.
Fig. Calme, absence de bruit.
Fig. Absence d'agitation morale.
 Interruption dans un bruit.
Terme de musique. Chacun des moments pendant lesquels, dans le courant d'un morceau, les chanteurs ou les instruments se taisent.
 Il se dit, dans la déclamation, des suspensions que fait celui qui parle.
Terme de peinture. Se dit, par opposition à fracas, du calme ou de la simplicité qui règne dans une composition, dans le coloris et la disposition des lumières²⁵.

Le Littré nous fournit plusieurs approches de la définition du silence, en commençant par l'usage le plus commun du terme, la dénotation de l'absence de parole. Le silence métaphorique, se référant à l'absence de couverture médiatique ou à l'omission délibérée d'un sujet par les médias ainsi qu'une autre acceptation métaphorique, mais cette fois-ci se référant à la loi, aux zones grises ou non couvertes par la législation. Le silence est aussi défini comme référence à une pause ou à une absence de correspondance, l'arrêt momentané ou définitif d'une communication écrite. Selon ce dictionnaire, le silence peut être synonyme de secret, lorsque les informations sont volontairement gardées cachées ou inexprimées, ou bien, involontairement, par oubli ou à la négligence, lorsque quelque chose n'est plus mentionné ou rappelé. Et enfin, l'acceptation du terme en tant qu'absence de bruit. Cette définition est à la fois littérale et figurative, faisant référence au calme ou à la tranquillité que l'on associe souvent au silence, bien que ce dictionnaire nous donne aussi un sens

²⁵ Littré, (s. d.), 'Silence', dans *Littré*, <https://www.littre.org/definition/silence>, (consulté le 26/01/2024).

d'absence d'agitation morale, ici le silence peut symboliser la paix intérieure ou l'absence de conflit interne. L'absence de bruit est ici aussi définie par l'interruption dans un bruit, une pause dans le bruit, ce qui peut être momentané ou plus durable. Il est intéressant de remarquer que ce lexique nous donne deux définitions artistiques du silence, en effet, il nous parle de cette absence de son dans la musique, en effet, le silence en musique est tout aussi important que le son, contribuant à la structure, au rythme et à l'émotion de la pièce. Nous pouvons également voir cette définition dans la peinture. Dans le contexte artistique, le « silence » peut désigner un sentiment de tranquillité, de simplicité ou de minimalisme dans une œuvre d'art, souvent en contraste avec des compositions plus bruyantes ou chaotiques. Pour terminer avec cette définition, il apparaît qu'une acceptation existe, intégrant sa fonction dans la communication. Dans la déclamation, qu'elle soit de nature publique ou théâtrale, le silence, par le biais de pauses, peut être utilisé pour produire des effets dramatiques, souligner certains points ou permettre au public de réfléchir à ce qui a été dit.

En somme, ces définitions illustrent la diversité d'applications du mot aujourd'hui étudié à travers différentes disciplines et contextes, mettant en évidence son rôle tant dans le sens littéral que figuratif. Ce dictionnaire nous donne des définitions artistiques du silence ce qui est très intéressant, cependant, la définition du *Littré* n'apporte pas, ou pratiquement aucune valeur communicative au silence. Pour mettre fin à la définition du terme étudié dans cette partie, nous verrons la définition la plus complète, l'unique qui exprime le silence comme moyen de communication. Dans le *Trésor de la Langue Française*, le silence est défini comme suit :

Absence de bruit, d'agitation.
Le silence envisagé dans l'acte de communication.
Fait de ne pas parler, de se taire.
Fait de ne pas vouloir ou de ne pas pouvoir exprimer sa pensée, ses sentiments.
Le silence en tant que moyen d'expr.
Fait de laisser entendre sa pensée, ses sentiments, sans les exprimer formellement.
Fait d'entrer en communion, en communication intime, sans le secours de la parole²⁶.

La première acception du *Trésor de la Langue Française*, « Absence de bruit, d'agitation » est la plus littérale. Le silence dans ce contexte signifie simplement l'absence de son ou de bruit, généralement dans l'environnement environnant, une notion qui fait souvent référence à la

²⁶ Trésor de la langue française, (s. d.), 'Silence', dans *Trésor de la langue française informatisé*, <https://www.cnrtl.fr/definition/silence/>, (consulté le 27/02/2024).

tranquillité et à la paix. La deuxième acception donnée par ce dictionnaire nous intéresse particulièrement dans ce travail, en effet, « Le silence envisagé dans l'acte de communication » envisage plusieurs façons dont le silence peut fonctionner dans la communication humaine, nous verrons donc quels sont les sens proposés. Le premier sens, le « Fait de ne pas parler, de se taire », définit ici le silence comme une absence de parole. Cette forme de silence peut être un choix délibéré ou non. Par exemple, quelqu'un peut choisir de se taire pour éviter de dire quelque chose de nuisible, pour lui-même ou les personnes qui l'entourent, ou peut être réduit au silence par la peur ou l'intimidation. Le deuxième sens proposé, le « Fait de ne pas vouloir ou de ne pas pouvoir exprimer sa pensée, ses sentiments », dans ce contexte, le silence peut être perçu comme une répression ou une inaptitude à communiquer des pensées ou des sentiments. Cela peut être dû à une variété de facteurs, tels que la peur, l'insécurité, le manque de mots pour exprimer correctement ce que l'on ressent, ou le respect de la confidentialité par exemple. Troisièmement, « le silence en tant que moyen d'expression ». Cette partie suggère que le silence peut être utilisé de manière stratégique dans la communication, par exemple pour créer une tension, exprimer le désaccord, montrer le respect, ou respecter les tours de paroles, permettre à quelqu'un d'autre de parler, que ce soit afin de ne pas lui couper la parole ou de simplement l'écouter. Cette définition contemple également le « fait de laisser entendre sa pensée, ses sentiments, sans les exprimer formellement ». Ici, le silence est présenté comme une forme non verbale de communication. Il peut exprimer une gamme de sentiments et de pensées, tels que l'approbation, le désaccord, l'indifférence, la pensée profonde, ou la contemplation. Enfin, le « fait d'entrer en communion, en communication intime, sans le secours de la parole ». Cette dernière partie de la définition suggère que le silence peut permettre un type de communication profondément intime et empathique qui ne nécessite pas de mots. Ce type de silence est souvent associé à des relations très proches, où les individus peuvent « comprendre » ou « sentir » ce que l'autre pense ou ressent, sans avoir besoin d'expressions verbales. Cette communion peut être comprise via l'atmosphère à ce moment entre les personnes présentes ou encore via leur communication non verbale, c'est-à-dire leurs expressions faciales ou leur langage corporel.

Après avoir exposé la définition issue des dictionnaires français, il convient désormais de s'intéresser à celle formulée par l'ouvrage de référence de la langue espagnole, le *Diccionario de la Real Academia Española* :

Abstención de hablar.

Falta de ruido. El silencio de los bosques, del claustro, de la noche.

Falta u omisión de algo por escrito.

Pasividad de la Administración ante una petición o recurso a la que la ley da un significado estimatorio o desestimatorio.

Toque militar que ordena el silencio a la tropa al final de la jornada.

Pausa musical²⁷.

Le *Diccionario de la Real Academia Española* propose une série de définitions du silence qui illustrent sa richesse conceptuelle et sa diversité d'applications. Le silence est d'abord défini comme l'abstention de parler. Cette première acception met en avant une dimension volontaire et humaine, impliquant une action ou une décision consciente de ne pas s'exprimer. Ce silence peut être empreint de multiples significations, qu'il s'agisse de respect, de réflexion ou encore d'une forme de résistance passive. Il constitue donc un acte communicatif en soi. Il est ensuite décrit comme une absence de bruit, évoquant des contextes naturels ou environnementaux tels que le silence des forêts, des cloîtres ou de la nuit. Cette définition inscrit le silence dans une perspective universelle et sensorielle, où il est perçu comme une qualité sonore ou une condition propice à la méditation, à la contemplation ou au repos. La troisième définition se réfère à l'omission ou à l'absence de quelque chose par écrit. Ici, le silence dépasse le domaine oral pour s'appliquer au texte, soulignant son rôle dans la transmission ou la dissimulation d'informations. Cette omission peut être interprétée comme un acte intentionnel ou une négligence, notamment dans les contextes juridiques, administratifs ou narratifs, où ce qui n'est pas dit peut être aussi important que ce qui est exprimé. Le silence administratif, tel que défini dans le cadre du droit, s'inscrit dans une logique institutionnelle. Il désigne la passivité de l'administration face à une demande ou un recours, cette inaction ayant une signification juridique explicite : acceptation ou rejet implicite. Ce type de silence, codifié par la loi, n'est pas une absence neutre, mais une réponse réglementée qui entraîne des conséquences pratiques et légales. Dans un contexte militaire, le silence prend la forme d'un ordre exprimé par un signal sonore : un appel qui marque la fin de la journée et impose le calme à la troupe. Cette définition démontre que le silence a un rôle comme outil de discipline et de coordination, essentiel dans des environnements où l'ordre et l'efficacité sont primordiaux. Enfin, la dernière acception présente le silence dans le cadre musical, où il est défini comme une pause. Ici, il n'est pas considéré comme un vide mais comme un élément actif et structurant de la

²⁷ Real Academia Española, (s. d.), 'Silencio', dans *Diccionario de la lengua española*, <https://dle.rae.es/silencio>, (consulté le 05/03/2024).

composition musicale. Il permet de rythmer les œuvres, de créer des tensions et des résolutions, et d'accentuer les contrastes émotionnels dans une performance.

Ainsi, ces différentes définitions montrent que le silence est un concept multidimensionnel. Qu'il soit volontaire, naturel, administratif, militaire ou musical, il est plus qu'une simple absence et devient un moyen d'expression, de régulation ou de création. Cette pluralité de sens souligne l'importance du silence dans des sphères aussi variées que la communication, la nature, l'art et le droit.

Afin de terminer cette partie, utiliserons le dictionnaire anglais *The Cambridge Dictionary* :

silence noun.
a period without any sound; complete quiet.
a state of not speaking or writing or making a noise.
a period of time in which there is complete quiet or no speaking.
a state of refusing to talk about something or answer questions, or a state of not communicating.
silence verb .
to make someone or something be quiet.
to prevent someone from expressing their views or from criticizing or opposing someone.
to stop someone from speaking or from criticizing²⁸.

Nous pouvons observer que le *Cambridge Dictionary* définit le silence à la fois comme un nom et un verbe, ce qui n'est pas le cas dans les deux autres langues d'étude. En tant que nom, le silence désigne avant tout une période sans aucun bruit, caractérisée par un calme absolu. Cette définition objective s'applique à des situations où le silence est perçu comme une absence totale de son, souvent associée à une sensation de tranquillité ou de repos. Il est intéressant de voir que dans cette définition le silence ne se limite pas à l'absence de parole, mais inclut également le fait de ne pas écrire ou produire de bruit. Cette dimension élargit sa portée au-delà de la communication orale pour englober une forme plus générale d'abstention, qu'elle soit volontaire, comme dans un moment de réflexion ou de méditation, ou dictée par des contraintes sociales ou contextuelles. De plus, le silence est défini comme une période où il n'y a ni bruit ni parole, insistant sur sa temporalité et sa fonction, notamment dans des moments de pause ou de suspension d'une activité sonore ou verbale. Enfin, il peut exprimer un état de refus de parler d'un sujet ou de répondre à des questions, suggérant un silence chargé de sens implicites, souvent utilisé pour éviter un sujet ou exprimer un désaccord passif. En tant que verbe, cet outil implique une action visant à faire taire

²⁸ Cambridge University Press, (s. d.), 'Silence', dans *Cambridge Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/silence>, (consulté le 07/03/2024).

une personne ou une chose. Cet usage peut être neutre, visant à rétablir le calme, mais il prend une dimension plus coercitive lorsqu'il signifie empêcher quelqu'un de s'exprimer ou de critiquer. Dans ce cas, le silence devient donc un outil de contrôle ou de censure, souvent employé dans des contextes de pouvoir pour museler des oppositions ou des critiques. Il peut également désigner l'acte de stopper quelqu'un dans son discours ou ses critiques, illustrant une dynamique de restriction ou de manipulation dans les interactions sociales ou institutionnelles.

Ainsi, les définitions du silence dans le *Cambridge Dictionary* soulignent sa double nature : une absence passive de bruit ou de parole, et une action active souvent liée à des dynamiques de pouvoir. Cette ambivalence démontre l'importance du silence, à la fois comme état sensoriel et comme outil d'interaction et de contrôle dans les relations humaines.

En résumé, cette définition, des plus complètes, souligne la complexité du silence en tant que concept qui peut aller d'une simple absence de son à une forme complexe de communication non verbale. Ce phénomène ne se limite pas au domaine physique, mais prend une dimension symbolique, particulièrement dans les arts. En effet, le silence, lorsqu'il est intégré à des œuvres artistiques, devient un outil expressif puissant, permettant d'ajouter une couche de signification, de provoquer une introspection ou d'intensifier l'émotion. Ce moyen de communication nouveau sert non seulement à structurer le temps et l'espace, mais aussi à mettre en valeur ce qui est absent, créant ainsi un dialogue avec le spectateur ou l'auditeur. La prochaine section explorera comment les artistes ont recours à ce silence pour enrichir leurs œuvres et redéfinir les limites de l'expression créative.

1.2. Le recours au silence

Après avoir donné cette définition exhaustive du terme sujet de notre réflexion, nous avons pu voir que ce terme peut être utilisé dans de nombreuses situations. Nous allons donc étudier les différentes raisons pour lesquelles l'être humain peut y avoir recours, que ce soit de forme volontaire ou non, ou réalisant qu'il en fait usage ou non. Il nous faudra également étudier les répercussions que chacun de ces usages a sur la situation dans laquelle il est utilisé ainsi que sur les personnes qui le vivent.

1.2.1. La présence du silence dans le discours

Durant les années 1960 et 1970, le psychologue et professeur de psychologie à l'université de Californie, Albert Mehrabian, menait de nombreuses études démontrant l'importance du silence dans le système de communication que nous utilisons tous les jours. En effet, de ces études naît la règle des trois V de Mehrabian, ou la règle 7-38-55. Ses études ont porté principalement sur la communication des émotions et des sentiments entre les individus, en se basant sur les éléments verbaux et non verbaux de cette transmission d'informations. Ces chiffres représentent une estimation approximative de l'impact relatif des différents canaux de communication dans des situations où le sens littéral des mots du message est en contradiction avec l'expression émotionnelle globale de la personne. Selon Mehrabian :

Indeed, in the realm of feelings, our facial expressions, postures, movements, and gestures are so important that when our words contradict the silent messages contained within them, others mistrust what we say—they rely almost completely on what we do²⁹.

Avant de rentrer en détail dans l'explication de cette règle, il est important de mettre en évidence que ces études ont été réalisées, expressément, dans des dialogues dans lesquels les mots prononcés sont en contradiction avec l'expression émotionnelle de la personne les prononçant. Cela nous

²⁹ Mehrabian, Albert, *Silent Messages*, Belmont, Wadsworth Publishing Co, 1971, p. iii.

intéresse grandement, car cette situation se produit à maintes reprises dans le théâtre de l'absurde. Voici ce que dit cette règle selon les mots de l'auteur :

Generalizing, we can say that a person's nonverbal behavior has more bearing than his words communicating feelings or attitudes to others. So we have rewritten our equation for any feeling instead of just liking.
Total feeling = 7% verbal feeling + 38% vocal feeling + 55% facial feeling³⁰.

Cela veut donc dire que :

- 7% de la communication concerne le canal verbal, ce qui fait référence aux mots effectivement prononcés lors d'une interaction. Dans des situations où les mots utilisés sont neutres ou impartiaux, et que l'expression émotionnelle est cohérente avec le sens littéral des mots, cette composante verbale joue un rôle plus important dans la communication.
- 38% de la communication est attribuée au canal vocal. Cette partie concerne le ton de la voix, l'intonation, le rythme, le volume et d'autres éléments liés à la façon dont les mots sont prononcés. Le ton de la voix peut transmettre des émotions et des nuances supplémentaires au-delà du sens littéral des mots utilisés.
- 55% de la communication est liée au canal non verbal. Cette composante englobe le langage corporel, les gestes, les expressions faciales, les postures et d'autres signaux non verbaux.

Il ne faut tout de même pas prendre ces valeurs au pied de la lettre. Ces pourcentages sont des approximations, comme l'affirme Mehrabian :

Numerical values in this equation are only approximate. However, the order of importance of words, vocal expressions, and facial expressions is likely to be upheld in future experiments³¹.

Cette règle nous donne donc une perspective de l'importance de la communication non verbale dans certaines situations, des situations très présentes dans le théâtre de l'absurde. Cette étude démontre que le silence est donc un élément des plus importants dans la communication, étant donné que le langage corporel, c'est-à-dire, les gestes, les expressions faciales, la posture que nous avons lorsque nous utilisons la parole ainsi que l'intonation de la voix, font partie de la communication non verbale. Ils sont des outils puissants dans la transmission des émotions

³⁰ *Ibid*, p.44.

³¹ *Ibid*.

authentiques, et ont même plus de force que les mots prononcés. Cela signifie que lorsque le langage verbal entre en contradiction avec les indices non verbaux, ces derniers prennent le dessus et influencent la perception du récepteur :

Indeed, in the realm of feelings, our facial expressions, postures, movements, and gestures are so important that when our words contradict the silent messages contained within them, others mistrust what we say—they rely almost completely on what we do³².

Mehrabian affirme que la communication non verbale a la capacité de dévoiler les véritables sentiments d'une personne, souvent de manière plus claire et sincère que ce que les paroles pourraient laisser entendre, cela bien évidemment, si nous prêtons attention à ces éléments de la communication. Il est également possible de soutenir que le silence et la communication non verbale sont bondés de significations qui ont beaucoup de pouvoir. Toutes les fois que nous y avons recours nous faisons appel à une signification différente, une typologie de silence différente. En effet, comme le souligne Colum, « silence is useful. Falling silent can be a means of learning about the world around us, or a powerful way of letting someone know what we feel.³³ ». Colum affirme que nous pouvons communiquer nos sentiments sans avoir recours à la parole. Nous le faisons consciemment et inconsciemment, volontairement ou non. Miriam Elson confirme également l'usage volontaire ou non du silence via les mots du psychanalyste britannique Donald Woods Winnicott :

Winnicott (1972, 1986, pp. 182, 186) quoted his patient's discovery : 'Not talking is an active thing.' And Casement (1985:206) further stressed that 'when the hour begins with the patient's silence, this is already a communication³⁴.

Et enfin, nous pouvons également, selon Bruneau et Ishii et Orlandi, cités par Lehmann Oliveros, avoir recours au silence de façon consciente ou inconsciente :

[...]the general typology from Bruneau and Ishii (1988) and Orlandi (1995), for whom :
a) Silence; is a solitary, mystical, and unconscious [involuntary] experience. (e.g., Aesthetic experiences and poetic instants).
b) Silences; are social, secular, and conscious. (e.g., Turn taking in conversations or signs asking for silence in waiting rooms at hospitals)³⁵.

³² *Ibid*, p.iii.

³³ Colum, Kenny, *The Power of Silence : Silent Communication in Daily Life*, Londres, Karnac Books, 2011, p. ix.

³⁴ Elson, Miriam, « Silence, Its Use and Abuse : A View from Self Psychology », *Clinical Social Work Journal*, vol. 29, n° 4, 2001, p. 352.

³⁵ Lehmann Oliveros, Olga, « Something Blossoms in Between : Silence-Phenomena as Bordering Notions in Psychology », *Integrative Psychological and Behavioral Science*, vol. 50, n° 1, 2015, p. 3.

Nous allons donc étudier ces typologies de la communication silencieuse. La première typologie de laquelle nous parlerons est celle du silence que nous utilisons lorsque nous n'avons rien à dire, un trajet en bus à côté d'un inconnu par exemple. C'est un des silences les plus courants, un silence de tous les jours auquel nous ne pensons pas. Cependant, dans cette même catégorie il existe diverses raisons pour lesquelles ce silence ne se brise pas. Nous avons donc recours à ce silence lorsque nous ne connaissons pas la ou les personnes aux côtés desquelles nous nous trouvons. Selon Michal Ephratt ce silence est donc considéré un silence de « stillness », d'immobilité, ces silences sont selon lui : « In sleep ; meditation ; strangers on a train ; readers in a public library³⁶. » Le silence lorsque nous dormons, lorsque nous méditons, nous sommes à côté d'un étranger dans un train ou encore en train de lire dans une bibliothèque publique, des silences auxquels nous ne pensons pas et qui s'opposent aux silences « eloquent », c'est-à-dire les silences éloquents, des silences chargés de significations, de sentiments, de communication. Ces silences n'ont donc pas d'importance communicative, toutefois, le paralangage étant un moyen de communication silencieux, les silences d'immobilités dans cette même situation peuvent vouloir communiquer quelque chose. Accompagnés de communication non verbale, de gestes, de regards ou de mimiques faciales, ces silences peuvent exprimer maintes choses. Il existe d'autres typologies de silence, selon Colum ; une d'elles est le silence dit de modestie : « one may keep silent simply out of modesty, and not necessarily because one is particularly wise or is thought to be wise³⁷. » Ce choix de ne pas parler peut-être fait pour plusieurs raisons, le silence de modestie peut se manifester afin d'éviter de se vanter ou de trop parler de ses propres réalisations, même lorsque cela serait approprié. Cela peut indiquer un désir de ne pas attirer l'attention sur soi-même et de ne pas se placer au-dessus des autres. Une personne peut aussi choisir de ne pas parler de ses propres réussites, préférant laisser ses actions parler d'elles-mêmes. Ce silence est utilisé afin de ne pas se vanter via la communication verbale, cela démontre une préférence pour l'action concrète plutôt que pour les paroles. Lorsqu'une personne évite d'interrompre ou de devancer les autres dans une conversation cela peut indiquer une reconnaissance du fait que les autres ont également des idées et des expériences valables à partager. Un individu peut faire usage d'une écoute attentive et active ou peut rester silencieux non par manque de choses à dire, mais pour donner la priorité à

³⁶ Ephratt, Michal, « Silence as Communication : Its Form and Function. », *Journal of Pragmatics*, vol. 40, n° 11, 2008, p. 1909.

³⁷ Colum, Kenny, *op. cit.*, p. 12.

l'écoute des autres. Cela peut montrer un respect pour les opinions et les sentiments des autres, ainsi que la volonté de comprendre plutôt que de dominer la conversation. Nous verrons désormais que dans de nombreuses traditions et situations, le silence se dresse comme symbole puissant, incarnant la marque ultime du respect et de la révérence. Dans *La Bible* par exemple, le prophète Habacuc a dialogué avec Dieu, cherchant à comprendre pourquoi le mal triomphait souvent. Après avoir reçu la réponse de Dieu, le prophète termine avec une prière d'adoration et de confiance en Dieu, même face à des circonstances difficiles. Le silence est mentionné comme une réponse à la majesté de Dieu :

Habacuc 2:20 :

« Mais l'Éternel est dans son saint temple. Que toute la terre fasse silence devant lui ! »³⁸.

Ce verset illustre la révérence et l'adoration envers Dieu. Le silence évoqué ici est une réponse d'humilité et de respect face à la grandeur divine, et sert également à mettre l'accent sur la distinction entre Dieu et sa création. Le silence est une invitation à reconnaître la souveraineté de Dieu et à méditer sur sa sainteté. Ce genre de mention du silence en réponse à la présence ou aux actions de Dieu met en évidence la profondeur et la puissance du silence comme forme d'adoration, de respect et de méditation.

Nous avons donc vu que le silence peut marquer le respect, cependant il existe aussi le silence de l'arrogance, une personne se sentant supérieure à une autre peut avoir recours au silence pour manifester ce sentiment, un silence qui serait aussi accompagné d'un certain silence gestuel, une absence de regard et de sentiment, ne pas les montrer et éviter de croiser le regard de son interlocuteur, jusqu'à tenter de regarder dans le sens contraire pour indiquer une certaine méprise qui accentuerait cette arrogance, cette supériorité. Tel est comment le décrit Dinouart dans son essai *L'art de se taire* :

C'est un silence de mépris, que de ne pas daigner répondre à ceux qui nous parlent, ou qui attendent que nous nous déclarions sur leur sujet, et de regarder avec autant de froideur que de fierté, tout ce qui vient de leur part³⁹.

³⁸ *La Bible en français*, version Louis Segond, 1910, Habacuc 2 :20.

³⁹ Dinouart, Joseph-Antoine-Toussaint, *L'Art de se taire : principalement en matière de religion*, 1771, Réédition. Grenoble, Jérôme Million, 1987, p. 71.

Lorsque nous parlons de silence il ne s'agit pas seulement de l'absence de son, mais aussi de l'absence d'action, de mouvement et parfois même d'existence. Voici une des interprétations du silence donnée par Ruby Cohn au sujet de la phrase : « Je ne me tairai jamais. Jamais⁴⁰ », prononcée par le narrateur de *L'Innommable* de Beckett :

Never is a long time, and during the course of his discourse, the narrator will often voice a yearning for silence, which sometimes seems to be a synonym of easeful death, or of nonbeing⁴¹.

Ces propos mettent en avant le désir du narrateur pour le silence, associé à l'idée de mort paisible ou de non-existence. Si l'on examine le silence comme une forme d'absence, cette relation devient d'autant plus profonde. La vie est souvent pleine de bruits, de distractions et de tourments. Dans ce tumulte, le silence, en tant qu'absence de ces bruits, est perçu comme un répit ou une échappatoire. Dans ce contexte, le désir du narrateur pour le silence peut être interprété comme une quête de paix ou de tranquillité face aux turbulences de la vie. La comparaison du silence avec la « mort paisible » ou la « non-existence » renforce l'idée que le silence est une forme d'absence totale, un néant. Cela suggère que le narrateur ne cherche pas simplement à échapper aux bruits de la vie, mais à la vie elle-même, désirant atteindre ce calme absolu que seule la non-existence pourrait lui offrir. Le mot « jamais » évoque une durée infinie, un état permanent. En associant « jamais » au silence, l'idée qui se dégage est que le narrateur aspire à un silence éternel, à une absence continue de tout ce qui peut perturber ou tourmenter. Par ailleurs, étant donné que le narrateur est engagé dans un discours, son désir de silence pourrait aussi refléter une envie d'arrêter de parler, suggérant une forme d'isolement ou de retrait du monde. En somme, cette phrase révèle le pouvoir évocateur du silence. Non seulement comme une simple absence de bruit, mais comme une absence profonde d'existence, de parole et de tourment. Nous allons désormais voir que le silence dans le discours peut également être interprété comme signe de tranquillité, en effet, le silence, tel que défini selon George Stark, est profondément enraciné dans les notions de paix et de sérénité :

Peace, serenity, rest, tranquility, and/or an opportunity for concentration for the expenditure of thought energy [...] The word silent also implies aloneness or singularity⁴².

⁴⁰ Beckett, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1953, p. 6.

⁴¹ Cohn, Ruby, *A Beckett Canon*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005, p. 187.

⁴² Stark, George, « Silent Images », *Art Education*, vol. 16, n° 8, 1963, p. 16.

Dans un monde où le chaos et le tumulte sont souvent la norme, le silence se présente comme une oasis, un sanctuaire où l'âme et l'esprit peuvent se retirer et trouver un répit. Cette tranquillité transcende le simple apaisement, elle offre un espace propice à la concentration, un espace où les distractions sont minimisées, permettant ainsi une utilisation optimale et ciblée de l'énergie de la pensée. Dans cet environnement silencieux, chaque individu peut canaliser toute son énergie mentale, s'immerger dans des tâches complexes, des réflexions profondes ou même des méditations sans être dérangé par les perturbations extérieures. De surcroît, il est manifeste que le silence évoque une sensation d'isolement, de caractère unique. C'est un moment où nous nous retrouvons vraiment seuls avec nos pensées, ce qui nous permet de réaliser une introspection qui est souvent difficile à atteindre dans le brouhaha de la vie quotidienne. Cette solitude, loin d'être une expérience négative, est en fait une chance de se reconnecter, de s'aligner et de redécouvrir son propre moi intérieur. Ainsi, le silence n'est pas seulement une absence de son, mais un riche éventail d'opportunités pour la réflexion, la méditation, la concentration et la revitalisation de l'esprit. Dans un monde en perpétuel mouvement, il sert de rappel que parfois, s'arrêter, écouter et simplement être dans le moment présent peut être le plus puissant des actes.

Nous allons désormais voir que l'absence de réponse vocale peut également être un signe d'incompréhension. En effet le philosophe du langage Ludwig Wittgenstein soutient que le silence est une réponse appropriée à l'incompréhension, lorsque les mots échouent à saisir ou à exprimer une pensée ou une idée :

What can be said at all can be said clearly ; and whereof one cannot speak thereof one must be silent. The book will, therefore, draw a limit to thinking, or rather—not to thinking, but to the expression of thoughts ; for, in order to draw a limit to thinking we should have to be able to think both sides of this limit (we should therefore have to be able to think what cannot be thought). The limit can, therefore, only be drawn in language and what lies on the other side of the limit will be simply nonsense⁴³.

Wittgenstein affirme que le langage est un outil pour exprimer la pensée, mais avec certaines limites. Il y a des concepts, des idées et des expériences qui échappent à la description verbale. Dans de tels cas, il suggère que le silence est la meilleure réponse, il nous rappelle que nous ne pouvons pas tout savoir et tout comprendre. Il existe certaines choses qui dépassent notre capacité de compréhension et d'expression. Au lieu de prétendre tout savoir ou de tenter d'exprimer

⁴³ Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Londres, Kegan Paul Trench Trubner & Co., 1933, p. 27.

l'ineffable, il vaut mieux reconnaître nos limites et opter pour le silence. Les limites de ce qui peut être pensé ou exprimé ne peuvent être établies qu'à travers le langage. Tout ce qui se trouve au-delà de ces limites est considéré comme non-sens ou absurde, car il ne peut pas être exprimé de manière cohérente dans le cadre du langage. Or, au-delà de ces limites se trouvent le silence : « Silence itself cannot be described in an unambiguous way and thus belongs to the category of things Wittgenstein referred to as nonsensical⁴⁴. » D'après Steven L. Bindeman, le silence selon Wittgenstein ne peut pas être décrit de manière claire et sans ambiguïté. Il fait donc partie des choses que Wittgenstein qualifie d'« absurdes » ou de « non-sens ». Ici, le terme « non-sens » n'implique pas qu'il n'a pas de valeur, mais plutôt que le silence, comme certaines autres expériences ou réalités, échappe aux règles conventionnelles du langage. Wittgenstein soutient que le langage a ses limites et que certaines réalités, comme le silence ou des états émotionnels profonds, ne peuvent pas être saisies ou décrites pleinement à travers des mots. Cela ne les rend pas pour autant insignifiantes, mais elles échappent à la structure rationnelle du langage.

Selon Susan Sontag, le silence dans le discours est également un moyen d'améliorer la qualité et l'intégrité de la parole comme nous pouvons le constater dans la citation extraite de son essai *The Aesthetics of Silence* :

Still another use for silence : furnishing or aiding speech to attain its maximum integrity or seriousness. Everyone has experienced how, when punctuated by long silences, words weigh more; they become almost palpable. Or how, when one talks less, one starts feeling more fully one's physical presence in a given space. Silence undermines "bad speech", by which I mean dissociated speech — speech dissociated from the body (and, therefore, from feeling), speech not organically informed by the sensuous presence and concrete particularity of the speaker and of the individual occasion for using language⁴⁵.

Ici, Sontag ne considère pas le silence comme une simple absence de son, mais comme un outil dynamique qui a le potentiel d'affiner et d'authentifier la communication. Il est intéressant de noter la façon par laquelle elle décrit l'expérience universelle de la parole entrecoupée de silences : les mots, lorsqu'ils sont espacés par le silence, semblent acquérir une densité, une gravité. Ils deviennent « presque palpables ». Ce n'est pas seulement le contenu verbal qui est renforcé, mais la totalité de l'expérience communicative. Le silence, dans ce contexte agit donc comme un écho

⁴⁴ Bindeman, Steven, « Wittgenstein and Silence », dans Bindeman, Steven, *Silence in Philosophy, Literature, and Art*, vol. 308, 2017, p. 83.

⁴⁵ Sontag, Susan, *Essays of the 1960s & 70s*, New York, The Library of America, 2013, p. 307.

qui donne de la résonance à la parole. Sontag continue et va encore plus loin en explorant l'impact du silence sur la conscience de soi, elle nous affirme dans cette même citation : « Or how, when one talks less, one starts feeling more fully one's physical presence in a given space ». En réduisant la fréquence de la parole, nous devenons encore plus conscients de notre présence physique, de notre existence dans un espace donné. Cette observation suggère que le silence pourrait nous reconnecter à notre corporalité, nous rappelant que la parole est un acte profondément ancré dans notre être physique. Nous aimerions cependant remarquer que l'observation la plus importante de ce passage pourrait être celle qui concerne le « mauvais discours », un discours qui, déconnecté du corps, perd sa sincérité et son intégrité. Cela nous rappelle l'importance du langage corporel dans le discours. En agissant comme un contrepoids, le silence assure que notre discours reste ancré dans la vérité et dans l'authenticité. Pour conclure, il apparaît que cette citation nous rappelle que le silence n'est pas une simple absence, mais une force puissante qui, lorsqu'elle est bien utilisée, peut enrichir et approfondir notre communication. Il ne faut donc pas oublier que, parfois, en disant moins, nous pouvons en fait dire beaucoup plus.

Postérieurement, nous observerons que le silence entre deux personnes peut également symboliser deux individus qui ressentent de l'amour l'un envers l'autre, un moment pendant lequel les deux personnes n'ont pas besoin de s'exprimer afin de faire comprendre à l'autre ce qu'elle ressent. Il est possible de comprendre ce sentiment, cette représentation du silence dans la poésie. Un poème qui illustre bien l'expression de l'amour à travers le silence est le *Soneto XVII* (1959) de Pablo Neruda (12 juillet 1904 – 23 septembre 1973), tiré de son recueil *Cien sonetos de amor* (1959). Ce poème capture magnifiquement l'essence de l'amour inexprimable, de ces sentiments si profonds qu'ils dépassent les mots. En voici un extrait :

Te amo sin saber cómo, ni cuándo, ni de dónde,
te amo directamente sin problemas ni orgullo,
así te amo porque no sé amar de otra manera,
sino así de este modo en que no soy ni eres,
tan cerca que tu mano sobre mi pecho es mía,
tan cerca que se cierran tus ojos con mi sueño⁴⁶.

Ce sonnet capture l'essence d'un amour qui transcende le langage, un amour si profond et si intuitif qu'aucun mot ne peut l'exprimer. La beauté de ce poème réside dans l'habileté que Neruda a à

⁴⁶ Neruda, Pablo, *Cien sonetos de amor*, Buenos Aires, Losada, 1999, p. 31.

dépeindre un amour qui existe au-delà du langage verbal, évoquant le silence comme un espace de compréhension et d'intimité. Il ne faut pas oublier que, tout au contraire, le recours au silence dans le chagrin est également très récurrent ; il peut être volontaire ou non, nous pouvons préférer ne pas parler d'une chose ou ne pas réussir à le faire, que les mots restent coincés dans notre intérieur, ne pas réussir à communiquer ce que nous sentons. C'est un silence qui nous est imposé par la tristesse, par une douleur autre que physique. Lorsque nous avons recours au silence, nous lui attribuons une signification particulière. Selon Paul Corcoran, ce message peut revêtir diverses formes : colère, méfiance, terreur, courage, paix, piété, contentement ou adoration :

When we resort to silence, we mean something by it. Silence embodies a message in a way that other people try to understand simply because of the urgency of the range of possible meanings : anger, distrust, terror, courage, peace, piety, contentment or adoration⁴⁷.

Nous pouvons donc aussi avoir recours au mutisme, car nous sommes énervés ; dans ce cas ne rien dire peut-être la meilleure option, utiliser la parole dans cet état peut aggraver la situation, il existe la possibilité de blesser notre interlocuteur avec les mots, ce qui peut aussi être fait en conservant le silence, mais dans d'autres situations. L'homme, dans sa nature intrinsèque, est une entité communicative. Effectivement, l'être humain est le seul animal pouvant utiliser la parole afin de communiquer, ou tout du moins, le seul capable de le faire si délibérément, si précisément et pouvant discerner un si grand nombre de nuances. Nous manifestons une quête incessante de partage, d'échange et d'expression. Cependant, par son absence de sonorité, le silence contrarie cette aspiration fondamentale. Il crée un espace dans lequel naît l'ambiguïté, l'interprétation et la conjecture, des éléments qui peuvent potentiellement conduire à une sensation de malaise et à une incompréhension. Cela nous est confirmé par une étude menée par Helen Newman :

People even report feelings of discomfort associated with silence, as well as customary attempts to "cover up awkward silences" in conversations. There often appears to be a "demand to interact" which characterizes much of dyadic and small group communication — a built-in assumption that when people are engaged in focused conversation it is their responsibility to keep verbal communication active. Silence might, at times, represent a threat to this responsibility⁴⁸.

La répercussion initiale du silence dans une conversation ou une interaction sociale est un sentiment d'inconfort ou de malaise. Ce sentiment peut provenir de l'incertitude générée par l'absence de communication verbale. L'absence de mots peut engendrer un vide dans la

⁴⁷ Corcoran, Paul et Spencer, Vicky, *Disclosures*, New York, Routledge, 2018, p. 198.

⁴⁸ Newman, Helen, « The Sounds of Silence in Communicative Encounters », *Communication Quarterly*, 1982, p. 142.

communication, laissant place à l'ambiguïté et à la confusion. Cela est particulièrement vrai dans les cultures où une communication continue et une interaction verbale sont la norme. Ce malaise peut entraîner des conséquences à long terme sur les relations interpersonnelles. Les individus peuvent devenir plus réservés, moins enclins à s'engager dans des discussions ouvertes et honnêtes par peur du silence qui peut s'installer. Cette tension peut à son tour générer un sentiment de distance entre les individus, ce qui pourrait affecter négativement la qualité et la durabilité de leurs relations. Le silence peut également créer un malaise entre les personnes pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il rompt le flux attendu de la conversation et introduit une incertitude dans l'interaction. Les interlocuteurs peuvent se demander pourquoi l'autre personne a cessé de parler et peuvent interpréter ce silence de diverses manières, possiblement négativement. De plus, le silence peut être perçu comme une forme de rejet ou de désapprobation, ce qui peut provoquer un sentiment d'anxiété ou de malaise. Enfin, à nouveau dans *L'art de se taire*, Dinouart nous parle d'un dernier silence, le silence « politique » :

Le silence politique est celui d'un homme prudent, qui se ménage, qui se conduit avec circonspection, qui ne s'ouvre point toujours, qui ne dit pas tout ce qu'il pense, qui n'explique pas toujours sa conduite et ses desseins ; qui, sans trahir les droits de la vérité, ne répond pas toujours clairement, pour ne point se laisser découvrir⁴⁹.

Le silence politique, tel que décrit par l'auteur, est une manifestation de prudence et de circonspection. Il s'agit d'une stratégie délibérée dans laquelle la rétention d'informations et la discrétion sont primordiales. L'individu qui y a recours choisit de ne pas révéler entièrement ses pensées, ses opinions ou ses intentions. Cette approche peut être interprétée comme une forme de préservation de soi dans un environnement où l'expression totale et franche pourrait conduire à des conséquences indésirables, blesser les sentiments d'une autre personne, mener à des situations non désirées, inconfortables.

Nous aimerions également remarquer que ce silence « politique » pourrait aussi être un silence de doute, en effet, si nous avons un doute, nous avons besoin de temps pour penser à une réponse, si nous sommes confus, nous pouvons avoir besoin de temps avant de répondre ou de dire quelque chose, nous aurons donc aussi recours à un silence prudent. Voici comment le capture Vincent Jungkunz : « anticipatory alertness via fore-silence can be utilized to discontinue one

⁴⁹ Dinouart, Joseph-Antoine-Toussaint, *op. cit.*, p. 71.

series of utterances in order to make space for something else⁵⁰ » Cela veut donc dire que le silence avant qu'une personne ne parle (appelé *fore-silence* ou « silence préalable ») peut être intentionnellement utilisé pour arrêter une séquence d'expressions verbales et ainsi créer un espace permettant de réorganiser ses idées, savoir quels seront les prochains mots que nous prononcerons. Cela signifie que le silence n'est pas simplement une pause ou une absence de mots, mais un moment actif de transition. Ce silence anticipatif permet à l'auditeur ou à l'interlocuteur de se préparer mentalement à recevoir un nouvel énoncé ou un changement de direction dans la conversation. Par conséquent, le silence devient un outil stratégique pour gérer le flux de la communication, introduire de nouvelles perspectives, ou même suggérer des doutes ou une hésitation sur ce qui vient d'être dit. Cependant, bien que ces silences puissent sembler similaires, ils différeraient en raison des possibles changements dans les expressions faciales de la personne y ayant recours.

Le silence peut donc s'interpréter de maintes formes, ses usages et conséquences sont très variés, dans une même situation nous pouvons comprendre une pause d'une manière ou d'une autre. Pour savoir quelles conséquences désire engendrer l'interlocuteur, nous avons besoin de connaître le contexte, la situation dans laquelle l'utilisation du silence est faite, et parfois, il sera même nécessaire de connaître la personne en faisant l'usage. Chaque silence exprime un sentiment, le même type de silence peut ne pas avoir la même signification selon le contexte, volontairement ou non, consciemment ou nous, nous y avons tous recours. Il nous faut étudier le contexte et le langage corporel utilisé pour pouvoir éviter une mauvaise interprétation qui pourrait nous mener à un quiproquo. Dans le discours, le silence est un phénomène complexe et polyvalent dans la communication humaine. Il transcende la simple absence de parole pour devenir un moyen d'expression riche et diversifié, capable de transmettre une gamme étendue d'émotions et de significations. C'est cette capacité à encapsuler des sentiments profonds et variés qui rend le silence si unique et essentiel dans notre interaction quotidienne. Nous allons désormais entamer la prochaine sous-partie qui sera consacrée à l'étude du silence dans l'art et la littérature.

⁵⁰ Jungkunz, Vincent, « The Promise of Democratic Silences », *New Political Science*, vol. 34, n° 2, 2012, p. 139.

1.2.2. La présence du silence dans l'art

Au premier abord, la vision du silence en tant qu'outil artistique dans les arts tels que la peinture ou la sculpture pourrait sembler ironique. Effectivement, ces arts ne pouvant pas produire de sons proprement dits cela semble compliqué qu'ils puissent véhiculer le silence. Cependant, nous verrons que malgré son association à l'absence de son, le silence est un outil artistique qui peut être utilisé, représenté et avoir une grande valeur dans tous les arts, en passant tant par la danse que la peinture, la sculpture et voire même dans la musique. Nous n'étudierons pas le recours au silence dans la littérature et le théâtre dans cette partie étant donné qu'une telle analyse sera réservée au chapitre deuxième. Nous commencerons cette partie par la composition musicale de l'artiste américain John Cage (né le 5 septembre 1912 et décédé le 12 août 1992). Son œuvre, *4'33"* a été créée en 1952 afin de mettre en évidence l'importance du silence en tant qu'élément musical et pour montrer que la musique peut être créée à partir de n'importe quel son, y compris le silence. En effet, cette composition est constituée de trois mouvements durant lesquels les musiciens ne jouent pas du tout. En d'autres termes, le morceau consiste en quatre minutes et trente-trois secondes de silence. Cet exemple est le comble de l'utilisation du silence dans l'art. Un musicien qui ne produit aucun son, mais qui est, malgré cela, applaudi par le public.

Dans *4'33"*, John Cage réinvente la notion de silence en plaçant l'environnement sonore au cœur de la performance. Pendant les quatre minutes et trente-trois secondes où aucune note n'est jouée, ce sont les bruits ambiants, souvent négligés, qui deviennent les véritables protagonistes de l'œuvre. Ces sons du quotidien, généralement ignorés dans un cadre musical classique, sont mis en avant, incitant le public à prêter une attention accrue à ces éléments sonores inattendus qui habitent l'espace autour de la performance. Nous pouvons également soutenir, selon Peters Gary, que l'esthétique du silence dans *4'33"* est profondément influencée par la philosophie zen et l'utilisation des opérations aléatoires, notamment l'I Ching. Inspiré par le bouddhisme zen, Cage cherchait à effacer les distinctions hiérarchiques entre les sons, laissant place au hasard et à l'imprévu :

In examining how Cage's main influences inspired his approach to sound, his synthesis of Schoenberg's teachings on compositional discipline, with the spiritual discipline found in both Zen Buddhism and I Ching, or 'Book of Changes', cultivated a spiritually-informed, compositional framework. It is maintained that Cage's use, and philosophy of chance and silence within this framework was motivated

by his ambition of eroding the boundaries between art and life, pedagogically presenting sound(s) as individual auditory moments in time⁵¹.

Les deux auteurs nous montrent comment les influences principales de John Cage ont inspiré son approche unique du son. Il a synthétisé les enseignements disciplinaires de Schönberg en matière de composition avec la discipline spirituelle qu'il a trouvée dans le bouddhisme zen et l'I Ching (le *Livre des transformations*). En combinant ces deux dimensions, Cage a développé un cadre de composition imprégné de spiritualité. Comme le soutient la même auteure dans la citation précédente, ce cadre met en avant une philosophie du hasard et du silence, qui découle de son désir d'effacer les frontières entre l'art et la vie. Dans cette approche, chaque son devient un événement auditif singulier dans le temps, détaché des conventions musicales traditionnelles. Cette utilisation du hasard permet à la musique de se dérouler de manière imprévisible, sans hiérarchie, où tous les sons, qu'ils soient produits intentionnellement ou non, sont perçus avec une valeur égale. Son approche était guidée par une quête spirituelle qui visait à libérer l'écoute des schémas préconçus, en permettant aux sons du monde de se révéler dans leur pureté. Cage voulait encourager l'auditeur à écouter les sons, non comme des éléments reliés dans une structure préétablie, mais comme des événements distincts et uniques. Par l'intégration de ces philosophies, il visait non seulement à déconstruire les conventions artistiques, mais aussi à transformer la manière dont les auditeurs perçoivent le son et la musique, en les rapprochant d'une expérience plus authentique et immersive. En replaçant le silence au centre de l'expérience musicale, Cage pousse le public à reconsidérer sa conception de la musique. *4'33''* détourne l'attention des structures musicales classiques pour valoriser les sons imprévus de l'environnement, transformant ainsi l'écoute en un acte de pleine attention, où chaque spectateur devient un participant actif dans la création sonore ambiante. Selon Joe Turner, ce silence a également un autre rôle, voici ce rôle selon ses mots :

The intentional use of silence in compositions can serve as a form of resistance or protest by disrupting established norms and challenging the status quo, thereby creating a powerful political act within the music⁵².

Turner affirme qu'au-delà de ses qualités esthétiques, *4'33''*, peut également être vue comme une déclaration politique et philosophique. Le silence devient un moyen de contester les conventions

⁵¹ Woodward, Nathaniel, « John Cage and the Aesthetic Pedagogy of Chance & Silence », *Educational Philosophy and Theory*, vol. 56, n° 6, 2024, p. 548.

⁵² Turner, Joe, « Silence in Music : The Impact of John Cage's *4'33''* », *Percussive Notes*, vol. 62, n° 2, 2024, p. 67.

musicales et les attentes culturelles, ouvrant la voie à de nouvelles formes d'expression artistique. Plutôt que de se conformer aux attentes d'une performance musicale où des sons préétablis sont joués, Cage utilise le silence pour contester ces normes et amener le public à repenser ce qu'est la musique. Le silence dans cette œuvre sert donc de moyen pour interrompre la hiérarchie conventionnelle entre les musiciens et le public, et permet aux sons de l'environnement d'occuper une place centrale dans l'expérience. Cette démarche est une remise en question du status quo dans le domaine de l'art, où le silence devient un espace de réflexion, d'introspection, et même de critique sociale et philosophique. Cette œuvre montre que le silence, loin d'être une simple absence, peut constituer une forme d'expression puissante, favorisant la réflexion et une connexion profonde avec le moment présent.

En résumé, l'esthétique du silence dans 4'33" incite à reconsidérer ce qu'est la musique et notre relation au son. Par le silence, Cage déplace l'attention du compositeur et de l'interprète vers les sons du monde, créant une expérience immersive qui brouille les frontières entre l'art et la vie. Cette œuvre nous démontre que le silence peut être art dans la musique, mais cela n'est pas le seul exemple, le silence peut également être représenté dans la peinture ; cet art, totalement incapable de produire n'importe quel type de son, peut être qualifié de silencieux ou non.

Pour ce qui est de la peinture, il existe un exemple clair de l'utilisation du silence, et qui plus est, très intéressant aujourd'hui. Le tableau de Caspar David Friedrich (né le 5 septembre 1774 et décédé le 7 mai 1840), *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*⁵³ (1819), une œuvre qui dépeint deux individus, l'un apparaissant plus jeune que l'autre, tous deux revêtus de ce qui semble être des tenues traditionnelles allemandes, admirant la lune au cœur d'une forêt épaisse et, comme nous pouvons le constater au tout début d'une certaine œuvre que nous étudierons dans ce travail, dépourvue de feuillage. Cette scène évoque des sensations de méditation, de proximité et de mélancolie. Nous avons délibérément choisi cette œuvre, car elle, selon Beckett même, est l'origine de *En attendant Godot* :

S'étant arrêtés [Beckett et Ruby Cohn] devant une toile de Caspar David Friedrich, Un homme et une femme contemplant la Lune, Beckett lui fit cette confidence : « C'est la source de *En attendant Godot*, tu sais ». Peu importe que Beckett, qui n'avait pas revu les toiles du peintre depuis son voyage en Allemagne une quarantaine d'années plus tôt, ait pu confondre, selon le témoignage de plusieurs de ses amis, cette nocturne de Caspar David Friedrich, avec une autre de la même série Deux hommes

⁵³ Voir annexe 1.

contemplant la lune. Dans son cahier de mise en scène de *Godot*, il a bien pris soin de noter cette référence à C. D. Friedrich pour la scène de la nuit qui tombe avec l'apparition de la lune qui clôt les deux⁵⁴.

Les deux œuvres, celle de Friedrich et celle de Beckett, partagent plusieurs similitudes marquantes. Elles explorent notamment le thème de l'attente et de la contemplation. Dans le tableau de Friedrich, on découvre deux hommes plongés dans la réflexion, immobiles, face à la lune, tandis que dans la pièce de Beckett, Vladimir et Estragon, qui à plusieurs reprises contemplent « la blafarde » patientent sans fin l'arrivée de Godot, entité insaisissable. Cette notion d'attente pousse les personnages à s'interroger profondément sur l'essence même de l'existence.

L'intimité est également au cœur de ces deux œuvres. Le tableau dévoile deux hommes partageant un moment précieux sous la lueur lunaire, tandis que la pièce met en relief la dynamique complexe entre Vladimir et Estragon, teintée de complicité, de frustrations et d'affection. Le cadre naturel joue un rôle prépondérant. Dans l'œuvre de Friedrich, la forêt dense et la lune instaurent une atmosphère de solitude introspective. En contraste, *En attendant Godot* présente un arbre dénudé et un environnement austère, symbolisant l'absurdité et la vacuité de la vie. Sur le plan philosophique, les deux œuvres s'attaquent à des questions existentialistes. La mélancolie du tableau de Friedrich suscite une réflexion sur notre minuscule place dans l'univers, tandis que Beckett confronte directement le public à l'absurdité de la vie humaine et à la quête de sens dans un monde souvent incompréhensible. Enfin, l'ambiguïté est un trait commun aux deux œuvres. Le tableau laisse planer le mystère sur l'identité des deux hommes et la nature de leur relation. De la même manière, le personnage de Godot dans la pièce demeure une énigme.

Dans *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*, le silence est un élément omniprésent, bien qu'inexprimé. Les deux hommes présents dans ce tableau, isolés dans un paysage, sont plongés dans une profonde contemplation, suggérant un silence introspectif. Leur regard, fixé sur la lune éclatante dans un ciel plutôt sombre et sans nuages, renforce cette atmosphère de méditation silencieuse. La nature elle-même, avec la forêt dense et l'absence de feuilles qui les entoure, évoque un sentiment d'immobilité et de calme. L'absence de mouvement et d'action dans le tableau renforce ce sentiment de moment suspendu dans le temps, un moment pendant lequel tout est enveloppé dans le silence. La manière dont Friedrich a peint cette scène, avec les deux hommes

⁵⁴ Beffeyte, Marie, Dossier de présentation de *En attendant Godot*, 2014, p. 10.

absorbés dans leur réflexion, nous rappelle que le silence peut être une porte vers l'introspection et la connexion spirituelle. L'heure du jour choisie par l'artiste, vraisemblablement le crépuscule ou une nuit claire, est un moment où la nature elle-même semble retenir son souffle, contribuant ainsi à la sensation générale de tranquillité transmise par l'œuvre. Ce tableau évoque une profondeur de silence qui invite le spectateur à s'arrêter et à contempler, tout cela nous démontre bel et bien que le silence peut prendre place dans le troisième art.

Afin de clore cette partie, nous étudierons un troisième et dernier exemple de recours au silence dans l'art, cette fois-ci nous prendrons la sculpture de Yves Klein, *Le vide* (1958)⁵⁵. Avant même de commencer l'analyse de cette œuvre, nous citerons Georges Meguerditchian qui était sur la vision de l'artiste :

Klein nomme la « sensibilité picturale immatérielle ». La fonction de l'artiste consiste à révéler une nouvelle sensibilité à partir de la sensibilité première qu'est l'espace vide. Il fait surgir du vide ce dont il est plein, « le sang de la sensibilité spatiale »¹, c'est-à-dire le pouvoir de l'imagination ou la création à l'état pur. Pour reprendre le libellé exact donné à la manifestation connue sous le titre « Le Vide » au printemps 1958, l'art a pour rôle « la spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée »⁵⁶.

Yves Klein écrit sur la « sensibilité picturale immatérielle » en tant que concept fondamental qui dépasse la matérialité de l'art pour accéder à une forme de création pure. Pour Klein, l'espace vide n'est pas simplement une absence, mais un réceptacle rempli de potentialité. La fonction de l'artiste devient alors celle de révéler ce potentiel, de faire émerger une sensibilité nouvelle, celle du vide, qui en réalité est « plein » d'une sorte de matière invisible qu'il appelle « le sang de la sensibilité spatiale ». Ce terme poétique renvoie à la capacité de l'espace vide à contenir une force créatrice latente, prête à être manifestée par l'imagination humaine. Cette démarche repose sur une vision où l'art transforme ce que Klein percevait comme la « sensibilité première » (l'espace vide) en « sensibilité picturale stabilisée ». Cela signifie que l'artiste donne forme à l'informe, stabilisant cette force créatrice dans une œuvre que les autres peuvent percevoir, bien que cette œuvre soit elle-même immatérielle ou invisible. Ainsi, la véritable création artistique pour Klein réside dans la capacité à capter cette énergie immatérielle et à la traduire en une expérience sensible pour le spectateur, même en l'absence d'une œuvre matérielle. Cela correspond à son exposition *Le Vide*

⁵⁵ Voir annexe 2.

⁵⁶ Meguerditchian, Georges, <https://www.centrepompidou.fr/fr/offre-aux-professionnels/enseignants/dossiers-ressources-sur-lart/yves-klein/cheque>, (consulté le 15/04/2024).

de 1958, où Klein transforme une galerie vide en une œuvre d'art, illustrant parfaitement cette philosophie. Pour lui, le vide devient un médium à part entière, chargé d'une énergie créatrice que l'artiste seul peut révéler et que le public est invité à percevoir au-delà de la simple absence physique d'objet. Klein voit le rôle de l'artiste comme celui qui « spécialise » ou qui donne forme à cette « sensibilité à l'état matière première », transformant le vide en une expérience esthétique tangible.

Graphiquement, *Le Vide* est une œuvre où l'artiste transforme une galerie entière en une expérience spatiale minimaliste et immatérielle. Lors de l'exposition de 1958 à la Galerie Iris Clert, Klein vide complètement l'espace de tout objet d'art traditionnel, créant une salle blanche et dépouillée où l'absence devient le sujet central. Cela et grâce à cette citation de Daniels Dieters, nous permet de la relier au silence :

Just as the silence of Cage's 4'33" opened up a new chapter in music, Klein emblematically introduced emptiness into the visual arts. With these two works, silence and emptiness have become topoi of momentous consequence for the arts since the mid-twentieth century⁵⁷.

Dieters soutient que tout comme Cage a utilisé le silence dans 4'33" pour réinventer la musique, Klein a introduit le vide dans les arts visuels. L'importance de ces œuvres réside dans leur capacité à redéfinir l'interaction entre l'art et le spectateur, en mettant l'accent sur ce qui est absent plutôt que sur ce qui est présent. Dans 4'33", Cage montre que le silence est une forme d'écoute active où les bruits ambiants deviennent la musique. De manière similaire, Klein révèle que le vide est un espace chargé de potentiel créatif et sensoriel, dans lequel l'absence d'objets d'art traditionnels invite le public à ressentir autrement. En ce sens, silence et vide deviennent des « topoi », c'est-à-dire, des thèmes ou motifs récurrents ayant une importance majeure dans l'art moderne. Ces œuvres ont ouvert une nouvelle voie à la réflexion sur l'expérience artistique en elle-même, où le contenu matériel n'est plus la seule source de signification. Cela a permis aux artistes de remettre en question les conventions établies et d'explorer des formes d'expression radicalement nouvelles qui résonnent encore aujourd'hui dans l'art contemporain. Le silence et le vide se rejoignent dans leur capacité à révéler ce qui, autrement, resterait inaperçu. Le vide devient donc une forme de langage, un moyen de communication non-verbale où l'imagination du spectateur est sollicitée pour donner forme à ce qui est perçu comme absent. Dans cette optique, le vide de Klein peut être interprété comme une

⁵⁷ Daniels, Dieter, « Silence and Void : Aesthetics of Absence in Space and Time », dans Kaduri, Yael, *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art*, Oxford, Oxford University Press. 2016, p. 316.

sorte de « silence visuel », un moment d'introspection artistique qui permet à l'esprit d'explorer de nouvelles dimensions de la sensibilité.

1.2.3. La présence du silence dans la littérature

Dans cette partie nous étudierons la place prépondérante du silence dans la littérature. En effet, celui-ci, joue souvent un rôle beaucoup plus profond que celui de la simple absence de son ou de parole. Son rôle et sa signification ont évolué au fil des époques, reflétant les préoccupations changeantes des écrivains et des sociétés dans lesquelles ils vivaient. Le silence est en effet un thème riche et profondément enraciné dans cet art, il s'agit d'un outil qui a traversé les âges et les cultures afin de devenir un instrument pouvant avoir de maintes significations dans la littérature, des significations qui changent en fonction des auteurs qui y ont recours. Il convient de souligner, à titre d'exemple, que dans les textes religieux et philosophiques anciens, le silence est souvent évoqué comme un espace de révélation et de méditation, comme nous l'avons observé dans la partie précédente avec *La Bible*, ou comme nous pouvons le voir dans la tradition bouddhiste, tradition dans laquelle il est associé à la méditation. Voici les mots de Bouddha selon Smedt Marc :

If we develop inner peace and silence, what is the result? The result is that consciousness develops, too. And what do we gain from the development of consciousness? Desires and cravings are seen for what they are, and we learn to abandon them.

If we develop inner peace and silence what is the result? The result is that wisdom develops, too⁵⁸.

Dans ce contexte, le silence évoque donc une tranquillité d'esprit, une absence de perturbations internes ce qui permettrait d'obtenir un espace de clarté et de réflexion. Selon Bouddha, en addition à la notion de paix intérieure, le silence devient un catalyseur pour le développement personnel, qu'il soit sous forme de conscience accrue ou de sagesse. Nous n'approfondirons pas ce sujet, mais il est intéressant de mentionner que durant l'époque médiévale, le silence avait également une importance particulière dans la littérature, particulièrement dans la littérature mystique. Des figures telles que Saint Jean de la Croix ont utilisé le silence pour symboliser la quête de l'âme vers l'union divine, une quête souvent marquée par des périodes d'obscurité et de silence intérieur. Dans ces

⁵⁸ Smedt, Marc, *In the Footsteps of the Buddha*, Londres, Frances Lincoln 2000, p. 214.

textes, le silence transcende l'absence de bruit pour devenir une profondeur spirituelle, un espace où l'âme rencontre l'infini, un outil utilisé afin de tenter de connecter avec Dieu. En effet, nous pouvons le soutenir via les propos de Michael Paris :

The theme of silence is omnipresent in the life and teachings of san Juan de la Cruz. It is a reality he articulates from the initial stages of the spiritual path until the final steps of transformation in divine union⁵⁹.

Paris souligne que pour Saint Jean de la Croix, le silence est une composante essentielle de la progression spirituelle. Dès les premières étapes de la vie spirituelle, il enseigne que le silence est indispensable pour que l'âme se détache des distractions du monde matériel. Ce silence intérieur, qui est à la fois une discipline et un acte de réceptivité, permet à l'âme de s'ouvrir à la communication divine. Au début du parcours spirituel, le silence est un moyen de purification, un outil qui aide à contrôler les désirs et pensées qui empêchent l'âme de se concentrer sur Dieu. Dans les étapes plus avancées, ce silence devient un état de contemplation où, par une réceptivité passive, l'âme s'unit de plus en plus profondément à Dieu. Rester silencieux devient alors non seulement un outil, mais une réalité existentielle qui prépare l'âme à la transformation finale de l'union mystique, où elle est totalement en présence de Dieu. Le silence, dans les enseignements de Saint Jean de la Croix, est donc un processus dynamique de transformation intérieure qui conduit l'âme à la contemplation et à l'union divine.

La poésie entretient également un lien indissociable avec le silence. Les poètes emploient les vides, les interludes, les arrêts et les moments de tranquillité pour donner du rythme à leurs compositions. Ces intervalles silencieux ont le pouvoir d'amplifier une émotion, de générer une attente ou d'accorder au lecteur un instant de contemplation. Des figures poétiques comme T.S. Eliot, Stéphane Mallarmé, ou même encore le dramaturge central de cette thèse, Samuel Beckett ont régulièrement exploité le silence, le tissant habilement dans leurs œuvres pour en décupler la force et la subtilité. Cela peut être observé dans le poème de Mallarmé *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* :

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre

⁵⁹ Paris, Michael, *A Sound of Sheer Silence : Interior Silence as Listening, Openness, and Communion*, Madrid, Facultad de Teología, Instituto Universitario de Espiritualidad, 2022, p. 57.

Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.
Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne⁶⁰.

Dans ce poème, chaque élément, chaque mot, et chaque image sont chargés d'une signification profonde marquée par le silence, à la fois implicite et explicite. Peter Hambly l'affirme dans son article sur ce même poème :

Le silence d'un théâtre désert évoque la disparition du compositeur et suscite, par analogie, la vision d'un sombre lac à la surface moirée et d'une épaisse tenture de deuil qu'auraient tissée les Parques. Les spectateurs, qui n'assistent plus aux représentations, précipitent par leur absence le flot du silence funèbre⁶¹.

Selon Hambly, le « silence d'un théâtre désert » renvoie directement à l'absence physique et symbolique de vie, d'art et de création. Ici, le silence devient une présence lourde, évoquant la disparition d'un créateur, d'un compositeur qui ne peut plus animer le théâtre de ses œuvres. Ce silence n'est pas vide, il est chargé de sens et de tristesse, comme un théâtre où la représentation a cessé, mais où l'absence elle-même parle plus fort que toute parole. L'analogie avec le « sombre lac à la surface moirée » renforce cette idée. Ce lac représente la profondeur mystérieuse du silence qui enveloppe la scène. La « surface moirée » suggère un mouvement léger, presque imperceptible, comme si le silence lui-même avait une texture, une matière que l'on peut presque voir. Cela reflète le caractère vivant mais insondable du silence chez Mallarmé, où chaque absence de son devient une partie intégrante de l'atmosphère. Enfin, l'évocation des Parques, figures mythologiques du destin, tissant une « tenture de deuil », donne une dimension fatale à ce silence. Le silence devient ainsi une métaphore du destin inévitable, de la mort et de l'oubli qui engloutissent tout, y compris la mémoire de l'artiste. Le rôle des spectateurs est crucial dans cette analogie : leur absence précipite le « flot du silence funèbre », symbolisant leur rôle passif dans l'oubli du compositeur.

⁶⁰ Mallarmé, Stéphane, *Poésies*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1914, p. 125.

⁶¹ Hambly, Peter, « Deux sonnets de Mallarmé : 'Le Vierge, Le Vivace...' et 'Hommage' », *Australian Journal of French Studies*, vol. 5, n° 1, 1988, p. 25.

Ils deviennent des témoins de ce silence tragique, contribuant par leur absence à l'effacement de l'œuvre. Il semble donc pertinent de considérer que dans *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, le silence se révèle à travers des images complexes, à la fois explicites et symboliques, où chaque absence devient une présence signifiante, un rappel de la disparition et du deuil et de la fragilité de l'existence. Ces silences jouent un rôle primordial dans cette œuvre. Le poète même parle du silence comme suit :

Je réclame la restitution, au silence impartial, pour que l'esprit essaie à se rapatrier, de tout — chocs, glissements, les trajectoires illimitées et sûres, tel état opulent aussitôt évasif, une inaptitude délicate à finir, ce raccourci, ce trait — l'appareil ; moins le tumulte des sonorités, transfusibles, encore, en du songe⁶².

Mallarmé donne donc une importance particulière au silence, dans son poème, il dépeint un paysage hivernal, un monde figé dans le temps. L'évocation d'un « lac dur oublié », ajoutée à celle d'un « transparent glacier » fait que le lecteur s'imagine une atmosphère de silence absolu. Cette impression est accentuée par la mention des « vols qui n'ont pas fui », suggérant des oiseaux paralysés, comme des incarnations de ce silence. Nous pouvons voir que le cygne est l'élément central de cette œuvre. Il est décrit au début comme « magnifique », voire majestueux, cependant, il termine encarcéré dans le silence, symbolisé par son mutisme, son absence de chant. Ce mutisme n'est pas un choix, mais plutôt une conséquence de son isolement au sein d'un environnement inhospitalier. Le cygne est obligé au silence, il ne s'agit pas d'un choix délibéré. L'ambiance de ce poème est également intensifiée par la référence à un hiver aride associé à « l'ennui ». Il s'agit d'un silence émotionnel, une rupture. De plus, le cygne, emprisonné dans une « blanche agonie », subit en silence sa situation renforcée par le fait qu'il se trouve captif de cet environnement. En effet, Hambly nous disait que : « les spectateurs, qui n'assistent plus aux représentations, précipitent par leur absence le flot du silence funèbre⁶³ ». Ici, l'absence des spectateurs, symbolisant la rupture et l'indifférence, accentue le silence. Il ne s'agit pas seulement d'un vide physique, mais d'un silence qui devient émotionnel, une forme de désertion collective qui plonge l'environnement dans un mutisme encore plus profond. Enfin Mallarmé termine sur l'image du cygne en tant que « fantôme », une silhouette silencieuse, qui reste « immobilisée » dans un « songe froid de mépris ». À travers le thème du silence, Mallarmé dépeint avec finesse des

⁶² Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1951, p. 649.

⁶³ Hambly, Peter, *op. cit.*, p. 25.

sentiments d'isolement et de mélancolie qui nous rappelle le silence. Le cygne, magnifique, mais silencieux, pourrait bien symboliser la fragilité de la condition humaine.

Pour conclure sur le thème du silence dans la poésie nous verrons que la relation entre le silence poétique et musical repose sur une interdépendance profonde, où les deux formes d'art exploitent le silence pour intensifier l'expression et créer des significations subtiles. Dans la poésie, tout comme dans la musique, le silence n'est pas une absence de sens ou d'action, mais une partie essentielle de la structure, permettant d'accentuer l'impact des mots et des notes qui l'entourent, comme le souligne Andrew :

Recitations of poetry, for instance, will meet conditions 1–3; Levinson introduces his fourth condition explicitly to “deal with the poetry problem.”³⁶ But what does it mean to listen to sounds “primarily as sounds”? The only gloss Levinson provides is that to listen to sounds as sounds is not to listen to them “primarily as symbols of discursive thought”—that is, as language⁶⁴.

Kanya aborde la relation entre le son et la langue, en insistant sur le fait que dans la poésie, tout comme dans la musique, l'écoute peut se concentrer sur le son en lui-même, plutôt que sur les symboles ou la signification discursive des mots. Cela rejoint directement l'idée que la relation entre le silence poétique et musical repose sur une interdépendance profonde. Le silence dans la poésie, tout comme dans la musique, joue le rôle de créer des pauses, des moments de réflexion qui permettent de mieux ressentir et comprendre l'impact des mots ou des notes qui l'entourent. En écoutant un poème pour ses qualités sonores, et non pour le langage seul, nous reconnaissons que le silence participe à l'articulation du rythme et à la puissance émotionnelle, de la même manière que le silence dans une composition musicale permet de donner plus de force aux notes qui suivent.

Nous allons désormais voir que grâce à l'avènement de la Renaissance et du mouvement humaniste, le rôle du silence dans la littérature a commencé à évoluer. Alors qu'il était principalement associé à la spiritualité dans les périodes précédentes, il est devenu un outil pour explorer la complexité de la condition humaine à l'époque moderne. Les auteurs ont commencé à utiliser le silence pour exprimer des sentiments tels que la mélancolie, l'isolement ou le doute, ou encore afin de souligner la puissance du silence en tant qu'outil littéraire et communicatif, un outil qui incite à la réflexion, à la recherche et à la prise de responsabilité en matière d'interprétation.

⁶⁴ Kania, Andrew, « Silent Music », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 68, n° 4, 2010, p. 348.

Cela est remarquable dans l'utilisation du silence faite par Rabelais dans le *Tiers Livre* (1546) via les silences réalisés par Pantagruel. Comme l'indique Mathilde Aubague :

Le silence de Pantagruel, personnage caractérisé comme tenant de la vérité, est particulièrement signifiant, il est un substitut du discours auctorial. Ce silence a *fonction heuristique* à l'égard de Panurge, comme les silences de Rabelais à l'égard du lecteur. Le silence du géant modélise le silence de Rabelais, silence qui nous apprend à prendre nos responsabilités à l'égard du sens⁶⁵.

Nous pouvons constater que Rabelais utilisait donc déjà le silence via un de ses protagonistes, Pantagruel, un personnage emblématique de la vérité et de la sagesse, un personnage qui utilise le silence non pas comme une absence, mais comme une expression profonde. Selon Aubague, ce silence résonne comme un écho du discours de l'écrivain lui-même, faisant de Pantagruel un porte-parole silencieux de l'auteur. Ce mode de communication s'étend au-delà de la simple relation entre les personnages. Le silence de Pantagruel invite Panurge à la réflexion et à la découverte, tout comme les silences de Rabelais dans l'ensemble de son œuvre invitent le lecteur à une introspection. Ces moments de retenue narrative ne sont pas de simples vides, mais des espaces d'engagement, poussant le lecteur à prendre une part active dans la recherche de la signification, du pourquoi de ces silences. Nous sommes donc en mesure de voir que Rabelais n'utilise pas le silence uniquement comme un outil narratif, mais également comme un défi qui incite le lecteur à assumer la responsabilité de son interprétation et de sa compréhension.

Au XX^e siècle, à la suite des traumatismes mondiaux conséquence de la Seconde Guerre mondiale, le silence a pris une importance particulière. De nombreux auteurs ont ressenti que le langage était insuffisant pour décrire certaines horreurs. Des écrivains comme Primo Levi ou Albert Camus ont utilisé le silence pour tenter de communiquer l'expérience de l'Holocauste, exprimant l'inexprimable, ou bien pour tenter de communiquer d'une façon nouvelle, qui permet d'exprimer ce que les mots ne pouvaient pas, ne pouvaient plus. Camus fait référence à l'importance primordiale du silence dans son ouvrage *Le mythe de Sisyphe* (1942) : « Un homme est plus un homme par les choses qu'il tait que par celles qu'il dit.⁶⁶ ». Via ces propos, Camus explore la complexité de la communication humaine. Il nous dit que nos silences, ce que nous décidons délibérément de ne pas partager, peuvent en dire davantage sur nous-mêmes et nos

⁶⁵ Aubague, Mathilde, « Silences de Pantagruel, silences de Rabelais dans le *Tiers Livre* : un paradigme heuristique ? », *Loxias*, n° 32, 2011, p. 14.

⁶⁶ Camus, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, Collection : Les Essais, XII. Édition augmentée, 69^e édition, 1942, p. 32.

émotions que les mots que nous prononçons. Ces non-dits peuvent provenir de nos craintes, de nos désirs cachés, ou même d'une sorte de sagesse intérieure qui nous fait savoir quand il vaut mieux se taire. Cette citation fait donc ressortir la profondeur et la signification du silence dans la compréhension de soi et de l'identité individuelle. Tout cela étant dit, le silence est tout aussi important dans les autres œuvres de Camus comme nous pouvons le voir dans son premier roman, *L'Étranger* (1942). Roman dans lequel le protagoniste, Meursault, préfère conserver le silence plutôt que de communiquer avec le langage verbal. Maria Da Conceição décrit ainsi le silence du personnage :

Par son mutisme Meursault refuse la trahison du langage; mais c'est ce même mutisme qui va causer sa perte : personne n'échappe à la trahison du langage. Le langage est une épée à double tranchant; juge et partie à la fois, le langage qui est mensonge et source d'erreur, est aussi le dénonciateur du mensonge et de l'erreur⁶⁷.

Il est possible de constater comment Maria Da Conceição met en évidence le dilemme de Meursault face au langage. En se soumettant au silence, Meursault tente d'échapper à l'imperfection et à la duplicité du langage. Cependant, cette même réticence à parler devient la raison de sa déroute, illustrant l'impossibilité d'échapper du piège du langage. Elle souligne le caractère contradictoire du langage : il peut induire en erreur, mais il est aussi le révélateur de ce mensonge. Le choix de rester silencieux de Meursault est donc une forme de critiquer le langage, mais cela en subissant également les conséquences inattendues. Grâce à Tillie Olsen, nous verrons que le silence en littérature est bien plus qu'une simple absence de bruit ou de parole. Il peut se présenter sous de maintes formes, que cela soit en écrivant, en écrivant et étant censuré, un auteur qui se censure lui-même ou encore un auteur qui arrête d'écrire, tel que le signale l'auteure dans son ouvrage *Silences* (1978) :

Censorship silences. Deletions, omissions, abandonment of the medium (as with Hardy); paralyzing of capacity (as Dreiser's ten year stasis on Jennie Gerhardt after the storm against Sister Carrie). Publishers' censorship, refusing subject matter or treatment as "not suitable" or "no market for." Self-censorship. Religious, political censorship—sometimes spurring inventiveness—most often (read Dostoyevsky's letters) a wearing attrition⁶⁸.

⁶⁷ Vilhena, Maria da Conceição, *L'Étranger de Camus : parole et silence*, Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal, 1980, p. 315.

⁶⁸ Olsen, Tillie, *Silences*, New York, Delacorte Press, 1978, p. 6.

Le silence dans le cinquième art est donc une force qui reflète les préoccupations, les espoirs et les peurs de l'humanité à travers les âges. Sa présence dans les textes littéraires montre sa puissance évocatrice et sa capacité à toucher profondément le cœur des lecteurs.

En guise de conclusion de cette partie, nous nous pencherons sur l'usage du silence dans *Les Confessions* (1782 et 1789), ouvrage autobiographique de Jean-Jacques Rousseau. Le silence y prend plusieurs formes : il peut être une réticence à dévoiler certaines vérités, une manifestation du traumatisme, ou encore un signe d'une volonté délibérée de ne pas dire. Rousseau, en explorant les méandres de son propre moi, laisse transparaître un silence qui agit à la fois comme un espace de protection et de vulnérabilité. Ce silence révèle ce qui ne peut ou ne veut pas être exprimé, et peut être vu comme un secret volontairement caché, un oubli forcé ou une renonciation à la parole pour éviter le jugement ou la confrontation avec des souvenirs douloureux. En outre, le silence est aussi une forme de révolte contre la nécessité d'exprimer. Par moments, Rousseau semble renoncer à la parole, comme s'il éprouvait la futilité de toute tentative de se livrer totalement à travers les mots. Ce renoncement à l'expression peut être vu comme une réflexion sur la nature même de l'autobiographie : jusqu'où peut-on véritablement se dévoiler ? Le silence se pose donc en contrepoint du discours, un espace d'oubli ou d'effacement de soi qui remet en question l'illusion d'une transparence totale du texte autobiographique. En effet, dans *Les Confessions*, le silence comme oubli illustre les limites de la mémoire humaine, particulièrement dans la reconstitution autobiographique. Ce silence, qu'il soit volontaire ou involontaire, manifeste des lacunes dans le récit, laissant certains événements hors du champ de la narration. L'oubli agit ainsi comme une forme d'effacement de soi, non par choix délibéré, mais par incapacité à revivre certains moments du passé. Rousseau reconnaît que sa mémoire est imparfaite, et que certains épisodes de sa vie, bien qu'intenses, sont devenus flous ou inaccessibles. Il écrit : « Il y a des événements de ma vie qui me sont aussi présents que s'ils venaient d'arriver ; mais il y a des lacunes et des vides que je ne peux remplir qu'à l'aide de récits aussi confus que le souvenir qui m'en est resté⁶⁹. » Ce passage montre que le silence peut se manifester par l'oubli d'événements passés, et que ces oublis créent des « vides » dans le récit autobiographique. Rousseau se confronte ici à la nature fragmentaire de la mémoire, où certaines périodes de sa vie s'effacent, rendant la narration incomplète et remplie

⁶⁹ Rousseau, Jean-Jacques, *Manuscrits de Jean-Jacques Rousseau appartenant à la Bibliothèque de Genève*, Collection des manuscrits de Jean-Jacques Rousseau, 1722 - 1807, p. 71.

de silences. Un exemple concret de ce silence lié à l'oubli apparaît dans le récit de son retour à Annecy, un événement marquant pour lui. Toutefois, Rousseau admet son incapacité à se souvenir de ce voyage : « Je me rappelle avec tant de plaisir tous mes autres voyages, je n'ai pas le moindre souvenir de celui-là ; je ne m'en rappelle rien du tout, sinon mon départ de Lyon et mon arrivée à Annecy⁷⁰. » Cette amnésie partielle montre comment des pans entiers de sa vie échappent à sa mémoire, et sont ainsi condamnés au silence. L'oubli devient ici une force qui efface des fragments de son passé, limitant la capacité de Rousseau à reconstituer un récit continu et complet de sa vie.

Le silence comme oubli remet en question l'idée de transparence et d'exhaustivité dans l'écriture autobiographique. Rousseau tente de retracer son existence, mais l'oubli se dresse comme une barrière naturelle, suggérant que l'autobiographie est un processus de sélection, de reconstruction, et parfois d'effacement. Les zones d'oubli, volontaire ou non, révèlent les limites du texte autobiographique, où certains souvenirs sont impossibles à ressusciter, laissant l'auteur et le lecteur face à des silences inévitables. Nous pouvons cependant remarquer que le silence peut ne pas être dû à un oubli, il peut également être volontaire, comme un secret. En effet, il avoue : « Je n'ai jamais pu prendre sur moi de décharger mon cœur de cet aveu dans le sein d'un ami. La plus étroite intimité ne me l'a jamais fait faire à personne, pas même à Mme de Warens⁷¹ ». Cette confession partielle révèle que Rousseau se sent accablé par un secret qu'il ne peut partager, même avec ceux qui lui sont le plus proches. Le silence, dans ce cas, devient une forme de protection contre la honte, mais aussi un poison qui ronge son âme, isolant Rousseau des autres et de lui-même. Enfin, Rousseau nous dit que le silence est une réponse à un traumatisme, un poids psychologique lié à un événement qui le hante tout au long de sa vie. Ici, son souvenir du « crime » contre Marion. Rousseau décrit comment ce souvenir persistant trouble son esprit, même des années plus tard, révélant un trauma non résolu : « Ce souvenir cruel me trouble quelquefois, et me bouleverse au point de voir dans mes insomnies cette pauvre fille venir me reprocher mon crime, comme s'il n'était commis que d'hier⁷² ». Rousseau montre que son incapacité à se libérer de la culpabilité s'exprime par un silence qui continue de le hanter. Ce silence n'est pas un simple oubli, mais une répression volontaire, un espace dans lequel le trauma reste enfoui, ne trouvant

⁷⁰ *Ibid*, p. 134.

⁷¹ *Ibid*, p.87.

⁷² *Ibid*.

aucune résolution ou apaisement. De plus, la honte associée à cet acte accentue son incapacité à parler, renforçant le silence comme une barrière émotionnelle. Rousseau confesse : « Ce n'était pas la punition que je craignais, c'était la honte ; mais je la craignais plus que la mort, plus que le crime, plus que tout au monde⁷³. » Ce passage illustre comment la honte, en tant qu'émotion paralysante, empêche toute tentative de confession. Le silence devient alors l'expression d'un traumatisme tellement ancré qu'il bloque la parole, la honte dépassant même la peur de la punition. Rousseau ne peut pas exprimer pleinement son remords, car le poids de la honte crée un mur infranchissable, l'empêchant de se confronter ouvertement à ses actions passées. Ainsi, le silence, chez Rousseau, ne signifie pas seulement l'absence de paroles, il symbolise également l'incapacité à exprimer un trauma refoulé. À travers son récit, il montre que certaines expériences douloureuses sont trop lourdes à verbaliser, et que ce silence forcé devient une expression indirecte de la souffrance. Ce silence, chargé de honte et de culpabilité, continue de façonner la psyché de Rousseau bien après que l'événement soit survenu, montrant que le trauma, quand il n'est pas résolu, perdure dans les profondeurs du silence.

Après avoir exploré le rôle du silence dans la littérature, nous poursuivrons cette analyse en examinant sa présence au théâtre, où il devient à la fois une toile expressive et une pause dramatique essentielle à la narration.

1.2.4. La présence du silence dans le théâtre

Le silence, bien qu'omniprésent dans le théâtre de toutes les époques, a été traité différemment à travers les âges. Dans le théâtre prémoderne, l'importance du silence est indiscutable, mais sa représentation explicite à travers des didascalies était moins courante. En effet, nous pouvons par exemple citer *Hamlet* (1623) œuvre dans laquelle Shakespeare a recours au silence comme un instrument dramatique pour approfondir les thèmes sombres de trahison, de folie et de mortalité. Margaret Rose Jones définit dans les termes suivants le silence dans cette pièce le « Silence plays

⁷³ *Ibid*, p.88.

an important role : refusal to join a conversation, emotional distress rendering someone silent and societal limitations placed on an individual⁷⁴. »

Tout comme le soutient également Margaret Rose, lorsque le spectre du roi défunt divulgue à Hamlet le secret de son assassinat, ce dernier fait taire ses amis, instaurant un silence initial qui devient le fondement de toute l'intrigue :

Hamlet begins with King Hamlet's passing and ends with Prince Hamlet's demise. Throughout Hamlet, silence is imposed on the living through secret keeping, criminal activity, and societal regulations. It is through death that words are finally heard and secrets are revealed⁷⁵.

Tout au long de la pièce, Hamlet alterne entre des discours énigmatiques et des silences lourds de sens, en particulier lorsqu'il feint la folie, démontrant comment le silence peut être utilisé à la fois comme voile et comme révélation. Par ailleurs, la tragédie d'Ophélie, avec ses silences saisissants entrecoupés de chansons pleines de tristesse, souligne la douleur et la mélancolie. Les réflexions d'Hamlet sur la mort, en particulier dans son célèbre soliloque, évoquent le silence éternel de la mort. La dynamique du bruit et du silence présente dans la pièce renforce le drame et les émotions, faisant ainsi du silence un acteur essentiel dans ce récit tragique. Nous pouvons donc voir que le silence reste un élément important de cette pièce bien que la quantité de didascalies indiquant une pause, un silence dans cette pièce soit égale à zéro⁷⁶. Marvin Carlson nous confirme aussi que les didascalies n'avaient pas une importance primordiale comme elles l'ont dans le théâtre moderne, à tel point que, parfois, les didascalies d'attribution étaient négligées, voire oubliées :

The most basic are didascalia of attribution, identifying the person speaking. Indeed, this type of direction is so universal that normally within itself it serves as a distinguishing feature of the dramatic mode. Such didascalia essentially make up the stage directions of the classic Greek and Roman theatre, and some classic manuscripts lack even these. Entrances and exits were not specifically marked by internal comment, resulting in a number of famous ambiguities where it is unclear whether an important character (Creon in *Antigone*, Clymnestra in *Agamemnon*) is on stage or not in certain scenes⁷⁷.

⁷⁴ Jones, Margaret Rose, *To Speak or Not to Speak : The Implications of Silence in Shakespeare's Hamlet*, San Bernardino, California State University, 2011, p. iii.

⁷⁵ *Ibid*, p. 5.

⁷⁶ Shakespeare, William, *Hamlet*, édité par Bloom, Harold, New York, Chelsea House, 2004.

⁷⁷ Carlson, Marvin, « The Status of Stage Directions », *Studies in the Literary Imagination*, vol. 24, n° 2, 1991, p. 37.

Il est aussi important de noter que les dramaturges prenaient déjà en compte le silence dans les tragédies grecques datées de plus de 400 ans avant Jésus-Christ, comme Euripide le fait dans *Hippolyte* (428 av. J.-C.). En effet, comme le précise Goldhill dans *Reading Greek Tragedy* :

The choice between speech and silence [...] is the situation which places the four principal characters in significant relationship. The poet has made the alternation and combinations of choice so complicated — Phaedra chooses first silence, then speech, the nurse speech, then silence, then speech, then silence, Hippolytus speech, then silence, the chorus silence and Theseus speech — that the resultant pattern seems to represent the exhaustion of the possibilities of human will⁷⁸.

Selon Goldhill, l'importance du silence dans les tragédies grecques est évidente de plusieurs manières. Le choix entre la parole et le silence est au cœur de l'action dramatique. Dans les tragédies grecques, ce choix est loin d'être anodin. Il façonne le sort des personnages et détermine le déroulement de l'histoire. Cette tension entre la parole et le silence sert de moteur principal à la narration, influençant chaque tournant de l'intrigue. Les personnages principaux de la tragédie sont constamment en oscillation entre ces deux états. Phèdre, la nourrice, Hippolyte, le chœur et Thésée alternent entre le choix de parler et celui de se taire. Cette alternance est soigneusement mise en place afin de montrer la complexité des dilemmes moraux et éthiques auxquels sont confrontés ces personnages. Par exemple, le choix de Phèdre de passer du silence à la parole, puis celui de la nourrice d'alterner entre les deux, illustre la profondeur des conflits internes et des dilemmes auxquels ils sont soumis. Dans cette logique, *Phèdre* de Racine se révèle être une véritable tragédie de la parole. Le discours, ou son absence, devient le vecteur principal des tragédies individuelles des personnages. Phèdre elle-même illustre cette dynamique tragique par le fait de rompre un silence destructeur qui lui pesait, mais dont la parole finit par précipiter sa chute. « *Phèdre est la tragédie de la parole. Phèdre meurt pour avoir rompu par trois fois “un silence torturé par l'idée de sa propre destruction”*⁷⁹ ». Ce silence, torturé par le désir et la honte, devient fatal dès qu'il est brisé, transformant la parole en acte destructeur. Le silence d'autres personnages, comme celui d'Hippolyte et d'Aricie, symbolise un autre aspect de la tragédie, celui de la stérilité et du refus de s'engager pleinement dans la vie. Ce jeu constant entre la parole et le silence souligne ainsi l'essence même de la tragédie racinienne, où la parole devient un « accouchement » verbal,

⁷⁸ Knox, Bernard, cité par Simon Goldhill dans Goldhill, Simon, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 125.

⁷⁹ Acher, Lionel, *Jean Racine : « Phèdre »*, Paris, Presses Universitaires de France : études Littéraires, 1999, p. 107.

nécessaire mais douloureux, illustrant que la parole peut être à la fois un substitut à la vie et la cause de la mort.

Finalement, Goldhill affirme que la manière dont ces choix s'entrecroisent semble symboliser « the exhaustion of the possibilities of human will⁸⁰ ». Les tragédies grecques mettent souvent en scène des personnages aux prises avec des forces qui dépassent leur entendement ou leur contrôle, que ce soit le destin, les dieux ou leurs propres passions débordantes. Dans ce contexte, le choix entre la parole et le silence devient une manifestation saisissante de cette lutte. Lorsque toutes les options semblent avoir été explorées, les protagonistes n'ont plus d'autre choix que celui d'affronter les conséquences inévitables de leurs décisions.

Suite à cette analyse nous pouvons donc constater que le silence a toujours été un élément fondamental du théâtre, et cela, bien avant les innovations du théâtre moderne. Que ce soit afin de renforcer une atmosphère, accentuer un moment dramatique, ou permettre une introspection, le silence a été utilisé de manière stratégique par les dramaturges et les acteurs à travers les âges pour communiquer avec le public et a été utilisé comme outil de communication complémentaire au langage verbal.

Il est impossible de parler du théâtre du non-sens et de ne pas mentionner Anton Tchekhov. En effet, selon Martin Esslin, Tchekhov pourrait être le dramaturge ayant servi de point d'inflexion qui aurait permis au théâtre traditionnel de laisser place au théâtre moderne :

Anton Chekhov was one of the major influences in the emergence of a wholly new approach to the subject matter, structure, and technique of dramatic writing at the end of the nineteenth century. It can be argued that he, in fact, occupies a key position at the point of transition between a millennial convention of "traditional" and the emergence of "modern" drama⁸¹.

Écrivain et dramaturge russe, Tchekov est célèbre pour ses contributions majeures au théâtre, comme son œuvre *La Mouette* (1896) qui selon Bloom, surpasserait des œuvres telles que *Henry IV* (1921) de Pirandello ou même *Fin de partie* de Beckett : « As a modern version of *Hamlet*, *The Seagull* surpasses Pirandello's *Henry IV* and even Beckett's *Endgame*, precisely

⁸⁰ Knox, Bernard, cité par Simon Goldhill, *op. cit.*, p. 125.

⁸¹ Esslin, Martin, « Chekov and the Modern Drama », dans Bloom, Harold, *Anton Chekov*, New York, Chelsea House Publishers, 1999, p. 139.

because its Hamlet is so hopelessly weak⁸². » Martin Esslin, dans le même ouvrage, affirme que le travail de Tchekhov serait une des bases du théâtre de l'absurde :

There is only a small step from Chekhov's images of a society deprived of purpose and direction to the far more emphatic presentation of a world deprived of its "metaphysical dimension" in the plays of Beckett, Genet, Adamov, or Ionesco. Admittedly, the dramatists of the Absurd have left the solid ground of reality behind and have taken off into dreamlike imagery and hallucinatory metaphor. Yet it can be argued that Chekhov himself, by his very realism, blazed even that trail. In creating so convincing a picture of the randomness and ambivalence of reality, he, more than any other dramatist before him, opened up the question about the nature for reality itself. If every member of the audience has to find his or her own meaning of what he or she sees by decoding a large number of signifiers, each spectator's image of the play will be slightly different from that which his or her neighbour sees, and will thus become one's own private image, not too far removed from being one's own private dream or fantasy. The Theatre of the Absurd merely builds on that foundation by posing, less subtly, more insistently than Chekhov, the question : "What is it that I am seeing happening before my eyes?"⁸³.

Ce qui rend le théâtre de Tchekhov si particulier est son utilisation remarquable du silence. Les silences prolongés et les non-dits sont des éléments clefs de ses pièces. Ils servent à communiquer des émotions profondes et des tensions sous-jacentes entre les personnages. Nous pouvons voir l'évolution des personnages et du silence dans son œuvre *La Mouette* dans laquelle, bien qu'elles ne soient pas indiquées par des didascalies, les pauses se multiplient à partir du troisième acte via des points de suspension de plus en plus présents, comme Madame Arkadin le révèle :

MADAME ARKADIN : Let them, I am not ashamed of my love for you (kisses his hands). My treasure, you desperate boy, you want to be mad, but I won't have it, I won't let you... (laughs). You are mine... mine... This forehead is mine, and these eyes, and this lovely silky hair is mine too... you are mine all over. You are so gifted, so clever, the best of all modern writer, you are the one hope of Russia... You have so much truthfulness, simplicity, freshness, healthy humour... In one touch you can give all the essential characteristics of a person or a landscape, your characters are living. One can't read you without delight! You think this is exaggerated? That I am flattering you? But look into my eyes... Look... Do I look like a liar? You see, I am the only one who can appreciate you; I am the only one who tells you the truth, my precious, wonderful darling... Are you coming? Yes? You won't abandon me? ...⁸⁴.

Les silences de Tchekhov ne sont pas de simples pauses, mais des moments riches de sens, révélant souvent l'incapacité des personnages à exprimer leurs véritables sentiments ou à agir de manière significative. Dans *The Seagull*, Trigorin utilise le silence d'une manière qui accentue son désespoir, sa capacité à agir par sa propre volonté :

⁸² *Ibid*, p. 2.

⁸³ *Ibid*, p. 148.

⁸⁴ Tchekhov, Anton, *The Plays of Anton Chekhov : The Seagull*, Londres, Caxton House, 1945, p. 41.

TRIGORIN : I have no will of my own... I have never had a will of my own... Flabby, feeble, always submissive – how can a woman care for such a man? Take me, carry me off, but don't let me move a step away from you...⁸⁵

Dans le quatrième acte, les didascalies indiquant des pauses sont plus présentes, mais restent cependant accompagnées d'un grand nombre de points de suspension. Pour Tchekhov, le langage est souvent insuffisant pour exprimer toute la complexité de la condition humaine. C'est pourquoi il utilise le silence pour explorer les zones inexprimées de la vie, ces moments de tension silencieuse où les personnages luttent avec leurs désirs, leurs regrets et leurs frustrations. Les silences permettent aux spectateurs de ressentir les émotions des personnages et d'approfondir leur réflexion sur les thèmes universels abordés dans les pièces.

En plus de son utilisation novatrice du silence, Tchekhov était connu pour son réalisme psychologique, sa représentation précise de la vie quotidienne et sa compassion envers ses personnages. Il rejetait les conventions théâtrales conventionnelles, préférant une représentation honnête et nuancée de la condition humaine, ce qui a fait de ses pièces des chefs-d'œuvre intemporels. Au dire d'Harold Bloom :

Chekhov's art has been called psychological, but it is psychological in a very different sense from Tolstoy's, Dostoyvsky's or Marcel Proust's. No writer excels him in conveying the mutual unsurpassable isolation of human beings and the impossibility of understanding each other. This idea forms the core of almost every one of his stories, but, in spite of this Chekhov's characters are lacking in individual personality. Personality is absent from his stories⁸⁶.

L'héritage de Tchekhov dans le théâtre est immense. Ses pièces continuent d'être jouées et étudiées dans le monde entier, et son style d'écriture et son exploration des émotions humaines ont influencé de nombreux dramaturges modernes. Le silence dans ses pièces demeure l'un des aspects les plus fascinants de son travail, offrant aux spectateurs une expérience théâtrale unique et profonde.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Lev Shestov, « Anton Chekhov : Creation from the Void » dans Bloom, Harold, *Anton Chekhov*, New York, Chelsea House Publishers, 1999, p. 76.

1.2.5. La présence du silence dans le théâtre de l'absurde

Dans cette sous-partie nous observerons que dans le théâtre de l'absurde le silence acquiert une dimension particulièrement significative. Nous allons également étudier les raisons qui ont poussé les dramaturges à opter pour l'utilisation du silence comme protagoniste principal dans leurs œuvres. En ce sens, Martin Esslin explique la raison de l'usage du silence dans le théâtre :

In the conventional drama every word means what it says, the situations are clear cut, and at the end all conflicts are tidily resolved. But reality, as Ionesco points out in the passage we have quoted, is never like that; it is multiple, complex, many dimensional and exists on a number of different levels at one and the same time. Language is far too straight forward an instrument to express all this by itself. Reality can only be conveyed by being acted out in all its complexity. Hence, it is the theatre, which is multidimensional and more than merely language or literature, which is the only instrument to express the bewildering complexity of the human condition⁸⁷.

Ce passage met en relief le contraste profond entre le théâtre conventionnel et la vision du théâtre qu'avaient des dramaturges comme Eugène Ionesco, figure emblématique du théâtre de l'absurde. Selon Esslin, dans le théâtre classique, les mots ont tendance à être utilisés pour leur sens littéral, les situations sont clairement définies et les conflits trouvent souvent une résolution nette en fin de pièce, reflétant une vision du monde ordonnée et prévisible. Cependant, Ionesco remet en question cette approche, affirmant que la réalité est loin d'être aussi simple et unidimensionnelle. Pour lui, la réalité est multiple, complexe, et existe sur plusieurs niveaux simultanément, ce qui la rend difficilement saisissable par le langage seul. De cette façon, Ionesco souligne l'insuffisance du langage pour exprimer la complexité de la condition humaine. Le langage, par sa nature directe et linéaire, ne peut pas entièrement capturer les nuances et les multiples dimensions de la réalité. C'est pour cela qu'un nouvel outil entre en jeu étant donné que cette réalité, selon Ionesco, peut être pleinement transmise uniquement si elle est mise en scène dans toute sa complexité. De ce fait, le théâtre, avec sa capacité à englober plusieurs dimensions et à aller au-delà du simple langage ou de la littérature, devient l'instrument idéal pour exprimer la complexité déroutante de la condition humaine. Dans le théâtre de l'absurde, cette perspective se traduit par des mises en scène où le non-dit, le symbolisme, et le sous-texte jouent un rôle aussi crucial que les dialogues, reflétant ainsi la richesse et la complexité de la réalité humaine. Esslin explique pourquoi le mutisme devient l'acteur principal. En effet, il soutient que dans le théâtre de l'absurde le rejet du langage comme

⁸⁷ Esslin, Martin, « The Theatre of the Absurd », *The Tulane Drama Review*, 1960, p. 12.

principal véhicule de l'action dramatique ne constitue pas le rejet de tout sens, mais plutôt une critique de la communication verbale conventionnelle et de la pensée conceptuelle linéaire. Cette critique n'est pas une fin en soi, mais vise à explorer de nouvelles formes d'expression qui révèlent les complexités, les contradictions et les absurdités inhérentes à toute situation humaine. Le théâtre de l'absurde tente donc de dépasser les simplifications résultant de l'ignorance des subtilités, des nuances et des contradictions présentes dans toute interaction humaine. Ainsi l'explique Esslin :

[...] the defiant rejection of language as the main vehicle of the dramatic action, the onslaught on conventional logic and unilinear conceptual thinking in the Theatre of the Absurd is by no means equivalent to a total rejection of all meaning. On the contrary, it constitutes an earnest endeavor to penetrate to deeper layers of meaning and to give a truer, because more complex, picture of reality in avoiding the simplification which results from leaving out all the undertones, overtones, and inherent absurdities and contradictions of any human situation⁸⁸.

Esslin suggère donc que, loin de rejeter le sens, les dramaturges de l'absurde cherchent à montrer aux spectateurs une réalité plus riche et plus complexe. Pour ce faire, ils ont recours au silence en tant qu'outil de communication et en évitant les simplifications qui découlent de l'omission des sous-entendus, des connotations et des contradictions inhérentes à toute situation humaine. En somme, le théâtre de l'absurde ne nie pas le sens, mais cherche plutôt à en explorer les dimensions plus profondes, offrant ainsi une image de la réalité qui est plus vraie parce que plus complexe. Enfin, nous citerons une dernière fois Esslin afin de voir que grâce au silence, ce théâtre confronte l'homme à la vérité amère de l'absurdité de la vie, de l'impossibilité de communication et de la nature insaisissable du monde :

The human condition being what it is, with man small, helpless, insecure, and unable ever to fathom the world in all its hopelessness, death, and absurdity, the theatre has to confront him with the bitter truth that most human endeavor is irrational and senseless, that communication between human beings is well-nigh impossible, and that the world will forever remain an impenetrable mystery. At the same time, the recognition of all these bitter truths will have a liberating effect : if we realize the basic absurdity of most of our objectives we are freed from being obsessed with them and this release expresses itself in laughter⁸⁹.

Nous pouvons donc observer que selon Esslin, le théâtre dans le contexte de la condition humaine se voit chargé de la tâche de confronter l'homme à cette vérité amère : la plupart des efforts humains sont irrationnels et dénués de sens, la communication entre les individus est presque impossible et le monde restera à jamais un mystère impénétrable. Cependant, cette

⁸⁸ *Ibid*, p. 13.

⁸⁹ *Ibid*.

reconnaissance des vérités difficiles de l'existence humaine a également un effet libérateur. En prenant conscience de l'absurdité fondamentale de la plupart de nos objectifs, nous sommes libérés de l'obsession de les poursuivre. Cette libération s'exprime souvent, non pas par le silence, mais par une forme de communication non verbale, le rire, un rire qui n'est pas seulement une réaction à l'absurde, mais une forme d'acceptation et une manière de faire face à l'incompréhensibilité de la vie.

Ainsi, le théâtre de l'absurde ne se contente pas de présenter une vision sombre de l'existence humaine. Ce théâtre propose également une forme de catharsis par le rire et la reconnaissance de l'absurdité. En acceptant l'absurdité intrinsèque de la condition humaine, on peut trouver une forme de liberté, non pas en trouvant des réponses, mais en acceptant l'absence de celles-ci. Cela crée un espace où le rire devient une réponse valable et libératrice face à l'absurde de notre existence. Le théâtre de l'absurde, à travers les perspectives Martin Esslin et, indirectement, du dramaturge Eugène Ionesco, offre une vision profondément nuancée de la condition humaine et de la communication non verbale et de la communication via le silence. Contrairement au théâtre conventionnel qui tend à utiliser le langage de manière littérale et à résoudre les conflits de manière ordonnée, le théâtre de l'absurde présente une réalité complexe et multi-dimensionnelle dans laquelle le langage conventionnel est insuffisant pour exprimer pleinement l'expérience humaine, raison pour laquelle le silence devient le protagoniste principal de ce théâtre.

Cette forme de théâtre cherche à révéler des significations plus profondes et à montrer les contradictions, absurdités, et complexités inhérentes à la condition humaine. En rejetant les approches linéaires et simplifiées, le théâtre de l'absurde vise à capturer la réalité dans toute sa diversité, utilisant la dramaturgie non conventionnelle pour explorer les nuances de l'existence humaine. Parallèlement, il met en évidence l'aspect libérateur de la reconnaissance de l'absurdité de la vie : en acceptant l'incompréhensibilité et l'irrationalité de l'existence, l'homme trouve une forme de libération dans le rire, qui devient une réponse cathartique face à l'absurde. Ainsi, le théâtre de l'absurde ne se contente pas de présenter une vision sombre de la vie, mais propose également une forme de catharsis à travers la prise de conscience et l'acceptation de l'absurdité fondamentale de notre condition. Nous prendrons comme exemple *Rhinocéros* (1959) pièce d'Eugène Ionesco. Les personnages subissent une transformation étrange et inexplicable en

rhinocéros, un processus qui se déroule dans un mélange de silence pesant et de dialogues chargés d'émotions. L'émotion dominante tout au long de la pièce est la confusion, qui évolue lentement en horreur alors que la réalité de la situation devient de plus en plus claire. Le protagoniste, Béranger, est un homme simple et maladroit qui se sent souvent frustré et mal compris. Son isolement et sa peur grandissent tout au long de la pièce alors qu'il devient le dernier humain dans une ville pleine de rhinocéros. Les autres personnages ont des réactions variées face à leur transformation. Certains l'accueillent avec joie, d'autres avec indifférence, et d'autres encore avec une confusion abjecte. Ces émotions contradictoires aident à créer une atmosphère de chaos et d'absurdité qui souligne la nature imprévisible et souvent incohérente de la vie. Le désespoir final de Béranger, son sentiment d'être le dernier homme sur terre, exprime un sentiment profond d'aliénation et de solitude. C'est une puissante illustration de la vision du théâtre de l'absurde de l'existence humaine comme étant isolante et dénuée de sens. Ainsi, *Rhinocéros* utilise l'expressivité émotionnelle dans le but d'illustrer les thèmes de l'absurdité, de l'isolement, et du désespoir. Les émotions des personnages, souvent exagérées ou incongrues, contribuent à l'impression générale d'absurdité et à la critique de l'incompréhensibilité de la condition humaine. En effet, la transformation de Jean est marquée par une tourmente physique et émotionnelle intense, reflétant une dégradation de ses valeurs morales et humanistes. Il rejette l'amitié, en affirmant : « L'amitié n'existe pas. Je ne crois pas en votre amitié⁹⁰. » À mesure que sa transformation progresse, il abandonne les valeurs humaines et adopte une nature plus primitive, déclarant : « Démolissons tout cela, on s'en portera mieux »⁹¹, et finissant par menacer Béranger de violence : « Je te piétinerai, je te piétinerai⁹² ». Son comportement agressif et erratique illustre la désintégration interne liée à sa transformation en rhinocéros, soulignant les thèmes de l'absurdité et du désespoir face à la perte de l'humanité. Écoutons en ce sens Ana-Maria M'Enesti :

When Béranger expresses his empathy and concern at the first signs of his friend's metamorphosis and goes on to affirm their friendship, Jean denies the possibility of this human bond : "L'amitié n'existe pas. Je ne crois pas en votre amitié"⁹³.

⁹⁰ Ionesco, Eugène, *Rhinocéros*, Paris, Gallimard, 1959, p. 58.

⁹¹ *Ibid*, p. 62.

⁹² *Ibid*, p. 64.

⁹³ M'Enesti, Ana-Maria, *A Painter of the Absurd : Reading Through and Beyond Eugène Ionesco's Humanism*, Eugene, University of Oregon, 2014, p. 129.

En repoussant ainsi l'amitié de Bérenger, Jean montre qu'il renonce aux liens humains, ce qui marque une première étape dans sa déshumanisation. Ce rejet symbolise le début de sa désintégration intérieure, une transition vers une existence où les valeurs morales ne trouvent plus leur place. Ensuite, la transformation de Jean vers une nature plus primitive et destructrice est soulignée par M'Enesti. Elle note que :

Jean's transformation into a rhinoceros becomes an embrace of a more primal, destructive nature, as he expresses a desire to break free from human constraints : 'Démolissons tout cela, on s'en portera mieux'⁹⁴.

Jean, en abandonnant les valeurs humaines, se tourne vers une attitude destructrice, prônant la démolition de tout ce qui représente la civilisation et la rationalité. Cette transition vers la bestialité incarne l'absurdité de la transformation, où le renoncement à la pensée humaine devient une quête de liberté sauvage. Enfin, la violence de Jean, qui se manifeste par sa menace à l'encontre de Bérenger, est une preuve de la désintégration complète de son identité humaine. M'Enesti évoque ce moment de rupture : « his last words reflect total disintegration, a total disregard for human life : 'Je te piétinerai, je te piétinerai'. »⁹⁵ Les propos de Jean, prêts à passer à l'acte violent contre son ami, illustrent sa déshumanisation totale. Ils révèlent un désespoir profond et l'effondrement de toute logique, marquant la fin de son humanité et l'absurdité de sa nouvelle existence de rhinocéros.

Il est donc désormais possible d'affirmer qu'au-delà d'être une simple pause ou un vide dans le dialogue, le silence devient un outil expressif puissant chargé de sens et d'émotion. Cette forme de théâtre, qui se caractérise par sa rupture avec les conventions dramatiques traditionnelles, utilise le silence non pas comme un manque, mais comme un élément de langage à part entière. Dans ce contexte, le silence transcende sa fonction habituelle pour devenir un vecteur de communication, un espace où l'inexprimé prend la parole et où l'absence de mots révèle des profondeurs insoupçonnées de l'expérience humaine. Ainsi, dans le théâtre de l'absurde, le silence n'est pas un manque de communication, mais une forme de communication en soi, résonnant avec les thèmes de l'absurdité, de l'isolement et de l'incommunicabilité qui sont au cœur de ce mouvement artistique.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*

Afin de conclure cette section, nous analyserons désormais le silence dans le théâtre du dramaturge principal de cette thèse.

1.2.6. La présence du silence dans le théâtre de Beckett

Dans cette partie il sera important de se concentrer sur les aspects spécifiques qui distinguent l'usage fait par Beckett du silence des œuvres des autres grands dramaturges du théâtre de l'absurde. Nous allons donc voir que dans le théâtre de Samuel Beckett, le silence transcende sa fonction traditionnelle pour devenir un outil narratif et expressif complexe. Premièrement, le silence dans les pièces de ce dramaturge reflète l'incommunicabilité, marquant un échec de la communication entre les personnages, une utilisation qui contraste avec son rôle dans d'autres œuvres absurdes où il peut servir de pause comique ou de rupture dramatique. Beckett intègre également le silence dans la structure narrative de ses pièces, l'utilisant pour façonner l'arc narratif et conférer un rythme unique à l'ensemble de l'œuvre, à l'opposé de l'approche d'autres dramaturges absurdes. Nous observerons également que le silence chez Beckett amplifie le sentiment d'isolement et d'aliénation des personnages, soulignant ainsi le thème de l'isolement existentiel, tandis que dans d'autres œuvres du théâtre de l'absurde, le silence peut avoir des significations plus variées. La relation entre le silence et le langage dans ses œuvres nous montre l'insuffisance du langage à exprimer pleinement la condition humaine, une préoccupation centrale chez Beckett, mais traitée différemment par d'autres dramaturges de l'absurde. Enfin, Beckett utilise également le silence comme un élément scénique et dramatique, le chargeant de tension et de signification, presque comme un personnage non visible, contrairement à son usage plus secondaire chez d'autres dramaturges. Nous verrons que les influences philosophiques et littéraires spécifiques qui ont influencé Beckett révèlent comment son traitement du silence se distingue de celui d'autres auteurs du théâtre de l'absurde, ce qui permet une compréhension plus approfondie de sa singularité artistique. Le traitement du silence par Beckett s'inscrit dans une tradition littéraire et philosophique profonde, où le non-dit acquiert une puissance égale, voire supérieure, à celle de la parole. Cela invite à une exploration plus approfondie des dimensions psychologiques et existentielles de ses personnages, où le silence devient un espace de projection pour les angoisses,

les espoirs, et l'absurdité de la condition humaine. En effet, cela nous est confirmé par Karmakar Shibajyoti : « Vladimir and Estragon's situation is our own... They only make assumptions of their existing values. Sometimes they contemplate suicide as a form of escape⁹⁶. » L'auteur nous dit ici que Vladimir et Estragon, confrontent leurs angoisses et leurs espoirs. Leur situation montre comment le silence entre leurs échanges met en lumière la vacuité de leurs valeurs et les incertitudes qu'ils éprouvent face à l'absurdité de leur existence. Le silence dans leur attente devient un lieu où leurs pensées sur l'évasion, y compris la contemplation du suicide, surgissent comme une réaction à leur condition absurde et sans issue. Ainsi, dans l'étude du théâtre de Beckett, il est essentiel de considérer le silence non pas comme une absence, mais comme une présence dynamique et significative, révélatrice des thèmes les plus profonds de son œuvre.

Dans son étude sur le théâtre de l'absurde, Martin Esslin indique quel est l'usage du silence fait par Samuel Beckett :

The flow of time confronts us with the basic problem of being - the problem of the nature of the self, which, being subject to constant change in time, is in constant flux and therefore ever outside our grasp⁹⁷.

Cette réflexion nous indique que l'expérience humaine, caractérisée par un changement constant dans le temps est en perpétuel mouvement et, par conséquent, insaisissable. Selon Esslin, l'usage du silence par Beckett peut donc être vu comme une manifestation de cette lutte constante pour saisir l'essence changeante de l'existence, reflétant une réalité dans laquelle la compréhension et la communication sont toujours éphémères et insuffisantes. De ce point de vue, le silence n'est donc pas seulement une absence de parole, mais un élément dramatique qui souligne le désarroi et l'isolement des personnages face à la complexité de leur propre nature et de leur relation au temps. Esslin continue sa réflexion en mettant en valeur :

If Beckett's use of language is designed to devalue language as a vehicle of conceptual thought or as an instrument for the communication of ready-made answers to the problems of the human condition, his continued use of language must paradoxically, be regarded as an attempt to communicate on his own part, to communicate the uncommunicable⁹⁸.

⁹⁶ Karmakar, Shibajyoti, « A Critical Study of Beckett's *Waiting for Godot* », *European Academic Research*, vol. 2, n° 9, 2014, p. 11935.

⁹⁷ Esslin, Martin, *Theatre of the Absurd*, *op. cit.*, p. 17.

⁹⁸ *Ibid*, p. 45-46.

Cette explication de l'usage du silence offre un aperçu profond de la méthode théâtrale de Beckett, en effet, Esslin suggère que Beckett utilise le langage non pas pour transmettre des idées ou des réponses conceptuelles prédéfinies aux problèmes de la condition humaine, mais plutôt pour démontrer les limites et l'insuffisance du langage lui-même. Cette approche faite par Beckett consiste à dévaloriser le langage comme moyen de pensée conceptuelle ou comme instrument de communication de réponses toutes faites. Cependant, Esslin souligne un paradoxe : malgré cette dévaluation, Beckett continue d'utiliser le langage. Ce paradoxe peut être interprété comme une tentative de Beckett de communiquer l'incommunicable. En d'autres termes, bien que le langage soit imparfait et limité, Beckett, grâce et via le silence, l'emploie pour exprimer les complexités, les ambiguïtés et les paradoxes de l'expérience humaine qui ne peuvent être entièrement capturés ou expliqués par les mots. Selon Esslin, le silence dans le théâtre de Beckett devient donc une extension de son exploration linguistique, servant non seulement à mettre en évidence les limites du langage, mais aussi à exprimer ce qui ne peut pas être dit. Ainsi, chez Beckett, le silence et le langage sont intimement liés, chacun reflétant et soulignant les défis de la communication et de l'expression dans la condition humaine.

Nous allons désormais voir quels sont les points communs ou différences entre l'usage du silence fait par Beckett et celui d'un autre dramaturge contemporain de l'auteur, Harold Pinter. Pour ce faire, nous commencerons par analyser les silences dans *En attendant Godot* et *The Dumb Waiter* (1957), des pièces dans lesquelles il existe des nuances distinctes dans l'usage du silence :

Although silences in *Waiting for Godot* and *The Dumb Waiter* express lack of communication, Pinter's silences go beyond the lack of communication. They indicate refusal of communication⁹⁹.

Effectivement, dans *En attendant Godot*, le silence illustre souvent un manque de communication qui reflète l'incapacité ou l'impuissance des personnages à établir un contact significatif. Ces silences sont le miroir d'un monde où la communication est fracturée, éphémère et, dans de nombreux cas, dénuée de sens. Dans ce contexte, le silence devient un symbole de l'aliénation existentielle, soulignant l'isolement des personnages et leur lutte pour trouver un sens dans un univers absurde. Chez Pinter, en particulier dans *The Dumb Waiter*, les silences prennent une dimension supplémentaire. Au-delà de l'échec de la communication, ils signalent un refus actif de

⁹⁹ Rawiya, Kouach, « Eloquent Silences in Samuel Beckett's *Waiting for Godot* », *AWEJ for Translation & Literary Studies*, vol. 2, n° 1, 2018, p. 177.

communiquer. Ces silences sont souvent chargés d'une tension sous-jacente et peuvent indiquer un conflit non résolu, un secret caché ou une lutte de pouvoir entre les personnages. Dans l'œuvre de Pinter, le silence peut être une arme, un moyen de résistance ou un bouclier contre les intrusions extérieures. Il est à la fois un espace de non-dit et un champ de bataille psychologique où les personnages manifestent leur volonté ou leur incapacité à révéler leurs véritables intentions et émotions. Voici un autre point qui diffère dans l'usage des silences des deux dramaturges, selon Rawiya Kouach :

Unlike Beckett's silences that express man's sadness and life's nothingness, Pinter's silences show characters' violence and threat which characters try to lock and conceal them in their silences. Scrutinizing the silences, they create an atmosphere of unease and violence¹⁰⁰.

Rawiya affirme que chez Beckett, les silences sont profondément liés à l'expression de la tristesse humaine et à la notion du néant de la vie. Ces silences sont empreints d'une qualité existentielle, reflétant souvent un sentiment de désespoir, d'absurdité et de perte. Dans ses pièces, le silence sert à souligner la vacuité de l'existence et l'isolement de l'individu dans un monde dénué de sens et de but. Ainsi, le silence chez Beckett n'est pas simplement une absence de mots, mais une résonance de l'état intérieur des personnages, marqués par la mélancolie et une quête inassouvie de signification. En contraste, dans les œuvres de Pinter, le silence est imprégné de violence et de menace. Il ne s'agit pas seulement d'une absence de communication, mais d'un moyen délibéré de cacher et de verrouiller des sentiments hostiles ou menaçants. Chez Pinter, le silence peut être une stratégie de dissimulation, où les personnages enferment leurs intentions véritables et leurs émotions perturbatrices. Ces silences sont donc beaucoup plus actifs et chargés d'un sous-texte de tension et d'agression. Lorsque nous étudions ces silences dans les œuvres de Pinter, nous pouvons observer qu'ils contribuent à créer une atmosphère d'inconfort et de violence latente. Ce n'est pas simplement l'absence de parole qui est significative, mais ce que ce silence cache ou retient. Dans ce cadre, le silence devient une force dynamique qui façonne l'interaction entre les personnages et alimente la tension narrative. Ce refus de communiquer est un vecteur à travers lequel les conflits non résolus, les menaces sous-jacentes et les dynamiques de pouvoir se manifestent. Il en ressort donc que les usages du silence faits par les deux dramaturges ne sont donc pas identiques. La comparaison des silences dans les œuvres de Beckett et Pinter révèle une différence cruciale dans

¹⁰⁰ *Ibid*, p. 179.

leur fonction et leur intention. Chez Beckett, le silence est imprégné de mélancolie et d'existentialisme, servant à donner le protagonisme à l'absurdité et l'isolement inhérents à la condition humaine, ainsi qu'à la vacuité de la communication. Ces silences expriment une profondeur émotionnelle teintée de désespoir et de questionnement existentiel. En revanche, chez Pinter, le silence prend une dimension plus active et stratégique, explorant les dynamiques de pouvoir, les conflits sous-jacents et les complexités de la nature humaine. Comme l'exprime Ibrahim Othman, les silences de Pinter dépassent la simple absence de communication pour devenir des actes délibérés qui enrichissent l'interaction entre les personnages, révélant des tensions, des conflits et des violences cachées et alimentant ainsi une atmosphère d'inconfort, de malaise et d'incertitude :

Harold Pinter's use of silence and non-verbal devices is a deliberate and integral aspect of his dramaturgy, serving to communicate complex emotional and psychological states, build dramatic tension, and enhance the subtext of his plays¹⁰¹.

En conclusion de cette partie, il convient désormais d'affirmer que le silence dans le théâtre de Samuel Beckett est bien plus qu'une simple pause ou un vide dans le dialogue. Il représente une composante cruciale de son langage scénique, un langage dans lequel chaque silence porte en lui une richesse de significations et de résonances. Chez Beckett le silence n'est pas seulement un reflet de l'incommunicabilité ou de l'isolement, il devient un acteur silencieux et puissant, sculptant la trame narrative et émotionnelle de ses pièces. Cette utilisation distinctive et profondément réfléchie du silence marque une rupture avec les approches traditionnelles, offrant une voie unique pour explorer les thèmes de l'existence, de l'absurdité et de la condition humaine. Ainsi, dans l'univers théâtral de Beckett, le silence acquiert une voix propre, témoignant de la complexité et de la profondeur de son art dramatique.

¹⁰¹ Othman, Ibrahim Mohamed, « Unspoken Émotions : The Use of Silence and Non-Verbal Devices in Harold Pinter's Plays », *International Journal of Educational Sciences and Arts*, vol. 3, n° 6, p. 64.

1.2.7. Les différences culturelles du silence

Après avoir introduit la notion de silence comme un élément complexe et multidimensionnel de la communication, nous nous tournons vers son interprétation à travers les prismes culturels. Le silence, n'est pas universellement perçu de la même manière, il revêt des significations différentes selon les contextes et les traditions. Nous allons donc examiner comment les cultures occidentales et orientales, ainsi que d'autres communautés spécifiques, appréhendent et valorisent cet outil de communication, en tenant compte des influences philosophiques, sociales et historiques qui façonnent ces perceptions. Cette exploration nous permettra de mieux comprendre les implications de ces différences dans les interactions interculturelles et leur rôle dans des domaines comme le théâtre, où le silence occupe une place centrale.

Le silence est compris de manière variable d'une culture à une autre, pouvant être interprété comme un moyen d'expression, de respect, de communication, voire un signe d'inconfort en fonction du contexte et du milieu culturel. Cet outil de communication est une facette complexe de la communication dans laquelle le non verbal revêt une signification profonde, souvent façonnée par des influences culturelles. Comme nous le verrons, cette dimension de la communication transcende les frontières culturelles et linguistiques pour devenir un élément essentiel de la façon dont les individus interagissent et comprennent le monde qui les entoure. Selon Yancy et Spooner, dans les cultures occidentales, le silence est souvent interprété comme un manque de communication. Un tel silence peut être perçu comme un signe d'oppression ou d'immaturité, indiquant le malaise des Occidentaux face au silence :

Negative definitions associated with silence have tended to come from Western perspectives. Zembylas and Michaelides (2004) pointed out the Western interpretation of equating an absence of speech with lack of communication. It may be perceived as "a mark of oppression, denial of self, dependency and at best immaturity" (Yancy & Spooner, 1994, p. 304). Generally speaking, 'Westerners' are not at ease with silence¹⁰².

La situation est fort différente dans la culture orientale, par exemple en Chine, où, d'après Yancy et Spooner, citant Heejung S. Kim, le silence est valorisé, reflétant des préceptes du philosophe

¹⁰² Wilkinson, Lois, et Olliver, Yumiko, « The Significance of Silence : Differences in Meaning, Learning Styles, and Teaching Strategies in Cross-Cultural Settings », *Psychologia*, vol. 49, 2006, p. 76.

Confucius, ce dernier ayant des valeurs et des idées centrées sur la moralité, la piété filiale, le respect des aînés, et l'importance de l'éducation et de l'apprentissage continu :

Chinese people are comfortable with silence. Silence is perceived to be beneficial for higher thinking (Kim, 2002), and is valued as demonstrating 'wisdom' as the proverb "no wisdom like silence" denotes. Silence in China reflects Confucian values of modesty and thinking of others. Remaining 'quiet' allows the individual to think before speaking and possibly embarrassing themselves or others¹⁰³.

Cette perspective est grandement différente de la vision occidentale, en effet, nous avons vu que les cultures occidentales et orientales perçoivent et valorisent le silence différemment, reflétant des perspectives profondément enracinées dans leur histoire ainsi que dans leur philosophie respective. Tandis que l'Occident associe souvent le silence à l'oppression, l'Orient, en particulier la Chine, y voit une manifestation de sagesse et de réflexion. Cependant, il nous est montré qu'une autre dimension du silence est mise en évidence par Maria Sifianou :

However, the length of such "gaps", the types of "fillers" and the amount of overlapping talk are culture-specific. In some societies, gaps and silences are preferred to what is considered to be "idle chatter" is positively termed as "phatic communion", which means communication for social rather than referential purposes, and communities vary with respect to the types of preferred phatic communion¹⁰⁴.

Les cultures varient donc non seulement dans leur perception du silence, mais aussi dans la manière dont elles remplissent ces silences. Alors que certaines sociétés valorisent les silences, d'autres apprécient ce qui est considéré comme des « bavardages » pour renforcer les liens sociaux. Le silence peut également être conditionné à la fois par des situations spécifiques et par des normes culturelles, comme le soutient Ikuko Nakane :

Uses of silence can differ at both micro and macro levels of social organisation. At a macro level, for example, communities have rules in which certain member(s) are not to be spoken to in some specific situations. Enninger (1987) distinguishes between this type of situation-specific silence and culture-specific silence (p. 272), but specific situations in which silence is assumed or practised can also vary across different cultures (Jaworski 1993)¹⁰⁵.

Ikuko explique que l'utilisation du silence dans la communication est complexe et se manifeste à la fois à des niveaux à petite et à grande échelle de l'organisation sociale. À grande échelle, au

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Sifianou, Maria, « Silence and politeness », dans Jaworsky, Adam, *Silence : Interdisciplinary Perspectives*, Berlin, Walter de Gruyter, 1997, p. 75.

¹⁰⁵ Nakane, Ikuko, *Silence in Japanese-Australian Classroom Interaction : Perceptions and Performance*, Sidney, The University of Sydney, p. 23.

niveau global, certaines communautés établissent des règles spécifiques concernant le silence, comme ne pas adresser la parole à certains membres dans des situations précises. En 1987, Enninger introduit une distinction entre le silence spécifique à une situation et le silence qui est intrinsèque à une culture entière, soulignant ainsi la nuance entre des pratiques silencieuses circonstanciées et celles qui sont profondément ancrées dans la culture. Cependant, quelques années plus tard, en 1993, Jaworski ajoute une autre dimension à cette analyse en soulignant que même ces situations spécifiques où le silence est assumé ou pratiqué peuvent varier considérablement d'une culture à l'autre. Le silence est donc un phénomène multidimensionnel qui peut être à la fois influencé par des normes culturelles générales et des règles spécifiques à certaines situations ou communautés. La tolérance au silence varie également selon les cultures, comme l'affirme Ikuko :

What seems to be argued often instead of the empirically-measured length of silence is different levels of tolerance for silence found through ethnographic observation. For instance, Lehtonen & Sajavaara (1985) and Sajavaara and Lehtonen (1997) report that the Finns often attach a positive value to silence on social occasions¹⁰⁶.

L'auteure souligne la manière dont différentes cultures perçoivent et valorisent le silence. Pour ce faire, elle s'appuie sur des études ethnographiques plutôt que sur des mesures empiriques du silence effectuées par Lehtonen et Sajavaara, en 1985 et en 1997. Leurs travaux sont cités afin d'illustrer comment au sein de la culture finlandaise le silence est souvent valorisé lors d'occasions sociales. Cette référence fournit une preuve concrète de la manière dont une culture spécifique, en l'occurrence la Finlandaise, traite le silence comme une valeur positive. Il est aussi important de souligner que Karl Reisman élargit la discussion en faisant référence à une autre culture nordique, celle des Lapons en Suède du Nord :

The extreme of silence in my own experience was with some Lapps in northern Sweden (not in Norway) in an area once converted to Laestadian Christianity. We spent some days in a borrowed sod house in the village of Rensjoen (about 30 km west of Kiruna).² Our neighbors would drop in on us every morning just to check that things were all right. We would offer coffee. After several minutes of silence the offer would be accepted. We would tentatively ask a question. More silence, than a 'yes' or a 'no.' Then a long wait. After five or ten minutes we would ask another. Same pause, same 'yes' or 'no.' Another ten minutes, etc. Each visit lasted approximately an hour – all of us sitting formally. During that time there would be six or seven exchanges. Then our guests would leave to repeat the performance the next day¹⁰⁷.

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 26.

¹⁰⁷ Reisman, Karl, *Explorations in the Ethnography of Speaking*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974, p. 112.

Ces longs silences, typiques des rencontres sociales parmi les habitants de ces communautés, offrent un autre exemple de la valorisation du silence dans une culture spécifique, le silence est non seulement accepté, mais aussi valorisé. Ces moments de mutisme, typiques des rencontres sociales parmi les habitants de ces communautés, semblent être considérés comme normaux et même souhaitables. Cela contraste avec certaines autres cultures où le silence prolongé peut être perçu comme inconfortable ou inapproprié. La culture lapone, grâce à cet exemple, est présentée comme une culture où le silence est respecté et sert de moyen de communication non verbale, renforçant les liens sociaux sans le besoin constant de paroles. Il est important de remarquer que les références à des « communautés non occidentales » servent à généraliser la notion selon laquelle de nombreuses cultures en dehors de l'Occident ont une tolérance au silence plus grande que celle des cultures occidentales. Cette assertion est importante, car elle pose la base d'une comparaison culturelle plus large, suggérant que la tolérance au silence peut être un trait distinctif des cultures non occidentales par rapport à leurs homologues occidentales.

Certaines cultures, comme celles des Finlandais et des Lapons, valorisent le silence lors d'occasions sociales, contrastant avec d'autres cultures occidentales qui peuvent être mal à l'aise avec des silences prolongés. Cependant, la dichotomie entre les cultures « occidentales » et « non occidentales » est souvent trop simplifiée comme le suggère Ikuko :

With regard to cultural differences in silence in the literature discussed above, it is worth noting how prevalent the comparison between 'Western' and 'non-Western' cultures is. Moreover, what groups the 'Western cultures' cover is ambiguous. The use of the general label 'Western' is so prevalent that it seems to contribute to and reinforce the stereotyping of voluble or silent racial groups¹⁰⁸.

L'utilisation des étiquettes « occidentale » et « non-occidentale » peut renforcer les stéréotypes, masquant les nuances et les spécificités de chaque culture. Ces utilisations répandues peuvent involontairement renforcer des stéréotypes, simplifiant à tort la complexité des comportements communicatifs des différents groupes raciaux et culturels.

Enfin, le silence joue également un rôle essentiel dans le processus d'acculturation, comme le souligne Muriel Saville :

Learning appropriate rules for silence is also part of the acculturation process for adults attempting to develop communicative competence in a second language and culture. Perhaps because it

¹⁰⁸ Nakane, Ikuko, *op. cit.*, p. 27.

functions at a lower level of consciousness than speech, many (perhaps most) otherwise fluent bilinguals retain a foreign 'accent' in their use of silence in the second language, retaining native silence patterns even as they use the new verbal structures¹⁰⁹.

L'auteure met l'accent sur le fait que le silence, tout comme la langue, est un aspect essentiel de l'apprentissage culturel. L'acquisition des règles appropriées du silence est cruciale dans le processus d'acculturation, en particulier pour ceux qui apprennent une nouvelle langue et culture. Le silence, agissant à un niveau de conscience plus subtil que la parole, peut persister comme un « accent » des origines culturelles de l'individu, même lorsque celui-ci maîtrise parfaitement la structure verbale de la nouvelle langue.

Nous avons donc vu dans cette partie que le silence, omniprésent dans nos interactions quotidiennes, se transforme en un puissant outil de communication lorsqu'il est contextualisé dans des cadres culturels spécifiques. Son interprétation et son utilisation varient profondément d'une culture à l'autre, influençant ainsi la manière dont les individus perçoivent et interagissent avec leur environnement. Nous savons que dans le domaine du théâtre, et plus précisément celui du théâtre de l'absurde, le silence prend une dimension encore plus cruciale. Cette forme d'art dramatique, qui repose sur l'ambiguïté, la contradiction et souvent le non-sens, utilise le silence comme un outil pour dépeindre l'aliénation, la futilité de l'existence et les profondes interrogations existentielles. Nous pouvons donc désormais conclure que lorsque le public du théâtre de l'absurde vient de cultures où le silence est valorisé comme une forme de contemplation, de sagesse ou de réflexion, les pièces peuvent être perçues comme une introspection profonde, une invitation à la méditation sur la condition humaine. Ces spectateurs pourraient ressentir une connexion plus profonde avec les thèmes sous-jacents et les questionnements de la pièce. Cependant, pour ceux issus de cultures où le silence est associé à l'inconfort, à la distance ou même à l'oppression, les mêmes pièces pourraient sembler perturbantes, énigmatiques ou même aliénantes. Plutôt que de se sentir engagés, ces spectateurs pourraient se sentir exclus, perdus dans les non-dits et les sous-entendus. De plus, avec la mondialisation croissante et les échanges culturels, les pièces de théâtre de l'absurde sont souvent jouées devant des publics internationaux. Cette diversité peut entraîner des interprétations multiples, enrichissant l'expérience théâtrale, mais aussi posant des défis pour les metteurs en scène et les acteurs. Ils sont confrontés à la tâche délicate de présenter une œuvre

¹⁰⁹ Saville-Troike, Muriel, *Perspectives on Silence*, Norwood, New Jersey, Ablex Pub. Corp, 1985, p. 12.

qui résonne, ou du moins, qui est compréhensible pour un public aux références culturelles diversifiées.

En conclusion, le silence, bien qu'universel en apparence, est un prisme complexe à travers lequel se reflètent les nuances culturelles. Le silence est bien plus qu'une simple absence de sons. Il est une forme de communication puissante, influencée par des facteurs culturels, sociaux et individuels. Chaque culture a ses propres normes et valeurs associées à celui-ci, et ces normes peuvent influencer non seulement la façon dont il est perçu, mais aussi la façon dont il est utilisé dans la communication interpersonnelle. Comprendre ces nuances est essentiel pour naviguer avec succès dans le paysage complexe des interactions interculturelles. Dans le théâtre de l'absurde, où le silence est à la fois un protagoniste et un narrateur, comprendre les implications culturelles de ce non-dit est essentiel pour une expérience théâtrale complète et éclairée.

CHAPITRE 2

LE SILENCE DANS LE THÉÂTRE

Silence is nothing merely negative; it is not the mere absence of speech. It is a positive, a complete world in itself.

- The World of Silence, Max Picard

2.1. Les dramaturges du silence

L'esthétique du silence s'impose au théâtre comme quelque chose de nécessaire dans l'espace scénique, dans le spectacle, dans l'écriture, dans la mise en scène. Dans le théâtre de l'absurde le silence à sa propre définition, c'est un élément indispensable dans l'actuation vocale et gestuelle des acteurs. Parfois ce silence est accompagné d'une didascalie, parfois ces silences sont décidés par le metteur en scène. Nous pouvons avoir recours au silence pour différentes raisons. Il est possible que l'on veuille augmenter ou diminuer la tension dans la représentation, que l'on veuille préparer les spectateurs à un moment précis, les faire attendre ou les faire réfléchir, installer un vide qui aurait pour objectif de laisser place à la réflexion ou bien à la désillusion. « Le silence, d'ailleurs, provoque l'attente, celle des personnages et celle des spectateurs¹¹⁰. » C'est ainsi que Beziat, tout en citant par la suite Larthomas : « Tous vivent alors intensément le temps, le même temps; ce que permet et indique à la fois le silence qui donne tout son sens à la pièce¹¹¹. »

La plupart du temps, ces pauses ne sont que des absences de bruit puisqu'elles sont souvent accompagnées de mimiques, grimaces ou tous types de gestes, ce qui facilite la compréhension de ces silences. Ces pauses sont généralement accompagnées par le langage corporel, mais pas toujours. Cela rend leur compréhension plus compliquée, il arrive même que ces pauses contredisent le langage verbal. Ces pauses servent à manœuvrer le rythme de la pièce, à déstabiliser ce rythme, le rendre plus pesant, à faire entendre au spectateur la construction rhétorique de l'œuvre. Il existe donc différentes raisons pour lesquelles nous pouvons avoir recours au silence, de façon préméditée ou non. À cet égard, Alain Corbin souligne qu'« analyser le silence d'une pièce nécessite de s'intéresser à sa décoration, aux objets, voire aux êtres qui, dans ce lieu, s'apparentent particulièrement au silence.¹¹² ». Vu sous cet angle, le silence est matérialisable dans des pièces qui peuvent ou non être consignées dans des formes objectales au sein de l'œuvre artistique afin d'obtenir de tels effets. Son analyse, sa compréhension ne se limite donc pas uniquement à ce qui est audible ou ce qui ne l'est pas ; il faut également étudier ce qui est visible, physiquement, métaphoriquement et psychiquement. Les auteurs et dramaturges peuvent donc

¹¹⁰ Beziat, Florence, *El silencio en el teatro de Tirso de Molina*, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2004, p. 12.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Corbin, Alain, *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*, Paris, Albin Michel, 2016, p. 17.

avoir recours au silence pour de maintes raisons. Avant d'analyser les différentes façons grâce auxquelles ce silence peut être mis en scène, nous verrons qui sont ces hommes de lettres qui ont fait de ce recours un élément si important dans la littérature.

2.1.1. Samuel Beckett

L'auteur de *En attendant Godot* s'est fait connaître dans le monde littéraire grâce à l'essai *Dante...Bruno. Vico...Joyce* (1929), dans lequel il défend les conceptions stylistiques de l'écrivain James Joyce, avec lequel il a eu de forts sentiments d'amitié et pendant longtemps une influence notable sur son écriture. Les œuvres de fiction de Beckett se déroulent à l'époque turbulente de la Première et de la Seconde Guerre Mondiale. C'est au cours de celle-ci que l'auteur, établi à Paris, intègre la Résistance française. Les histoires de la trilogie *Molloy* (1951), *Malone meurt* (1951) et *L'Innommable* (1953), correspondent à la fin de cette période. Le sujet des œuvres *En attendant Godot* (1952), *Fin de partie* (1957) et *Actes sans paroles I et II* (1956 et 1959) se nourrit du temps perdu, du désespoir, de la vie en marge, non seulement en raison des guerres vécues et ressenties par l'auteur, mais aussi en raison de l'expulsion, de la pauvreté et de l'exclusion que l'écrivain a connues en Angleterre après s'être retrouvé sans emploi à la suite du décès de son père. Chaque écrivain porte un message, tout comme chaque peuple exprime une voix, formant ainsi une union où l'auteur et son contexte s'entrelacent dans une même expression. Les rues désertes de l'Europe d'après-guerre, le transfuge humain de l'entre-deux-guerres du XX^e siècle, forment l'espace géographique de l'inventivité beckettienne. En effet, selon Phoebe Stafford, « Beckett's experiences of war influenced his writing to create the bleak, darkly humorous style that would define the rest of his career.¹¹³ ». De même, les œuvres de Beckett font place à l'espace-temps de son enfance, un monde d'images et de résonances bourgeoises résultant de l'appartenance à une famille aisée et protestante dans un pays aux fortes racines catholiques, ce qui implique également une autre forme de solitude apprise dans les réflexions suscitées par la pratique religieuse auxquelles il était obligé.

¹¹³ Stafford, Phoebe, « Displacement, Refuge and Diasporic Identities in Samuel Beckett's *Stories and Texts for Nothing* », *Innervate Leading Student Work in English Studies*, vol. 12, 2019, p. 3.

La vocation de cet écrivain a commencé dès l'enfance en raison de ses hautes capacités et de son intérêt marqué pour l'histoire, la musique et la littérature. La vocation signifie bien souvent passion, dévouement fervent à une cause, discipline et ténacité, tout au long d'une vie académique fructueuse dans sa jeunesse. Arthur Aston Luce et Thomas B. Rudmose-Brown jouent un rôle clé dans son parcours, comme le souligne Dennis Kennedy, professeur au Trinity College de Dublin. À propos d'A. A. Luce, Kennedy affirme : « His tutor was the philosopher A. A. Luce¹¹⁴ », et au sujet de Rudmose, il ajoute :

Thomas Brown Rudmose-Brown, Professor of Romance Languages, took an interest in Beckett soon after; known to play favourites, 'Ruddy' would have been able to spot talent immediately... There's no doubt that he was Beckett's greatest early influence. Much later Beckett said, 'Ruddy was a very warm, friendly person. You could talk to him as a student... He 'opened all kinds of doors for me', Beckett wrote... 'much needed light came from "Ruddy", from his teaching & friendship'¹¹⁵.

Après avoir étudié plusieurs langues, Beckett se spécialise en philologie. De là, il se tourne vers les lettres, se plongeant dans la langue pour approfondir sa maîtrise de l'art de l'écriture. Dès l'âge de 20 ans, Beckett commence à publier ses premières œuvres, dont une des plus importantes, *Assumption* (1929), une nouvelle à laquelle la critique générale attribue l'influence de James Joyce. Cependant, les études ultérieures révèlent la construction d'un univers dont l'unité thématique et linguistique, avec sa solitude et ses peurs sobrement travaillées, est presque déconcertante par sa précocité : un jeune homme qui, à cet âge, parvient à une caractérisation aussi complexe de ses personnages.

De la même période date la publication du poème *Whoroscope* (1930), qui gagne un concours dont le thème tourne autour du temps. Cette œuvre fait allusion à des personnages historiques tels que Galileo Galilei et René Descartes. Les signes de l'avant-garde anglaise apparaissent également dans ce poème, avec l'ingrédient du jeu de mots, l'une des nombreuses expériences avec le langage qui sera l'une des constantes de l'œuvre de cet écrivain.

Samuel Beckett commence comme essayiste dans le début des années 1930 avec *Dante...Bruno. Vico... Joyce* (1929). Le texte cherche à offrir des réflexions et des dialogues avec les arts, notamment à travers la narration de ces écrivains, afin d'établir leur évolution formelle à

¹¹⁴ Kennedy, Dennis, *Samuel Barclay Beckett 1906-1989*, discours prononcé au Trinity College de Dublin le 15 mai 2006.

¹¹⁵ *Ibid.*

travers leurs relations avec les multiples formes de pensée et de travail humain : la philosophie, la philologie, les mythes et les arts en général. En 1934 il publie *More Pricks than Kicks*, en français *Plus de piqûres que de coups de pied*, bien que la traduction du titre ne soit pas répandue. Il s'agit d'un recueil de nouvelles dans lequel, selon José Francisco Fernández l'écrivain reprend les personnages de *Dream of Fair to middling Women*, caractérisés par le besoin de s'isoler du monde, par un silence quasi autistique ou le retour à la non-communication par l'insertion de mots inintelligibles. L'originalité de ce recueil de nouvelles réside dans la relation que l'auteur établit entre les thèmes et la complexité du tissu verbal dans lequel l'écrivain enveloppe ses récits. À cette séquence appartient *Murphy*, un contre-point de voix juvéniles évoluant dans le décor de la ville de Londres, qui sert de toile de fond à la situation d'expulsion vécue par l'auteur après la mort de son père. Cependant, le personnage central se réfugie dans l'introspection et le langage sert à dépasser l'ordre superficiel qu'il invoque, pour atteindre le repli sur l'essence du problème humain. De ce fait, José Francisco Fernández détecte dans la composition textuelle de Beckett différentes expériences qui se chevauchent à mesure que l'on découvre différentes couches de lectures :

Beckett crea en Textos para nada una red conceptual, con su correspondiente expresión lingüística, cuya complejidad no se aprecia en una primera lectura pero que se extiende oculta entre las distintas secciones y proporciona consistencia a la obra. Si los Textos, entre otras cosas, versan sobre la fragilidad de la vida y lo vano de nuestras luchas diarias, desde el punto de vista de la construcción estilística se nos dice todo lo contrario, pues la forma en que están escritos hablan de esfuerzo, de precisión y de atención al detalle. Puede que nada merezca la pena, puede que todo sea inútil, pero no es posible la rendición, hay que seguir, hay que intentar entender¹¹⁶.

Dans *Textes pour rien* (1955), Beckett crée un « red conceptual » complexe, dont l'« expression lingüística » élaborée ne se dévoile pas immédiatement au lecteur. Selon Fernández, ce réseau, qui reste « oculta » au fil des différentes sections, donne une « consistencia a la obra ». Les thèmes abordés par ces textes incluent la fragilité de la vie et la vanité de nos luttes quotidiennes. Cependant, la manière dont ils sont écrits suggère une vision différente : « la forma en que están escritos hablan de esfuerzo, de precisión y de atención al detalle¹¹⁷ ». En d'autres termes, même si le contenu des textes souligne l'absurdité de l'existence, leur construction montre un souci du détail et une rigueur qui révèlent un refus de l'abandon. Beckett semble dire que « puede que nada merezca la pena, puede que todo sea inútil, pero no es posible la rendición, hay que seguir, hay que

¹¹⁶ Fernández, José Francisco, « A vueltas con la nada. Notas sobre la traducción de *Texts for Nothing* al Castellano », *Beckettiana*, n° 13, 2015, p. 22.

¹¹⁷ *Ibid.*

intenter entendre »¹¹⁸, ce qui exprime une forme de persévérance face à l'absurde. Les romans *Watt*, *Mercier et Camier*, écrits dans les années 1940, sont le prélude à *En attendant Godot* en termes de thèmes, de personnages et de structure linguistique, qui consacrent l'auteur en créant les temps forts de son récit : *Molloy*, *Malone Meurt* et *L'Innommable*. L'auteur marque le début du voyage de Molloy en lui-même, dans l'intériorité dans laquelle se trouve un temps mythique perdu et dans l'extériorité dont il est le créateur d'un langage complètement glissant. À ce sujet, José Francisco nous dit que la trilogie de Beckett est souvent considérée comme « la mejor obra de toda la producción literaria de Beckett¹¹⁹ » de l'auteur, et une des grandes réalisations du roman, ou même de l'antiroman du XX^e siècle. Sa progression vers « l'inexprimable » est décrite comme tellement parfaite que les trois romans forment un parcours presque spirituel :

La trilogía es para muchos la mejor obra de toda la producción literaria de Beckett, y sin duda una de las cumbres de la novela (o antinovela, según se mire) del siglo XX. Su progresión hacia lo inefable es tan perfecta que las tres novelas constituyen un viaje casi espiritual en su alejamiento de la realidad y en su búsqueda de la voz interior, sin concesiones, sean cuales sean las consecuencias¹²⁰.

Ce voyage se manifeste par un éloignement progressif de la réalité et une quête profonde de la « voz interior », sans compromis, « sean cuales seans las consecuencias ». Beckett explore ainsi les limites du langage et de la narration, offrant une œuvre qui transcende les conventions littéraires pour atteindre une forme de pureté expressive et introspective.

Nous avons donc vu que Beckett a laissé de grandes marques dans la littérature qui lui est contemporaine, cela tant grâce à ses romans qu'à ses pièces de théâtre. Le silence est très présent dans les deux genres auxquels l'auteur a eu recours. Nous verrons désormais que, bien qu'il soit considéré un des maîtres de l'usage du silence dans la littérature, d'autres aussi laissèrent leur empreinte grâce à cet outil.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Fernández, José Francisco, « Las novelas de Samuel Beckett : hacia un viaje interior », *Nexus*, 2006, n° 2, p. 90.

¹²⁰ *Ibid.*

2.1.2. Harold Pinter

Harold Pinter (10 octobre 1930 – 24 décembre 2008) fut un dramaturge, scénariste, réalisateur et acteur britannique. Pinter a commencé sa carrière au théâtre en tant qu'acteur, mais il est rapidement passé à l'écriture de pièces. Ses premières œuvres ont été produites dans les années 1950, et il a rapidement acquis une renommée pour ses dialogues incisifs, son sens du rythme et sa capacité à créer des situations tendues. Parmi ses pièces les plus célèbres figurent *The Birthday Party* (1957), *The Caretaker* (1960), *The Homecoming* (1965) et *Betrayal* (1978). En 2005, il reçut le prix Nobel de littérature pour son œuvre dramatique, marquée par une exploration profonde du pouvoir, de la vérité et du silence. Mark Taylor-Batty dans son ouvrage *Harold Pinter*, atteste que le dramaturge britannique est considéré comme l'un des plus grands auteurs de théâtre du XX^e siècle « an author who has been perceived to have influenced the art of the playwright itself¹²¹ », et est notamment connu pour son style distinctif et sa représentation de la communication et du silence. En effet, tout comme Beckett, dramaturge duquel il s'inspire comme l'affirme Martin Esslin dans son ouvrage *The People Wound* : « Beckett, one of Pinter's avowed literary models, is a case in point¹²² ». Harold Pinter utilise dans ses pièces le silence comme un moyen de communication, et encore selon Esslin, est devenu maître de son utilisation dès *The Caretaker* :

With *The Caretaker* Pinter had acquired mastery of one of the strongest instruments in his armoury as craftsman, and the one which probably is most characteristic of his artistic personality – the use of silence¹²³.

Le rythme sur lequel s'épanouissent les œuvres de Pinter joue un rôle central et est un des éléments clef de son succès. Il utilise souvent des silences prolongés et des répliques énigmatiques pour créer une tension dramatique et suggérer des non-dits. Les silences dans les pièces de Pinter sont souvent chargés de signification, révélant les secrets, les conflits sous-jacents et les émotions refoulées des personnages. Les pauses et les silences deviennent des éléments de communication à part entière, révélant souvent plus que les mots prononcés. Martin Esslin le rehausse dans son ouvrage sur le travail du dramaturge :

¹²¹ Taylor-Batty, Mark, *The Theatre of Harold Pinter*, Londres, Bloomsbury, 2014, p. 12.

¹²² Esslin, Martin, *The People Wound : The Work of Harold Pinter*, Garden City, Doubleday & Company Inc., 1970, p. 253.

¹²³ Esslin, Martin, *Pinter the Playwright*, Londres, Methuen, 1970, p. 103.

In English-speaking countries, Pinter's language retains much of its appeal through his evident skill in the handling of rhythm, pace, and pause, and the fascination of his vocabulary¹²⁴.

Dans les pièces de Pinter, les silences peuvent également représenter l'impossibilité de communication authentique. Les personnages luttent pour se comprendre mutuellement et utilisent souvent des non-dits pour dissimuler leurs véritables intentions ou pour éviter de confronter des vérités inconfortables. Les silences créent un climat d'ambiguïté et de mystère, invitant le public à interpréter les motivations et les émotions des personnages. Nous pouvons le constater dans sa pièce *The Caretaker*, dans cette pièce, les protagonistes font le choix de ne pas communiquer. Au lieu de cela, ils optent pour le silence, car ils échouent à interagir les uns avec les autres, voire avec eux-mêmes. Cela reflète la condition de l'homme moderne, où il n'y a plus de place pour des éléments tels que la compréhension ou le partage. Les pauses sont utilisées pour illustrer l'idée que le langage est un outil vague et dénué de sens que les gens utilisent pour dissimuler leur propre malaise. Ces pauses indiquent que pour combler le vide silencieux, une personne doit réfléchir à ce qu'elle va dire. Les pauses et les silences permettent d'exprimer davantage de choses que le dialogue lui-même. Ces pauses indiquent que pour combler le vide silencieux, une personne doit réfléchir à ce qu'elle va dire. Les pauses et les silences permettent d'exprimer davantage de choses que le dialogue lui-même. Comme l'analyse Mel Gussow :

The pause is a pause because of what has just happened in the minds and guts of the characters. They spring out of the text. They're not formal conveniences or stresses but part of the body of the action. I'm simply suggesting that if they play it properly they will find that a pause -or whatever the hell it is- is inevitable. And a silence equally means that something has happened to create the impossibility of anyone speaking for a certain amount of time -until they can recover from whatever happened before the silence¹²⁵.

Selon Gussow, Pinter considère les pauses comme intimement liées aux états psychologiques et émotionnels des personnages. Les pauses ne sont pas des interruptions aléatoires de la parole, mais des réponses à ce que les personnages vivent intérieurement, ce qui vient de se produire « what has just happened in the minds and guts of the characters ». Elles surgissent directement de l'action qui se déroule, ce qui les rend intrinsèques à la narration. Gussow insiste sur le fait que ces pauses ne sont pas imposées de manière artificielle ou utilisées simplement pour manipuler le rythme. Elles émergent plutôt de la réalité du moment dans la pièce, les rendant « inévitables ». Cette

¹²⁴ Esslin, Martin, *The People Wound*, op. cit., p. 251.

¹²⁵ Gussow, Mel, *Conversations with Pinter*, Londres, Nick Hern Books Ltd, 1994, p. 36.

inévitabilité suggère que les personnages atteignent un point où la pause devient indispensable, ils n'ont pas d'autre choix, car leur état intérieur l'exige. Pour les acteurs et les metteurs en scène, cela signifie que comprendre les motivations sous-jacentes et les changements émotionnels des personnages conduira naturellement à une utilisation appropriée de ces pauses. De plus, Gussow fait une distinction entre les pauses et les silences. Un silence, selon lui, signifie que quelque chose de profond s'est produit, suspendant temporairement la capacité des personnages à parler. C'est un moment où le poids de ce qui vient de se passer rend la parole impossible jusqu'à ce que les personnages retrouvent leur calme. Le silence, tout comme la pause, est profondément ancré dans l'action, créant un espace où le public peut réfléchir à ce qui n'a pas été exprimé.

Basaad Maher Mhayyal soutient que le silence dans les œuvres de Pinter est également lié à des thèmes plus larges tels que le pouvoir, la domination et la manipulation :

Language in Pinter is always part of the mechanism of power that gives a political edge to almost everything he has ever written. Pinter used language in this play as a means of gaining power and dominance over others in *The Caretaker*. It is used by the characters to gain a position of dominance, to secure that position and to undermine the dominance of others¹²⁶.

Selon l'auteur, les silences pourraient représenter le contrôle exercé par certains personnages sur d'autres, ou encore l'oppression sociale ou politique. Pinter explore les dynamiques de pouvoir à travers le langage et le silence, en mettant en relief les jeux de pouvoir invisibles qui se déroulent souvent dans les relations humaines. Nous pouvons remarquer, pour en citer un exemple, la manière dont Ruth utilise le silence pour maintenir un contrôle psychologique sur Teddy. Alors qu'ils ont une discussion tendue, Ruth choisit de rester silencieuse, refusant de répondre aux questions de Teddy ou de s'engager dans un dialogue direct, ses réponses ne répondent pas aux questions que Teddy pose. Son silence prolongé crée une tension palpable et met Teddy dans un état de vulnérabilité. En gardant le silence, Ruth exerce un pouvoir sur Teddy en le laissant dans l'incertitude et en manipulant la dynamique de leur relation.

TEDDY : We'll go anyway, mmnn? It's so clean there.
RUTH : Clean.
TEDDY : Yes.
RUTH : Is it dirty here ?
TEDDY : No, of course not. But it's cleaner there.
Pause.

¹²⁶ Mhayyal, Basaad Maher, *Silence as a Means of Communication in Harold Pinter's The Caretaker*, Baghdad, University of Baghdad, 2018, p. 8.

Look, I just brought you back to meet the family, didn't I ? You've met then, we can go. The fall semester will be starting soon.

RUTH : You find it dirty here ?

TEDDY : I didn't say I found it dirty here.

Pause.

I didn't say that.

*Pause*¹²⁷.

Teddy continue de poser des questions à Ruth qui ne répond pas malgré son attente marquée par les didascalies (« *Pause* », « *She looks at him*¹²⁸ ») jusqu'au moment où ce dernier décide de partir. Cette utilisation du silence par Ruth dans *The Homecoming* démontre comment le silence peut être utilisé comme une arme subtile de pouvoir et de contrôle, créant un déséquilibre psychologique entre les personnages.

Nous pouvons résumer que Harold Pinter est un dramaturge britannique reconnu pour son style distinctif et son exploration des thèmes de la communication et du silence. À travers ses pièces, il a capturé la complexité des relations humaines et a utilisé les silences pour révéler les tensions, les secrets et les jeux de pouvoir qui sous-tendent nos interactions quotidiennes. Pour Pinter, les silences et les pauses ne sont pas de simples absences de mots, mais des moments chargés de sens, où l'inexprimable et les non-dits prennent une place centrale. Ces moments révèlent l'incapacité des personnages à communiquer de manière authentique, tout en mettant en lumière leur vulnérabilité et leurs stratégies de domination. En utilisant les silences de manière aussi expressive, Pinter a redéfini le langage théâtral, rendant le non-verbal aussi éloquent que le dialogue lui-même. Son héritage dans le domaine théâtral est indéniable, et ses contributions ont grandement influencé le paysage artistique du XX^e siècle, faisant de lui une figure emblématique du théâtre contemporain. À travers son exploration du pouvoir, de la manipulation et de l'isolement, Pinter a non seulement marqué le monde du théâtre, mais il a également posé un regard critique sur la condition humaine, invitant son public à déchiffrer les complexités du silence et à repenser les limites de la communication.

¹²⁷ Pinter, Harold, *The Homecoming*, New York, Grove Press, 1966, p. 55.

¹²⁸ *Ibid.*

2.1.3. Eugène Ionesco

Dans cette sous-partie nous étudierons un écrivain et dramaturge franco-roumain connu pour être l'un des principaux représentants du théâtre de l'absurde, Eugène Ionesco. Né en 1909 en Roumanie il passe une grande partie de sa vie à Paris. Ses pièces explorent des thèmes tels que l'aliénation, la solitude, la mort et la nature de la réalité, ou les prémices de la condition humaine. Son œuvre la plus célèbre, *La Cantatrice chauve* (1950), présente un couple bourgeois confronté à des conversations dépourvues de sens, critiquant ainsi les conventions sociales et le langage vide de sens, fait confirmé par le dramaturge via ces propos, « pour moi[Ionesco], elle[*La Cantatrice chauve*] exprime mon étonnement devant le langage, devant l'existence¹²⁹ ». Quelques années plus tard, en 1959, dans *Rhinocéros*, Ionesco aborde la conformité et la montée du totalitarisme. Les habitants d'une petite ville se transforment progressivement en rhinocéros, ce qui symbolise la propagation de l'idéologie totalitaire et la perte de l'individualité. Il confirme lui-même cette théorie dans un interview avec Claude Sarraute :

As usual, I went back to my personal obsessions. I remembered that in the course of my life I have been very much struck by what one might call the current of opinion, by its rapid evolution, its power of contagion, which is that of a real epidemic. People allow themselves suddenly to be invaded by a new religion, a doctrine, a fanaticism... At such moments we witness a veritable mutation. I don't know if you have noticed it, but when people no longer share your opinions, when you can no longer make yourself understood by them, one has the impression of being confronted with monsters-rhinos, for example¹³⁰.

Via son théâtre, Ionesco utilise un style théâtral unique mêlant absurdité, humour noir et dialogues décalés pour remettre en question les conventions et les certitudes de la vie quotidienne, fait qu'il confirme lui-même dans son essai *Notes et contre-notes* :

Dans ma première pièce : *La Cantatrice chauve*, qui tentait d'être, au départ, une parodie du théâtre et, par là, une parodie d'un certain comportement humain, c'est en m'enfonçant dans le banal, en poussant à fond, jusque dans leurs dernières limites, les clichés les plus éculés du langage de tous les jours que j'ai essayé d'atteindre l'expression de l'étrange où me semble baigner toute l'existence¹³¹.

La Cantatrice chauve, opera prima du dramaturge, est dénommée par Ionesco même « anti-pièce », « *La Cantatrice chauve* s'appelle "anti-pièce" parce que cette pièce-là était une parodie

¹²⁹ Murstein, Nelly et Ionesco, Eugène, « Une Entrevue avec Eugène Ionesco », *The French Review*, vol. 45, n° 3, 1972, p. 611.

¹³⁰ Ionesco, Eugène, Entrevue avec Claude Sarraute, *Le Monde*, le 17 janvier 1960.

¹³¹ Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 14.

des pièces de théâtre et parce que je savais qu'elle était agressive¹³². » L'absurde y occupe une place centrale. Ionesco utilise des dialogues dénués de sens, des répétitions et des absurdités linguistiques pour remettre en question les conventions sociales et les normes de communication. L'intrigue se déroule dans un salon bourgeois où la famille Smith, un couple, reçoit la visite des Martin. Les personnages semblent incapables de communiquer de manière significative, ils se contentent de faire des phrases toutes faites et de stéréotypes sociaux dépourvus de réelle signification. Les répliques s'enchaînent sans véritable échange d'informations, ce qui crée une atmosphère déroutante comme cela est perceptible dans cet extrait :

MME MARTIN : Comme c'est curieux !

M. MARTIN : Comme c'est curieux !... Seulement, moi, madame, j'ai quitté la ville de Manchester, il y a cinq semaines, environ.

MME MARTIN : Comme c'est curieux !¹³³

La scène IV de la pièce, est composée de plus de trente-cinq échanges de tirades entre Monsieur et Madame Martin « Comme c'est curieux », « comme c'est bizarre », « c'est possible ». Comme l'explique Jean-François Morissette, ces répétitions dénuent le langage de tout sens et détruisent même son utilité :

La désarticulation du langage fait d'abord jouer le comique : "Un médecin consciencieux doit mourir avec le malade s'ils ne peuvent guérir ensemble". Mais, lorsque cette désarticulation atteint son paroxysme et que les personnages ne font plus qu'émettre des syllabes pour ensuite rejouer la pièce depuis le début, en inversant leurs rôles, l'anéantissement de l'identité propre des individus à travers un usage démesuré du langage fait intervenir le tragique¹³⁴.

Ce type de comique repose sur la déviation du langage habituel, où la logique apparente est brisée par une absurdité sous-jacente, provoquant le rire chez le spectateur. Les personnages se livrent à des échanges qui imitent le langage courant mais le pervertissent, créant ainsi une distanciation et une ironie. Cependant, lorsque cette déconstruction du langage s'intensifie, elle dépasse le stade du comique pour atteindre le tragique. À mesure que les personnages perdent la capacité de communiquer par des mots cohérents, la pièce bascule dans une répétition vide de sens, où les protagonistes émettent des syllabes sans lien avec la réalité. Ce retour cyclique à la même situation de départ, avec l'inversion des rôles, souligne l'idée que le langage ne peut plus véhiculer une identité ou un sens individuel. L'anéantissement de l'identité des personnages à travers cette

¹³² Murstein, Nelly et Ionesco, Eugène, *op. cit.*, p. 613.

¹³³ Ionesco, Eugène, *La Cantatrice chauve*, Paris, Gallimard, 1950, p. 35.

¹³⁴ Morissette, Jean-François, « Ionesco et la tragédie du langage », *Jeu*, vol. 2, n° 107, 2003, p. 160.

répétition souligne la perte de repères et l'aliénation des êtres. La disparition de la capacité à se définir par la parole devient alors une source de malaise et de désarroi, caractéristiques du tragique. Ce passage du comique au tragique montre comment Ionesco utilise la structure même de la pièce pour questionner la nature du langage, sa capacité à transmettre le sens, et la manière dont son dysfonctionnement peut révéler la solitude et l'absurdité de la condition humaine. La répétition et la désarticulation du langage dans *La Cantatrice chauve* montrent comment Ionesco déconstruit les conventions de la communication pour révéler le vide et l'impossibilité d'un langage authentique. Ce vide devient le lieu où le comique se mue en tragique, où la perte de sens expose la fragilité de l'existence humaine.

Le silence joue également un rôle important dans *La Cantatrice chauve*. Les moments de silence entre les personnages mettent en évidence le vide de la communication et l'incapacité mutuelle à se comprendre. En effet, à nouveau selon Morissette :

En voyant les personnages enfoncés dans le quotidien et incapables de formuler quelque chose qui fait sens en prenant la parole, le spectateur est saisi par un certain étonnement, et cela le fait d'abord rire. Mais au terme de la pièce, alors que rien n'est réglé et que tout recommence, l'étonnement qui faisait rire devient angoisse et désarroi¹³⁵.

Les pauses inconfortables et prolongées accentuent le malaise et soulignent le manque de véritable connexion entre les individus. Le silence devient une forme de langage à part entière, où l'absence de mots révèle l'absurdité de la communication humaine. À mesure que la pièce progresse, l'effet comique laisse place à un sentiment plus profond de malaise et d'angoisse. Le spectateur réalise que cette absurdité n'est pas simplement un jeu, mais une manifestation de l'incapacité fondamentale des personnages à communiquer. Rien n'évolue, rien ne se résout, et les personnages, piégés dans une boucle de répétition, semblent condamnés à un dialogue stérile. L'inversion des rôles à la fin de la pièce, où tout recommence, symbolise cette absence de progression et l'impossibilité d'échapper à la vacuité de leur existence. Ce retour au point de départ, cette circularité, est ce qui transforme l'étonnement initial en angoisse. Ce sentiment de boucle sans fin évoque une condition humaine marquée par l'absence de communication véritable et par une solitude existentielle. Le rire se mue alors en un désarroi face à l'absurdité d'un monde où le langage échoue à tisser des liens authentiques entre les individus. Le spectateur, confronté à cette

¹³⁵ *Ibid*, p. 160.

absence de sens et à cette répétition mécanique, est amené à réfléchir sur la fragilité de la communication humaine et sur la difficulté de donner du sens à la vie dans un univers absurde. Dans l'ensemble, *La Cantatrice chauve* nous donne une vue sur une société aliénée, où les individus sont pris dans des routines dénuées de sens et sont incapables de créer de véritables connexions. Ionesco utilise l'absurde pour critiquer les conventions sociales, le langage stéréotypé et la superficialité des interactions humaines. La pièce révèle le caractère déconcertant et absurde de la condition humaine, remettant en question les certitudes et les normes établies. Nous pouvons le confirmer via les propos de Kevin Voyer :

En outre, les différentes scènes de *La Cantatrice chauve* s'enchaînent sans qu'il y ait de lien logique entre elles. De la même manière, les personnages parlent, mais ne s'écoutent pas; "ils donnent souvent l'impression de soliloquer"¹³⁶

Voyer souligne comment *La Cantatrice chauve* révèle le caractère déconcertant et absurde de la condition humaine en déstructurant à la fois la communication et la narration. D'abord, l'absence de lien logique entre les scènes déroge aux conventions du théâtre traditionnel, où chaque scène contribue à une progression narrative cohérente. Ici, les scènes se succèdent sans véritable fil conducteur, créant une impression de fragmentation et d'incohérence. Cette absence de continuité défie la notion de causalité et de sens, des concepts fondamentaux pour la compréhension humaine de la réalité, et illustre l'idée que la vie elle-même peut être perçue comme une suite d'événements dénués de sens. À partir des mots de Voyer, il est également possible d'affirmer le fait que les personnages « donnent souvent l'impression de soliloquer » : en effet, Ionesco met en avant leur incapacité à véritablement communiquer. Les dialogues se transforment en monologues, chaque personnage parlant pour lui-même sans chercher à écouter l'autre. Ce phénomène souligne l'isolement des individus, où les mots, censés rapprocher les êtres, finissent par renforcer leur solitude. Le langage, ici, échoue à remplir sa fonction première de créer du lien et de partager une compréhension commune. Ainsi, en déconstruisant le langage et en fragmentant les interactions, *La Cantatrice chauve* expose donc un monde où les normes de communication sont vidées de leur sens, créant un malaise pour le spectateur. Cette mise en scène de l'absurdité des relations

¹³⁶ Voyer, Kevin, « *La Cantatrice chauve* : poétique phatique de la résonance », 2016, <https://oic.uqam.ca/publications/publication/la-cantatrice-chauve-poetique-phatique-de-la-resonance>, (consulté le 20/10/2024).

humaines remet en question les certitudes établies sur la communication et la cohérence de la vie, illustrant de manière frappante l'absurdité de la condition humaine.

En conclusion, le silence joue un rôle fondamental dans la pièce, révélant le vide qui se cache derrière les échanges verbaux. Il devient une forme de langage en soi, qui expose l'incapacité des personnages à communiquer véritablement et à tisser des liens. Ce silence, loin d'être un simple temps mort dans les dialogues, souligne l'absence de sens et la solitude des individus. Ionesco utilise le silence pour montrer que, malgré l'abondance des mots, l'essentiel reste inexprimé. À travers cette réflexion, le dramaturge invite le spectateur à se confronter à l'angoisse d'un monde où le langage perd sa fonction et où le silence devient l'un des rares témoins de l'absurdité de la condition humaine. Son exploration de l'absurdité de la condition humaine et sa critique de la société ont laissé une marque indélébile sur le théâtre du XX^e siècle. Eugène Ionesco est décédé en 1994 à Paris, mais il est indéniable que son héritage théâtral perdure. En effet, selon Julia Elsky, *La Cantatrice chauve* figure parmi les pièces les plus représentées au monde. Avec *La Leçon*, elle continue d'être jouée sans interruption au Théâtre de la Huchette à Paris depuis 1957, confirmant ainsi son statut de pilier incontournable du théâtre contemporain :

Eugène Ionesco's *La Cantatrice chauve* (*The Bald Soprano*) is one of the most performed plays in the world. It debuted in May 1950 at the Parisian Theatre des Noctambules, and since 16 February 1957, actors at the Théâtre de la Huchette in the Latin Quarter of Paris have been performing it five times a week, following the director Nicolas Batailles original conception. To date, the Huchette's *Le spectacle Ionesco* (*The Ionesco Show*), which includes *La Cantatrice chauve* and *La Leçon* (*The Lesson*), has been staged over eighteen thousand times and seen by more than two million viewers¹³⁷.

La Cantatrice chauve et *La Leçon* sont toujours à l'affiche sur le site web du Théâtre de la Huchette¹³⁸, où ces pièces sont jouées sans interruption depuis plus de soixante ans.

2.1.4. Marguerite Duras

Écrivaine et réalisatrice française, née le 4 avril 1914 à Gia Dinh, en Indochine française, et décédée le 3 mars 1996 à Paris, Marguerite Duras est considérée comme l'une des voix les plus importantes

¹³⁷ Elsky, Julia, « Rethinking Ionesco's Absurd : 'The Bald Soprano' in the Interlingual Context of Vichy and Postwar France », *PMLA*, vol. 133, n° 2, 2018, p. 347–363, p. 347.

¹³⁸ Théâtre de la Huchette : <https://www.theatre-huchette.com>, (consulté le 05/11/2024).

de la littérature et du cinéma du XX^e siècle, comme le prouve son obtention du Grand Prix du théâtre en 1984, le prix Goncourt qu'elle obtint pour son roman partiellement autobiographique publié en 1984, *L'Amant*, ou encore en 1989 avec le prix de l'État autrichien pour la littérature européenne. Dans son ouvrage *Marguerite Duras : A Life* (1998), Laure Adler indique que Marguerite Duras a connu une enfance difficile et instable en raison de la séparation de ses parents et de la maladie mentale de sa mère. Elle a étudié à Paris et est devenue membre du Parti communiste français pendant la Seconde Guerre Mondiale. Son implication dans la Résistance française a influencé son travail et son engagement politique tout au long de sa vie¹³⁹.

L'une des caractéristiques distinctives de l'œuvre de Duras est l'importance du silence. Elle utilisait ce procédé comme un élément narratif puissant, créant des pauses et des espaces vides qui résonnaient avec les émotions et les non-dits. Ces moments de silence permettent aux lecteurs de s'immerger dans les pensées et les sensations des personnages, créant une atmosphère d'intensité émotionnelle et de tension. Sentiments qui, selon la dramaturge, ne s'obtiennent pas en assistant à la représentation de ses pièces, mais en les lisant :

Je vais faire du théâtre cet hiver et je l'espère sortir de chez moi, faire du théâtre lu, pas joué. Le jeu enlève au texte, il ne lui apporte rien, c'est le contraire, il enlève de la présence au texte, de la profondeur, des muscles, du sang¹⁴⁰.

Dans ses romans, Duras explore souvent des thèmes tels que la solitude, l'amour impossible, la perte et la mémoire ; thèmes que nous pouvons apprécier dans son roman duquel nous avons parlé antérieurement, *L'Amant* (1984), dans lequel une jeune fille de quinze ans, entame une relation amoureuse avec un homme riche de vingt-sept ans. La différence d'âge, de culture et l'appartenance à deux classes sociales fort différentes en font un amour impossible. Son style d'écriture est minimaliste, avec une utilisation économique des mots et une attention particulière portée aux détails sensoriels. Marguerite Duras est également connue pour sa capacité à capturer les nuances complexes des relations humaines, en particulier celles entre les hommes et les femmes.

En ce qui concerne l'absurde dans ses œuvres théâtrales, Duras a expérimenté avec le théâtre de l'absurde dans les années 1960. Ses pièces, telles que *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*

¹³⁹ Adler, Laure, *Marguerite Duras : A Life*, Londres, Victor Gollancz, 2000.

¹⁴⁰ Duras, Marguerite, *La Vie matérielle : Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, Paris, P.O.L., 1987, p. 14.

(1960) et *Les Eaux et Forêts* (1965), présentent des dialogues fragmentés et des personnages en proie à l'incommunicabilité et à la confusion existentielle. Elle utilise souvent des répétitions, des silences et des gestes symboliques pour exprimer les émotions et les idées sans recourir à une narration traditionnelle tout comme le décrit Julie Beaulieu :

À partir de la fin des années 60, le texte durassien se caractérise davantage par son ouverture, ses failles et ses points de fuite, ses silences comme ses plans noirs, qui génèrent un récit volontairement incomplet dont les niveaux de lecture et interprétations sont multiples¹⁴¹.

La Musica deuxième (1985) est l'une des pièces où le silence revêt une importance particulière. Publiée en 1965, elle met en scène un couple séparé qui se retrouve dans une chambre d'hôtel afin de terminer leur divorce. Les dialogues fragmentés et les moments de silence intense dans cette pièce permettent de ressentir l'émotion et les tensions entre les personnages, sans qu'ils aient besoin de ne prononcer aucun mot. Dans cette scène par exemple durant laquelle les deux protagonistes se demandent si leur « fin » aurait pu être différente, si cela est véritablement leur « fin » :

LUI : *continue* :... nous savons maintenant que la fin est inévitable ?

Elle ne répond pas.

LUI : C'est ça ?

ELLE : Oui (un temps) et non. Nous savons qu'une certaine fin est inévitable¹⁴².

Le silence dans *La Musica deuxième* devient un langage à part entière, créant une atmosphère chargée d'émotion et de non-dits. Cela nous est confirmé par Rosemary Arnoux en affirmant que « as Duras insisted on the silences that enhance or often contradict the dialogue, and asked the actors not to speak while moving, this placed a particular emphasis on the sound and shape of the spoken word and maximised its effect on the audience¹⁴³. » Arnoux souligne l'importance particulière donnée aux silences qui accompagnent ou contredisent souvent les dialogues. Marguerite Duras demande aux acteurs de ne pas parler en se déplaçant, ce qui met l'accent sur le son et la forme de la parole prononcée. Ce choix scénique vise à maximiser l'impact de chaque mot sur le public. Le silence devient ainsi un outil théâtral essentiel, soulignant la densité

¹⁴¹ Beaulieu, Julie, *L'Entrécriture dans l'œuvre de Marguerite Duras : texte, théâtre, film*, Montréal, Université de Montréal, 2007, p. 35.

¹⁴² Duras, Marguerite, *La Musica deuxième*, Paris, Gallimard, 1965, p. 155.

¹⁴³ Arnoux, Rosemary, « Voice and Silence in *Savannah Bay* and *La Musica deuxième* », *Nottingham French Studies*, vol. 43, n° 3, 2004, p. 60-69, p. 66.

émotionnelle de chaque réplique, ce qu'Arnoux met en relief en affirmant que « through the delicate balance of the actors' corporality, voice, power of silence and choreographed movement, she was able to create the conditions for a style of dramatic writing that conveyed on stage many of the major themes that form the substance of her work¹⁴⁴ ». En isolant les paroles des mouvements physiques, Duras permet au silence de devenir un espace de tension où chaque mot résonne davantage, révélant la profondeur des non-dits et des émotions sous-jacentes. Les mots prennent une intensité accrue dans ces moments de suspension, où le contraste entre ce qui est dit et ce qui est laissé en suspens amplifie le drame intérieur des personnages. Cette approche transforme le silence en un langage à part entière, permettant au public de ressentir la complexité de la relation entre les personnages au-delà des simples mots échangés.

L'œuvre de Marguerite Duras est marquée par son exploration des frontières entre le langage, le silence et la représentation artistique. Son style innovant et sa capacité à créer des atmosphères chargées d'émotion ont fait d'elle une figure influente de la littérature et du théâtre contemporains. À travers des œuvres comme *La Musica deuxième*, Duras utilise le silence non pas comme un simple intervalle entre les dialogues, mais comme un véritable langage qui enrichit la profondeur émotionnelle de la pièce. Le silence permet de révéler les tensions et les non-dits qui ne peuvent être exprimés par les mots, créant une expérience théâtrale unique où chaque silence et chaque parole prennent une intensité particulière. Les choix scéniques de Duras, comme le fait de demander aux acteurs de ne pas parler en se déplaçant, accentuent l'impact de chaque mot et renforcent le caractère introspectif et poétique de son œuvre.

2.1.5. Arthur Adamov

Tchekhov n'est pas le seul dramaturge d'origine russe ayant eu un impact important dans le théâtre de l'absurde. En effet, Arthur Adamov, écrivain et dramaturge français d'origine russe, né à Kislovodsk en 1908 et décédé à Paris en 1970, est également connu pour son rôle majeur dans le mouvement théâtral de l'absurde. La vie d'Adamov a été marquée par des événements

¹⁴⁴ Arnoux, Rosemary, *op. cit.*, p. 69.

traumatisants, tels que son exil en Espagne pour échapper à la Révolution russe et aux souffrances de sa famille sous le régime stalinien. Dans ses œuvres le silence joue un rôle essentiel. Il est utilisé pour représenter la déconnexion et l'aliénation entre les personnages. Les dialogues, de surcroît, sont souvent fragmentés et incohérents, créant une atmosphère de malaise et d'absurdité. Le silence peut être interprété comme une tentative des personnages de communiquer au-delà des mots, tout en soulignant leur incapacité fondamentale à se comprendre mutuellement. Cela est visible dans la pièce du dramaturge *Tous contre tous* (1953) comme le souligne Irena Kristeva :

L'incommunicabilité est davantage soulignée par les nombreuses pauses qui ralentissent le rythme. L'usage du silence a d'ailleurs sa propre valeur. Le silence donne, certes, une idée d'hésitation ou de crainte, mais il signifie surtout une réticence à entrer en contact¹⁴⁵.

Selon Kristeva, le silence porte une double signification. D'une part, il peut refléter une hésitation ou une peur, montrant que les personnages sont mal à l'aise ou incertains face à la situation. Cela peut être interprété comme une manifestation de la vulnérabilité des personnages, qui semblent craindre l'interaction ou le jugement de l'autre. D'autre part, le silence exprime surtout une réticence à entrer en contact, ce qui souligne le refus ou l'incapacité des personnages à établir une connexion authentique. Ainsi, le silence devient un symbole de leur isolement, un espace où l'on perçoit leur volonté de se protéger ou de rester distants les uns des autres.

L'absurdité est un autre élément clef du théâtre d'Adamov. Ses pièces explorent les thèmes de l'identité, de l'existence et de la solitude dans un monde dépourvu de sens. Les situations qu'il crée sont souvent déroutantes et irrationnelles, avec des personnages confrontés à des dilemmes insolubles et à des paradoxes. Le non-sens dans ses œuvres reflète le sentiment d'absurdité de la condition humaine elle-même, où les individus sont souvent pris au piège dans des routines vides de sens et cherchent désespérément un sens à leur existence. Tous ces éléments se voient reflétés dans sa pièce publiée en 1953, *Le Professeur Taranne*, œuvre qui est la transcription d'un rêve qu'eut Adamov. Selon Esslin :

In his dream, which the play transcribes as it was dreamed, without any attempt to "give it a general meaning, to prove anything"³⁶ everything that happens to Taranne happened to Adamov himself, the

¹⁴⁵ Kristeva, Irena, « Le verbal et le paraverbal dans le théâtre d'Arthur Adamov », *Études Romanes de Brno*, vol. 43, n° 2, 2022, p. 239.

only difference being that instead of shouting, “I am Professor Taranne,” he exclaimed, “I am the author of *La Parodie*”¹⁴⁶.

Dans cette pièce, nous suivons les péripéties d'un homme d'un certain âge profondément déconnecté de la société et en quête de sens existentiel. Il se lance dans une quête incessante pour découvrir sa véritable identité et donner un sens à sa vie. Tout au long de son déroulement, le Professeur Taranne se retrouve confronté à des situations absurdes et paradoxales. Il rencontre des personnages étranges et déconcertants qui renforcent son sentiment de confusion et d'isolement. Ces rencontres singulières exacerbent son sentiment d'étrangeté et l'obligent à se remettre en question lui-même ainsi que la nature de la réalité. La pièce explore ainsi les thèmes de l'identité, de l'aliénation et de la recherche de sens. Les situations absurdes et les protagonistes insolites font ressortir l'absurdité de la condition humaine et la difficulté de trouver une signification cohérente dans un monde chaotique. La présence de lieux réels et la présence des personnages qui pourraient être des personnes quelconques avec qui nous pourrions interagir dans notre vie de tous les jours nous donnent une sensation de réalité sociale et existentielle. Par exemple, Monsieur Dupont ou Madame Martin, des noms de famille très communs en France. Tout au long de l'œuvre, des moments de silence prolongés interrompent les dialogues et créent une tension palpable. Ce silence met en évidence l'incompréhension et l'aliénation entre les personnages, soulignant leur incapacité à se comprendre mutuellement. Il agit également comme une forme de communication non verbale, permettant aux personnages d'exprimer des émotions et des pensées ineffables qui dépassent le pouvoir des mots. Cela renforce l'idée que les mots seuls ne suffisent pas à saisir la complexité de l'existence et la quête de sens du Professeur Taranne. De plus, le silence dans la pièce est une rupture délibérée dans la communication traditionnelle. Il crée des moments d'inconfort et de déséquilibre où les personnages sont confrontés à leur solitude et à l'absurdité de leur condition. En intégrant le silence de manière intentionnelle, Adamov explore le potentiel expressif du non-dit et met en évidence le fossé existentiel qui sépare les individus. Il utilise cette absence de paroles pour amplifier les thèmes de l'isolement, de l'incommunicabilité et du malaise existentiel qui traversent l'ensemble de l'œuvre.

Parmi les pièces les plus célèbres d'Arthur Adamov, nous pouvons trouver *Le Ping-Pong* (1955), *La Parodie* (1947), *La Grande et la Petite Manœuvre* (1950) et *Le Professeur Taranne*

¹⁴⁶ Esslin, Martin, *Theatre of the Absurd*, op. cit., p. 61.

(1953). Ces œuvres témoignent de l'importance du silence et de l'absurdité dans son approche dramaturgique. Adamov utilise le silence pour exprimer l'incommunicabilité et l'isolement de ses personnages, créant ainsi une atmosphère de malaise qui met en lumière la difficulté des interactions humaines. Ses dialogues fragmentés et les silences délibérés révèlent la lutte des personnages pour communiquer au-delà des mots, tout en illustrant leur incapacité à établir une connexion authentique. À travers son théâtre, Adamov explore les limites de la condition humaine, notamment la quête de sens dans un monde où les certitudes vacillent, confrontant le spectateur à des situations absurdes et paradoxales, comme il l'affirme dans son ouvrage *Note préliminaire* :

I began to discover stage scenes in the most commonplace everyday events. [One day I saw] a blind man begging; two girls went by without seeing him, singing : "I closed my eyes; it was marvelous!" This gave me the idea of showing on stage, as crudely and as visibly as possible, the loneliness of man, the absence of communication among human beings¹⁴⁷.

Adamov décrit une scène où un homme aveugle est ignoré par deux filles chantant leur insouciance, illustrant l'indifférence et la déconnexion des individus les uns envers les autres. Il dit s'inspirer de cette observation pour créer un théâtre qui expose la solitude humaine de manière brute et directe, révélant l'incapacité des êtres à se comprendre ou à se lier, même face à la souffrance. Cela traduit une vision sombre de la condition humaine, caractéristique du théâtre de l'absurde, où l'absence de communication et les silences mettent en évidence l'isolement profond des individus.

2.1.6. Fernando Arrabal

Pour conclure cette étude sur les auteurs les plus remarquables ayant eu recours au silence dans le théâtre du XX^e siècle, nous étudierons un écrivain et dramaturge espagnol de renom, Fernando Arrabal. Né à Melilla en 1932, il est largement reconnu comme l'un des principaux représentants du théâtre de l'absurde et pour son approche avant-gardiste dans le domaine théâtral. La vie d'Arrabal a été marquée par des expériences difficiles, telles que son enfance pendant la Guerre civile espagnole et l'exil ultérieur de sa famille. Ces événements traumatisants ainsi que le travail

¹⁴⁷ Esslin, Martin, « Theatre of the absurd », *op. cit.*, p. 4.

de Beckett ont exercé une grande influence sur son œuvre et se reflètent clairement dans son style théâtral distinctif, tel que le souligne Esslin :

Arrabal, who insists that his writing is the expression of his personal dreams and emotions, acknowledges his deep admiration for Beckett. But although he has translated some of Adamov's plays into Spanish, he does not think that he has been influenced by him¹⁴⁸.

Comme d'autres dramaturges associés au théâtre du non-sens, Arrabal utilise des éléments de l'absurde et de l'irrationnel pour explorer des thèmes profonds et perturbants. Ses œuvres se caractérisent par des situations chaotiques, des personnages grotesques et des dialogues fragmentés. À travers ces éléments, Arrabal remet en question les normes sociales établies et défie la logique et la rationalité conventionnelles. Le silence joue également un rôle important dans les œuvres d'Arrabal. Suivant les traces d'Arthur Adamov, Arrabal utilise le silence comme un moyen de représenter le manque de communication et l'aliénation entre les personnages. Les dialogues deviennent souvent incohérents et absurdes, créant ainsi une sensation de déconnexion et de confusion chez le spectateur, comme le suggère Alexandra Georgiana Dobirceanu :

Arrabal allows the spectator to become a witness and an active part in the physical space of the performance. Audience's position in space facilitates the communication through senses. In addition, the author's intervention subliminally suggests the impossibility and the difficulty one might encounter in trying to communicate meaning only via words and puts to test the suggestive power of a physical action, movement or a sound in the form of scream has in communicating¹⁴⁹.

Selon l'auteure Arrabal place donc le spectateur au centre de la représentation, en le rendant témoin actif de ce qui se déroule sur scène. En positionnant le public dans un environnement où les perceptions sensorielles sont mises en avant, il privilégie une forme de communication qui va au-delà des simples mots, misant sur l'expérience sensorielle. Cette méthode révèle les limites du langage verbal pour transmettre des messages, en montrant que la communication repose en grande partie, voire davantage, sur les gestes, les mouvements et les sons. L'intervention de l'auteur met en évidence la difficulté de communiquer uniquement par le langage et souligne la puissance de l'expression physique, comme un cri, pour transmettre les émotions et les idées de façon plus

¹⁴⁸ Esslin, Martin, *Theatre of the Absurd*, op. cit., p. 189.

¹⁴⁹ Dobirceanu, Alexandra Georgiana, *The Visual Dimension of Fernando Arrabal's Stage Language and the Acquisition of a 'Mechanical Eye' in Absurd Theatre Translation : Literal Montage and the Immersion into the Text-Image in Y Pondrán Esposas a las Flores*, Londres, King's College London, 2016, p. 26.

directe et impactante. Nous pouvons aussi noter avec Dobircenau que dans la pièce *Y pusieron esposas a las flores* (1969) :

The language used in the play is disjointed and the meaning is encrypted in sensory and visual elements. Another example is represented by the conversation between Amiel and Imis and later on in the text by the dialogue between Katar, Imis, Amiel and Leila. The dialogue is incoherent and the message is always distorted and deformed. [...] Above all, the language of the absurd is capable of creating discontinuity and a distancing effect between the actor and spectator, between text and visual, between hearing and viewing¹⁵⁰.

Selon Dobircenau, chez Arrabal le langage est délibérément fragmenté, rendant son sens difficile à saisir et dépendant davantage des éléments sensoriels et visuels que de la simple communication verbale. Cette incohérence n'est pas fortuite, elle vise à créer un effet de distanciation entre les acteurs et le public. Le spectateur est ainsi confronté à un écart entre ce qui est dit et ce qui est montré ou ressenti, car la pièce s'écarte de la narration traditionnelle. Cela rejoint les principes du théâtre de l'absurde, qui met en avant la rupture du langage et de la logique, obligeant le public à affronter l'ambiguïté et l'instabilité du sens. L'expérience qui en résulte invite le spectateur à s'engager plus activement pour combler l'espace entre les mots et les actions, entre ce qui est entendu et ce qui est vu, afin de reconstituer les émotions et les thèmes sous-jacents.

Le théâtre d'Arrabal aborde des thèmes tels que la violence, le pouvoir, l'oppression et la nature destructrice de la société. Ses œuvres présentent souvent des éléments surréalistes et symboliques qui ajoutent des couches supplémentaires de sens et de complexité aux histoires qu'il raconte qui, selon Tom Bishop, pourraient avoir été inspirées par des artistes tels que Goya ou Buñuel :

Si le vent de la grande Espagne qui a bafoué le jeune Arrabal lui a laissé un lourd bagage, il lui a fourni aussi des thèmes très riches qui mélangent l'austérité et le mysticisme ibérique et qui le rattachent à ses ancêtres spirituels, Goya et Buñuel : le goût de rites macabres et érotiques composés de mystère et de sacrilège ; le sens du baroque, de la magie de fêtes somptueuses, de foisonnement de gestes, de cris et de couleurs destinés à violenter, à choquer¹⁵¹.

Parmi les œuvres les plus remarquables de Fernando Arrabal, on peut citer *Pique-nique en campagne* (1952), *l'Architecte et l'empereur d'Assyrie* (1967) et *Le Cimetière des voitures* (1966). Son travail a laissé une empreinte profonde dans le théâtre contemporain, en défiant les conventions théâtrales traditionnelles et en explorant la nature absurde et déconcertante de

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ Bishop, Tom, *L'Avant-Garde Théâtrale : French Theatre Since 1950*, Lexington, D.C. Heath & Co., 1970, p. 343.

l'existence humaine. À travers l'utilisation du silence, des dialogues fragmentés et de la mise en scène immersive, Arrabal cherche à engager le spectateur non seulement comme témoin, mais aussi comme participant actif, le confrontant à une réalité où le langage se désintègre et où la communication se révèle difficile, voire impossible. Ce faisant, il crée un théâtre où l'irrationnel et le surréalisme coexistent avec une critique sociale et politique, inscrivant son œuvre dans une quête permanente de renouvellement artistique et de réflexion sur les dimensions les plus sombres de la condition humaine.

2.2. Le silence via le langage non verbal

Après avoir défini ce qu'est le silence, analyser les plus grands auteurs qui remodelèrent le théâtre en utilisant cet outil et étudier ses différentes possibles interprétations nous étudierons cet outil linguistique, à partir de la représentation du mutisme dans le théâtre de l'absurde.

Dans le théâtre du non-sens, il est indéniable que le silence est un des éléments de plus grande importance. C'est un élément subjectif qui ajoute à l'œuvre un poids dramatique et qui allonge le temps. Dans son ouvrage *The Aesthetic of Silence* (1967), Susan Sontag décrit le silence comme « arresting time (“slow time”) »¹⁵². Sa définition confirme bien que le silence façonne la perception que nous avons du temps. Toutes ces pauses réflexives nous permettent de voir plus clairement le fil du temps tout au long de l'œuvre, tout au long de la vie des personnages. Samuel Beckett lui-même nous donne son interprétation de ce nouveau langage dans *Beckett at 80 / Beckett in Context* : « “Silence [...] is pouring into this play like water into a sinking ship” »¹⁵³. Le dramaturge met donc l'accent sur la répercussion qu'a le silence sur le fil du temps, une longue attente qui nous conduit à la mort de manière dramatique. Les personnages de ce théâtre essaient de fuir de ce dénouement comme nous pouvons le voir dans maintes scènes de *En attendant Godot*, par exemple quand Vladimir ne laisse pas Estragon dormir, car « Je me sentais seul »¹⁵⁴. Le silence ne fait que ressasser aux personnages qu'ils sont seuls. Quand le silence se fait maître de la scène, les protagonistes se renferment sur eux-mêmes. Ils se rendent compte de la situation dans laquelle ils se trouvent, une situation de laquelle ils essaient de fuir en rompant le silence. L'agonie de ces moments sans paroles incite les protagonistes à parler, à exprimer des paroles dénuées de sens. Ces actes communicatifs sans orientation, sans valeur, qui ont pour seul but de rompre le silence, créent l'élément grotesque, absurde de ces œuvres, qui mènent à la déconstruction du langage omniprésente dans ce théâtre.

Grâce aux définitions données dans les parties antérieures, il est désormais possible d'identifier et d'étudier les nombreux types, outils et méthodes de mise en scène des silences

¹⁵² Sontag, Susan, *Styles of Radical Will*, New York, A Delta Book 1969, p. 17.

¹⁵³ Goldman, Michael, « Vitality and Deadness in Beckett's Plays » dans Brater, Enoch, *Beckett at 80 / Beckett in Context*, New York, Oxford University Press, 1986, p. 68.

¹⁵⁴ Beckett, Samuel, *Godot Bilingual*, op. cit., p. 36.

présents dans le théâtre du non-sens, susceptibles d'être classés sous un point de vue linguistique et non linguistique.

Avant de commencer cette sous-partie, nous définirons ce qu'est le silence via le langage non verbal dans le théâtre. Cette idée comprend l'utilisation du silence comme forme de communication ou comme un outil pour véhiculer une idée, une émotion ou un sentiment. Le recours au langage corporel, l'éclairage, le son ou l'absence de son, ainsi que d'autres éléments de la conception scénique peuvent tous représenter des manières d'utiliser le silence. Ces aspects tirent parti du silence de façon stratégique pour créer un impact, partager une émotion, ou guider l'interprétation du public. Le silence exprimé via le langage non verbal est un principe qui souligne l'utilisation intentionnelle et stratégique du silence dans la communication et l'expression des sentiments. Le silence n'est pas simplement une absence de mots, mais un outil efficace pour transmettre des messages et susciter des émotions.

Dans les arts du spectacle, tels que le théâtre, le cinéma ou la télévision, les moments de silence peuvent augmenter la tension dramatique. Ces moments peuvent se produire avant un moment critique, pendant des scènes remplies d'émotion ou pour générer de l'anticipation chez le public. Un moment de silence peut aider à exprimer la surprise, l'incompréhension ou le choc de ce personnage. Il donne aussi du poids à l'information révélée, en ayant recours au mutisme, il nous informe que cette information est si significative qu'elle laisse les personnages sans voix. La communication non verbale, comme les expressions du visage, les gestes ou les regards, est également une forme d'expression du silence. Parfois, les mots ne sont pas suffisants pour exprimer une émotion complexe, et le silence peut combler ce vide, renforçant le message transmis par la communication non verbale. En exploitant le silence de manière consciente, les communicateurs et les artistes peuvent orienter leur public et influencer son interprétation des événements. Le silence peut amplifier les sentiments, créer une atmosphère de suspense, de mélancolie, de bonheur ou d'étonnement, en fonction du contexte dans lequel il est employé. Comme l'indique Kris Acheson,

Silence, too, is unavoidably an embodied phenomenon. We only know it to be present because we sense it, and I do not mean to limit this sensing to what we hear, for silence is more than heard. We

feel it in our bodies. Silence produces emotional and physical symptoms in our phenomenal bodies, both when we encounter it and when we ourselves produce it¹⁵⁵.

Acheson souligne que le silence est une expérience profondément incarnée, perçue à travers le corps et les sens, au-delà de la simple absence de sons. Il ne s'agit pas seulement de ce que nous n'entendons pas, mais d'une sensation globale qui affecte notre corps et nos émotions. Le silence peut provoquer des réactions physiques et émotionnelles, qu'il soit subi ou volontairement instauré. Cette dimension corporelle du silence le rend capable de transmettre des significations intenses et de créer une atmosphère particulière, influençant ainsi notre perception de l'instant et de l'environnement. L'expression du silence est un aspect délicat, mais puissant de la communication humaine, qui a la capacité de renforcer les messages, d'accentuer les émotions et de captiver l'attention du public.

2.2.1. Le langage corporel

Le langage corporel, en tant qu'élément de l'expression non verbale, permet de transmettre des informations. Il englobe les gestes, les postures, les mouvements, et d'autres formes d'expression physique que nous utilisons dans notre quotidien. Ces signaux peuvent souvent transmettre des informations plus honnêtes ou directes que les mots, car ils sont généralement moins contrôlés et plus instinctifs. C'est ce que nous confirme David C. Speer dans son étude de la communication non verbale :

A first conceptual step has been offered in attempting to differentiate varieties of within-system communication of information about the state of members to other members of the system. This first approximation is comprised of a four-category classification consisting of : verbal communication of what the person thinks, verbal communication of what the person feels or experiences, nonverbal expression of thoughts or ideas, and nonverbal expression of feeling and affect. Some laboratory findings relating the latter were reviewed and related to the contention that nonverbal feedback about a person's subjective state is more valid than what he might report verbally about himself¹⁵⁶.

Speer propose une première étape conceptuelle pour distinguer les différentes formes de communication entre les membres d'un même système, en mettant l'accent sur la manière dont les

¹⁵⁵ Acheson, Kris, « Silence as Gesture : Rethinking the Nature of Communicative Silences », *Communication Theory*, vol. 18, n° 4, 2008, p. 547.

¹⁵⁶ Speer, David, « Nonverbal Communication of Affective Information : Some Laboratory Findings Pertaining to an Interactional Process », *Comparative Group Studies*, vol. 3, n° 2, 1972, p. 421–422.

informations sur l'état interne des individus sont transmises aux autres. Il établit une classification en quatre catégories : la communication verbale des pensées, la communication verbale des ressentis ou expériences, l'expression non verbale des idées, et l'expression non verbale des émotions et des affects. Cette distinction vise à mieux comprendre les diverses manières par lesquelles les individus expriment leurs pensées et leurs émotions, que ce soit de manière explicite par la parole ou de manière plus implicite par les gestes et les expressions corporelles. Speer souligne l'importance de cette différenciation, en particulier dans le cadre de la communication non verbale. Selon lui, les retours non verbaux sur l'état subjectif d'une personne sont souvent plus fiables que les informations verbales qu'elle pourrait fournir. Il explique que les indices non verbaux concernant l'état intérieur d'une personne offrent souvent une meilleure fiabilité que ses propres déclarations verbales sur ce qu'elle ressent. Cela peut s'expliquer par le fait que le langage corporel est généralement moins contrôlé que les mots, ce qui signifie que les expressions faciales, les gestes ou les postures peuvent révéler des émotions que l'individu souhaite dissimuler ou modérer. Par exemple, une personne peut affirmer verbalement qu'elle se sent bien, tout en affichant des signes physiques de nervosité ou de malaise, tels qu'une posture tendue ou un regard fuyant. De plus, certains sentiments ou expériences sont difficiles à verbaliser, car les mots peuvent ne pas suffire pour traduire la complexité des émotions ressenties. Dans ce cas, les expressions non verbales deviennent un complément essentiel pour communiquer ce que les mots ne peuvent pas entièrement transmettre. Par conséquent, la communication non verbale, par sa spontanéité et son caractère moins filtré, offre souvent une représentation plus fidèle de l'état émotionnel d'un individu.

Les expressions faciales constituent également un puissant moyen pour les acteurs de transmettre des émotions complexes telles que la frustration, la confusion, l'ennui ou l'inquiétude, sans nécessiter le dialogue. Le visage étant un outil d'expression très efficace, il permet de créer une connexion émotionnelle avec le public et de rendre les personnages plus vivants. En jouant sur des expressions exagérées ou stylisées, les acteurs peuvent renforcer l'aspect absurde d'une pièce théâtrale, amplifiant ainsi l'impact comique ou surréaliste de la performance sur scène. La maîtrise de ces techniques d'expression faciale est essentielle pour donner vie aux personnages et enrichir l'histoire racontée. Voici quelques exemples d'émotions que les acteurs peuvent efficacement communiquer à travers leurs expressions faciales, nous utiliserons une étude réalisée par plusieurs

chercheurs, dont Klaus R. Scherer et Marcello Mortillaro, affiliés au Département de Psychologie et au Swiss Center for Affective Sciences de l'Université de Genève, en Suisse. Heiner Ellgring du Département de Psychologie de l'Université de Würzburg, en Allemagne, ainsi qu'Anja Dieckmann et Matthias Unfried qui sont associés au GfK Verein, situé à Nuremberg, aussi en Allemagne. Leur étude, *Dynamic Facial Expression of Emotion and Observer Inference* (2019), compare deux approches de l'expression des émotions faciales : la première, traditionnelle, suppose que des émotions distinctes sont associées à des expressions faciales typiques, reconnaissables par les observateurs. La seconde, basée sur les théories de l'évaluation, propose que les expressions faciales sont plus dynamiques et varient en fonction des évaluations spécifiques faites par une personne. Deux études ont été réalisées pour observer comment les acteurs utilisent des configurations de mouvements faciaux pour exprimer des émotions et comment les observateurs interprètent ces expressions. Les résultats montrent que les acteurs reproduisent les schémas faciaux prévus et que les observateurs parviennent à identifier les émotions avec une précision similaire aux recherches précédentes, confirmant la pertinence des modèles basés sur les évaluations. Cette étude aborde divers sentiments exprimés à travers le langage non verbal :

The following 13 emotions were selected to be enacted : Surprise, Fear, Anger, Disgust, Contempt, Sadness, Boredom, Relief, Interest, Enjoyment, Happiness, Pride, and Amusement. Each emotion word was illustrated by a typical eliciting situation, chosen from examples in the literature, appropriate for the daily experiences of the actors. Here is an example for pride : “A hard-to-please critic praises my outstanding performance and my interpretation of a difficult part in his review of the play for a renowned newspaper.” Actors were instructed to imagine as vividly as possible that such an event happened to them and to attempt to actually feel the respective emotion and produce a realistic facial expression. To increase the ecological validity of the enactment, we asked the actors to simulate short, involuntary emotion outbreaks or affect bursts as occurring in real life (see Scherer, 1994), accompanied by a non-verbal vocalization—in this case /aah/¹⁵⁷.

Treize émotions ont été sélectionnées pour être interprétées : la surprise, la peur, la colère, le dégoût, le mépris, la tristesse, l'ennui, le soulagement, l'intérêt, le plaisir, le bonheur, la fierté et l'amusement. Chaque émotion était illustrée par une situation type, tirée de la littérature, adaptée aux expériences quotidiennes des acteurs, comme la fierté, par exemple, suscitée par les éloges d'un critique exigeant sur une performance artistique. Les acteurs étaient invités à s'imprégner de ces scénarios pour ressentir l'émotion de manière authentique et produire une expression faciale réaliste. Pour renforcer la validité de ces interprétations, il leur était demandé de simuler de courtes

¹⁵⁷ Scherer, Klaus, Ellgring, Heiner, Dieckmann, Anja, Unfried, Matthias, and Mortillaro, Marcello, « Dynamic Facial Expression of Emotion and Observer Inference », *Frontiers in Psychology*, vol. 10, 2019, p. 6.

manifestations émotionnelles spontanées, accompagnées de vocalisations non verbales, telles que des « aah ». Nous verrons désormais comment ces treize émotions ont été exprimées. Dans cette étude, un document appelé « Labels and visual illustrations of the major AUs investigated¹⁵⁸ » nous montre quels sont les mouvements faciaux réalisés pour exprimer chaque sentiment. AU, de surcroît correspond à une action musculaire particulière ou à une combinaison d'actions qui contribuent à la formation des expressions faciales. Selon ce document, en annexe 3, pour exprimer la surprise, on utilise le relèvement des paupières supérieures, qui accompagne souvent un regard écarquillé, signalant une situation inattendue. La peur se manifeste par une combinaison de plusieurs mouvements faciaux, notamment le relèvement des sourcils, le froncement des sourcils et le relèvement des paupières supérieures, créant une expression de vigilance face à une menace. Pour exprimer la colère, on observe un étirement de la bouche et une inclinaison de la tête vers l'avant, suggérant une posture agressive, prête à confronter. Le dégoût est exprimé par un relèvement de la lèvre supérieure, souvent accompagné d'un plissement du nez et parfois d'un relèvement du menton, montrant une réaction de répulsion. Le mépris se traduit fréquemment par un sourire asymétrique qui tire un coin de la bouche vers le haut, suggérant une attitude de dédain. La tristesse se caractérise par le relèvement de la partie intérieure des sourcils et le froncement des sourcils, associé à une dépression des coins des lèvres et une fermeture des yeux, indiquant une émotion profonde et un repli sur soi. Pour illustrer l'ennui, un resserrement des paupières est souvent utilisé, marquant une baisse d'intérêt et de stimulation. Le soulagement se manifeste par une détente des tensions faciales, particulièrement visible avec l'abaissement des paupières supérieures et le retour à une position neutre de la bouche. L'intérêt se traduit par un relèvement des sourcils, indiquant une attention accrue et une curiosité envers ce qui se déroule. Pour exprimer la joie, une combinaison des muscles qui relèvent les coins de la bouche et le relèvement des joues sont des indicateurs classiques de cette émotion positive. La fierté se manifeste par un resserrement des paupières accompagné d'une combinaison de relèvements des joues, montrant un sentiment de satisfaction intérieure. L'amusement est souvent accompagné d'un long sourire et de mouvements de la tête, signes d'un plaisir spontané et d'un rire partagé.

¹⁵⁸ Voir annexe 3.

Il est à présent légitime d'affirmer que les acteurs peuvent exploiter des expressions faciales exagérées ou stylisées pour renforcer l'aspect théâtral de la performance et permettre aux spectateurs de mieux saisir l'aspect comique ou surréaliste de la pièce. Il est donc primordial que les acteurs soient conscients de l'impact puissant de leurs expressions faciales sur l'interprétation des personnages et des émotions de l'histoire. Cette idée est corroborée par Elly Konijn :

The display of task-emotions merges with the expression of character-emotions which are perceived by the spectator. It is hypothesized that task-emotions and the related action tendencies of the actor contribute to the expression of character-emotions. Therefore, the actor needs to regulate his task-emotions¹⁵⁹.

En maîtrisant ces techniques, ils peuvent donner vie aux personnages et enrichir considérablement la narration d'une pièce de théâtre ou d'une performance sur scène, bien sûr tout cela doit être fait en fonction des instructions laissées en didascalies par le dramaturge ou bien par les indications du metteur en scène.

2.2.2. Interactions avec les acteurs

Il ne faut pas omettre que les acteurs ne sont pas les seuls à jouer un rôle dans les représentations des œuvres. En effet le public détient également une certaine fonction, un rôle qui n'est pas uniquement passif. Caroline Heim met l'accent sur le rôle du public dans le théâtre :

All of these behaviours – laughing, applauding, and many more – are part of the responses of a group of people who are gathered together in the communal space called a theatre auditorium. They come together to play a role – that of audience¹⁶⁰.

Dans le théâtre du non-sens, les réactions collectives comme le rire, les applaudissements, les gestes et expressions faciales sont des composantes essentielles de l'expérience théâtrale partagée. Cet engagement est d'autant plus prononcé dans l'absurde, étant donné que les conventions scéniques sont souvent bouleversées pour créer une expérience plus immersive et réflexive. Ces silences peuvent provoquer une variété de réactions non verbales dans le public, comme des échanges de regards interrogateurs, des rires, ou encore des mouvements inconfortables, qui

¹⁵⁹ Konijn, Elly, « Actors and Émotions : A Psychological Perspective », *Theatre Research International*, vol. 20, n° 2, 1995, p. 134.

¹⁶⁰ Heim, Caroline, *Audience as Performer*, Londres, Routledge, 2015, p. 2.

peuvent devenir une partie intégrante de la performance globale. Nous pouvons désormais affirmer que les personnages peuvent communiquer entre eux et avec le public sans utiliser de mots ou en utilisant le paralangage. Comme l'indique Judith Hall :

Senders often convey, nonconsciously or consciously, social and personality attributes about themselves across a number of nonverbal channels, including their faces and gestures¹⁶¹.

Un regard, un geste, une pause peuvent donc être aussi expressifs, voire plus, que des paroles. Dans le contexte du théâtre de l'absurde, où les structures narratives conventionnelles et les dialogues cohérents sont souvent déconstruits, l'interaction des acteurs avec le public prend une dimension particulière. L'engagement non verbal avec le public peut devenir un canal de communication crucial, invitant les spectateurs à participer activement à la recherche de sens.

Nous verrons désormais quelles sont les techniques que les acteurs, guidés par les didascalies et le metteur en scène, peuvent utiliser afin de communiquer avec le public sans avoir à utiliser la parole. La proximité physique entre les acteurs, et parfois entre les acteurs et les membres du public, peut éroder la barrière traditionnelle entre la scène et l'audience. Cette proximité peut être utilisée pour impliquer directement le public dans l'expérience théâtrale, rendant les spectateurs complices de l'absurdité présentée. Aussi, les regards des acteurs qui s'aventurent au-delà du quatrième mur et se posent directement sur le public peuvent créer un lien intime, provoquant une réaction viscérale. Ces regards peuvent s'interroger sur ou défier le public, créant un dialogue silencieux où les spectateurs se sentent observés et évalués. De plus, les mouvements et la gestuelle des acteurs peuvent également s'étendre au public. Un geste peut être dirigé vers les spectateurs, les impliquant dans l'action et brouillant davantage la ligne entre l'observation et la participation. En ce qui concerne les expressions faciales, lorsqu'elles sont projetées vers le public, elles peuvent servir de commentaire direct sur l'action en cours ou inviter les spectateurs à réfléchir sur l'absurdité de la scène, créant ainsi une connivence non verbale entre les acteurs et le public. Le placement scénique et la mise en scène sont également importants, ils peuvent être utilisés pour orienter le regard du public, dirigeant intentionnellement l'attention vers certains aspects de la performance ou détournant le regard des zones voulues comme ignorées, engageant ainsi le public dans un jeu de perception. D'autre part, les réactions physiques des

¹⁶¹ Hall, Judith A, « Nonverbal Communication », *Annual Review of Psychology*, vol. 70, n° 1, 2018, p. 294.

acteurs envers le public, telles que des gestes de surprise ou de confusion, peuvent servir à refléter les réponses attendues des spectateurs, établissant une forme de miroir entre la scène et la salle. Enfin, l'interaction des acteurs avec des objets peut devenir un moyen de narration visuelle lorsque ces objets sont utilisés pour impliquer le public, soit par des actions qui se dirigent vers l'audience, soit par des objets qui peuvent symboliser des éléments familiers ou étranges pour les spectateurs. Ces techniques d'interaction non verbale avec le public sont fondamentales dans le théâtre de l'absurde, car elles renforcent le sentiment d'engagement et de réflexion. Elles ne servent pas seulement à rompre le quatrième mur, mais aussi à impliquer, obliger les spectateurs dans la création du sens, dans un genre où le sens est souvent évasif et ouvert à l'interprétation. Ainsi, le théâtre de l'absurde exploite le spectre complet des communications non verbales, incluant le silence, pour engager le public dans une expérience théâtrale où le spectateur n'est pas seulement témoin, mais aussi réacteur et participant. Dans cet espace partagé qu'est le théâtre, les acteurs et le public se retrouvent dans un dialogue continu, où chaque geste, son ou absence de son contribue à la narration et à l'impact de la pièce.

2.2.3. Souligner l'absence des personnages

Nous verrons désormais que le silence peut également être utilisé pour souligner l'absence d'un personnage ou d'une action, créant un sentiment de vide ou de perte. Pour ce faire, plusieurs techniques peuvent être mises en place

Premièrement, l'association entre le silence et l'attente joue un rôle crucial, car les autres personnages, ceux qui sont présents sur scène, peuvent attendre une réponse ou une action d'un personnage absent, ce qui mène à un silence tendu. Ce genre de silence peut être utilisé pour souligner l'isolement des personnages présents et l'absurdité de leur situation. Nous pouvons clairement voir cette attente dans *En attendant Godot* via l'absence de Godot, un protagoniste qui, pour cause de son absence tout au long des deux actes, fait que les spectateurs en arrivent à douter de son existence, créant ainsi une tension dramatique et une angoisse envers les protagonistes Estragon et Vladimir. Les références répétées à ce personnage absent renforcent son importance implicite et l'attention portée au silence et à l'espace qu'il laisse. Il est important de souligner que

parler d'un personnage qui n'est jamais vu ni entendu peut également souligner son absence, comme l'explique Mary Foy Catanzaro :

But their most spectacular compulsion is their 'artificial' struggle : [...] This synthetic argument is also an entertaining way to fill in the deadly hours they put in when Godot is not there, to Vladimir's great relief. 'How time flies when one has fun!' (49). [...] Their repetitions also prevent them from 'thinking'; and their little activities kill time, according to Estragon, 'so we won't hear... all the dead voices'¹⁶².

Catanzaro souligne la manière dont Vladimir et Estragon remplissent le vide laissé par l'absence de Godot à travers des activités répétitives et des arguments artificiels, qui deviennent une manière de « fill in the deadly hours ». Ces actions illustrent comment l'attente d'un personnage absent peut créer une dynamique de silence tendu sur scène. Les personnages, en l'absence de réponses de la part de Godot, sont poussés à créer des distractions pour échapper à la conscience du vide qui les entoure. Le silence tendu naît du fait que les personnages espèrent une réponse ou une action qui ne vient jamais, ce qui les laisse seuls avec leurs propres pensées et les « dead voices ». La nécessité de remplir ce silence les pousse à adopter des comportements répétitifs, comme discuter sans fin ou inventer des conflits artificiels, afin de combler ce vide insoutenable. Leur « 'artificial' struggle » et leurs dialogues vains traduisent ainsi l'effort désespéré de compenser l'absence de communication véritable et de présence, soulignant l'isolement et l'absurdité de leur situation.

Nous verrons également que le silence peut se manifester par l'absence de réponse et l'inachèvement des actions, soulignant ainsi l'attente et le vide. C'est ce que l'on observe à travers les actions ou les lignes de dialogue qui s'orientent vers un personnage absent et qui ne reçoivent pas de réponse soulignent également le silence. Cela peut créer un sentiment d'inachevé ou de suspension qui est également caractéristique du théâtre de l'absurde. Nous pouvons noter de quelle manière Beckett a utilisé cette façon de contrôler le langage non verbal dans *Oh les beaux jours* (1961). En effet Winnie tente de communiquer avec Willie qui ne répond que très résiduellement :

Winnie is talking by herself, to herself, and about herself. In the meantime, she hopes that Willie is there to listen even when he remains silent. Winnie's insistence on Willie's attention betrays the actress's dependence on her spectators. In turn, Willie makes superhuman efforts to respond, and as a result, he makes Winnie's day : "Oh you are going to talk to me today, this is going to be a happy day!" (p. 9). Keeping the conversation flowing is crucial to maintaining dramatic tension; Winnie

¹⁶² Catanzaro, Mary, « The Psychic Structure of the Couple in *Waiting for Godot* », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 1, n° 1, 1986, p. 89.

shall never believe that she is abandoned forever. Willie's primary function is to attenuate Winnie's perpetual terror of being left alone.¹⁶³

Il est possible de remarquer que le peu de fois que Willie répond à Winnie, cette dernière s'émeut. Elle a besoin de converser avec quelqu'un afin de ne pas sombrer dans la solitude. L'utilisation du silence et de la communication unilatérale dans *Oh les beaux jours* offre un exemple saisissant de la manière dont le théâtre de l'absurde met en scène l'isolement et l'aliénation humaine. Dans cette pièce, le silence de Willie n'est pas seulement une absence de paroles, mais devient un élément dramatique central, renforçant le sentiment de solitude de Winnie. Ce dynamisme entre le silence et la parole sporadique crée une tension dramatique, reflétant le désir désespéré de Winnie de connexion et la réalité brutale de son isolement.

Nous constaterons également que le silence peut se traduire par un manque de réponse et l'interruption des actions, mettant ainsi en avant l'attente et le vide. Cela se reflète notamment à travers l'absence de présence physique d'un personnage, qui peut être symbolisée par une chaise inoccupée ou un spot lumineux pointant vers un espace déserté. Ce vide physique, perceptible par le public, amplifie la sensation de manque, qui serait alors amené à contempler ce qui n'est pas dit, ce qui n'est pas vu, mais qui est fortement impliqué par ce vide qui lui est montré. Puisque nous parlons de chaises, nous pouvons observer un exemple flagrant de cette utilisation du silence dans l'œuvre de Ionesco, *Les Chaises*. Cette pièce utilise un grand nombre de chaises vides pour représenter les invités à une conférence donnée par un vieux couple. Les chaises, bien que vides, sont disposées pour accueillir les invités invisibles, créant une scène surréaliste et absurde. L'absence des invités souligne le thème de la solitude et de l'incompréhension dans la communication humaine. Ionesco le décrit lui-même dans *Notes sur Les chaises* publié dans *Notes et contre-notes* :

En écrivant l'« Orateur », je « vois » les personnages « invisibles » très nettement. Pour le moment, j'ai du mal à les entendre parler. Sans doute suis-je fatigué.
Par les moyens du langage, des gestes, du jeu, des accessoires, exprimer le vide.
Exprimer l'absence.
Exprimer les regrets, les remords¹⁶⁴.

¹⁶³ Nyusztay, Ivan, « The Merry Sufferer : Authentic Being in Samuel Beckett's *Happy Days* », *Philosophy and Literature*, vol. 42, n° 1, 2018, p. 120–121.

¹⁶⁴ Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 170.

Afin de renforcer cette idée, Sylvain Dhomme rapporte les paroles de Ionesco :

Le thème de la pièce, dit Ionesco, n'est pas le message, ni les échecs dans la vie, ni le désastre moral des vieux, mais bien les chaises, c'est-à-dire absence de personnes, l'absence de l'Empereur, l'absence de Dieu, absence de matière, l'irréalité du monde, le vide métaphysique ; le thème de la pièce, c'est le rien ¹⁶⁵.

Ionesco met en avant l'absence physique pour souligner le vide métaphysique et l'irréalité du monde. Les chaises vides incarnent cette absence, représentant l'Empereur, Dieu, et la matière elle-même. La pièce ne porte pas sur un message moral, mais sur le « rien » : un monde où l'absence prend une présence paradoxale, laissant les personnages face à une vacuité existentielle. Ce vide souligne la quête vaine de sens, où les attentes restent inassouvies et l'absence devient le thème central, symbolisant l'absence de toute substance et de toute réponse. Nous pouvons observer que selon Ionesco même, dans cette pièce les chaises vides ne sont donc pas simplement un décor, elles symbolisent l'absence de communication et la vacuité métaphysique. Ionesco utilise donc bel et bien le langage non verbal, l'espace vide, l'absence de personnages, dans le but de communiquer le silence, le néant, et le « rien ».

Il est donc possible de clore cette partie en affirmant que l'absence de personnages, crée un sentiment de vide ou de perte. Cette technique dramatique utilisée par les dramaturges de l'absurde, qui se manifeste à travers l'attente, les non-réponses, les actions inachevées, et l'absence physique, renforce le sentiment d'isolement, d'incompréhension, et de solitude existentielle des personnages.

2.2.4. Les ellipses

Les ellipses sont une figure de style qui permet de réduire la longueur d'une phrase en omettant un ou plusieurs mots, cela sans modifier le sens de l'oraison, sans entraver la compréhension de celle-ci, sans compromettre le sens du message. Voici comment Haidar Al-Abédi définit les ellipses dans le théâtre de l'absurde :

Ellipsis is the easiest way for violating the quantity maxim by dropping out words that are needed to be spoken by characters in the conversation so it becomes less informative than is required. Dropping

¹⁶⁵ Serreau, Geneviève, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard, 1966, p. 45–46.

out necessary words (or even those that are not necessary) in the conversation means intentionally equivocating about the addresser's message that ought to be completed [...] ¹⁶⁶.

Ces mots omis sont donc passés au silence. Cependant, nous savons que le silence est aussi un moyen d'expression et ces mots, bien qu'ils soient omis par le langage verbal, peuvent être exprimés par le langage corporel ou par le silence lui-même. Selon Haidar en omettant des mots essentiels, ou même non essentiels, les personnages engagent le spectateur dans un processus d'interprétation active, où le sens doit être inféré ou imaginé. Cette technique ne se contente pas de rendre le dialogue moins informatif que ce qui serait requis dans une conversation normale, elle soulève également des questions sur la nature de la communication et la possibilité de comprendre réellement autrui. Nous allons donc voir que les ellipses dans le théâtre beckettien ne sont pas dues au hasard, que les mots omis sont bel et bien exprimés, mais grâce à un autre langage que le langage verbal.

Nous explorerons à présent comment les omissions dans le dialogue peuvent enrichir le récit, En effet, lorsque des parties attendues d'une conversation sont omises, cela laisse place à un silence chargé de sous-texte. Les ellipses peuvent indiquer un manque de communication, un échec à trouver un sens commun ou peuvent représenter le vide existentiel. Voici, de nouveau selon Haidar, comment les dramaturges font usage des ellipses afin de manipuler délibérément le langage pour perturber la communication normative :

Thus, he violates the maxims of quantity as well as manner, because the information that he gives is cut short by using ellipsis. The pauses that he makes are the concealment of information most possibly required by the listeners ¹⁶⁷.

En réduisant l'information transmise, l'auteur crée intentionnellement un manque, invitant les spectateurs à s'interroger sur ce qui est caché ou non-dit. Ces pauses, ou ellipses, ne sont pas de simples silences, mais des espaces chargés de sens, impliquant que l'essentiel pourrait résider dans ce qui est omis plutôt que dans ce qui est exprimé. Les coupures dans l'action, sous forme sous forme d'ellipses, peuvent aussi survenir dans l'action scénique, à un moment où un événement attendu ne se produit pas ou est sauté sans explication. Cela crée un vide dramatique, forçant le public à combler les lacunes par son imagination ou à réfléchir sur l'absence de sens. Quand un personnage s'arrête soudainement de parler ou d'agir, surtout lorsqu'il semble sur le point de

¹⁶⁶ Al-Abedi, Haidar, *Equivocation in the Theatre of the Absurd*, Berlin, Logos Verlag Berlin GmbH, 2015, p. 74.

¹⁶⁷ *Ibid*, p. 75.

révéler quelque chose d'important, cela crée une ellipse qui déroute le public et l'invite à prendre conscience des non-dits et de la complexité des personnages. Nous citerons une dernière fois le même auteur afin de le démontrer :

The use of pauses (as well as ellipsis) by the playwrights could be a linguistic technique of giving time to the audience/readers to understand and contemplate about what has just been said or acted by their characters on stage. It is also a reflection of the real social interactions between participants¹⁶⁸.

L'emploi des pauses et des ellipses par les dramaturges, comme évoqué par Haidar peut être interprété comme une technique linguistique visant à donner du temps au public ou aux lecteurs pour réfléchir et méditer sur ce qui vient d'être dit ou joué sur scène. Cette pratique n'est pas seulement un procédé stylistique, en effet elle reflète également les interactions sociales réelles. En introduisant des pauses et des ellipses, les dramaturges miment la dynamique des conversations réelles où les silences et les non-dits sont fréquents et significatifs. Ces techniques créent un espace pour la réflexion et l'interprétation, invitant le public à s'engager activement avec le texte ou la performance. Dans le contexte du théâtre de l'absurde, ces éléments deviennent encore plus pertinents, car ils soulignent l'insuffisance du langage à communiquer pleinement l'expérience humaine et encouragent le public à chercher un sens plus profond au-delà des mots prononcés. Selon Chintan Mahida, Harold Pinter est « connu » pour ses pauses et ellipses :

Harold Pinter -- famous for his "Pinter pause" -- presents more subtly elliptical dialogue; often the primary things characters should address is replaced by ellipsis or dashes. This exchange between Aston and Davies in *The Caretaker* is typical of Pinter :

Aston : More or less exactly what you...

Davies : That's it ... that's what I'm getting at is ... I mean, what sort of jobs ... (Pause.)

Aston : Well, there's things like the stairs ... and the ... the bells ...

Davies : But it'd be a matter ... wouldn't it ... it'd be a matter of a broom ... isn't it¹⁶⁹ ?

Mahida soutient que dans son théâtre, les phrases incomplètes, telles que « more or less » ou les ellipses suivies de pauses, montrent l'incapacité des personnages à exprimer clairement leurs pensées. La « Pinter pause » ajoute du poids aux silences, laissant entendre que les non-dits sont aussi importants que les paroles prononcées. Cela crée une atmosphère de tension et de malaise, où l'implicite et l'indicible deviennent essentiels à la scène.

¹⁶⁸ *Ibid*, p. 80.

¹⁶⁹ Mahida, Chintan, *The Theatre of Absurd*. <https://chintanmahida.tripod.com/id16.html>, (consulté le 22/11/2024).

Il apparaît donc que ces techniques sont utilisées pour remettre en question la linéarité et la logique de la narration et pour explorer les thèmes de l'absurdité et de l'aliénation. Elles servent à déstabiliser le public et à encourager une interaction plus profonde avec le texte et la performance, en soulignant ce qui est laissé inexprimé et en donnant au silence une résonance particulière, plus profonde.

2.2.5. Le doute et la peur

Nous remarquerons dans cette partie une autre utilisation du silence faite par les personnages de la scène de l'absurde : l'expression du doute et de la peur. La peur est une réaction au danger qui provoque la fuite ou l'attaque. La peur est l'effet d'un danger inattendu, d'une stimulation trop intense et difficile à contrôler. La détresse est le sentiment de danger, mais où la menace n'est pas tout à fait claire. La définition de la peur donnée par le *Trésor de la Langue Française* insiste sur ces aspects :

État affectif plus ou moins durable, pouvant débiter par un choc émotif, fait d'appréhension (pouvant aller jusqu'à l'angoisse) et de trouble (pouvant se manifester physiquement par la pâleur, le tremblement, la paralysie, une activité désordonnée notamment), qui accompagne la prise de conscience ou la représentation d'une menace ou d'un danger réel ou imaginaire¹⁷⁰.

Le même dictionnaire fournit la définition suivante du terme « détresse » : « Angoisse, grande peine d'esprit, de cœur, causée par la pression excessive de difficultés, de circonstances douloureuses, dramatiques¹⁷¹ ». La peur, selon le *Trésor de la Langue Française*, est donc une réaction émotionnelle face à un danger perçu, réel ou imaginaire, accompagnée de manifestations physiques comme la pâleur ou le tremblement. La détresse, en revanche, est une angoisse profonde, causée par des circonstances douloureuses sans menace clairement identifiable. Dans ce contexte, le silence devient un moyen de traduire cette ambiguïté, rendant les émotions plus troublantes et difficiles à cerner pour les spectateurs.

¹⁷⁰ Trésor de la langue française. (s. d.), 'Peur', dans *Trésor de la langue française informatisé*, <https://cnrtl.fr/definition/peur>, (consulté le 22/10/2024).

¹⁷¹ Trésor de la langue française, (s. d.), 'Détresse', dans *Trésor de la langue française informatisé*, <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9tresse>, (consulté le 22/10/2024).

Dans le théâtre du non-sens le langage corporel a une importance primordiale et nous pouvons observer un grand nombre de silences marqués par des didascalies telles que « doute » ou « hésite¹⁷² ». Ces didascalies représentent des silences qui doivent être interprétés physiquement par les acteurs en ayant recours au langage non verbal. Nous avons dans *En attendant Godot*, un exemple où Estragon veut prendre les os laissés par Pozzo. Le personnage hésite, doute. Il s'agit ici d'un silence provoqué par la peur de la possible réaction de Lucky : (*Estragon fait un pas vers les os*) (*Estragon s'arrête*) (*Estragon se tourne vers Lucky, hésite*)¹⁷³. Ici, il n'est pas nécessaire de nous informer explicitement qu'il hésite, nous le savons grâce à son langage corporel. Cette représentation non verbale de l'hésitation est également évidente lors de l'arrivée de Pozzo et de Lucky : les deux camarades entendent un cri et réagissent instinctivement en se cachant. Estragon, en outre, retient Vladimir par la manche avec la tête rentrée dans les épaules, un acte qui traduit leur peur immédiate : « *Estragon lâche la carotte. Ils se figent, puis se précipitent vers la coulisse. [...] Enlacés, la tête dans les épaules, se détournant de la menace, ils attendent. [...] Vladimir fait un pas vers Lucky, Estragon le retient par la manche.*¹⁷⁴ ». Dans ces situations, le silence devient une barrière entre la décision d'agir et l'action elle-même, reflétant ainsi l'angoisse existentielle des personnages face à l'inconnu.

Le vide créé par l'absence de mots dans le théâtre de l'absurde contraint les dramaturges à explorer d'autres moyens de communication, tels que la pantomime, souvent désignée comme « l'art du silence », expression que nous retrouvons dans l'essai *Stage and the School* (2005) de Harry Schanker, et de Katharine Ommanney :

Pantomime is the art of acting without words. It is often called the art of silence. The art of pantomime is basic to your training as an actor, because a character is portrayed through gestures, facial expressions, and movement—the first things an audience notices¹⁷⁵.

Le langage corporel devient un substitut au langage verbal. Cette prédominance de l'expression corporelle est manifeste dans les pièces de ce genre, où les personnages recourent fréquemment à des gestes et des mimiques pour exprimer leurs sentiments et pensées. Par exemple, dans *En attendant Godot*, Estragon exprime son inquiétude face à la possible réaction de Lucky

¹⁷² Beckett, Samuel, *Godot Bilingual*, op. cit., p. 100.

¹⁷³ *Ibid*, p. 84.

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 65.

¹⁷⁵ Schanker, Harry, et Ommanney, Katharine, *The Stage and the School*, New York, McGraw-Hill Education, 2005, p. 25.

après avoir ramassé les os laissés par Pozzo, non pas par des mots, mais par ses expressions faciales et ses gestes. De même, Pozzo, bien qu'agité et sans paroles, « tire sur la corde¹⁷⁶ » afin de communiquer son désarroi pendant le monologue de Lucky. Ces moments de silence, ponctués par des actions physiques, révèlent la peur et le doute inhérents aux personnages. Ils sont constamment confrontés à l'incertitude, un thème central du théâtre de l'absurde, où la communication verbale s'avère souvent insuffisante pour exprimer pleinement l'angoisse existentielle.

2.2.6. Temps et rythme

Tout comme dans la musique, le silence dans une pièce de théâtre peut aider à définir le rythme de l'action, à donner un rythme à la pièce, en alternant ces moments d'intense activité verbale et silences. Le silence est donc de grande importance en ce qui concerne le maniement du temps et du rythme dans les œuvres absurdes, Michael Bennett le démontre dans son étude *Reassessing the Theatre of the Absurd* (2011) :

[...]the two most identifiable plays of the Theatre of the Absurd are about this paradox of progress. *Waiting for Godot* literally does not progress. It is the strain of time moving forward and the goal of Godot arriving that is contrasted with stagnation of movement. In *Rhinoceros*, the world evolves into rhinoceroses, but that is a clear regression of humanity¹⁷⁷.

Dans *En attendant Godot* l'absence de progression narrative illustre une tension entre le passage du temps et l'immobilité des personnages. Le temps s'écoule, mais sans aucun événement significatif, créant un sentiment de stagnation et de futilité. Cette représentation du temps reflète une caractéristique essentielle du théâtre de l'absurde : une rébellion contre les structures narratives traditionnelles, soulignant l'absurdité de la condition humaine. En contraste nous pouvons observer que, dans *Rhinocéros*, Ionesco présente une évolution, mais sous la forme d'une régression de l'humanité, où les personnages se transforment en rhinocéros. Cette métamorphose, plutôt qu'un progrès, signifie une perte de l'identité et de la rationalité humaines. Le rythme dans cette pièce, contrairement à l'immobilité dans *En attendant Godot*, est dynamique, mais il mène vers une dégénérescence plutôt qu'une avancée. Ainsi, ces deux pièces illustrent comment le théâtre de

¹⁷⁶ Beckett, Samuel, *Godot Bilingual*, op. cit., p. 120.

¹⁷⁷ Bennett, Michael, *Reassessing the Theatre of the Absurd*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011, p. 16.

l'absurde utilise le temps et le rythme non pas pour raconter une histoire de progrès, mais pour explorer des thèmes de stagnation, de régression et d'absurdité. Cela remet en question la notion traditionnelle de progrès et sert à accentuer l'expérience absurde de l'existence humaine. Beckett dépouille son théâtre de toute narration, il veut éviter que l'on se concentre sur une histoire, cette histoire n'existe pas et ceci nous oblige à visualiser l'au-delà du visible, à visualiser les gestes de ses protagonistes, de leur corps ou plutôt de la décomposition de leur corps, du vide existentiel auquel ils sont soumis, à visualiser le silence. Dans ce contexte les protagonistes, Vladimir et Estragon, sont suspendus dans le temps, nourris par l'espoir de l'arrivée de Godot. Cet espoir, bien qu'illusoire, les maintient en vie, écartant temporairement l'idée du suicide malgré une tentative manifestement vaine. Cette tension entre l'espoir et la stagnation reflète un élément crucial du théâtre de l'absurde : les personnages semblent piégés dans un cycle répétitif, où le temps avance sans amener de véritable progression ou changement. Ils sont, en quelque sorte, prédestinés à l'échec, à l'inaction. Dans cette esthétique, la condition humaine est confrontée à son propre néant, une lente marche vers la mort, l'absence d'existence, et l'impossibilité de ressentir des émotions.

Cette problématique, l'analyse de la manière dont le théâtre de l'absurde utilise le temps, le rythme et le silence pour déconstruire la notion de progression narrative et illustrer l'absurdité de la condition humaine se manifeste également dans la mise en scène. Même si les personnages doivent être physiquement présents sur scène, ils vivent une sorte de disparition progressive. Cela s'aligne avec l'approche de Beckett (et d'autres dramaturges de l'absurde) en ce qui concerne le langage corporel, l'insignifiance apparente du langage parlé, et l'emploi stratégique du silence. Le temps et le rythme dans ces œuvres ne servent pas à raconter une histoire de progrès linéaire, mais plutôt à illustrer l'absurdité de l'existence humaine, où l'attente et la répétition deviennent des thèmes centraux, reflétant une réalité dénuée de sens et d'objectif, tout cela grâce à l'usage du silence.

2.2.7. Le refus du langage textuel

Peu avant la première moitié du XX^e siècle, l'art en général est chamboulé, entre autres, le théâtre. Il se crée un consensus de rejet du texte, le langage corporel passe au premier plan au détriment du langage verbal. Comme le décrit Antonin Artaud dans *Le théâtre et son double*, un nouveau langage se crée :

C'est : qu'à travers leur dédale de gestes, d'attitudes, de cris jetés dans l'air, à travers des évolutions et des courbes qui ne laissent aucune portion de l'espace scénique inutilisée, se dégage le sens d'un nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots¹⁷⁸.

Selon Artaud, les gestes, les mouvements et les cris des acteurs remplacent les mots pour créer un nouveau langage. Chaque action remplit l'espace scénique, transformant le corps en outil de communication. Ce langage physique, basé sur des signes plutôt que sur des mots, permet de transmettre des émotions et des significations à travers l'expression corporelle, rendant le discours visuel aussi puissant que le verbal. Tous les éléments visuels de la scène théâtrale, deviennent le centre de préoccupations des dramaturges et metteurs en scène. Comme l'explique Coralie Alexandra Costa au sujet d'Artaud :

L'éloge qu'Artaud rend dans le texte *Sur le théâtre balinais* aux représentations des Balinais lors de l'Exposition coloniale de 1931 de Paris compte aussi parmi les traits distinctifs de sa création, étant inspiré par la rigueur déployée par les acteurs-danseurs balinais dans l'interprétation d'un janger². Artaud admire la manière dont ils utilisent aussi bien leurs corps, en le (re)transformant en symboles, que l'espace dont ils disposent. Tout contribue à ce travail de production du sens à l'aide d'un « langage physique », à la différence de l'univers occidental, où la communication se fait exclusivement par l'utilisation de mots qui ont perdu leur signification initiale, raison pour laquelle le message est sec, dépourvu de magie. [...] Ces artistes absolus se dépersonnalisent pour pouvoir accumuler des sens, se séparent de leurs corps humains et deviennent ces réceptacles de signification. Cette animation des signes tient à une mécanique supérieure, à un rythme, à un souffle nouveau qui réinvestissent les corps respectifs et les mettent en mouvement, qui les mettent en connexion avec la tradition¹⁷⁹.

Selon Costas, Artaud est impressionné par la rigueur et la discipline avec lesquelles les Balinais maîtrisent leur art, transformant leur corps en symboles vivants. Contrairement à la communication occidentale, qui repose principalement sur un langage verbal appauvri, Artaud voit dans le théâtre balinais un « langage physique », où chaque geste, chaque mouvement participe à la production de

¹⁷⁸ Artaud, Antonin, *op. cit.*, p.56.

¹⁷⁹ Costas, Coralie, « L'Acteur : le corps d'un mort. Symbolisme corporel dans l'œuvre d'Antonin Artaud et de Valère Novarina », *Études et recherches philologiques*, vol. 1, n° 12, 2012, p.3.

sens. Costas met en avant l'idée qu'Artaud admire la capacité des artistes balinais à se dépersonnaliser, à transcender leur propre identité corporelle pour devenir de véritables « réceptacles de signification ». Cette transformation leur permet d'accumuler et de transmettre une richesse symbolique inaccessible aux mots. Costas note également que, pour Artaud, cette approche repose sur une « mécanique supérieure », un rythme et une énergie vitale qui redonnent vie aux corps et les relient à des traditions anciennes. Ainsi, Artaud trouve dans le théâtre balinais une source d'inspiration pour réintroduire une dimension de magie et de profondeur dans le théâtre, en opposition à la sécheresse du langage verbal occidental.

Nous connaissons déjà tous les détails du travail du dramaturge franco-irlandais, de ce qu'il essaie de transmettre à ses lecteurs et évidemment à ses spectateurs, mais cette seconde tâche n'est pas réalisée par lui seul, mais en coopération avec le metteur en scène. Ce directeur de scène a pour objectif de traduire le texte écrit en un élément visuel et auditif en essayant au mieux de respecter les désirs du dramaturge. Le travail se réalise non seulement au niveau des gestes, actions, postures des acteurs, mais aussi au niveau du décor. Dans le théâtre de l'absurde ce sont des tâches plus que compliquées pour cause du vide, du néant et du silence qui sont en principe invisibles, mais doivent être vus, ressentis, vécus par les spectateurs, car les dialogues de protagonistes ne sont que secondaires dans ces œuvres. Le travail du directeur artistique devient alors la tâche ardue de communiquer aux spectateurs l'impossibilité même de communiquer des protagonistes, de communiquer un silence omniprésent tant au niveau du décor comme au niveau du jeu des acteurs.

Le metteur en scène peut donner une signification totalement différente à la même pièce de théâtre en changeant ces éléments scéniques, tout en gardant les silences imposés par les didascalies et respectant le langage corporel des personnages. Nous pouvons prendre comme exemple la représentation dont nous parlerons dans le quatrième chapitre de ce travail, la représentation de *En attendant Godot* de Joëlle Jouanneau, qui a été mise en scène en 1992 au théâtre des Amandiers de Nanterre. Cette création donne un sens totalement différent à la pièce. Par exemple, Jouanneau opte pour des costumes plus contemporains mais évocateurs, ancrant davantage les personnages dans une réalité proche du spectateur.

Il apparaît donc que le théâtre du non-sens se démarque aussi du théâtre usuel au niveau de la mise en scène qui peut changer totalement la signification de l'œuvre en ne changeant rien aux

dialogues. La même pièce écrite peut donner naissance à différentes pièces jouées sans toucher au texte parlé, ni même au langage corporel, uniquement aux décors, ce qui veut dire que ces derniers sont donc bien un élément clef dans l'anti-théâtre. Il est possible d'observer ces changements grâce à la photo en annexe 4. Le décor est donc un moyen d'expression à part entière ; le décor participe à faire rentrer le spectateur dans le cadre dramatique, vide, presque triste du théâtre du non-sens. Ces éléments stylistiques, qui aident à représenter la condition humaine de ce théâtre, doivent faire comprendre aux spectateurs qu'ils doivent se concentrer sur le silence et le langage corporel des acteurs. Nous pourrions même affirmer que ce décor représente parfaitement ce qui pourrait être dénommé un « no man's land ». Il faut cependant faire attention à bien identifier les éléments qui le composent. Patrice Pavis définit dans les mots qui suivent le concept en décrétant une distinction entre décor et scénographie :

Décor

Ce qui, sur la scène, figure le cadre de l'action par des moyens picturaux, plastiques et architecturaux.

I. DÉCOR OU SCÉNOGRAPHIE

L'origine même du terme (peinture, ornementation, embellissement) indique assez la conception mimétique et picturale de l'infrastructure décorative. Dans la conscience naïve, le décor est une toile de fond, le plus souvent en perspective et illusionniste, qui enferme le lieu scénique dans un milieu* donné. Or ce n'est là qu'une esthétique particulière - celle du naturalisme* du XIX^e siècle - et une option artistique très étroite. D'où les tentatives des critiques pour dépasser ce terme, lui substituer ceux de scénographie*, plastique, dispositif* scénique, aire* de jeu ou d'objet* scénique, etc. En effet, « tout se passe comme si l'art du décor n'avait pas évolué depuis la fin du XIX^e siècle. On continue à lui appliquer le même vocabulaire descriptif, à le juger par rapport à des concepts esthétiques précis qui ne tiennent compte ni de son but, ni de sa fonction » (...) « Le décor, tel que nous le concevons aujourd'hui, doit être utile, efficace, fonctionnel. C'est un outil avant d'être une image, un instrument et non pas un ornement. »¹⁸⁰.

Pavis souligne l'importance de redéfinir le concept de décor au théâtre, en le distinguant de sa conception traditionnelle, où il est souvent perçu comme une toile de fond illusionniste. Cette vision, marquée par l'esthétique naturaliste du XIX^e siècle, se limite à une simple représentation visuelle de l'espace scénique, un ornement visuel. Pavis nous fait remarquer qu'aujourd'hui, il est essentiel de considérer le décor non pas comme un simple embellissement, mais comme un outil fonctionnel et efficace. Sa finalité dépasse la pure illustration pour devenir un élément actif, qui structure et sert la mise en scène de manière concrète. Cette approche moderne envisage le décor

¹⁸⁰ Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions Sociales, 1980, p. 99.

comme une partie intégrante de la dynamique théâtrale, influençant la perception du spectateur et enrichissant la mise en scène. Dans un deuxième temps, Pavis définit le décor comme illustration :

II DÉCOR COMME ILLUSTRATION

Le maintien du nom et de la pratique du décor n'est évidemment pas innocent. La mise en scène a très longtemps limité son champ d'action à une visualisation et illustration du texte, pensant naïvement qu'il lui revenait de rendre évident et redondant ce que le texte suggérait. ZOLA suggère symptomatiquement que la décoration n'est qu'une « description continue qui peut être beaucoup plus exacte et saisissante que la description faite au roman » (1968).

Il n'est pas étonnant que la scène ou bien s'y asservisse totalement, ou, lorsqu'elle se met à expérimenter, tel COPEAU, s'en moque royalement par réaction contre l'illustration réaliste : « Symboliste ou réaliste, synthétique ou anecdotique, le décor est toujours un décor : une illustration. Cette illustration n'intéresse pas directement l'action dramatique qui, seule, détermine la forme architecturale de la scène (...) »¹⁸¹.

Pavis souligne la manière dont le décor a longtemps été considéré comme une simple illustration du texte théâtral, reflétant fidèlement ce que celui-ci décrivait. Cette vision réduit le rôle du décor à une représentation visuelle redondante, ce qui l'asservit à la narration littéraire. L'exemple de Zola, qui valorise un décor réaliste capable de surpasser la description littéraire en précision, illustre cette approche. En revanche, certains metteurs en scène, comme Copeau, ont cherché à libérer le décor de cette fonction illustrative. Selon ce dernier, le décor doit aller au-delà de la simple reproduction visuelle, devenant un élément scénique à part entière, qui s'émancipe de la logique narrative pour participer à la création d'une atmosphère et d'une expérience esthétique unique. Dans cette optique, le décor ne se limite plus à accompagner l'action, mais à coexister avec elle, influençant la forme et l'architecture de la scène sans être dépendant du texte.

Dans le théâtre de l'absurde, le décor est souvent simple et épuré, parfois même minimaliste. Il s'agit généralement de l'arrière-plan de la scène, qui peut être constitué de murs, de rideaux, de toiles ou de châssis. Le décor est souvent utilisé pour créer une atmosphère particulière et renforcer le sentiment d'isolement, de confusion ou d'aliénation que les personnages peuvent ressentir. Les décors minimalistes sont souvent utilisés pour mettre en évidence la nature absurde et déconnectée de la vie représentée sur scène. Cela est notable dans *Les Chaises* de Ionesco, comme le suggère Ilaf Hussein :

Cet espace presque clos et vide est le signe (ou l'image) de la vie de l'homme qui n'est qu'une prison et le seul moyen pour en sortir est la mort, le suicide des deux « vieux » souligne cette réalité : « la

¹⁸¹ *Ibid*, p. 99.

vieille et le vieux, en même temps, se jetant chacun par sa fenêtre » Ils se suicident par les fenêtres, moyen d'évasion de ce palais entouré par des eaux, l'eau montre que leur mort est un fait inévitable¹⁸².

Dans le contexte du théâtre de l'absurde, cet espace clos et vide évoqué agit comme une métaphore de la condition humaine, perçue comme une prison inévitable dont l'unique échappatoire est la mort. Le geste des deux personnages qui se suicident en sautant par la fenêtre symbolise ce désir d'évasion de leur enfermement, mais il souligne aussi l'idée que la fuite est impossible dans la vie, à l'exception de la mort elle-même. La présence de l'eau autour du palais renforce cette symbolique en suggérant que la mort n'est pas seulement un choix, mais une destinée inéluctable. L'utilisation de cet espace scénique dans le théâtre de l'absurde met ainsi en évidence le caractère tragique et inexorable de la condition humaine, où le décor, loin de n'être qu'un cadre passif, devient une expression de l'impuissance des personnages face à leur destin.

En conclusion, l'exploration du théâtre de l'absurde révèle une profonde transformation dans l'approche du langage et de la mise en scène. L'ascendance du langage corporel sur le verbal, mise en évidence par des dramaturges visionnaires tels qu'Antonin Artaud, a marqué un tournant significatif, redéfinissant la manière dont le théâtre communique avec son audience. Les silences, les gestes et l'immobilité prennent une dimension expressive puissante, souvent surpassant la parole dans leur capacité à transmettre l'essence de l'expérience humaine. Le rôle du décor et de la décoration, tel qu'il est manifeste dans le théâtre de l'absurde, devient alors crucial. Ces éléments, autrefois considérés comme complémentaires ou secondaires, acquièrent une importance prépondérante, participant activement à la narration et enrichissant la communication non verbale sur scène. Ils transcendent leur fonction traditionnelle pour devenir des vecteurs d'expression, soulignant l'isolement, l'absurdité et les conflits internes des personnages. Le minimalisme souvent adopté dans ces décors reflète la quête d'une simplicité qui, loin d'être dénuée de sens, est chargée de significations profondes et de sous-textes complexes.

Le décor, autrefois perçu comme une simple toile de fond destinée à reproduire visuellement l'espace scénique, devient dans le théâtre de l'absurde un élément central qui structure l'espace et participe activement à la création de sens. Ce changement de perspective fait

¹⁸² Hussein, Ilaf, « Le silence comme procédé d'expression de la pensée dans le théâtre de l'absurde », *Journal of College of Education*, vol. 2, n° 4, 2011, p. 784.

du décor un véritable acteur de la mise en scène, capable de suggérer des états d'âme, des ambiances et des concepts abstraits. Les metteurs en scène et dramaturges exploitent ces décors minimalistes et dépouillés pour souligner l'isolement, le vide existentiel et l'absurdité de la condition humaine. Ces choix esthétiques amplifient le sentiment de désorientation des personnages et des spectateurs, créant une atmosphère oppressante où le décor lui-même raconte une histoire. Le décor, par sa simplicité et son absence de détails superflus, devient aussi expressif que le jeu des acteurs, offrant une lecture visuelle et symbolique de la pièce. Ainsi, loin d'être un simple ornement ou une simple illustration du texte, le décor se transforme en un langage visuel à part entière, incarnant l'essence du théâtre de l'absurde. Chaque élément scénique, qu'il s'agisse de murs nus, d'espaces vides ou de structures abstraites, contribue à transmettre la profondeur des thèmes explorés, tels que l'aliénation, la solitude, et l'inexorabilité de la mort. Le décor devient une métaphore physique de l'absurde, soulignant la fragilité de l'existence humaine et le sentiment de déracinement qui caractérise les personnages. Il invite le spectateur à ressentir, plutôt qu'à simplement comprendre, les émotions et les dilemmes fondamentaux de l'absurde, faisant du décor un pilier central de la dramaturgie contemporaine.

Nous verrons désormais que le langage non verbal n'est pas le seul capable d'exprimer ce que nous venons d'étudier. En effet, le langage verbal, bien que ce terme ne semble pas pouvoir, il peut également utiliser le silence afin d'exprimer un grand nombre de choses.

2.3. Le silence via le langage verbal

Tout comme nous l'avons fait au début de la sous-partie antérieure, avant d'entrer dans le vif du sujet, nous définirons ce qu'est l'usage du silence via le langage verbal. Dans le théâtre, cette représentation du silence fait référence à l'incorporation du silence en tant que sujet central d'une performance théâtrale. Le silence est alors plus qu'une simple interruption du son ou du dialogue, il devient un personnage à part entière qui occupe l'espace de la scène. Le silence peut alors devenir un symbole de différents thèmes sociaux ou personnels, comme l'isolement, la répression, le manque de communication, le respect ou l'insubordination. Dans ce cadre, le silence est présenté d'une manière qui va au-delà de l'absence des mots. Il peut être manifesté à travers des moments de pause dans une discussion, l'instauration d'une tension dramatique, des interruptions, des répétitions. En ce qui concerne les échanges et les dialogues, les arrêts et les silences peuvent créer une forte impression émotionnelle, laisser un espace pour la contemplation ou signaler un changement significatif dans la conversation. Ces moments silencieux peuvent être perçus comme des indicateurs pour l'interlocuteur, l'encourageant à répondre, à s'interroger ou à creuser davantage le sujet. L'idée est de faire du silence une entité qui peut être ressentie par le public, un élément tangible et visible de la performance. Cela nécessite une certaine imagination et la volonté d'explorer au-delà des conventions traditionnelles du théâtre. C'est une façon d'élargir la portée de ce que le théâtre peut communiquer, offrant au public une expérience qui va au-delà du simple fait de regarder une représentation, mais qui engage aussi profondément avec les sens et les émotions.

2.3.1. Les non-dits

Les non-dits désignent l'intention de garder pour soi ce qui pourrait ou devrait être exprimé, ce que nous souhaiterions dire mais que nous n'osons pas formuler. Cette réticence à verbaliser se manifeste souvent par un choix de silence, qui devient une forme de retrait face à des situations perçues comme inconfortables, nous poussant à éviter la confrontation. Dans ce contexte, comme l'indique Carole Skaff, « à l'absence du dit se substitue la présence du non-dit. N'oublions pas,

toutefois, que la caractéristique du non-dit au théâtre est d'être dit, mais c'est un dire implicite¹⁸³. » Ce qui est tu ou laissé dans l'ombre prend alors une dimension particulière, devenant une manière subtile d'exprimer sans dire explicitement. Ainsi Skaff affirme que « le non-dit se définit comme un dire implicite, un silence sous-entendu (dont allocutaires et locuteurs ne prennent pas tous nécessairement conscience), et donc un texte sous-jacent révélateur.¹⁸⁴ » Ces silences, bien qu'ils paraissent anodins, recèlent des significations profondes et agissent comme des révélateurs implicites de ce qui n'est pas exprimé verbalement.

Des périodes de trouble, d'anxiété ou de malaise émotionnel peuvent survenir sans qu'une cause explicite ne soit identifiable. Ces moments peuvent susciter un sentiment d'impuissance face à la complexité de l'existence. Différentes approches permettent de surmonter ces états, qu'il s'agisse du recours au langage verbal, où exprimer ses difficultés peut offrir un soulagement psychologique, ou du choix du silence comme stratégie. Ce dernier modèle consiste à résoudre une situation sans en parler explicitement, en optant pour le secret ou un langage silencieux. Dans le théâtre de Beckett et des dramaturges de l'absurde, ce silence prend une dimension particulière. Sakeena Khan l'affirme via ces termes : « In his [Beckett] plays silence cannot be considered as lack of communication but as a novel way to communicate the unsaid emotions, fears and lost hopes¹⁸⁵. » Khan affirme que dans les pièces de Samuel Beckett, le silence n'est pas simplement un vide ou une absence de communication. Au contraire, il devient un mode d'expression nouveau et puissant, permettant de transmettre ce qui ne peut être formulé par des mots. Beckett utilise le silence pour révéler les émotions non dites, les peurs enfouies et les espoirs perdus de ses personnages. Ce silence, loin de représenter un arrêt de la communication, agit comme un espace où les non-dits prennent forme et deviennent perceptibles pour le spectateur. Il permet de suggérer une profondeur émotionnelle et une détresse intérieure que le langage verbal serait incapable de capturer. Leslie Kane le confirme également :

Linguistically structuring his [Beckett] dramas with repetition nonprogressional pauses, unanswered questions, and silences, this playwright has authentically portrayed the confusion and uncertainty of

¹⁸³ Skaff, Carole, *L'Expression langagière et dramaturgique du silence dans l'œuvre théâtrale de Jean Giraudoux*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, 2011, p. 47.

¹⁸⁴ *Ibid*, p. 128.

¹⁸⁵ Khan, Sakeena, « Roaring Réticence : Listening the Unsaid in the Plays of Samuel Beckett », *International Journal of English and Education*, vol. 4, n° 1, 2015, p. 414.

experience while implying that less is more. Essentially Beckett dramatizes the anguish of finite man at grips with the infinite, but the word, grasping at the unsayable, remains unsaid¹⁸⁶.

Kane affirme que la manière unique dont Beckett structure linguistiquement ses pièces, parvient à capturer l'essence de l'expérience humaine, marquée par la confusion et l'incertitude. L'utilisation de répétitions, pauses non évolutives, questions sans réponses et silences par Beckett, plutôt que de limiter l'expression, enrichit la représentation de la confusion et de l'incertitude inhérentes à la condition humaine. Cela suggère l'efficacité d'un minimalisme expressif « less is more ». Beckett, à travers ces techniques, dramatise la lutte de l'homme face à l'infini, un conflit où le langage, en cherchant à exprimer l'inexprimable, échoue finalement à communiquer pleinement l'essence de l'expérience humaine. Nous pouvons l'observer dans *Fin de partie* dans la scène suivante :

HAMM : (*bas*) Qu'est-ce que je vais faire. (*Un temps. Hurlant.*) Qu'est-ce que je vais faire ? (*Clov avise le tableau, le décroche, l'appuie par terre toujours retourné contre le mur, accroche le réveil à sa place.*) Qu'est-ce que tu fais ?¹⁸⁷

Ici, la répétition de la question « Qu'est-ce que je vais faire ? » souligne l'angoisse existentielle de Hamm. Il commence par la poser à voix basse, puis, incapable de trouver une réponse ou un réconfort face au vide de son existence, il la répète en hurlant. Cette montée en intensité, suivie d'un silence, exprime un désespoir profond, où la question reste suspendue dans le vide. La répétition ne produit pas de progrès ou de nouvelle compréhension, elle illustre au contraire l'impasse dans laquelle se trouve Hamm, incapable de dépasser son angoisse. La pause entre les deux moments de la question, « Un temps » est significative. Ce silence ne mène à aucune évolution ni à une révélation nouvelle, il amplifie au contraire le sentiment de stagnation et de vide. Le silence qui suit la première question de Hamm, loin de remplir un rôle accessoire, devient un espace dramatique où le désarroi du personnage se fait palpable. Il s'agit d'une « pause non évolutive », où le temps semble s'étirer sans apporter de réponse ni de changement. Beckett utilise ici le silence pour enrichir la profondeur émotionnelle de la scène, permettant au public de ressentir le poids de l'incertitude qui pèse sur Hamm. Khan continue sur les non-dits :

Silence speaks of the events of human life that cannot be completely comprehended. It speaks of things that would lose their essence if communicated verbally in an attempt to extract connotations from them. [...] Beckett completely abandoned the smart clinches and dialogues of his previous

¹⁸⁶ Kane, Leslie, *The Language of Silence : On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama*, Londres, London Associated University Press, 1984, p. 129.

¹⁸⁷ Beckett, Samuel, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 92.

plays for the most overpowering and towering silence, for he knew that the gloominess and stark realities of life can only be uttered through unmitigated silence¹⁸⁸.

L'auteur explore l'idée que le silence est capable de transmettre des aspects de l'existence humaine que les mots ne peuvent pleinement saisir. Cette notion repose sur l'idée que la parole, en essayant de donner un sens ou de clarifier des expériences profondes, en dénature la subtilité et la richesse. Beckett, dans sa quête d'une expression plus authentique de la condition humaine, opte pour le silence plutôt que pour des dialogues élaborés. Ce choix est significatif car il exprime un refus de la simplification verbale face aux réalités sombres et complexes de la vie. Le silence devient ainsi une forme d'expression à part entière, un espace où la douleur, la désillusion et l'absurdité de la condition humaine peuvent se manifester sans les limites imposées par le langage. En abandonnant les mots pour le silence, Beckett met en lumière la dimension tragique de l'existence, où le non-dit et l'absence de paroles créent une tension dramatique plus puissante que les dialogues eux-mêmes.

Pour conclure et selon les mots de Khan, les dramaturges de l'absurde, et en particulier Beckett, s'éloignent des dialogues traditionnels pour faire apparaître un silence écrasant, ils montrent ainsi que les réalités sombres et insondables de la vie ne peuvent être pleinement exprimées que par le non-dit. Ces silences sont chargés de non-dits et paradoxalement communiquent plus profondément que les mots pourraient le faire, ouvrant ainsi un espace pour la contemplation et la réflexion personnelle des lecteurs et des spectateurs. Beckett reconnaît que certaines vérités profondes se perdent lorsqu'elles sont réduites à des mots. Ce silence imposant, loin d'être un vide, est chargé d'une puissance expressive, suggérant que les aspects les plus intenses de l'existence humaine sont souvent ceux qui résistent à une articulation verbale claire.

2.3.2. Les interruptions

Dans notre vie de tous les jours, nous sommes soumis à des interruptions, qu'elles soient provoquées volontairement ou non, par des personnes, par des machines, des bruits, ou bien, par

¹⁸⁸ Khan, Sakeena, *op. cit.*, p. 418.

le silence même. Lorsque nous parlons d'interruptions, nous faisons référence au moment où notre tour de parole est brisé, cela peut être fait pour de nombreuses raisons et de nombreuses manières. Il s'agit d'une ressource pragmatique offerte par les langues dans les interactions vocales, sous la forme de signaux ou d'indices, qui encouragent le tour de rôle entre les différents interlocuteurs. Au théâtre, c'est au dramaturge de signaler ces interruptions selon l'intentionnalité requise par la nécessité dramatique. Les interventions dans les tours de conversation obéissent également à des constructions culturelles et à des règles de pouvoir. Une distinction est faite entre un type d'interruption collaborative, visant le *continuum* des idées avancées par l'un des interlocuteurs, et un type d'interruption intrusive considérée comme une faute et valorisée comme une discourtoisie. En effet, cela nous est affirmé par Manuela Corfariu et Daniela Roventa-Frumusani :

An implication of the maxim "Be relevant" is the prohibition against interrupting a dialogue as long as it is clear that the speaker still has something to say. In Beckett's text, however, it frequently happens that Estragon tells Vladimir to be silent without providing a reason for his suggestion. If the normal dialogue formula is : $s_i \Rightarrow s_{i+1}$

what we get is : $s_i \rightarrow s_j \rightarrow \neg s_{i+1}$

where i and $i+1$ represent the replies in a proper dialogue, while j stands for the set of interrupting replies. This represents a violation due to the forced interruption of the dialogue.

Similarly, the opposite situation—in which one of the partners declares that he is no longer listening and thus creates an interruption, but the other continues speaking—constitutes a violation of the principle of relation. In the dialogue between Vladimir and Estragon, Estragon refuses to listen anymore while Vladimir continues with his biblical commentary. This dialogue takes the form :

$s_i \rightarrow s_j \rightarrow s_{i+1}$

whereas normally it should be : $s_i \rightarrow \neg s_{i+1}$

Here, i and j stand for the set of correct dialogue replies, while j represents the set of interrupting replies. The forced continuation of the dialogue is, in this case, a violation¹⁸⁹.

Les deux critiques expliquent comment, dans *En attendant Godot*, les interruptions et les continuations de dialogue ne suivent pas le déroulement naturel qu'on attendrait dans une conversation. Un dialogue devrait se poursuivre de manière fluide, chaque réplique répondant à la précédente. Cependant, Estragon, ou Vladimir, demandent souvent à l'autre de se taire sans raison apparente, brisant ainsi le fil du dialogue :

VLADIMIR : Mais tu dis que nous sommes venus hier soir.

ESTRAGON : Je peux me tromper. (Un temps.) Taisons-nous un peu, tu veux ?¹⁹⁰

¹⁸⁹ Corfariu, Manuela, et Roventa-Frumusani, Daniela « Absurd Dialogue and Speech Acts — Beckett's *En attendant Godot* », *Poetics*, vol. 13, n° 1-2, 1984, p. 130.

¹⁹⁰ Beckett, Samuel, *Godot Bilingual*, op. cit., p.36.

Cela crée une interruption soudaine, qui semble forcée et non motivée par la situation. Ces interruptions sont présentes à de maintes reprises comme

L'inverse se produit également, un protagoniste peut déclarer qu'il ne veut plus écouter, mais l'autre continue de parler malgré tout. Comme nous pouvons le voir dans le premier acte :

ESTRAGON : Je m'en vais. (*Il ne bouge pas.*)

VLADIMIR : Et cependant... (*Un temps.*) Comment se fait-il que... Je ne t'ennuie pas, j'espère ?

ESTRAGON : Je n'écoute pas.

VLADIMIR : Comment se fait-il que des quatre évangélistes un seul présente les faits de cette façon ? Ils étaient cependant là tous les quatre – enfin, pas loin. Et un seul parle d'un larron de sauvé. (*Un temps.*) Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle de temps en temps¹⁹¹.

Cette situation instaure un contexte où le dialogue, bien que logiquement destiné à s'interrompre, persiste malgré la réticence de l'un des interlocuteurs. Ces ruptures et ces prolongements inattendus du dialogue rompent la dynamique naturelle de la conversation et mettent en évidence l'absurdité et le dysfonctionnement de la communication entre les personnages. Ces exemples montrent comment Beckett manipule le dialogue pour introduire des interruptions et des continuités forcées, ce qui perturbe les conventions de la conversation et contribue à l'absurdité de la pièce.

Selon Julia Goldberg, les interruptions ont traditionnellement été associées à la dominance d'une personne sur une autre, en effet, empêcher une personne de parler, lui couper la parole, l'obliger au silence représente un manque de respect et une tentative de montrer sa supériorité sur l'orateur interrompu :

Interruptions have traditionally been viewed as reliable and objective indicators of such personal and relational attributes as domineeringness and dominance. The assumption that one could measure power in this way has been fostered by context- and content-free analyses of conversational data. Once one considers the content and context, the interruption-power correlation begins to break down. While some interruptions may indeed be power displays, the researcher cannot assume that all are. Some are rapport displays; still others have nothing to do with personal or relational displays of this sort at all¹⁹².

Cependant, selon Goldberg, ce n'est pas la seule raison pour laquelle nous pouvons avoir recours à ces dernières. En fonction du contexte, ces interruptions, bien que souvent inconvenantes, peuvent avoir lieu pour d'autres raisons, il ne faut donc pas les confondre. Cela est constatable ici même, selon la même auteure, certaines interruptions peuvent traduire une connexion, un esprit de

¹⁹¹ *Ibid*, p. 22.

¹⁹² Goldberg, Julia, « Interrupting the Discourse on Interruptions », *Journal of Pragmatics*, vol. 14, 1990, p. 883.

collaboration ou une complicité avec l'interlocuteur. Elles semblent découler de l'intérêt vif et de l'engagement actif de celui qui les initie dans la conversation : « some interruptions may convey one's rapport, cooperation, or camaraderie with the interrupted speaker. These interruptions appear to be triggered by the interruptor's enthusiastic interest and active involvement in the discourse¹⁹³ ». Cela suggère que dans certains contextes, interrompre peut représenter une manière d'exprimer de l'engagement et de la participation dans une conversation, plutôt que de la désapprobation ou de l'indifférence. Nous pouvons le constater dans l'œuvre de Ionesco, *La cantatrice chauve* lorsque Madame Martin tente de raconter ce qu'elle a vu lors de sa balade au marché :

M^{me} MARTIN : J'ai vu, dans la rue, à côté d'un café, un monsieur convenablement vêtu, âgé d'une cinquantaine d'années, même pas, qui...

M^{me} SMITH : Qui, quoi?

M. SMITH : Qui, quoi?¹⁹⁴

Madame Martin est interrompue à de nombreuses reprises, car le couple Smith a envie de savoir quelle est la chose « incroyable » et « extraordinaire » à laquelle a assisté Madame Martin. Ces interruptions reflètent donc une dynamique de communication où l'interruption n'est pas nécessairement un signe de manque de respect, mais peut être une manifestation d'engagement et d'intérêt dans la conversation.

Il existe également un autre type d'interruption considéré par Goldberg, les pauses « neutres », il s'agit de celles qui visent à compléter l'information par des demandes de clarification, la résolution de doutes, des répétitions qui n'ont pas le caractère de dominer la conversation. Ces interruptions sont dignes de mention, mais ne sont pas particulièrement intéressantes dans le domaine de l'étude du silence dans le théâtre de l'absurde, en effet, ces interruptions n'ont pas d'impact sur le discours étant donné qu'elles ne créent pas de changement dans le déroulement de l'action, cette interruption est courte et le dialogue retourne à son déroulement normal une fois la clarification faite :

Relationally neutral interruptions are those which address the immediate needs of the communicative situation. They may elicit a repair, repeat, or clarification of the prior, interrupted utterance [...] Neutral interruptions, in effect, initiate minor side, repair or misapprehension sequences; once

¹⁹³ *Ibid*, p. 885.

¹⁹⁴ Ionesco, Eugène, *La Cantatrice chauve*, *op. cit.*, p. 66.

completed the discourse is returned to its pre-interruption state thereby 'allowing' the interrupted speaker to continue where s/he left off¹⁹⁵.

Nous pouvons observer, à nouveau dans *La Cantatrice chauve*, durant la scène VII, ce type d'interruptions :

M. MARTIN : Je vais vous donner un autre exemple...

Sonnette.

M. SMITH : Tiens, on sonne.

Mme. SMITH : Ça doit être quelqu'un. Je vais voir. (*Elle va voir. Elle ouvre et revient.*) Personne. *Elle revient à sa place.*

M. MARTIN : qui a oublié où il en est. Euh!...

Mme. MARTIN : Tu disais que tu allais donner un autre exemple¹⁹⁶.

Ce passage illustre le fonctionnement d'une interruption relationnellement neutre, qui, tout en interrompant le discours principal pour répondre à une nécessité immédiate, ici vérifier qui sonne, n'altère pas fondamentalement la progression de l'échange. Une fois la situation clarifiée, la conversation reprend son cours, permettant ainsi à l'interlocuteur interrompu de poursuivre son intervention initiale. La même auteure suppose un type d'intervention dans les conversations appelé chevauchement, dont l'intention est d'acquiescer par des gestes, des interjections, une continuité discursive. Celle-ci est réalisée silencieusement, sans l'aide du langage verbal. Ce type d'intervention, réalisé de manière silencieuse, souvent par des gestes ou des interjections, contribue à la continuité de la conversation sans recourir au langage verbal. Dans le théâtre de l'absurde, ces chevauchements pourraient offrir une autre couche de communication non verbale, enrichissant ainsi l'exploration du silence et de l'expression non dite.

Il est à présent légitime d'affirmer que les interruptions dans les dialogues, qu'elles soient collaboratives, intrusives ou neutres, jouent un rôle crucial dans la dynamique de la communication et dans le théâtre de l'absurde. Julia Goldberg illustre la complexité de ces interactions : « interruptions have traditionally been viewed as reliable and objective indicators of such personal and relational attributes as domineeringness and dominance. »¹⁹⁷ révélant que les interruptions ne sont pas toujours une manifestation de dominance, mais peuvent aussi être des expressions de coopération, d'engagement ou de clarification. Dans le théâtre de l'absurde, cette compréhension

¹⁹⁵ Goldberg, Julia, *op. cit.*, p. 887–888.

¹⁹⁶ Ionesco, Eugène, *La Cantatrice chauve*, *op. cit.*, p. 66.

¹⁹⁷ Goldberg, Julia, *op. cit.*, p. 883.

des interruptions enrichit l'exploration de la communication non verbale et du silence, offrant une perspective plus nuancée sur les interactions humaines et leur représentation sur scène.

2.3.3. Répétitions

La répétition est un des éléments clés du théâtre de l'absurde, ces répétitions peuvent être exploitées sous plusieurs formes, tant verbales que corporelles ou encore, de situations. La répétition est souvent utilisée pour mettre en évidence l'absurdité de la vie, pour créer un sentiment d'aliénation ou de déconnexion, ou pour souligner les limites de la communication humaine. Elle peut également être utilisée pour créer un effet comique ou pour donner un rythme particulier à la pièce. Nous verrons désormais quelles sont les manières qu'utilisent les dramaturges de l'absurde pour mettre en évidence le silence via des répétitions.

Le premier type de répétition est celui de dialogue, en effet les personnages peuvent répéter des phrases ou des dialogues entiers, créant ainsi des effets comiques, absurdes ou aliénants. Cette technique est utilisée pour souligner la futilité de la communication ou pour montrer que les personnages sont enfermés dans des schémas de pensée et de comportement répétitifs. Dans *Fin de partie*, les passages où Hamm répète sa demande d'être « au centre » illustrent l'utilisation de répétitions, de pauses non évolutives, de questions sans réponses et de silences. Lorsque Hamm déclare : « Puis ramène-moi au centre. (Clov fait avancer le fauteuil.) J'étais bien au centre, n'est-ce pas ?¹⁹⁸ », cette demande répétée souligne son obsession pour un ordre précis et un désir de stabilité. Cependant, cette recherche de centralité est vaine dans le contexte de la pièce, où le cadre reste inchangé et où la quête de repères demeure infructueuse. Les pauses qui ponctuent cette demande créent une atmosphère d'attente où rien ne progresse réellement, renforçant l'idée d'un temps qui s'étire sans résolution. De même, dans le passage où Hamm insiste :

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.

¹⁹⁸ Beckett, Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 39.

HAMM : À peu près ! À peu près !¹⁹⁹

La répétition de la question et l'insistance de Hamm à vouloir être « bien au centre » montrent une quête de précision et de contrôle. Pourtant, les réponses de Clov restent vagues : « À peu près ! », ce qui renforce le sentiment d'incertitude. Les pauses entre les répliques et la réponse imprécise de Clov créent un espace où l'angoisse de Hamm devient palpable, traduisant son besoin désespéré de repères dans un environnement où tout semble flou. Enfin, le passage où Hamm demande à Clov : « Ne me laisse pas là ! (Clov remet rageusement le fauteuil à sa place, se remet à chercher. Faiblement.) Je suis bien au centre ?²⁰⁰ », met en évidence la détresse de Hamm face à sa situation. Ici, la répétition de la question « Je suis bien au centre ? », posée d'une voix faible, accentue son angoisse et son incertitude. Les pauses et les silences dans ce dialogue amplifient l'impression de vide et de solitude, où le retour au centre ne procure aucune véritable satisfaction ni sécurité. Liao Su-Lien souligne à propos des répétitions :

Language in Beckett is repetitive. Words, phrases, and sentences recur endlessly. The technique of repetition not only shows the monotonous repetitiveness of human action, but also breaks the sense of linear progression, for everything ends the way it begins. Furthermore, the repetition suggests the characters' inability to solve the problems, or even their unawareness of the problems. The repetition of words often destroys the power of words, and distances the words from the time of the event which the words try to describe²⁰¹.

Selon Su-Lien, dans les œuvres de Beckett, la répétition linguistique met en évidence la monotonie et l'absence de progression linéaire dans les actions humaines. Cette technique reflète non seulement un cycle incessant, mais souligne également l'incapacité des personnages à résoudre ou même à reconnaître leurs problèmes. De plus, dû à la répétition, les mots perdent en force, ce qui crée une distance entre le langage et les événements décrits, et souligne la déconnexion entre les mots et leur signification dans un monde absurde et dénué de sens.

Le deuxième type de répétition est celui d'action, dans de nombreuses pièces de l'absurde il est possible de discerner comment les personnages effectuent les mêmes actions de manière répétée, parfois sans raison apparente. Nous pouvons le voir très clairement dans *En attendant Godot* lorsque Vladimir et Estragon « jouent » avec les chaussures ou chapeaux. Cela peut être

¹⁹⁹ *Ibid*, p. 40.

²⁰⁰ *Ibid*, p. 98.

²⁰¹ Liao, Su-Lien, « Links and Blocks : The Role of Language in Samuel Beckett's Selected Plays », *World Academy of Science, Engineering and Technology International Journal of Cognitive and Language Sciences*, vol. 8, n° 2, 2014, p. 391.

utilisé pour montrer que les personnages sont emprisonnés dans des routines interminables ou pour mettre en avant l'absurdité de la vie quotidienne.

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.) Comment dire ? Soulagé et en même temps... (il cherche)... épouvanté. (Avec emphase.) E-pou-van-té. (Il ôte à 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 ?

[...]

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 les orteils, afin que l'air y circule mieux.) Un des larrons fut sauvé. (Un temps.) C'est un pourcentage honnête. (Un temps.) Gogo²⁰²...

Vladimir retire son chapeau à plusieurs reprises, regarde à l'intérieur, le secoue et le remet, tandis qu'Estragon fait de même avec sa chaussure. Ces gestes, répétés sans raison apparente, participent à la création d'une atmosphère où les personnages semblent pris dans une boucle d'actions inutiles et absurdes. Cette répétition des gestes peut être interprétée de plusieurs manières. D'une part, elle symbolise l'idée que les personnages sont prisonniers de leur propre routine, incapables de sortir de ce cycle d'actions monotones et dénuées de sens. Comme mentionné dans la critique de l'absurde, ces gestes reflètent la difficulté des personnages à trouver une direction ou une signification à leur existence. Ce qui pourrait être des actions banales devient un rituel répétitif qui souligne la vacuité de leur quotidien. D'autre part, cette répétition met en avant l'absurdité de la vie quotidienne, où les gestes semblent se vider de leur signification. Vladimir, en regardant à plusieurs reprises dans son chapeau sans rien y trouver, ou Estragon en inspectant sa chaussure de la même manière, montrent l'absence de progrès ou de résultat concret, ce qui reflète l'impuissance des personnages face à leur propre existence. Comme le souligne Vladimir lorsqu'il dit « Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable », cette scène met en lumière l'incapacité des personnages à comprendre la source réelle de leur malaise, ce qui les maintient dans un état de frustration et d'incompréhension perpétuelle.

Le troisième et dernier type de répétitions est celui de situations. Les situations ou les scènes peuvent être répétées avec de petites variations, créant ainsi une impression de décalage temporel,

²⁰² Beckett, Samuel, *Godot Bilingual*, op. cit., p. 18.

de déconnexion de la réalité ou de non-sens. Un exemple idéal serait *Fin de partie*. En effet, dans cette pièce nous pouvons remarquer des scènes répétitives avec de légères variations, créant un sentiment de stagnation temporelle et de déconnexion de la réalité. Nous pouvons le voir notamment lorsque Clov va chercher la lunette pour Hamm et que ce dernier lui dit qu'il n'en a pas besoin :

CLOV : Je vais chercher la lunette

Il sort

HAMM : Pas besoin de lunette²⁰³ !

Et à la fin de la pièce la même situation, avec le même objet se répète avec un léger changement, c'est Clov qui, bien qu'il aille chercher la lunette lui-même, dit qu'ils n'en ont pas besoin :

HAMM : Tu as la lunette ?

CLOV : Non. C'est assez gros comme ça.

HAMM : Va la chercher²⁰⁴.

Nous pouvons également tout simplement observer ces répétitions par le nombre de fois que Clov va chercher un objet, que ce soit la lunette, l'escabeau ou encore le cathéter tout au long de la pièce. Ces répétitions soulignent le non-sens de l'existence des personnages, piégés dans des routines invariablement répétitives et absurdes.

En somme, la répétition dans le théâtre de l'absurde sert à mettre en avant l'idée que la vie est faite de routines et de schémas de pensée et de comportement répétitifs, et que la communication est souvent inutile, de là, la connexion entre les répétitions et le silence.

2.3.4. Les monologues intérieurs

Nous verrons dans cette partie que parfois, le silence peut être représenté en laissant les pensées intérieures des protagonistes être exprimées à voix haute. Cette forme d'expression donne au public un aperçu de leur monde intérieur, de leurs conflits et dilemmes intérieurs. Généralement, ces monologues ne résolvent pas les conflits ou les questions soulevées, mais les accentuent, laissant souvent le public dans un état de contemplation et d'incertitude. Il est aussi important de remarquer

²⁰³ Beckett, Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 42.

²⁰⁴ *Ibid*, p. 97.

que ces monologues intérieurs se transforment parfois en dialogues, comme nous le constaterons par la suite. Les propos de Tahany M. Saeed El-Garhy illustrent parfaitement ce phénomène :

Monologue is a monodrama intended to portray the inner conflict of the narrator till the end. Through a long solo speech, the monologist is confined to his memories, unable to flee or even to communicate with the outside world. He becomes incapable of getting rid of his feeling of loneliness in an absurd society that deserted him, leaving him to undergo a feeling of futility, vacuity and a profound sense of void²⁰⁵.

El-Garhy soutient que le monologue devient le lieu où se dévoile l'angoisse existentielle du protagoniste. Son discours solitaire révèle l'absurdité d'une société qui ne lui offre aucune échappatoire ni possibilité de communion. Plutôt que de permettre une catharsis, ces moments de discours intérieurs renforcent le sentiment de vacuité, laissant le personnage, tout comme le spectateur, face à un vide déroutant. Cette technique de mise en place du silence via le langage verbal est présente dans de nombreuses pièces de l'absurde. Dans *Fin de partie*, par exemple, Hamm, livre des monologues qui reflètent ses méditations sur la vie, la mort, et son propre passé. Ses tirades, bien que prononcées à haute voix, ont la qualité introspective d'un monologue intérieur, exposant son isolement et son désarroi, la première tirade de la pièce en est un exemple :

HAMM : À — (*bâillements*) — à moi. (*Un temps.*) De jouer. (*Il tient à bout de bras le mouchoir ouvert devant lui.*) Vieux linge ! (*Il ôte ses lunettes, s'essuie les yeux, le visage, essuie les lunettes, les remet, plie soigneusement le mouchoir et le met délicatement dans la poche du haut de sa robe de chambre. Il s'éclaircit la gorge, joint les bouts des doigts.*) Peut-il y a — (*bâillements*) — y avoir misère plus... plus haute que la mienne ? Sans doute. Autrefois. Mais aujourd'hui ? (*Un temps.*) Mon père ? (*Un temps.*) Ma mère ? (*Un temps.*) Mon... chien ? (*Un temps.*) Oh je veux bien qu'ils souffrent autant que de tels êtres peuvent souffrir. Mais est-ce dire que nos souffrances se valent ? Sans doute. (*Un temps.*) Non, tout est a — (*bâillements*) — bsolu, (*fier*) plus on est grand et plus on est plein. (*Un temps. Morne.*) Et plus on est vide. (*Il renifle.*) Clov ! (*Un temps.*) Non, je suis seul. (*Un temps.*) Quels rêves — avec un s ! Ces forêts ! (*Un temps.*) Assez, il est temps que cela finisse, dans le refuge aussi. (*Un temps.*) Et cependant j'hésite, j'hésite à... à finir. Oui, c'est bien ça, il est temps que cela finisse et cependant j'hésite encore à — (*bâillements*) — à finir²⁰⁶.

Lu-Sen apporte une clarification utile en s'appuyant sur les distinctions établies entre les concepts de monologue et de soliloque :

In everyday use, monologue and soliloquy are interchangeable, designating almost any kinds of extended individual utterance. In literature, monologue is the broader category, and soliloquy is one of its species. Shipley gives a distinction between the two words [11]. "Monologue is distinguished from one side of a dialogue by its length and relative completeness and from soliloquy by the fact

²⁰⁵ El-Garhy Saeed, Tahany, « Filling Gaps : The Reader of Harold Pinter's 'Monologue' », *Bulletin of the Faculty of Arts*, vol. 79, n° 6, 2019, p. 173.

²⁰⁶ Beckett, Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 14.

that it is addresses to someone.” A soliloquy is spoken by one person when he is alone or acts as though he were alone²⁰⁷.

Lu-sen nous affirme que le *monologue* est un discours étendu adressé à un interlocuteur, réel ou imaginaire, caractérisé par sa longueur et sa complétude. À l’inverse, le *soliloque* est un type de monologue où le personnage, seul ou se comportant comme tel, exprime ses pensées intérieures sans destinataire spécifique. Le soliloque met l’accent sur l’introspection, tandis que le monologue peut inclure une dimension de communication plus ouverte. Liao Lu-Sen poursuit ainsi :

Beckett uses the monologue to show the breakdown of language, and the lack of interaction among the characters. It also indicates the estrangement of these characters from others. The increase in monologues tells us the characters inability to maintain a conversation with the egocentricity, the Beckett characters just want to express their own thoughts and they do not pay attention to other discourses. That is also why they must repeat their questions several times before they get an answer. Most of the time, the answers are not related to the questions. So they become virtually monologues and form part of a questioning game²⁰⁸.

Selon Lu-sen, les monologues fréquents reflètent l’égocentrisme des protagonistes qui se concentrent davantage sur l’expression de leurs propres pensées plutôt que sur l’écoute des autres. Cette approche entraîne des dialogues où les réponses ne correspondent souvent pas aux questions, transformant ainsi effectivement les échanges en monologues et accentuant le jeu interrogatif absurde qui, entre autres, caractérise le théâtre de Beckett.

Le monologue de Lucky dans le premier acte de *En attendant Godot* est un exemple parfait d’un monologue qui peut être considéré comme une forme de monologue intérieur, bien qu’il soit présenté de manière extérieure et performative. Ce monologue est souvent interprété comme un flux de conscience, un déversement ininterrompu de pensées et d’idées disjointes qui semblent refléter l’état mental chaotique de Lucky. Bien que présenté devant d’autres personnages et le public, ce monologue rompt avec les attentes traditionnelles des monologues intérieurs, car il ne fournit pas un aperçu clair ou cohérent de l’esprit du personnage. À la place, il présente un tableau confus et apparemment absurde de la pensée, rempli de phrases inachevées, d’absurdités, et de répétitions qui soulignent l’incapacité de communiquer une pensée rationnelle ou un message compréhensible. Nous pouvons donc affirmer que le monologue de Lucky peut être vu comme une expression de silence verbal malgré la présence de paroles, car le contenu du monologue résiste à

²⁰⁷ Liao, Su-Lien, *op. cit.*, p. 391.

²⁰⁸ *Ibid.*

une interprétation claire ou à une réponse rationnelle. Cela sert l'objectif plus large du théâtre de l'absurde de mettre en évidence l'échec du langage et la difficulté inhérente à trouver un sens ou une communication véritable dans un monde dépourvu de logique.

Il est donc possible de soutenir que les monologues et dialogues intérieurs dans le théâtre de l'absurde agissent comme des vecteurs subtils pour instaurer un silence verbal significatif. Ces techniques narratives ne se contentent pas de divulguer les pensées les plus secrètes des personnages, mais elles structurent également le rythme de la pièce et orchestrent les moments où le silence prend le dessus. En s'arrêtant aux frontières de ce qui peut être dit, les monologues intérieurs laissent résonner ce qui est laissé inexprimé, créant un contraste avec le tumulte des paroles. Ce silence, né des lacunes et des suspensions du discours, devient un acteur silencieux, mais puissant, porteur d'absurdité et de questionnement existentiel. Ainsi, les dialogues et monologues intérieurs ne sont pas de simples outils de caractérisation, mais des éléments fondamentaux qui façonnent l'espace sonore et conceptuel du théâtre de l'absurde, invitant à une écoute attentive de l'inarticulé et de l'inexprimable.

2.3.5. Les pauses

Beatriz Méndez Guerrero réfléchit sur l'importance des pauses dans la communication dans les termes suivants :

Como se sabe, la *pausa* responde muchas veces a una necesidad fisiológica : respirar. Sin embargo, si las pausas solo sirvieran para tomar aliento, entonces el número, duración y distribución de las mismas serían más o menos constantes para cada sujeto, es decir, dependientes del ritmo respiratorio del mismo e independientes de las características lingüísticas del mensaje que se desea transmitir. Dado que la distribución y el resto de parámetros de las pausas varían considerablemente según el vocabulario utilizado, el tipo de oraciones y la complejidad del mensaje, es evidente que algunas pausas no vienen determinadas por la necesidad de respirar (Morton 1990 : 115). [...] Así pues, está claro que la lingüística considera las ausencias de habla elementos dotados de valor comunicativo²⁰⁹.

Cette analyse souligne l'importance des pauses dans la communication linguistique, non seulement en tant que phénomènes physiologiques, mais surtout en tant qu'éléments structurants et

²⁰⁹ Méndez Guerrero, Beatriz, *Los actos silenciosos en la conversación en español: estudio pragmático y sociolingüístico*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2014, p. 35.

significatifs dans l'échange de messages. Elle confirme la perspective de la linguistique qui considère les silences et les pauses comme des composantes dotées de valeur communicative, indispensables à la compréhension et à l'expression des idées. Les pauses bien placées dans le dialogue peuvent renforcer la tension dramatique et permettre aux spectateurs de ressentir l'intensité des émotions des personnages. Une pause prolongée peut créer du suspense et attirer l'attention du public. Cela se manifeste dans *En attendant Godot* dans le passage suivant :

ESTRAGON : Toi tu vas te poster là. (*Il entraîne Vladimir vers la coulisse gauche, le met dans l'axe de la route, le dos à la scène.*) Là, ne bouge plus, et ouvre l'œil. (*Il court vers l'autre coulisse. Vladimir le regarde par-dessus l'épaule. Estragon s'arrête, regarde au loin, se retourne. Les deux se regardent par-dessus l'épaule.*) Dos à dos comme au bon vieux temps ! (*Ils continuent à se regarder un petit moment, puis chacun reprend le guet. Long silence.*) Tu ne vois rien venir ?
VLADIMIR : (*se retournant*). – Comment ?
ESTRAGON : (*plus fort*). – Tu ne vois rien venir ?
VLADIMIR : Non.
ESTRAGON : Moi non plus.
Ils reprennent le guet. Long silence.
VLADIMIR : Tu as dû te tromper.²¹⁰

Dans cet extrait, nous pouvons observer des pauses prolongées, « *long silence* », pour attiser la curiosité du spectateur. Les moments de silence entre Vladimir et Estragon, lorsqu'ils observent la route à la recherche de Godot, créent une tension palpable, car le spectateur, tout comme les personnages, attend de voir ce qui pourrait surgir. Ce silence amplifie le mystère et le suspense, incitant le public à se demander ce qu'ils guettent exactement, et s'il y aura enfin une réponse à leur attente. En laissant les personnages figés dans leur observation silencieuse, Beckett met le spectateur dans une position d'attente partagée. Le silence devient un outil pour rendre le public complice de cette attente interminable. Ainsi, les pauses prolongées ne servent pas seulement à représenter le temps qui passe, mais elles captent également l'attention du public, le faisant patienter aux côtés des personnages dans cette quête sans fin. Du point de vue du texte dramatique, le silence peut être représenté par la pause. En tenant compte du fait qu'il existe différents types de pauses lors de l'interprétation du texte, que ce soit à partir de directives scéniques ou par le biais d'une lecture dramatisée, nous analyserons quelles sont ces pauses.

Les pauses physiologiques, grammaticales et psychologiques jouent chacune un rôle distinct dans la dynamique du langage et de la communication. Tout d'abord, les pauses

²¹⁰ Beckett, Samuel, *Godot Bilingual*, op. cit., p. 264.

physiologiques sont des interruptions naturelles de la respiration, une action essentielle qui s'effectue de manière involontaire. Cependant, il arrive que le corps prenne des pauses pour compenser une respiration inadéquate, par exemple à travers des respirations profondes, des bâillements ou des soupirs. Ces pauses permettent au diaphragme de se remplir d'air, ce qui favorise une meilleure utilisation des résonateurs et une projection vocale plus ample, essentielle pour la qualité de l'expression orale. En effet, Anna Pasternak souligne l'importance de la respiration diaphragmatique dans la production de la voix et son rôle pour éviter les tensions et la fatigue vocale : « the most important thing when speaking is to make sure we are breathing appropriately for speech »²¹¹ et que « appropriate breathing allows our vocal folds to vibrate strongly and freely to provide us with a strong clear voice »²¹². Cela montre que des pauses naturelles peuvent survenir pour ajuster la respiration, permettant au corps de compenser une respiration insuffisante. L'auteure précise également que « proper diaphragmatic breathing gives us a deep breath and the diaphragm controls our exhale, so that we have better control over our voice to be able to project it efficiently with the least possible strain on the vocal folds »²¹³. Cela justifie le rôle des pauses physiologiques comme moments de récupération où le diaphragme se remplit d'air, permettant une meilleure utilisation des résonateurs et une projection vocale accrue. En parallèle, les pauses grammaticales, ou linguistiques, se manifestent par les signes de ponctuation dans le texte écrit, et elles jouent un rôle fondamental dans l'organisation du discours. Elles indiquent une interruption de la phonation qui varie en durée et délimite les unités de sens et d'intonation. Ces pauses contribuent à donner un sens précis aux phrases, en modulant l'inflexion de la voix selon le contexte. Par exemple, une phrase comme « marche lentement » peut être énoncée avec des nuances différentes, affirmatives, interrogatives, ou exclamatives, en fonction des inflexions qui l'accompagnent. Ainsi, les inflexions diffèrent selon la ponctuation : les phrases interrogatives tendent vers une inflexion montante, tandis que les phrases affirmatives adoptent une inflexion descendante, tout comme les variations après les points-virgules ou les virgules. Voici ce qu'affirme Florian Busch à ce sujet :

²¹¹ Pasternak, Anna, *The Link Between Breathing and Speech*, 2023, <https://www.torontospeechtherapy.com/blog/2023/the-link-between-breathing-and-speech>, (consulté le 24/10/2024).

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Ibid.*

A graphocentric perspective becomes particularly evident in the study of digital punctuation since punctuation marks defy a straightforward phonographic interpretation : punctuation marks are written means par excellence as they do not have any phonemic values in contrast to the alphabetic letters they accompany. Instead, punctuation constitutes a purely visual semiotic inventory that is an essential part of writing and reading²¹⁴.

La perspective graphocentrique souligne que les signes de ponctuation, tels que les points, les virgules et autres marques, jouent un rôle fondamental en tant qu'éléments visuels dans l'écriture, plutôt qu'en tant que représentations phonétiques. Contrairement aux lettres de l'alphabet, qui ont des valeurs phonémiques et produisent des sons, les signes de ponctuation sont dépourvus de sonorité. Ils agissent comme des indicateurs visuels essentiels pour structurer le texte et en guider la lecture. Cette fonction visuelle est particulièrement cruciale dans les communications numériques, où les marques de ponctuation organisent le flux des idées et clarifient le sens des messages. Cette nature visuelle des signes de ponctuation est directement liée aux pauses grammaticales. En effet, les pauses grammaticales sont souvent le reflet oral des ponctuations dans la lecture à haute voix, indiquant des moments de silence ou de changement de rythme qui délimitent les unités de sens, comme les phrases et les clauses. Ainsi, la ponctuation dans le texte écrit sert de guide pour le lecteur, signalant où prendre une pause et comment moduler son rythme de lecture. Ce rôle de la ponctuation démontre son importance dans l'organisation du discours, en traduisant visuellement les pauses qui se manifestent à l'oral, et en contribuant à la cohérence et à la clarté de la communication. Nous pouvons le voir dans le premier acte *Rhinocéros* avec la présence des points de suspensions :

BÉRENGER : Alors, je me sens moins coupable, puisque... vous-même...

JEAN : Moi, c'est pas pareil, je n'aime pas attendre, je n'ai pas de temps à perdre. Comme vous ne venez jamais à l'heure, je viens exprès en retard, au moment où je suppose avoir la chance de vous trouver.

BÉRENGER : C'est juste... c'est juste, pourtant...

JEAN : Vous ne pouvez affirmer que vous venez à l'heure convenue !

BÉRENGER : Évidemment... je ne pourrais l'affirmer²¹⁵.

Dans ce passage les points de suspension utilisés dans les dialogues entre Bérenger et Jean jouent un rôle crucial dans la dynamique de la conversation. Ils traduisent l'hésitation et le malaise des personnages, tout en reflétant un manque de certitude et de confiance. Ces pauses permettent de marquer un changement de rythme dans l'échange, créant des moments de silence qui accentuent

²¹⁴ Bush, Florian, « The Interactional Principle in Digital Punctuation », *Discourse, Context & Media*, vol. 40, n° 2, 2021, p. 2.

²¹⁵ Ionesco, Eugène, *Rhinocéros*, *op. cit.*, p. 2.

la tension. La ponctuation guide ainsi l'interprétation orale, indiquant les moments de réflexion et de doute qui caractérisent la communication entre les deux personnages. Cela met en lumière la fragilité de la communication humaine dans l'univers absurde de la pièce. Enfin, les pauses psychologiques relèvent d'un autre registre, celui de l'interprétation théâtrale. Ces pauses sont intentionnellement intégrées par les acteurs sous la direction du metteur en scène ou du dramaturge, souvent marquées par des didascalies telles que « pause », « un temps », ou « silence ». Elles ne sont pas simplement des moments de repos, mais des silences pleins de signification qui permettent de traduire des états émotionnels intenses, comme l'attente, la tension ou l'anxiété. En effet, selon Enamul Kabir Pasa « the pauses and silences are silent but pregnant tools of communication. They are not dead-stops in the communicative process among his characters and, in fact, communicate something that cannot be expressed through words²¹⁶. » L'auteur nous dit donc que dans le théâtre de l'absurde, ces pauses prennent une importance particulière, exprimant l'isolement, la confusion ou l'incapacité des personnages à communiquer. Ces silences jouent un rôle clé dans la construction d'une atmosphère de doute et d'incertitude, et ils traduisent la détresse psychologique des protagonistes, rendant palpable le sentiment d'attente et de vide qui caractérise ce genre théâtral. Ces pauses, ces temps sont très présents dans *La Cantatrice chauve*. En effet, cette didascalie insérée dans la scène VII est très révélatrice : « Les Martin, elle surtout, ont l'air embarrassé et timide. C'est pourquoi la conversation s'amorce difficilement et les mots viennent, au début, avec peine. Un long silence gêné au début, puis d'autres silences et hésitations par la suite²¹⁷. » Ionesco met en évidence le malaise et l'incapacité à établir un échange fluide. Ces silences deviennent des expressions du vide et de la confusion, créant une atmosphère où les mots, quand ils viennent, sont marqués par une hésitation qui accentue le caractère absurde de la scène. Ils traduisent la rupture de communication, rendant l'absence de sens tangible pour le public et soulignant la détresse des personnages face à leur incapacité à comprendre ou à être compris. Il en découle que dans le théâtre de l'absurde, les pauses, qu'il s'agisse de pauses grammaticales, psychologiques ou physiologiques, contribuent à créer une atmosphère de décalage temporel et de dissonance ce qui renforce les thèmes de l'isolement et de l'incompréhension. Les silences, placés de façon intentionnelle par les dramaturges via les didascalies ou encore les points de suspension,

²¹⁶ Kabir Pasa, Enamul, « Pinter's Use of Silence, Pause and Language in *The Birthday Party* », *International Journal of Multidisciplinary Research and Growth Evaluation*, vol. 4, n° 2, 2023, p. 411.

²¹⁷ Ionesco, Eugène, *La Cantatrice chauve*, op. cit., p. 13.

ajoutent une dimension de tension et d'anticipation, mettant en évidence l'ironie et les contradictions inhérentes à l'expérience humaine.

Enfin, nous souhaiterions remarquer la différence entre les pauses lorsqu'elles sont désignées par « silence » ou « temps ». Selon Pascale Alexandre Bergues, le silence et la pause ont la même valeur, celle de marquer la discontinuité du dialogue. En revanche le temps n'est qu'une transition, et ne devrait par ce fait, pas être aussi significativement souligné que les deux précédents :

Sans entrer dans le détail des démonstrations déjà faites, je rappellerai simplement que la pause et le silence désignent un arrêt tandis que le temps a valeur de ponctuation et de transition : il ne rompt pas la continuité²¹⁸.

Le temps se place donc davantage dans une logique de fluidité, créant une progression qui maintient le public engagé sans la densité réflexive induite par les pauses ou les silences. Cette distinction éclaire l'importance du rythme dans les œuvres de Beckett, où chaque type de pause possède un rôle spécifique et contribue à la tension dramatique en jouant sur la perception du passage et de la rupture dans la communication.

2.3.6. L'ironie

L'ironie est un procédé stylistique qui contient des intentions malveillantes ou moqueuses et peut constituer une attaque. L'intention moqueuse donne généralement une touche humoristique à la situation. Cependant, dans la littérature l'ironie n'est pas uniquement cet outil humoristique, voici sa définition selon Northrop Frye :

The term irony, then, indicates a technique of appearing to be less than one is, which in literature becomes most commonly a technique of saying as little and meaning as much as possible, or, in a more general way, a pattern of words that turns away from direct statement or its own obvious meaning²¹⁹.

Cette définition met en évidence deux caractéristiques principales de l'ironie. Tout d'abord, l'ironie implique une certaine forme de dissimulation ou de sous-estimation. Les dramaturges

²¹⁸ Alexandre-Bergues, Pascale, *Les Voix du silence : lire Beckett, En attendant Godot et Fin de partie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1999, p. 47.

²¹⁹ Northrop, Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957, p. 41.

ayant recours à cette figure de style peuvent présenter les choses de manière à ce qu'elles apparaissent moins importantes, moins sérieuses ou moins visibles qu'elles ne le sont en réalité. En d'autres termes, l'ironie peut être une manière de voiler la véritable importance ou signification de quelque chose. À nouveau selon cette définition, l'ironie est souvent une technique qui consiste à exprimer le plus possible en disant le moins possible. Les auteurs qui y ont recours peuvent donc choisir des mots qui sont ambigus, sujets à interprétation, voire délibérément trompeurs. L'ironie repose généralement sur l'idée que les mots peuvent avoir plusieurs sens et que ces sens peuvent entrer en conflit les uns avec les autres. Elle peut également consister à s'éloigner des déclarations directes ou de la signification évidente des mots. Les auteurs qui emploient l'ironie peuvent jouer avec les attentes des lecteurs en utilisant des mots qui semblent dire une chose, mais qui en réalité en disent une autre. Nous pouvons en voir un exemple dans *The Room* (1960) de Harold Pinter. En effet, Rose décrit la pièce en termes rassurants : « Rose. Well, Mr. Kidd, I must say this is a very nice roon. It's a very comfortable room²²⁰ ». Cependant, cette description devient ironique au fil de la pièce, car la sécurité supposée de cet espace est remise en question lorsque les Sands lui disent qu'un homme dans le sous-sol leur a mentionné que sa chambre, la numéro sept, serait prochainement vacante. L'arrivée de Riley aggrave cette insécurité en lui demandant de quitter sa chambre pour « rentrer chez elle ». L'apparente tranquillité de Rose contraste avec la menace croissante qui se manifeste dans l'intrigue, créant un décalage entre la description banale et la réalité de la situation. Ce faux sentiment de sécurité, cette peur provoquée par Mr. et Mrs. Sand nous est confirmé par Ishan Gariola :

Pinter stresses Rose's fear through her constant references to the warmth and coziness of the room, as against the darkness, dampness and abandonment of the basement flat which had at first been offered to them. [...] Rose's existential fear is highlighted by the sudden appearance of Mr. and Mrs. Sands. Her anxiety escalates as Mrs. Sands explains her how in their search for the landlord; they had gone down to the basement. [...] The young couple, not only threatens Rose's real self, undermining her very security, they also, by confirming Rose's fantasies about the basement, bring her are hidden fears to the surface and implicitly link here, with them²²¹.

²²⁰ Pinter, Harold, *The Room*, Londres, Samuel French, 1960, p. 14.

²²¹ Gairola, Ishan, « Depiction of Existential Anxiety in Harold Pinter's *The Room* », *International Journal of Linguistics and Literature*, vol. 6 , n° 5, 2017, p. 15.

L'ironie est particulièrement importante dans le théâtre de l'absurde, car, comme l'exprime Eric Lawrence Gans dans son essai *Signs of Paradox : Irony, Resentment, and Other Mimetic Structures*, elle sert à détruire le langage :

Irony is the necessarily indirect and allusive expression of the deconstructability of the formal structure of language that is the model for all formal structure, all of which are in the last analysis structures of representation²²².

Selon Gans, l'ironie illustre parfaitement la destruction du langage, car ce procédé stylistique n'est pas fixe, mais dépend du contexte et de la compréhension de son audience. Les dramaturges peuvent donc utiliser l'ironie pour passer au silence des thèmes ou des idées dont les protagonistes ne veulent pas parler, desquels ils ne veulent pas se souvenir. Nous prendrons ici comme exemple de la scène VIII de la pièce de Ionesco, *La Cantatrice chauve*. En effet, nous pouvons voir le cas, dans cette œuvre considérée comme une des pièces des plus ironiques du théâtre, de la dispute entre les protagonistes au sujet de la sonnette. Dans cet incident, Ionesco joue avec les attentes conventionnelles et la logique dans une situation quotidienne. Dans une situation normale, l'acte de sonner à une porte est directement lié à la présence d'une personne qui souhaite entrer. C'est une attente logique et raisonnable. Cependant, dans la pièce, cette attente est bouleversée. La sonnette sonne, mais à plusieurs reprises, il n'y a personne à la porte. Cette répétition crée un décalage entre ce que les personnages et le lecteur ou le public s'attendent à se produire et ce qui se produit réellement. L'ironie ici réside donc dans le fait que la réalité ne correspond pas aux attentes logiques. Elle souligne l'absurdité de la situation et, à un niveau plus profond, remet en question la fiabilité et l'efficacité de la communication dans le monde moderne. Le paradoxe de la sonnette dans *La Cantatrice chauve* sert donc d'outil ironique pour déconstruire et critiquer subtilement les notions de logique, de cause à effet, et la communication humaine, en soulignant leur nature parfois absurde et non fiable.

Nous pouvons remarquer que Beckett utilise l'ironie de formes différentes, il utilise dans les titres de ses œuvres en utilisant la définition fondamentale de l'ironie comme nous pouvons le voir dans *Oh les beaux jours* (1961). Ce titre contraste de manière ironique avec la réalité dépeinte sur scène. Il est possible de le voir dès les premières lignes du deuxième acte : « Oh tu dois être

²²² Gans, Eric Lawrence, *Signs of Paradox : Irony, Resentment, and Other Mimetic Structures*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 66.

mort, oui, sans doute, comme les autres, tu as dû mourir, ou partir, en m'abandonnant, comme les autres²²³ ». Winnie affiche la solitude et l'abandon auxquels elle est confrontée, laissée seule à se remémorer ceux qui l'ont quittée. Ce passage révèle également un attachement fragile à l'espoir, car Winnie n'a plus que des souvenirs et des suppositions pour se confronter à son isolement, démentant l'idée de bonheur associée au titre. Nous pouvons également l'observer dans le deuxième acte de la pièce *En attendant Godot* via les références à des histoires bibliques et des personnages religieux. Par exemple, les protagonistes mentionnent Caïn et Abel, ainsi que le bon larron crucifié aux côtés de Jésus. L'ironie réside dans le fait que ces références religieuses sont utilisées dans un contexte absurde et comique, remettant en question la signification et la pertinence de ces récits sacrés. Le personnage Lucky, le serviteur de Pozzo, est présenté comme un personnage soumis et maltraité. Malgré son apparence misérable, il est décrit comme un « penseur » et est chargé de porter un fardeau intellectuel. Cette ironie révèle une inversion des rôles traditionnels, remettant en question la notion de pouvoir et de sagesse dans la hiérarchie sociale.

Il convient désormais de conclure que, dans le théâtre de l'absurde, ce silence volontaire mis en place via l'ironie met en évidence les lacunes de la communication verbale et sert de puissant outil dramatique pour explorer les thèmes de l'isolement, de l'incompréhension et de l'absurdité de la vie.

2.3.7. L'inexprimé

Ce qui n'a pas été dit peut se respirer dans l'air. Dans le théâtre de l'absurde, ce qui n'a pas été dit désigne les vérités sous-jacentes, les croyances culturelles, et les valeurs qui ne sont pas explicitement exprimées mais qui influencent les personnages et le public de manière puissante. Ce concept englobe les éléments implicites, tels que les tabous sociaux, les croyances religieuses, et les valeurs universelles ou axiomatiques, qui sont intégrés dans les silences de l'absurde. Ces non-dits servent de toile de fond aux dialogues et silences, permettant au public de ressentir les

²²³ Beckett, Samuel, *Oh les beaux jours*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 69.

tensions et les dilemmes intérieurs des personnages sans que ceux-ci soient formulés. Liao Su-Lien le soutient ainsi :

Silence plays a very important role in the works of Beckett. We may say that in Beckett's plays, silence speaks louder than any other verbal expressions. The recurring silence separates dialogues, isolates the words of the characters, and isolates the characters from one another. Silences are Beckett's most powerful weapon to attack language; they show the ineffectiveness of language, the disintegration of thoughts and speech, thoughts and actions. However, without language there will not be any dramatic silence. Besides, Beckett forces his audience to experience the distances between the characters through the silences between speeches. Silences speak of the emptiness within, and the agony of knowing it, and the need to break it. The scene presents an audio-visual image that is pathetic, and possibly tragic²²⁴.

Selon Su-Lien, le silence dans les œuvres de Beckett joue un rôle crucial, agissant comme un langage en soi. Comme l'affirme le texte, « silence speaks louder than any other verbal expressions ». Su-Lien soutient que les silences récurrents créent une séparation non seulement entre les dialogues mais aussi entre les personnages eux-mêmes, les rendant isolés dans leurs paroles et leur monde intérieur. Beckett utilise les silences comme un « powerful weapon to attack language » lui-même, révélant ainsi les limites de la communication et l'incapacité du langage à contenir pleinement la pensée, le discours, et même l'action. Ce silence imposé amplifie la distance entre les personnages, forçant le public à ressentir cette « agony of knowing it » le vide existant entre eux. Les silences révèlent ainsi un espace d'isolement profond, un vide intérieur que les personnages perçoivent mais ne peuvent combler, créant une « image that is pathetic, and possibly tragic ». Beckett montre ainsi que le langage et le silence sont intimement liés : sans parole, le silence dramatique perd son impact, mais en même temps, c'est ce silence qui dévoile l'inefficacité fondamentale du langage dans l'univers absurde de Beckett. Le silence, dans les œuvres de Beckett, peut donc être vu comme un espace pour l'inexprimé, pour ce qui est trop profond, douloureux ou sacré pour être verbalisé. Ainsi le suggère Niklas Lövgren :

According to Graver, Fraser argues that *Waiting for Godot* is a modern morality play on enduring Christian themes. Its two protagonists, Vladimir and Estragon, dressed in rags (pieces of clothing in spirit arguably reminiscent of the attire worn by the ascetics and hermits of the early Christian church), with their unhappiness brought on by the absence of Godot and their persistent capacity for reflection, represent the fallen state of man and also the contemplative life (15). Fraser continues by stating that Vladimir's and especially Estragon's ambivalent attitude towards Godot - an attitude made up of hope, fear, despair and expectation (and I would like to add faith to this equation - Vladimir and Estragon's faith in Godot. The on again-off again faith in and longing for salvation

²²⁴ Liao, Su-Lien, *op. cit.*, p. 392.

that he/she/it might bring) - represents the state of uncertainty and strain in the modern world, under which the average Christian man or woman must live²²⁵.

Selon Lövgren, la relation de Vladimir et Estragon avec le personnage invisible de Godot constitue donc une allégorie des thèmes chrétiens de foi et de rédemption, mais ces thèmes ne sont jamais explicitement abordés. Leurs vêtements misérables rappellent ceux des ascètes, et leur attente interminable reflète la condition humaine en quête de sens et de salut. La foi ambivalente des personnages, faite d'espoir, de peur, de désespoir et d'attente, représente, de manière implicite, la tension spirituelle de l'époque moderne, où la quête de transcendance persiste malgré l'absence de preuves tangibles. En ce sens, le silence autour de la figure de Godot laisse place à des interprétations variées, où des éléments comme les tabous sociaux et les croyances religieuses sont profondément intégrés dans l'attente et l'incertitude des personnages. Ces silences sont chargés de significations qui transcendent les mots, reflétant les croyances et les valeurs non dites de leur situation absurde.

Dans le théâtre de Beckett le silence peut être interprété comme une réflexion sur les tabous sociaux ou les croyances religieuses. Par exemple, l'absence de discussion directe sur Dieu ou la religion dans plusieurs de ses pièces peut être perçue comme un silence significatif, soulignant peut-être le doute ou l'ambiguïté autour de ces concepts dans la société moderne. Nous pouvons également soutenir que le silence chez Beckett peut aussi servir à souligner la solitude et l'isolement des personnages, reflétant ainsi les mythes sociaux de l'indépendance et de l'autosuffisance. Dans des pièces telles que *Oh les beaux jours*, les moments de silence entre les personnages peuvent exprimer leur aliénation et leur séparation émotionnelle. Par exemple, les silences de Willie peuvent être lourds de signification, transmettant la frustration, l'éloignement, ou même la résignation face à leur situation.

Nous pouvons donc affirmer que le silence dans le théâtre de Beckett fonctionne en tandem avec le langage verbal pour révéler les couches sous-jacentes de la conscience, de la culture et de l'existence humaine. Il s'agit d'un outil puissant qui permet à Beckett d'explorer les croyances et

²²⁵ Lövgren, Niklas, *A Kind of Prayer : Representations of Faith and Religion in Samuel Beckett's Waiting for Godot*, Lund University, 2016, p. 5.

valeurs non dites qui façonnent l'expérience humaine, en laissant l'auditoire respirer et interpréter les non-dits suspendus dans l'air.

2.3.8. Les contradictions

Martin Esslin définit la contradiction dans le théâtre de l'absurde en la décrivant comme une structure où l'action échappe à la logique traditionnelle et au développement linéaire, progressant non pas de manière causale (de A à B), mais d'un point de départ inconnu vers une conclusion tout aussi indéfinie. Esslin souligne que, dans ce théâtre, les spectateurs ne sont pas tenus en haleine par un dénouement prévisible ou par la résolution d'une intrigue, mais plutôt par l'accumulation de pistes contradictoires et déroutantes. Ces éléments, tout en se multipliant, ne mènent jamais à une réponse définitive, laissant les spectateurs dans un état de suspense existentiel quant au sens de la pièce elle-même, voici les mots du critique :

In the Theatre of the Absurd, on the other hand, the action does not proceed in the manner of a logical syllogism. It does not go from A to B but travels from an unknown premise X towards an unknowable conclusion Y. The spectators, not knowing what their author is driving at, cannot be in suspense as to how or whether an expected objective is going to be reached. They are not, therefore, so much in suspense as to what is going to happen next (although the most unexpected and unpredictable things do happen) as they are in suspense about what the next event to take place will add to their understanding of what is happening. The action supplies an increasing number of contradictory and bewildering clues on a number of different levels, but the final question is never wholly answered. Thus, instead of being in suspense as to what will happen next, the spectators are, in the Theatre of the Absurd, put into suspense as to what the play may mean²²⁶.

Le silence peut donc aussi être utilisé comme moyen de contradiction, de montrer son désaccord, il est maintes fois un outil qui sert aux personnages d'exprimer leur désaccord ou leur indifférence. Dans le théâtre de l'absurde, la contradiction est utilisée afin de bouleverser ce que le public attend habituellement d'une histoire, en le poussant à se s'interroger sur ce qui est réel et à chercher un sens plus profond derrière ce qui est montré. Les dramaturges utilisent des conversations et des actions qui vont à l'encontre de la logique habituelle pour créer un effet surprenant, où les vrais conflits viennent de la manière dont les protagonistes communiquent et se comprennent, plutôt que de l'histoire elle-même. Ainsi, ces contradictions évidentes deviennent un moyen de faire rire et de faire réfléchir, encourageant le public à accepter l'incertitude et à réfléchir sur nos limites à

²²⁶ Esslin, Martin, « Theatre Absurd », *op. cit.*, p. 14.

vraiment tout comprendre. Il est possible de classer ces contradictions selon deux types comme le soutient Liao Su-lien :

There are two types of contradictions in Beckett's plays : contradictions of verbal language and contradictions between language and act. Beckett uses contradictions to work against the effectiveness of language, to imply that language has lost its function. However, his use of contradiction is ironic, for it is based on discrepant awareness on the part of the figure on the stage and the audience²²⁷.

Selon l'auteur, dans les pièces de Beckett les contradictions verbales et celles entre le langage et l'action démontrent l'inefficacité du langage et suggèrent sa perte de fonction. Beckett utilise donc ces contradictions de manière ironique, créant un décalage entre la perception des personnages sur scène et celle du public. Cette approche souligne la complexité et l'ambiguïté de la communication humaine, et illustre comment le langage peut à la fois révéler et masquer la vérité.

Il est possible de noter par exemple, dans *Fin de partie*, que le silence peut être une forme de résistance ou de protestation passive. Les personnages s'engagent fréquemment dans des échanges dans lesquels le silence suit une question ou une affirmation, servant ainsi de refus non verbal de se conformer ou de reconnaître l'autorité de l'autre personnage. Ce silence délibéré révèle leur désaccord sans qu'ils n'aient à articuler leur opposition. À nouveau selon Esslin, cela est également présent dans *La Leçon* (1951) de Ionesco :

The Professor and the Pupil in Ionesco's *The Lesson* "seem" to be going through a repetition of conventional schoolbook phrases, but behind this smoke screen of language, the real action of the play pursues an entirely different course, with the Professor, vampire-like, draining the vitality from the young girl up to the final moment when he plunges his knife into her body²²⁸.

La contradiction dans le théâtre de l'absurde est donc bel et bien intimement liée au langage verbal. Les auteurs de ce genre utilisent souvent des dialogues qui semblent se contredire eux-mêmes, non seulement pour confondre ou amuser, mais aussi pour souligner combien il peut être difficile de communiquer et de trouver un sens cohérent dans les mots. Le langage verbal devient ainsi un terrain fertile pour la contradiction, où des phrases peuvent avoir plusieurs interprétations, ou aucune, et où les affirmations peuvent être immédiatement annulées par leur contraire. Cette manipulation du langage renforce le thème de l'absurdité et reflète notre propre expérience du monde, où les mots et leur signification ne sont pas toujours aussi fiables ou compréhensibles que nous le souhaiterions. La contradiction verbale dans le théâtre de l'absurde met en scène cette

²²⁷ Liao, Su-Lien, *op. cit.*, p. 391.

²²⁸ Esslin, Martin, « Theatre Absurd », *op. cit.*, p. 11.

réalité déconcertante, invitant les spectateurs à une introspection sur la nature même de la communication et de l'entendement humains.

Il apparaît ainsi que le silence dans le théâtre de l'absurde révèle une profondeur inattendue qui va bien au-delà d'une simple absence de mots. Chez Beckett, Ionesco et d'autres dramaturges, le silence prend la forme d'un dispositif dramaturgique complexe qui ne se contente pas de suspendre l'action, mais qui reconfigure le langage théâtral lui-même. Par le biais de multiples stratagèmes tels que les pauses, les non-dits, les interruptions ou encore les contradictions, le silence devient un espace de résonance où s'opposent la quête de sens et la vacuité de l'existence humaine. Ces silences, loin d'être neutres, agissent comme des signifiants, des moments où se cristallisent des tensions latentes, telles que la solitude, la répression, l'isolement social, et le désespoir. Chaque type de silence, qu'il soit physiologique, grammatical, psychologique ou intentionnel, contribue à une structure dramatique qui interroge la nature même de la communication et de l'expérience humaine. Les pauses physiologiques révèlent une humanité vulnérable, soumise aux contraintes corporelles, tandis que les silences psychologiques et grammaticaux instaurent une attente insoutenable, où l'absence de parole intensifie la charge émotionnelle et dramatique des échanges. Le silence se manifeste également à travers les répétitions et les interruptions, renforçant l'idée d'une communication cyclique et incomplète qui illustre la difficulté, voire l'impossibilité, pour les personnages de transmettre une vérité cohérente. Ainsi, le silence dans le théâtre de l'absurde devient une métaphore puissante de l'inexprimable, un lieu où les significations s'effondrent ou s'étendent au-delà des mots. En déjouant les attentes du spectateur, les dramaturges le placent face à une expérience paradoxale : un suspense non dirigé vers un dénouement narratif, mais vers une quête de sens sans réponse claire. Le silence remplit ici un double rôle, servant à la fois de subversion du langage et de miroir des contradictions internes des personnages, qui oscillent entre espoir et désespoir, foi et absurdité. Ce silence, qui intègre les valeurs, croyances et tabous sociaux, devient une entité autonome et polysémique, permettant aux spectateurs d'expérimenter, en dehors des conventions du discours, une compréhension émotionnelle et sensorielle des dilemmes existentiels du théâtre de l'absurde.

Ainsi, ayant établi le rôle du silence dans le théâtre de l'absurde en général, nous pouvons à présent nous tourner vers une analyse approfondie du silence dans l'œuvre de Samuel Beckett. Ce chapitre se concentrera sur l'importance du silence dans son texte, en examinant comment

Beckett utilise le silence non seulement comme un élément narratif, mais également comme un moyen d'exprimer les dilemmes existentiels de ses personnages. Par une analyse textuelle minutieuse, nous mettrons en lumière la manière dont le silence devient une forme de langage alternatif, révélant la complexité et la profondeur de la condition humaine dans le cadre de l'absurde beckettien.

CHAPITRE 3 :

LE SILENCE DANS LE TEXTE DE BECKETT

I would like to write a book which would drive men mad, which would be like an open door leading them where they would never have consented to go, in short, a door that opens onto reality.

- Selected writings, Antonin Artaud

3.1. L'importance du silence

Dans le théâtre de Beckett il y a, indiscutablement, un grand nombre de parallélismes et de références au cinéma muet, au music-hall et au cirque, trois arts qui donnent une importance majeure au langage non verbal. Nous avons par exemple dans *En attendant Godot* les échanges de chapeaux qui pourraient être inspirés des frères Marx, les chutes et bagarres grotesques, le pantalon d'Estragon qui tombe, la répétition de gestes inutiles comme le font plusieurs fois avec leurs chaussures Vladimir et Estragon, tout ceci renvoie au cirque et bien évidemment, aux chapeaux melon, symboles de Charlie Chaplin, maître du cinéma muet. Tous ces gestes et éléments nous renvoient au grotesque et au comique. Cependant, faire rire les spectateurs n'est pas le seul objectif que Samuel Beckett désire atteindre grâce à ces éléments. Cela est soutenu par Ana Cristina Lemnaru :

Beckett strives to remove ironically any immediate significance, any simplifying sentence that would clearly expose his conception, often overlapping the comic over tragic or alternating unevenly. Humor, illogic, and derision come to eliminate emotion whenever it seems to be born with the image of a desperate human condition. The comic paralyzes any identification or compassion for the clowns on the stage²²⁹.

Lemnary affirme que Beckett utilise des procédés comiques et grotesques, non pas pour simplifier ou divertir exclusivement, mais pour créer un effet ironique qui masque les significations immédiates et décourage toute interprétation directe. Il évite ainsi les « simplifying sentence[s] » qui exposeraient clairement une intention ou un message unique. En mêlant comique et tragique, souvent de manière inattendue ou inégale, Beckett développe une structure où l'humour, l'absurde, et la dérision viennent dissiper l'émotion ou l'empathie lorsqu'elles commencent à se former. Ce mélange de tonalités permet à Beckett d'empêcher le spectateur de ressentir une compassion évidente pour les « clowns » de ses pièces, c'est-à-dire ses personnages marqués par la déchéance humaine. En effet, le comique crée une distance, empêchant une identification simple ou un attachement émotionnel direct. Beckett ne cherche donc pas simplement à faire rire mais à perturber, en plaçant le spectateur face à une vision ironique et tragique de l'existence qui se cache sous le masque du grotesque. Ce nouveau langage silencieux contredit, va à l'encontre, dément le langage traditionnel. À première vue, ces gestes desquels nous avons parlé antérieurement,

²²⁹ Lemnaru, Ana Cristina, « Symbols and Gestures in Samuel Beckett's Theatre », *Education Facing Contemporary World Issues*, vol. 67, 2018, p. 2018.

semblent insubstantiels. Estragon qui essaie maintes et maintes fois de se déchausser sans y parvenir, pourrait représenter la défaite de la condition humaine, cette bataille sans fin que le théâtre de l'absurde essaie de faire ressortir. Un autre exemple est celui de Vladimir et le vide qu'il découvre dans son chapeau, gestes qui se répètent à plusieurs reprises tout au long de l'œuvre. Ainsi le soutient Shibajyoti Karmakar :

Throughout the play, Vladimir and Estragon's trivial actions are used to fight the emptiness they are feeling in their lives. Beckett purposely uses a tree as a symbol of the fluxity of time. An example of their trivial actions is the switching of hats between Vladimir and Estragon²³⁰.

Ce langage silencieux est un moyen qu'utilisent les protagonistes dans le but de fuir du silence, pour ne pas souffrir du temps qui passe, car cela les empêche de penser et de se confronter à la réalité.

3.1.1. L'expressivité émotionnelle

Dans le théâtre de l'absurde, l'expression des émotions est souvent intense, tout en étant potentiellement déconcertante ou complexe à comprendre pour le public. Les sentiments exprimés peuvent paraître disproportionnés, voire séparés du contexte, reflétant ainsi l'absurdité intrinsèque de l'existence humaine. Ces sentiments peuvent être montrés par les protagonistes sans qu'ils ne les ressentent, tout comme nous pouvons le voir dans la « tentative » de suicide de Vladimir ou Estragon, ou encore dans *Oh les beaux jours* : Winnie, souvent, tente de maintenir une apparence d'optimisme et de normalité à travers ses dialogues malgré les circonstances difficiles dans lesquelles elle se trouve. Ses répliques sont souvent interrompues par des silences lourds ou des expressions de douleur, révélant ainsi le mensonge de sa tentative de se montrer optimiste et sa situation désolée. Cet extrait du deuxième acte dans lequel Winnie est ensevelie jusqu'au cou, le confirme :

WINNIE :[...] On le fait (*Sourire.*) Le vieux style ! (*Fin du sourire.*) Il y a si peu dont on puisse parler. (*Un temps.*) On parle de tout. (*Un temps.*) De tout ce dont on peut. (*Un temps.*) Je pensais autrefois... (*Un temps.*)... je dis, je pensais autrefois que j'apprendrais à parler toute seule. (*Un*

²³⁰ Karmakar, Shibajyoti, *op. cit.*, p. 11936.

temps.) Je veux dire à moi-même le désert. (Sourire.) Mais non. (Sourire plus large.) Non non. (Fin du sourire²³¹.)

Winnie exprime des sentiments qui ne reflètent pas son état émotionnel interne. Son utilisation des sourires, qui commencent et finissent de manière presque mécanique ainsi que ses réflexions sur la solitude, illustrent un contraste entre ses actions extérieures et ses sentiments internes. On observe également à de maintes reprises des transitions rapides et inexplicables d'un état émotionnel à un autre chez les personnages. Cette instabilité a pour but de perturber le spectateur et de souligner l'imprévisibilité de la vie humaine, ainsi que l'absence de sens ou de logique stable. De la même façon, nous pouvons observer que les émotions présentées peuvent sembler décalées ou mal appropriées. Un personnage peut rire dans un moment tragique ou verser des larmes lors d'un événement heureux. Ces incongruités peuvent illustrer l'incapacité du langage et de la communication conventionnelle à véhiculer avec précision les émotions humaines, ainsi que la discordance entre les normes sociales et la réalité vécue. Il est aussi fréquent que les personnages du théâtre de l'absurde ressentent et expriment du désespoir, de la solitude et de l'anxiété. Ces sentiments reflètent la perception de l'existence humaine par les auteurs du théâtre de l'absurde, souvent vue comme dénuée de sens, aliénante et source d'angoisse. Par exemple, dans *Fin de partie*, les personnages sont prisonniers d'une routine désespérément monotone, exprimant constamment leur frustration, leur ennui et leur désespoir. Ces émotions renforcent l'idée d'absurdité et d'aliénation caractéristique de leur condition d'existence.

Ainsi, bien que l'expression des émotions dans le théâtre de l'absurde puisse sembler déroutante ou irrationnelle, elle est en réalité un moyen efficace de véhiculer les thèmes de l'absurdité, de l'isolement et du désespoir qui sont au cœur de ce genre.

3.1.2. L'expression de l'incommunicabilité

La thématique de l'incommunicabilité est un pivot essentiel dans de nombreux drames issus du théâtre de l'absurde. L'usage du langage y est fréquemment employé pour dépeindre l'échec des

²³¹ Beckett, Samuel, *Oh les beaux jours*, op. cit., p. 60.

tentatives de communication et l'isolement des êtres humains. Effectivement, Beckett lui-même décrit l'inutilité du langage comme suit dans correspondance qu'il écrit à Axel Kauri :

More and more my own language appears to me like a veil that must be torn apart in order to get at the things (or the Nothingness) behind it. Grammar and Style. To me they seem to have become as irrelevant as a Victorian bathing suit. [...] Is there any reason why that terrible materiality of the word surface should not be capable of being dissolved [...] so that through whole passages we can perceive nothing but a path of sounds suspended in giddy heights, linking unfathomable abysses of silence?²³².

Beckett voit la langue comme une sorte de voile qui masque la réalité, ou le « néant », derrière elle. Il laisse entendre que derrière le langage, il y a une forme de vérité ou de réalité que les mots ne peuvent pas pleinement exprimer. Le silence devient donc une quête pour atteindre une compréhension ou une expérience plus profonde et plus authentique qui transcende les limitations du langage. Le silence sert donc à atteindre une vérité ultime. Cette citation aborde l'idée que « la terrible matérialité de la surface du mot » pourrait être dissoute, un désir de dépasser la forme physique et concrète des mots pour parvenir à un état de perception plus pur, où les sons eux-mêmes se connectent à des « abîmes insondables de silence ». Cela évoque l'idée d'un langage qui se dissout en silence, où le silence n'est pas une absence de mots, mais un espace où les mots perdent leur forme conventionnelle et libèrent des significations plus profondes. Enfin, la référence à un « chemin de sons suspendu dans des hauteurs vertigineuses » suggère une expérience presque sensorielle ou transcendantale du langage, où les mots ne sont plus liés à des significations spécifiques, mais deviennent une expérience en soi, reliant des silences profonds. En résumé, cette citation illustre la vision que Beckett avait du langage, quelque chose semblable à une barrière à la compréhension et à l'expérience ainsi que le silence comme un moyen d'atteindre une forme de compréhension ou de réalité plus profonde. Il s'agit d'une exploration de la limite du langage et de la manière dont le silence peut offrir un moyen d'accéder à une forme de vérité ou de réalité qui se situe au-delà des mots. *En attendant Godot* en est un exemple emblématique. La communication entre les protagonistes, Vladimir et Estragon, leurs échanges, souvent répétitifs, décousus et truffés de malentendus, illustrent le désespoir et l'absurdité de leur situation. Dans cette pièce, les dialogues entre Vladimir et Estragon sont souvent interrompus par des silences qui sont tout aussi communicatifs que leurs mots. Ces silences peuvent être lourds de sens, exprimant le désespoir, l'attente interminable, ou l'absence de sens dans leur conversation. Ils parlent, mais leur dialogue

²³² Beckett, Samuel, « Carte à Axel Kauri », dans *Disjecta : Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, édité par Ruby Cohn, Londres, John Calder, 1983, p. 171–172.

ne conduit nulle part, créant un silence verbal où ce qui est dit est aussi important que ce qui n'est pas dit. Eugène Ionesco fait également écho à cette thématique dans *La Cantatrice chauve*, par exemple : bien que les personnages utilisent le langage verbal, ils ne parviennent pas à établir une communication authentique. Leurs dialogues, faits de phrases stéréotypées, de non-séquences, de contradictions et de banalités, n'arrivent pas à créer une véritable connexion humaine.

Dans le théâtre de l'absurde, le langage est souvent présenté comme défectueux et impuissant. Les personnages échouent à transmettre efficacement leurs pensées, sentiments, désirs et peurs par le biais du langage. Cela reflète la perspective des auteurs absurdistes sur l'insignifiance de la vie humaine, la solitude intrinsèque de l'existence et l'échec de la communication comme moyen de surmonter cette solitude. Afin d'exprimer l'incommunicabilité, Beckett a également recours aux monologues intérieurs, comme l'explique Rosa Mateu Serra dans un essai de « mostrar ese fluir de la consciencia que escapa al orden puramente lingüístico²³³. » Dans l'œuvre de Beckett, le monologue intérieur devient un outil puissant pour représenter le silence, non pas comme une absence de son, mais comme un espace pour le flux de la conscience. Beckett explore cette technique afin de dévoiler les pensées et émotions les plus profondes de ses personnages, des pensées qui ne peuvent pas être exprimées pleinement à travers le langage traditionnel. Ce faisant, il met en relief la complexité de la psyché humaine et la limite des mots pour capturer l'essence de l'expérience humaine. Les monologues intérieurs chez Beckett sont donc une manière de plonger dans le silence, non pas pour se retrouver dans le vide, mais pour accéder à une richesse intérieure qui échappe à l'ordre linguistique ordinaire.

Suite à cette analyse, il est possible d'affirmer que l'incommunicabilité dans le théâtre de l'absurde sert à exprimer le sentiment d'absurdité, de désespoir et d'aliénation éprouvé par les individus dans un monde qui semble privé de sens et d'ordre logique. Selon les mots d'Ahmed Faisal :

Absurd plays are often perceived as devoid of traditional meaning due to their unconventional structures and perplexing narratives. However, these plays possess a profound underlying significance. They utilize absurdity as a tool to challenge conventional thinking and explore existential concepts. For instance, in Samuel Beckett's play "*Waiting for Godot*," the seemingly meaningless conversations between characters highlight the human tendency to seek purpose in a

²³³ Mateu Serra, Rosa, *El lugar del silencio en el proceso de la comunicación*, Lleida, Universitat de Lleida, 2001, p. 267.

seemingly indifferent universe. The absurdity serves as a metaphor for the absurdity of human existence itself²³⁴.

Selon Faisal, les pièces de l'absurde, bien qu'elles puissent sembler dénuées de sens en raison de leur structure atypique et de leurs intrigues déroutantes, possèdent une signification sous-jacente profonde. Elles se servent de l'absurdité pour remettre en question les modes de pensée traditionnels et approfondir des concepts existentiels. En particulier, *En attendant Godot* montre à travers des dialogues apparemment insignifiants la tendance humaine à chercher un but dans un monde qui semble indifférent. L'absurde devient ainsi une métaphore de l'incohérence de l'existence humaine : les personnages, pris dans l'attente de quelque chose qui ne vient pas, reflètent l'aspiration humaine à donner un sens à l'existence, même face à un vide sans réponse.

3.1.3. Les pauses et le rythme

Comprendre la signification profonde du silence dans l'œuvre dramatique de Samuel Beckett nécessite une étude attentive des pauses et du rythme présents dans ses pièces. Ainsi, il faut comprendre que ces éléments ne sont en aucun cas de simples ornements stylistiques. Tout au contraire, ils occupent une place fondamentale dans le déroulement du spectacle et accentuent les thèmes majeurs de l'absurdité ainsi que celui de l'isolement. Michael Futcher décrit l'importance des pauses comme suit :

The rhythms of the language are very important and must be observed. Beckett is very musical and his scripts like a musical score. If he doesn't write in "pause" you must keep the flow of the language going. And likewise if he writes in "pause" – you must observe it. His pauses are vital to the meaning he is trying to convey and often to maximise comic effect. Further, you must ask why is this pause here? What is happening visually in this pause, and what thought is left hanging in the air for the audience to cogitate ?²³⁵

Futcher souligne l'importance des pauses dans les œuvres de Samuel Beckett, en les comparant aux éléments d'une partition musicale où chaque silence et chaque rythme ont un sens précis. Il soutient que le dramaturge utilise ces pauses pour structurer la pièce et maximiser l'effet comique,

²³⁴ Faisal, Ahmed, « Modern Absurd Drama as a Catalyst for Social Awareness and Reform », *Journal of Humanities and Social Science*, vol. 8, n° 10, 2023, p. 40.

²³⁵ Futcher, Michael, *Beginning, Middle & Endgames*, Brisbane, Queensland Performing Art Center, 2016, p. 2.

mais aussi pour intensifier la réflexion des spectateurs. Les pauses introduisent une rupture qui suspend une pensée ou une action, forçant le public à y réfléchir. Ignorer ces pauses reviendrait à altérer le sens que Beckett souhaite transmettre.

Dans les dialogues de Beckett, les pauses ne sont pas de simples interludes de silence, elles sont chargées d'implications, de signification. Elles créent une tension, une attente, ou même une gêne, invitant le spectateur à contempler ce qui est dit et ce qui demeure inexprimé. Ces silences ponctuent le texte de manière à donner du poids à chaque mot prononcé, soulignant souvent l'absurdité de la situation ou le désespoir des personnages. Selon Pia Brinzeu :

The pause appears thus as a point of junction between the inside and the outside, between the individual and the world, between the spirit and the flesh. The pause is desired because it reverses the act of speaking, returning the heroes to a condition of interiority in which they have the pleasure of recollecting their ideas in tranquility. This fluctuation outside/inside is paralleled also by the meaningful contradictions between tension/reflection, movement/rest, suffering/relaxation. The shift brings about a repulsive and propulsive motion of the dramatic text, a rhythm of rejection and expulsion, breathing in and out²³⁶.

Brinzeu affirme que cette alternance entre action et inaction, entre tension et détente, crée un rythme unique dans le texte dramatique, évoquant une respiration, une oscillation entre le rejet et l'acceptation, la souffrance et le soulagement. Ce mouvement rythmique reflète la complexité des émotions humaines et les contradictions inhérentes à la condition humaine, éléments centraux dans le théâtre de l'absurde.

En ce qui concerne le rythme, il est tout aussi crucial dans la dramaturgie de Beckett. Le rythme des dialogues, souvent saccadé ou haché, reflète la fragmentation de la communication et le désarroi des personnages. Dans *En attendant Godot*, par exemple, les échanges entre Vladimir et Estragon alternent entre des éclats de conversation rapide et des périodes de silence étendu, illustrant leur perpétuelle attente et leur incapacité à donner un sens à leur existence. Nous pouvons le constater dans le deuxième acte :

ESTRAGON : Toutes les voix mortes.
VLADIMIR : Ça fait un bruit d'ailes.
ESTRAGON : De feuilles.
VLADIMIR : De sable.
ESTRAGON : De feuilles.
Silence.

²³⁶ Brinzeu, Pia, « 'Without a Word' : Pauses in Beckett's Drama », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui, Beckett in the 1990s*, vol. 2, n° 1, 1993, p. 232.

VLADIMIR : Elles parlent toutes en même temps.
 ESTRAGON : Chacune à part soi.
 Silence.
 VLADIMIR : Plutôt elles chuchotent.
 ESTRAGON : Elles murmurent.
 VLADIMIR : Elles bruissent.
 ESTRAGON : Elles murmurent.
 VLADIMIR : Que disent-elles ?
 Silence²³⁷.

Dans cet extrait, la manière dont le rythme alterne ici entre intensité et pause reflète la tension entre la nécessité de combler le vide par les paroles et l'inefficacité de ces paroles à atteindre un sens durable. En effet, chaque phrase est une tentative de briser le silence, de surmonter une sorte de malaise existentiel, mais ces paroles semblent échouer à instaurer une véritable communication ou compréhension mutuelle. Un exemple particulièrement frappant de l'utilisation des pauses et du rythme se trouve dans *Acte sans paroles I* où le silence verbal est omniprésent. Dans cette pièce, l'absence totale de dialogue met en relief le rôle des pauses et des actions physiques dans la communication de l'expérience humaine. Les mouvements du personnage, entrecoupés de moments d'immobilité absolue, créent un rythme qui parle plus éloquemment que les mots pourraient le faire, explorant les thèmes de l'isolement et de la frustration. Cela est attesté par Michael Palmese :

What follows the initial thrusting of the man out into the confined world of the play are a series of frustrated efforts and disappointments, seemingly instigated by an unseen force that observes the individual, directs his attention, and periodically interjects variables²³⁸.

Palmese confirme qu'une fois projeté dans l'espace confiné de la pièce, le personnage principal se retrouve pris dans une série d'efforts infructueux et de déceptions. Cette répétition de tentatives et d'échecs met en évidence son impuissance face à un contrôle extérieur qui limite sa liberté d'action. Ainsi, l'homme devient le symbole d'une existence marquée par l'isolement et la frustration, où les gestes et les pauses remplacent les mots pour exprimer son état d'aliénation et d'abandon.

Nous pouvons donc, en résumé, conclure que les pauses et le rythme dans les pièces de Beckett ne sont pas seulement des techniques dramatiques, ce sont des outils fondamentaux pour

²³⁷ Beckett, Samuel, *Godot Bilingual*, op. cit., p. 212.

²³⁸ Palmese, Michael, « Beckett's Theater of Punishment : Act without Words I as Panopticon », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 29, n° 2, 2017, p. 418.

créer une atmosphère d'incertitude, de contemplation et d'interrogation, faisant du silence un acteur à part entière dans le théâtre de l'absurde.

3.1.4. La création d'une tension dramatique

Dans cette partie, nous examinerons comment les silences entre les personnages peuvent révéler les tensions implicites qui les opposent. Par exemple, dans *Fin de partie*, les silences entre Hamm et Clov renforcent l'atmosphère de ressentiment et de conflit latent, particulièrement perceptible dans l'acte I :

HAMM : Prépare-moi. (*Clov ne bouge pas.*) Va chercher le drap. (*Clov ne bouge pas.*) Clov.
CLOV : Oui.
HAMM : Je ne te donnerai plus rien à manger.
CLOV : Alors nous mourrons²³⁹.

Afin de dévoiler ces tensions nous verrons que dans le contexte du théâtre du silence chaque mot prononcé par un personnage prend plus de poids et de signification que dans d'autres contextes. Par conséquent, même des déclarations apparemment banales peuvent créer une tension dramatique, étant donné que le public peut se demander quelles vérités plus profondes se cachent derrière ces mots.

Dans les œuvres de Beckett, le silence peut souvent être utilisé pour créer un sentiment d'anticipation. Par exemple, dans *En attendant Godot*, les personnages attendent constamment quelque chose (ou quelqu'un) qui n'arrive jamais. Ces pauses silencieuses créent une tension, car le public attend avec les personnages, en espérant un dénouement qui n'arrive jamais. Il est remarquable que l'attente même de Godot, dans la pièce au titre quasiment identique, est créatrice de tension. Cette attente est un élément représentatif de la condition humaine comme l'affirme Esslin :

The subject of the play is not Godot but waiting, the act of waiting as an essential and characteristic aspect of the human condition, throughout our lives we always wait for something, and Godot simply

²³⁹ Beckett, Samuel, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 17.

represents the objective of our waiting - an event, a thing, a person, death. Moreover, it is in the act of waiting that we experience the flow of time in its purest, most evident form²⁴⁰.

Cette attente perpétuelle crée une tension dramatique inhérente, car elle place les personnages dans un état de suspension et d'incertitude. Le fait que Godot, l'objet de leur attente, ne soit jamais clairement défini amplifie cette tension, reflétant la quête universelle de sens et d'objectifs dans la vie. Beckett utilise cette attente pour explorer le flux du temps, faisant ressentir au spectateur la lenteur, la répétition et parfois l'absurdité du temps qui passe. Cette expérience du temps, dans sa forme la plus pure, renforce la tension dramatique, car elle démontre l'absurdité et la précarité de l'existence humaine. Ainsi, dans le théâtre de Beckett, l'attente devient un puissant moteur de tension dramatique, capturant l'essence de l'expérience humaine dans sa forme la plus fondamentale.

Nous pouvons observer que la tension dramatique dans *Acte sans paroles II* est manifestée sous diverses formes. Manako Ôno, dans *Actes sans paroles, paroles sans scène* (2008) l'expose ainsi :

Les objets du monde occuperont alors la place qui, dans le langage, est celle des signes et des énoncés : ils se trouveront en quelque sorte transformés en signes, à partir desquels le spectateur formulera des hypothèses d'interprétation pour tenter de les déchiffrer. Ces éléments feront ainsi l'objet d'un processus de symbolisation. Or nous avons affaire à des pièces de théâtre : par définition, la série de ces signes ou de ces symboles produira un événement sur la scène²⁴¹.

Premièrement, l'absence de paroles et la focalisation sur les événements visuels (gestes, rapports d'espace) obligent le spectateur à se concentrer sur le langage corporel et les interactions non verbales. Cela dit, la pièce met en scène une interaction complexe entre objets et personnages, où les objets jouent un rôle clé, ce qui augmente la tension par l'ambiguïté de leur rôle et leur interaction avec les personnages humains. Selon Ôno, les objets transformés en signes ne portent pas un sens unique ou évident ce qui engendre une ambiguïté intrinsèque. Cette ambiguïté crée une incertitude quant à l'interprétation correcte des événements sur scène, augmentant ainsi la tension dramatique. Le spectateur est placé dans une situation où il doit naviguer dans un espace de multiples possibilités de significations, rendant l'expérience théâtrale plus complexe. Il est également possible d'observer qu'en devenant des symboles, les objets acquièrent une dimension allégorique, représentant des

²⁴⁰ Esslin, Martin, *Theatre of the Absurd*, op. cit., p. 17.

²⁴¹ Ôno, Manako, « Actes sans paroles, paroles sans scène », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 19, n° 1, 2008, p. 404.

idées ou des concepts plus larges que leur fonction littérale. Cette élévation des objets du quotidien à un niveau symbolique crée une tension en invitant le spectateur à réfléchir sur des thèmes plus profonds, tels que la condition humaine, l'existence ou l'absurdité.

Il est donc possible d'affirmer que Beckett maîtrise l'art de transformer le silence et l'attente, souvent considérés comme passifs ou vides, en éléments actifs et puissants qui accentuent la tension dramatique. Le spectateur est invité à contempler non seulement ce qui est dit, mais aussi ce qui est tu, ce qui est attendu. Ainsi, dans le théâtre de Beckett, la tension dramatique est constamment alimentée par un subtil équilibre entre parole et silence, action et inaction. L'attente et le silence ne sont pas des moments d'arrêt, mais des moments où la tension s'accumule.

3.1.5. Le langage corporel

Dans le théâtre du non-sens, le silence est également manifesté via le langage corporel. Les dramaturges de ce genre utilisent souvent le langage corporel, les expressions faciales, les mouvements et autres formes de communication non verbale pour renforcer les thèmes de l'absurde, et souvent pour combler les lacunes créées par l'inefficacité du langage verbal. Dans le théâtre post-dramatique, le silence et le langage corporel jouent un rôle crucial dans la transmission de l'absurde, ce qui rappelle certains aspects du théâtre de l'absurde. Les dramaturges post-dramatiques utilisent souvent le langage corporel, les mouvements et l'absence de dialogue pour combler les lacunes laissées par l'inefficacité du langage verbal, un aspect central que Marvin Carlson explore dans son article *Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance* : « postdramatic theatre seeks to completely abandon the mimetic for the solely performative²⁴² ». Le théâtre post-dramatique cherche à abandonner la mimésis, l'imitation ou la représentation fidèle de la réalité, afin de privilégier une approche uniquement performative. Cela signifie qu'il ne s'agit plus de créer un monde fictif qui imite la vie réelle, comme dans le théâtre traditionnel, où les personnages, l'intrigue et le décor visent à reproduire ou à représenter une histoire cohérente. Au lieu de cela, dans le théâtre post-dramatique, l'accent est mis sur l'acte de performance lui-même.

²⁴² Carlson, Marvin, « Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance », *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 5, n° 3, 2015, p. 589.

Carlson le soutient au moyen de ces mots : « the body must be freed from the constraints of the mimetic character, traditionally derived from the dramatic text, and set free to register as purely performativeles mouvements²⁴³. » Le critique nord-américain affirme donc que les sons, les interactions entre les éléments scéniques et le corps des acteurs deviennent le centre de l'expérience théâtrale. Ainsi, Marjorie Colin, de son côté, souligne l'utilité et l'importance du langage non verbal dans le théâtre de Beckett, où, tout comme dans le théâtre post-dramatique, le corps et les gestes des acteurs prennent le relais du langage pour devenir les vecteurs principaux de l'expression scénique :

Elle [la gestualité] seule est capable de donner de l'espoir aux personnages. Agir, c'est éviter de mourir. Le silence n'est donc pas circonscrit aux seules mentions des pauses ou des temps. Le corps vient ainsi remplir 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 décrépît répond la parole. Les personnages de Beckett se situent toujours au carrefour des deux voies : lorsque le verbe ne peut plus, c'est bien le corps qui se charge de témoigner d'une forme de résistance contre la finitude, c'est bien le corps qui véritablement parle. L'exigence du faire traduit cette ténacité²⁴⁴.

Colin soutient que la gestualité devient pour les personnages une source d'espoir et une forme de survie. Le fait d'agir leur permet d'échapper, même momentanément, à la mort. Le silence, donc, ne se limite pas aux pauses ou aux moments d'absence de paroles. Le corps prend la place laissée par le langage. En ce sens, l'action physique compense l'impuissance de la voix mourante. Quand la parole s'affaiblit, le corps émerge pour la remplacer, tout comme la parole apparaît pour pallier la faiblesse du corps. Les personnages de Beckett évoluent toujours dans cet équilibre : lorsque les mots manquent, le corps devient un moyen de résister à la finitude, il devient porteur d'un message. Cette exigence d'agir incarne leur persévérance face à la condition humaine. Le langage corporel intervient donc, non seulement pour remplir les lacunes laissées par le langage verbal, mais aussi pour communiquer d'une manière plus profonde et plus viscérale. Les mouvements répétitifs et les gestes apparemment sans but des personnages ne sont pas simplement des actions physiques, mais des manifestations de leur état psychologique et existentiel. Ces actions corporelles deviennent de puissantes métaphores de leur lutte contre l'inertie, l'isolement, et la recherche de sens. Nous allons

²⁴³ *Ibid*, p. 588.

²⁴⁴ Colin, Marjorie, « Le Silence en maux dans l'œuvre théâtrale de Samuel Beckett », *Quêtes Littéraires*, n° 7, 2017, p. 147.

voir à présent les méthodes utilisées afin de mettre en relief ce langage, nous verrons pour ce faire l'exemple suivant que nous donne Colin :

Ainsi, dans *Oh les beaux jours*, les didascalies nombreuses concernant les gestes de Winnie viennent supplanter la parole difficile et l'échange impossible avec Willie : (*Elle se tourne un peu vers lui.*) tu sais le rêve que je fais quelques fois ? (*Un temps.*) Le rêve que je fais quelques fois, Willie ? (*Un temps.*) Que tu viendras vivre de ce côté que je puisse te voir. (*Un temps. Elle revient de face.*) J'en serais transformée. (*Un temps.*) Méconnaissable. (*Elle se tourne un peu vers lui.*) Ou seulement de temps en temps, de ce côté seulement de temps en temps, que je me repaisse de toi. (*Un temps. Elle revient de face.*) Mais tu ne peux pas, je sais. (*Elle baisse la tête.*) Je sais. (*Elle lève la tête.*) Enfin – (*Elle regarde la brosse*) – plus pour longtemps, Winnie – (*elle regarde la brosse*) – ça va sonner. (Beckett, 1963 : 55)²⁴⁵.

Colin poursuit en soulignant que cette gestualité, par sa précision et sa répétition, compense le vide laissé par l'absence de parole ou par l'impossibilité d'un véritable échange avec Willie. Les gestes de Winnie deviennent une manière de dialoguer avec le silence et d'exprimer ce que les mots ne parviennent pas à dire :

On perçoit ici toute la puissance verbale de la gestualité qui vient dialoguer avec le personnage, comme pour remplacer le vide laissé par la parole de l'autre. Cette surcharge du geste permet de combattre l'angoisse du vide. Puisque le dialogue est impossible, puisque la parole se fait agonisante, le corps apparaît donc en béquille d'un langage verbal défaillant²⁴⁶.

La gestualité de Winnie, décrite avec précision, dialogue avec elle-même et avec le spectateur, ce langage remplace le vide laissé par la parole de Willie. Cette « surcharge du geste » est une stratégie que Beckett utilise afin de lutter contre « l'angoisse du vide », un thème récurrent dans son œuvre où les personnages se retrouvent souvent confrontés à l'absurdité de leur condition, à l'isolement et à la difficulté de trouver un sens ou une connexion véritable. Dans ce contexte, le corps de Winnie devient un fardeau pour un langage verbal défaillant. Ses mouvements, ses regards, et ses expressions corporelles sont autant de tentatives de maintenir une forme de communication, de présence et d'interaction dans un monde où les mots se perdent ou deviennent inefficaces. Ce que Beckett démontre ici, c'est la capacité du corps à communiquer au-delà des mots. Les mouvements de Winnie, sa façon de se tourner vers Willie, les regards, les silences, tous ces éléments corporels deviennent un langage en soi. Ils expriment ses désirs, ses émotions, et ses frustrations de manière plus éloquente que les mots pourraient le faire et le font dans cette œuvre.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*

Dans un contexte où le dialogue verbal est fragmenté et souvent sans réponse, ces gestes sont chargés d'une très grande puissance communicative. Enfin, dans le même article, Colin nous décrit ce même recours au langage non verbal fait par Beckett, mais cette fois-ci dans *Actes sans paroles* :

C'est évidemment encore plus manifeste dans *Actes sans paroles*, mimodrames qui marquent l'absence totale de langage verbal, exhibant littéralement ce silence par les gestes, nombreux, itératifs, compulsifs. Le corps devient ainsi le levier d'un langage particulier qui témoigne de l'impossibilité du verbe. Beckett poursuit ici un but précis : annuler totalement la parole, montrer l'effondrement progressif du langage verbal au profit, comme l'écrit Artaud, du « langage des signes, des gestes et des mimiques » (1964 : 37). « Le mot est une fuite. Le mot empêche le silence de parler », écrit Ionesco dans *Journal en miettes* (1967 : 121). Sans doute faut-il en conclure que chez Beckett, le geste permet finalement au silence de dire quelque chose²⁴⁷.

Il est manifeste que dans *Actes sans paroles* l'absence de langage verbal est non seulement une caractéristique stylistique, mais elle devient une force dramatique qui façonne l'œuvre. Cette pièce, relevant du mimodrame, souligne nettement la suprématie du geste sur la parole. Ce choix dramaturgique de Beckett souligne la limitation, voire l'inadéquation, du langage verbal pour exprimer pleinement l'expérience humaine, en particulier dans des contextes absurdes ou extrêmes. Les gestes, « nombreux, itératifs, compulsifs », ne sont pas de simples remplacements de la parole, ils constituent un langage à part entière, capable de transmettre des émotions, des idées, et des états d'être que les mots ne peuvent pas toujours saisir. En mettant l'accent sur le langage corporel, Beckett répond également à l'affirmation de Ionesco selon laquelle « le mot empêche le silence de parler ». Dans *Actes sans paroles*, le silence n'est donc pas un vide, mais un espace rempli par le langage du corps. Ce langage corporel devient un moyen pour le silence de dire quelque chose, de communiquer d'une manière plus directe et viscérale. Le corps des personnages, avec ses gestes et ses mouvements, parle là où les mots échouent ou sont absents.

Ces deux œuvres représentent ainsi une exploration profonde de la communication non verbale, démontrant que le silence et le geste peuvent être aussi expressifs, sinon plus, que la parole. Beckett, en éliminant le langage verbal, ne réduit pas la communication, mais au contraire, il l'élargit, ouvrant la voie à un dialogue plus riche et plus nuancé entre le spectateur et la scène, où le geste devient un puissant véhicule d'expression et de signification. La dualité des protagonistes dans *Acte sans paroles II* accentue notablement l'absence de langage verbal, rendant cette caractéristique plus frappante, plus pesante par rapport à *Acte sans paroles I*. Dans cette seconde

²⁴⁷ *Ibid*, p. 146-147.

œuvre, la présence de deux personnages amplifie le contraste entre l'interaction humaine attendue et le silence qui prévaut. En effet, lorsque le protagoniste est seul, comme dans la première pièce, l'absence de dialogue verbal s'inscrit dans une logique de solitude. Le personnage pourrait potentiellement s'adresser au public, se livrer à un monologue intérieur exprimé à voix haute, ou même parler seul, actions qui sont souvent utilisées dans le théâtre pour rompre l'isolement. La présence de deux protagonistes dans *Actes sans paroles II* crée une attente de communication et d'échange verbal. Leur mutisme devient ainsi plus marqué, plus lourd de sens. Cette absence de parole entre deux êtres côte à côte souligne davantage le vide communicatif et l'échec du langage. L'absence de communication verbale attire donc l'attention sur les autres moyens de communication, notamment le langage corporel et les gestes. Cette configuration renforce l'exploration beckettienne de la non-communication et de l'isolement et invite à une réflexion plus profonde sur les limites et les possibilités de la communication humaine. En effet, Ôno affirme que, dans *Actes sans paroles I et II*, la scène est remplie d'actions qui, sans dialogue, acquièrent une signification propre à travers de longues didascalies décrivant des gestes orientés vers un objectif final. Cela met en avant l'attente de communication entre les personnages de *Acte sans paroles II*. L'absence totale de parole, en particulier entre deux personnages, souligne un vide communicatif accru, une distance infranchissable malgré leur proximité physique :

Owing to the declared absence of spoken words on stage, each of the *Actes sans paroles I and II* appears to consist of lengthy stage directions describing a series of actions tending toward an end that is going to shed meaning on them²⁴⁸.

Nous allons désormais étudier une dernière raison pour laquelle Beckett utilise le langage gestuel dans son théâtre. Dans les pièces de théâtre de l'absurde, le langage corporel des personnages peut souvent contredire ou compliquer leur discours verbal. Par exemple, à plusieurs reprises nous pouvons voir comment un protagoniste peut vouloir exprimer un sentiment, une envie ou toute autre chose exprimable, mais son langage corporel peut indiquer le contraire. Il est possible de le constater à de nombreuses reprises dans *Fin de partie* via l'ambivalence de Clov entre son désir de partir et son incapacité à agir, Clov affirme son intention de partir. Cependant, sa réaction physique, le fait de s'arrêter à la porte et de se retourner. Cette action contredit le langage verbal de Clov :

²⁴⁸ Ôno, Manako, *op. cit.*, p. 403.

CLOV : Alors je te quitte.

HAMM (*tête baissée, distraitement*) : C'est ça. Clov va à la porte, se retourne.²⁴⁹

Cela peut aider à créer une atmosphère de confusion ou de contradiction, renforçant ainsi l'idée d'absurdité.

Enfin, il est aussi important de souligner que les expressions faciales des personnages sont également un outil de communication du langage corporel. En effet, les mouvements les plus grands, les plus visibles, réalisés par les bras, les jambes ou encore le buste ne sont pas les seuls moyens de communication utilisés par le dramaturge. Les grimaces, sourires ou tout autre sentiment exprimé par le visage des acteurs peuvent souvent aider à exprimer leur désarroi, leur confusion ou leur désespoir. Un protagoniste peut sourire alors qu'il exprime des sentiments de tristesse ou de désespoir, ajoutant une autre couche de contradiction et d'absurdité. Nous allons prendre en exemples les personnages de *Fin de partie*. Clov, Hamm, Nagg, et Nell, sont tous confinés dans leurs propres limitations physiques et émotionnelles, ce qui rend leurs expressions faciales d'autant plus significatives. Dans cette pièce, la mise en scène limite les mouvements corporels, ce qui confère aux expressions faciales des personnages un rôle accru et essentiel. Clov, bien qu'il soit le seul personnage capable de se déplacer, montre souvent une expression de désespoir ou de résignation, illustrant son incapacité à changer sa situation ou celle des autres personnages. Ses regards, ses soupirs et ses gestes reflètent une profonde lassitude et, comme l'affirme Roger Blin, nous nous demandons jusqu'à la fin de la pièce s'il décidera d'abandonner ses parents ou non :

Il y a ce jeu qu'ils se font l'un à l'autre, et qui se termine aussi d'une façon ambiguë parce que le suspens dérisoire de la pièce, s'il y a suspense, c'est ce fils Clov, partira-t-il ou non ? Et on ne le sait pas jusqu'à la fin²⁵⁰.

Hamm, aveugle et infirme, utilise son visage pour exprimer son autorité et son désarroi. Ses expressions faciales, bien que limitées par sa cécité, transmettent souvent de la colère, de la frustration, et parfois un désir cruel de contrôle. Les moments où il semble perdu ou vulnérable sont également puissamment communiqués par de subtiles modifications de son expression faciale. Cela est manifeste lors de son monologue dans le deuxième acte dans lequel il change d'humeur vingt-

²⁴⁹ Beckett, Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 88.

²⁵⁰ *Ibid*, quatrième de couverture.

trois fois²⁵¹, passant de « *Morne* », à un « *Ton normal* » à « *Plus animé* » ou encore énervé, ce qui est indiqué via la didascalie « *Avec force*²⁵² ». Nagg et Nell, quant à eux, offrent des moments de légèreté malgré leur situation tragique. Leurs interactions, marquées par des sourires tristes ou des regards échangés, apportent une dimension humaine et émotionnelle essentielle à la pièce afin de maintenir une touche de comédie, alléger la tragédie de leur la situation. Leurs expressions faciales sont souvent empreintes de nostalgie, reflétant leurs souvenirs d'un passé meilleur comme nous pouvons le voir dans le dialogue qu'ils maintiennent, en riant de moins en moins fort. Dans ce dialogue, ils remémorent leur accident :

NAGG : Tu te rappelles ?

NELL : Non

NAGG : L'accident de tandem où nous laissâmes nos guibolles.

Ils rient.

NELL : C'était dans les Ardennes.

Ils rient moins fort.

NAGG : À la sortie de Sedan. (*Ils rient encore moins fort. Un temps.*) Tu as froid ?²⁵³

Il est dès lors pertinent de questionner si leur bonheur est authentique, malgré leurs sourires. En effet, ils semblent heureux uniquement lorsqu'ils ne pensent pas au présent. À travers leurs sourires empreints de mélancolie, semblent osciller entre des sentiments de joie et de tristesse. Leur bonheur, dans la mesure où il existe, apparaît nuancé par une pleine conscience de leur situation précaire et un souvenir nostalgique des jours meilleurs. Ces sourires, loin de traduire un véritable bien-être, suggèrent plutôt une forme de résilience, un effort pour trouver des moments de clarté et de réconfort même au cœur de leur réalité assombrie. L'utilisation des expressions faciales dans *Fin de partie* est donc bel et bien un recours vital utilisé par Beckett afin de communiquer le désespoir, la confusion, et l'isolement des personnages.

À la suite de cette analyse et tout bien considéré nous pouvons affirmer que le langage corporel est un moyen de communication non verbale dans le théâtre de l'absurde et est un outil puissant pour exprimer l'absurdité de la vie, souvent de manière plus efficace que le langage verbal lui-même et cela est encore plus présent dans le théâtre du dramaturge franco-irlandais. Cela

²⁵¹ *Ibid*, p. 68–73.

²⁵² *Ibid*.

²⁵³ *Ibid*, p. 29.

témoigne de la profondeur du théâtre de l'absurde, où les actions physiques et les silences parlent parfois plus fort que les mots, révélant les intrications complexes de l'expérience humaine.

3.1.6. L'exploration de l'absurde

L'étude de l'absurde est un élément fondamental du théâtre de l'absurde. Les auteurs ont pour objectif de dépeindre la vie comme étant vide de sens, inexplicée et souvent contradictoire. Nous verrons quelles méthodes ils utilisent afin d'intégrer l'absurde dans leurs œuvres.

Le théâtre de l'absurde rejette souvent la logique en s'écartant des structures narratives classiques, préférant des intrigues non linéaires ou circulaires qui soulignent l'absurdité et le manque de sens dans la condition humaine. Elles peuvent manquer de début, de milieu ou de fin définis, et les événements peuvent sembler aléatoires ou dénués de raison. Cela peut être interprété comme une représentation de l'absurdité de la vie, qui ne suit pas toujours une logique évidente. Cela est parfaitement visible dans *En attendant Godot*. En effet, le premier acte débute et termine par l'attente des protagonistes, ce qui se répète dans le deuxième et dernier acte de la pièce. Comme le soutient Garry Harris :

In Samuel Beckett's *Waiting for Godot* we are confronted with four clowns who make no attempt to develop the plot. Indeed, one of the recurring criticisms of the play is that 'nothing happens'. Bearing in mind that this tragicomedy has two acts, we could caustically affirm that nothing happens twice!²⁵⁴

Dans ce théâtre le langage est fréquemment dépeint comme un outil défaillant, inadéquat pour exprimer pleinement les pensées ou les émotions des personnages. Les dialogues sont souvent répétitifs, incohérents et dénués de logique apparente, illustrant la fragmentation et l'échec de toute tentative de communication véritable. En rompant avec la fonction traditionnelle du langage, qui consiste à transmettre du sens, les auteurs de l'absurde, tels que Beckett et Ionesco, mettent en scène un langage qui, loin d'établir des liens, engendre malentendus et isolation. Ainsi, le langage, au lieu d'éclaircir, intensifie la confusion et souligne l'absurdité de l'existence humaine, marquée

²⁵⁴ Harris, Garry, « Beckett, Godot, and the Tramp : The Prophetic Function of the Tramp or Clown Figure in Absurdist Drama », *Lutheran Theological Journal*, vol. 33, n° 2, 1999, p. 103.

par un fossé insurmontable entre les individus. Voici comment Madeleine Marmin soutient l'incohérence dialectique des protagonistes :

Ce théâtre déroutant, implacable, renonçant aux cadres traditionnels [...] se propose d'exprimer le sentiment de l'irrationnel de la condition humaine à l'aide de démarches également irrationnelles ; aussi refuse-t-il toute construction logique, toute progression ; les personnages n'ont plus de cohérence, plus d'unité, l'intrigue a disparu²⁵⁵.

Marmin met en évidence comment le théâtre de l'absurde, en abandonnant « toute construction logique, toute progression », se détourne des attentes narratives et structurelles classiques pour exprimer le sentiment de l'irrationnel inhérent à la condition humaine. Cette démarche irrationnelle, où les personnages manquent de cohérence et l'intrigue disparaît, traduit une rupture fondamentale avec la fonction conventionnelle du langage au théâtre, qui est de transmettre du sens et de créer du lien entre les personnages. Dans ce cadre, le langage, au lieu de servir d'outil de communication, devient inadéquat pour exprimer les pensées et émotions des personnages, reflétant leur aliénation et le vide de leurs interactions. Cet isolement se retrouve dans les personnages du théâtre de l'absurde, souvent en état d'aliénation, profondément isolés et incapables d'établir des relations significatives. Enfermés dans des routines répétitives et sans but, ils deviennent les symboles de l'absurdité de la condition humaine. Leur existence, cyclique et marquée par l'ennui et l'absence de communication réelle, révèle une vie dépourvue de sens et de direction. Par le biais de ces personnages piégés dans des schémas sans issue, Beckett offre une vision de l'homme moderne, décrit comme un être en quête de sens dans un univers indifférent et incompréhensible. Kumari Gunjan souligne que *En attendant Godot* illustre l'isolement des personnages, renforçant les thèmes existentiels de la pièce :

In 'Waiting for Godot,' the characters Vladimir and Estragon are trapped in a cycle of waiting, isolated in a desolate landscape. Despite having each other's company, they struggle to communicate effectively and feel disconnected from the world around them. A profound expression encapsulating this essence of isolation is in these words, 'Nothing happens, nobody comes, nobody goes, it's awful!'²⁵⁶

La répétition des mots comme « Nothing happens, nobody comes, nobody goes » incarne l'immobilité et l'absurdité de leur situation, où Vladimir et Estragon sont piégés dans une attente interminable, sans espoir de progression ou de solution. Gunjan soutient également que cette pièce

²⁵⁵ Marmin, Madeleine, « Lettres françaises : le théâtre de l'absurde », *Études Françaises*, vol. 1, n° 1, 1965, p. 101.

²⁵⁶ Gunjan, Kumari, « Absurdism Unveiled : The Intersection of the Absurd and Modern Realities », *International Journal of English Literature and Social Sciences*, vol. 9, n° 2, 2024, p. 186.

en est un exemple, décrivant comment Vladimir et Estragon, bien qu'ils soient ensemble, peinent à communiquer et se sentent isolés dans un paysage désertique. Leur relation et leur dialogue limité traduisent une incapacité à se connecter réellement l'un à l'autre et au monde autour d'eux, incarnant l'essence de l'isolement dans le théâtre de l'absurde, où les liens humains se révèlent souvent illusoires et impuissants face à l'absurdité de l'existence :

The phrase encapsulates the existential themes of the play, highlighting the characters' futile attempts to find meaning and purpose in their lives. The repetition of 'Nobody comes, nobody goes' emphasizes the static nature of their situation, reflecting the idea that they are trapped in a state of waiting, with no progress or resolution in sight"²⁵⁷.

Enfin, les thèmes du nihilisme, du désespoir et de l'aliénation occupent une place centrale dans le théâtre de l'absurde, qui dépeint l'existence humaine comme dépourvue de finalité. Cette vision sombre et désenchantée accentue la tragédie de la condition humaine, où les personnages expriment un profond sentiment de frustration et de désespoir face à une réalité absurde et insaisissable. En confrontant le public à cette vacuité et à l'absence de but, des dramaturges comme Beckett et Ionesco explorent l'idée que toute quête de sens est vouée à l'échec. Ce pessimisme ancre leurs œuvres dans une philosophie nihiliste qui reflète l'angoisse existentielle de leur époque. Voici, selon Aami Azam, les raisons qui poussent à dire que le théâtre de Beckett est bel et bien nihiliste :

Samuel Beckett's *Waiting for Godot* is not deprived of representing the crucial issues of nihilism. The protagonists, Vladimir and Estragon, depict Nietzsche's concept of nihilism to some extent. They suffer from loneliness, attempt suicide, evoke pessimism and remain unpredictable and dissatisfied till the end of the play. The reason behind such attributes is the prolong torment of waiting for an unidentified and unpredictable entity Godot who is supposed to be the saviour of all ills²⁵⁸.

Le nihilisme dans *En attendant Godot* commence avec les tout premiers mots prononcés de l'œuvre, par Estragon « rien à faire²⁵⁹. » Cet énoncé, prononcé par un personnage visiblement fatigué et résigné, plante le décor d'un monde sans but où le sens même de l'action est absent. Ici, Beckett utilise cette phrase pour poser un cadre d'absurdité dès l'ouverture de la pièce, un contexte dans lequel les personnages vont évoluer sans espoir d'accomplir quelque chose de significatif.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ Azmi, Azam, « The Concept of Nihilism and Torment in Samuel Barclay Beckett's *Waiting for Godot* », *Language in India*, vol. 14, n°2, 2014, p. 27.

²⁵⁹ Beckett, Samuel, *Godot Bilingual*, *op. cit.*, p. 8.

Estragon, en disant « rien à faire », exprime plus qu'une simple fatigue physique : il communique un état d'esprit profondément nihiliste, révélant l'idée que leurs actions, qu'elles soient menées ou non, ne changent en rien la situation dans laquelle ils se trouvent. Cette première réplique introduit ainsi le thème de l'inaction forcée et du sentiment de stagnation. En employant ces mots, Beckett montre que dès le début, la pièce rejette l'idée de progression ou d'accomplissement, comme le souligne l'analyse existentialiste de ses personnages, piégés dans un cycle sans fin d'attente et d'inaction. Un exemple notable de la présence du nihilisme dans le théâtre de Samuel Beckett, autre que dans *En attendant Godot*, peut être trouvé dans *Fin de partie*. Un univers clos et stagnant, où les personnages se trouvent dans un état d'impuissance et de désespoir face à leur condition. Hamm, aveugle et paralysé, vivant dans un monde postapocalyptique. Tout au long de l'œuvre, les dialogues sont marqués par un sentiment d'inutilité et d'humour noir, reflétant une vision du monde profondément nihiliste. Nous pouvons le voir dans ce dialogue entre Nell et Nagg :

NELL : (*sans baisser la voix*). — Rien n'est plus drôle que le malheur, je te l'accorde. Mais —

NAGG : (*scandalisé*). — Oh !

NELL : Si, si, c'est la chose la plus comique au monde. Et nous en rions, nous en rions, de bon cœur, les premiers temps. Mais c'est toujours la même chose. Oui, c'est comme la bonne histoire qu'on nous raconte trop souvent, nous la trouvons toujours bonne, mais nous n'en rions plus. (*Un temps.*) As-tu autre chose à me dire ?

NAGG : Non²⁶⁰.

Ce dialogue, marqué par l'humour noir et l'inutilité, illustre cette vision nihiliste du monde, soulignant la répétitivité et la perte de sens dans la tragédie humaine.

Il en découle que Samuel Beckett, à travers son théâtre, explore profondément le concept de l'absurde, dévoilant une vision du monde où l'absurdité et le nihilisme sont omniprésents, et où les personnages naviguent dans un univers dénué de sens et de but. Beckett propose une vision profondément nihiliste et absurde de la condition humaine, où les personnages évoluent dans un cadre clos, répétitif et aliénant, marquant l'échec de toute quête de sens ou de salut. Ce théâtre confronte le spectateur à la vacuité de l'existence, tout en le libérant des illusions, l'invitant à accepter la réalité telle qu'elle est, dans toute son absurdité.

²⁶⁰ Beckett, Samuel, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 31–32.

3.1.7. Invitation à la réflexion, à la contemplation

Le théâtre de l'absurde, en défiant les normes traditionnelles de la logique et en dépeignant la vie humaine comme essentiellement absurde, invite les spectateurs à s'engager dans une contemplation et une réflexion intenses. Les pièces absurdes offrent une interprétation unique de la réalité, obligeant ainsi les spectateurs à remettre en question leurs croyances et leurs points de vue. Comme l'indique Martin Esslin :

The Theatre of the Absurd attacks the comfortable certainties of religious or political orthodoxy. It aims to shock its audience out of complacency, to bring it face to face with the harsh facts of the human situation as these writers see it. But the challenge behind this message is anything but one of despair. It is a challenge to accept the human condition as it is, in all its mystery and absurdity, and to bear it with dignity, nobly, responsibly; precisely *because* there are no easy solutions to the mysteries of existence, because ultimately man is alone in a meaningless world. The shedding of easy solutions, of comforting illusions, may be painful, but it leaves behind it a sense of freedom and relief. And that is why, in the last resort, the Theatre of the Absurd does not provoke tears of despair but the laughter of liberation²⁶¹.

Selon Esslin, le théâtre de l'absurde s'attaque aux certitudes rassurantes des orthodoxies religieuses ou politiques pour confronter le public à la dure réalité de la condition humaine. Loin d'une invitation au désespoir, ce message représente un défi : accepter la vie humaine telle qu'elle est, dans son mystère et son absurdité, en l'affrontant avec dignité et responsabilité. En renonçant aux illusions réconfortantes et aux solutions simplistes, l'individu découvre une liberté nouvelle, même si cette liberté implique de faire face à une existence sans signification intrinsèque. Ce dénuement, libéré de fausses certitudes, ne suscite pas la tristesse mais un rire de libération, un éclat qui célèbre la résilience humaine face à l'absurdité. Pour réaliser cette « attaque », les dramaturges utilisent plusieurs outils. Un de ces outils est la remise en question, l'analyse critique de la condition humaine. Les pièces du théâtre de l'absurde révèlent des personnages souvent pris au piège de routines ennuyeuses, confrontés à la solitude, l'isolement et l'incapacité de communiquer efficacement. Ces thèmes peuvent inciter à une introspection sur la nature de l'existence humaine, notre recherche de sens et notre combat contre l'isolement et l'aliénation.

Une autre idée est celle qui oblige les spectateurs à méditer sur l'absurdité de l'existence. En présentant la vie comme dénuée de logique et de signification, le théâtre de l'absurde incite les

²⁶¹ Esslin, Martin, *Absurd Drama*, Londres, Penguin Books, 1965, p. 23.

spectateurs à méditer sur l'absurdité intrinsèque de la vie. Cela peut conduire à une prise de conscience plus profonde de l'incertitude et de l'aspect imprévisible de l'existence. Megan Maistre le soutient ainsi : « Theatre of the Absurd confronts its audience with the inane madness of the human condition, enabling them to recognise and resultantly laugh at the fundamental absurdity of humanity²⁶² ». Maistre suggère donc que le théâtre de l'absurde utilise des situations décalées et souvent déroutantes pour révéler aux spectateurs les aspects irrationnels et parfois absurdes de l'existence humaine. L'objectif n'est pas de fournir une solution aux questions existentielles, mais de permettre aux spectateurs de reconnaître l'insignifiance ou le caractère insensé de la condition humaine. Il est possible de le constater dès les premières pages de *Fin de partie* :

HAMM : Tu n'en 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 réponses²⁶³.

Clov, fatigué, admet son ennui face à la répétition sans fin de leur quotidien, symbolisée par « les mêmes questions, les mêmes réponses ». Cette boucle sans évolution invite le public à reconnaître la futilité de leur situation, provoquant un rire teinté de désespoir.

Ce théâtre oblige également ceux qui y prennent part à remettre en question les conventions sociales et culturelles. En effet, en se détournant des structures narratives habituelles et en mettant en scène l'inefficacité du langage, le théâtre de l'absurde encourage les spectateurs à s'interroger sur les conventions sociales et culturelles :

Furthermore, the Theatre of Absurd is not merely an intellectual exercise; it also serves as a tool for cultural and social critique. Through humor, exaggerations, and absurd situations, absurdist critiques societal norms and institutions, drawing attention to the inherent absurdity of certain aspects of human behavior and societal structure²⁶⁴.

Gunjan confirme que le théâtre de l'absurde dépasse une simple réflexion philosophique et prend une dimension critique en ciblant les normes et institutions de la société. En utilisant l'humour et des exagérations, ce théâtre fait ressortir l'irrationalité de comportements et structures qui, dans la

²⁶² Maistre, Megan, *Modern Drama Series : Existentialism and The Absurd*, 2023, <https://www.byarcadia.org/post/modern-drama-101-existentialism-and-the-absurd>, (consulté le 29/10/2024).

²⁶³ Beckett, Samuel, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 17.

²⁶⁴ Gunjan, Kumari, *op. cit.*, p. 182.

réalité, passent souvent inaperçus en raison de leur banalité ou de leur acceptation. Par exemple, les dialogues absurdes et les situations incohérentes dans des pièces comme celles de Ionesco ou Beckett illustrent comment des conventions sociales sont vidées de sens. Ce procédé pousse le public à questionner non seulement la logique de ces structures mais aussi leur pertinence dans une société moderne. Enfin, les thèmes utilisés nous forcent à réfléchir sur le désespoir, la désillusion. Les thèmes du désespoir, de l'aliénation et du nihilisme dans le théâtre de l'absurde peuvent amener les spectateurs à réfléchir sur ces concepts et sur leur pertinence dans leur propre vie. Cela se reflète dans *Acte sans paroles I*, la séquence où l'homme place un grand cube sur un plus petit pour essayer d'atteindre la carafe d'eau, puis tombe lorsque le grand cube glisse :

Il se retourne, voit le cube, le regarde, regarde la carafe, prend le cube, le place sous la carafe, en éprouve la stabilité, monte dessus, essaie en vain d'atteindre la carafe, descend, rapporte le cube à sa place, réfléchit.

Un second cube plus petit descend des cintres, atterrir.

Il réfléchit toujours.

[...]

Il se retourne voit le second cube, le regarde, le place sous la carafe, en éprouve la stabilité, monte dessus, essaie en vain d'atteindre la carafe, descend, [...] va chercher le grand cube, le place sur le petit, en éprouve la stabilité, monte dessus, le grand cube glisse, il tombe [...] ²⁶⁵

Ce geste, mettre le petit cube sur le grand cube, introduit un humour décalé qui souligne l'absurdité et l'inefficacité de sa démarche, rappelant les comportements humains routiniers qui manquent de logique et de réflexion. L'absurde est encore accentué lorsque, après avoir essayé de manière plus logique en plaçant le petit cube sur le grand pour tenter d'atteindre la carafe, celle-ci remonte hors de sa portée. Ce décalage crée un humour ironique, où l'homme semble condamné à une quête infructueuse, peu importe la stratégie adoptée. Ce cycle critique subtilement les institutions et structures de la société qui placent des objectifs inaccessibles pour les individus, même lorsqu'ils adoptent des méthodes raisonnables. En effet, cette répétition, où chaque tentative est vouée à l'échec, pousse le spectateur à questionner l'utilité de persévérer dans un système conçu pour déjouer les efforts humains, reflétant une critique des normes et attentes sociales dénuées de sens.

En somme, le théâtre de l'absurde, malgré son apparence parfois déconcertante ou chaotique, est en réalité un outil puissant de réflexion et de méditation. Il remet en cause les idées préconçues et incite le spectateur à se plonger dans une introspection profonde sur des questions

²⁶⁵ Beckett, Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1966, p. 97-98.

existentielles. Le théâtre beckettien, en s'attaquant aux certitudes sociales et aux conventions établies, engage les spectateurs dans une réflexion profonde sur la condition humaine. En révélant les contradictions de l'existence il incite à la fois au rire et à la prise de conscience.

3.1.8. Création d'une esthétique minimaliste

L'esthétique minimaliste dans le théâtre de Samuel Beckett, profondément marquée par l'usage du silence, est une exploration de la simplicité et de la réduction à l'essentiel. Cette esthétique se caractérise par des dialogues restreints, des espaces vides ou dépouillés, des personnages réduits à leur plus simple expression, et un mouvement limité. Dans cette esthétique, chaque mot et chaque action semblent prendre une importance accrue en raison de leur rareté. Le silence n'est pas simplement un vide, mais un élément central qui donne du poids aux mots et aux actions, amplifiant leur signification. Dans les œuvres de Beckett, le décor minimaliste et les éléments scéniques épurés créent un espace où le silence acquiert une présence tangible. Comme le souligne une thèse sur le sujet, le silence chez Beckett révèle la pauvreté du langage et les difficultés de communication. L'espace scénique dans le théâtre minimaliste de Beckett joue un rôle fondamental, agissant comme un reflet visuel de l'isolement et de l'absurde inhérents à ses pièces. Ces espaces, souvent vides ou dépouillés, servent de toile de fond austère qui met en valeur les interactions entre les personnages et le poids du silence. Par exemple, dans *En attendant Godot*, le seul élément scénique est un arbre dénudé, symbolisant à la fois l'espoir et la désolation, et renforçant le sentiment d'attente infinie et de vide existentiel. Ce minimalisme scénique crée un vide qui est comblé non seulement par le texte et le jeu des acteurs, mais aussi par le silence et les non-dits. Dans un tel environnement, le silence devient presque palpable, agissant comme un personnage invisible qui souligne la solitude et la fragmentation des personnages. En outre, l'économie de l'espace scénique dans les pièces de Beckett conduit à une concentration accrue sur le langage corporel et les mouvements subtils, où chaque geste acquiert une signification profonde. Ainsi, dans l'œuvre de Beckett, l'espace scénique minimaliste et le silence s'entremêlent pour créer une atmosphère de contemplation introspective, où le public est invité à ressentir et à réfléchir sur les thèmes de l'isolement, de l'absurde et de la quête de sens. Comme le souligne Anna McMullan

dans son analyse de l'approche scénique de Beckett, « Beckett's radically minimalist dramaturgy necessitated a new, distilled scenographic approach, one attuned to his intense focus on the performing body in an almost bare stage²⁶⁶. » Cette observation souligne comment le choix du minimalisme scénographique chez Beckett conduit à une accentuation du langage corporel, transformant chaque mouvement en un élément porteur de sens dans un espace épuré, et renforçant ainsi l'impact des thèmes d'isolement et d'absurde.

Nous avons vu que le rythme et la dynamique du silence dans ses pièces contribuent également à l'esthétique minimaliste. Ces pauses, qu'elles soient brèves ou prolongées, manipulent le temps et le rythme, soulignant le sentiment d'absurde et d'attente infinie. L'interaction avec le public est intensifiée dans cet environnement minimaliste. L'absence d'éléments distrayants focalise l'attention sur les nuances du texte et des performances, engageant le spectateur dans une expérience théâtrale profonde et contemplative. McMullan décrit comment Jocelyn Herbert, en tant que scénographe, a su interpréter avec précision l'esthétique de Beckett :

Herbert was a skilled interpreter of Beckett's theatre, creating sets and costumes attuned to the sensory and affective impact Beckett was seeking to create with each production. Her scenography intensified the modes of perception provoked by Beckett's plays, which work through the visual, aural and plastic elements of the mise en scène as much as through the spoken word²⁶⁷.

McMullan souligne que Jocelyn Herbert concevait des décors et costumes qui mettaient en valeur l'impact sensoriel et émotionnel des pièces. En créant un environnement scénique épuré, elle intensifie les « modes of perception » chez les spectateurs, un choix qui amène ces derniers à s'immerger dans chaque détail visuel, sonore et plastique. Cette approche scénique réduit les distractions, focalisant ainsi l'attention sur les nuances du texte et des gestes des acteurs. Chaque élément du décor a donc un rôle défini. Dans *En attendant Godot*, Beckett crée un espace ouvert et vide, « Route à la campagne, avec arbre²⁶⁸ », cet espace sans limite, sans plus de détails est à lui seul un paradoxe, car il est ouvert au reste du monde, sans délimitation, mais le dramaturge arrive à lui donner en même temps une impression de solitude, d'espace clos et vide, sans vie hormis celle des protagonistes. Ce lieu où se déroule l'action, ou mieux dit la non-action de la pièce, ne nous raconte rien, tout comme l'histoire de cette œuvre, ce qui est tout à fait logique, ce scénario a

²⁶⁶ McMullan, Anna, « Samuel Beckett's scenographic collaboration with Jocelyn Herbert », *Degrés. Revue de Synthèse à Orientation Sémiotique*, n° 149-150, 2012., p. 2.

²⁶⁷ *Ibid*, p. 7.

²⁶⁸ Beckett, Samuel, *Godot Bilingual*, *op. cit.*, p. 6.

pour but de créer l'ambiance de crise existentielle qui est vécue par les protagonistes, comme ils le disent à maintes reprises, il n'y a rien à faire et rien de ce qui les entoure les contredit. Ce vide dans lequel ils se trouvent ne fait qu'aggraver leur situation déjà tragique des personnages, cet arbre qui est le plus grand objet sur scène ne l'est pas assez pour qu'ils puissent se cacher :

Vladimir : Il ne te reste plus qu'à disparaître.

Estragon : Où ?

Vladimir : Derrière l'arbre. (Estragon court se mettre derrière l'arbre qui ne le cache que très imparfaitement.) [...] Décidément, cet arbre ne nous aura servi à rien²⁶⁹.

Cet espace les rend plus vulnérables et exposés qu'ils ne le sont déjà. Le seul moyen de sortir de ce décor, de cette « impasse » est la mort, fatalité à laquelle ils pensent, mais ne font que prétendre essayer de mener à bien, ne le font pas en ayant comme excuse muette celle de l'attente de leur sauveur inexistant, celle de Godot. Quoi qu'il arrive, on ne peut s'échapper physiquement de la condition humaine, même si Vladimir et Estragon allaient au bout de cette route de campagne, rien ne changerait. L'arbre de cette pièce est donc associé à l'inutilité et à la mort, car c'est l'outil qui ne cède pas lors de leur fausse tentative de suicide, c'est une métonymie qui entre parfaitement dans le théâtre de l'absurde, car il nous serait impossible de vivre sans l'oxygène créé par ces derniers, ce qui s'oppose à l'inutilité et l'arbre est un symbole de vie et de croissance qui s'oppose à la mort. Ironiquement, Samuel Beckett désirait que cet arbre soit représenté par un tronc et deux branches et que dans le deuxième acte, lorsque l'arbre apparaît avec quelques feuilles, ces quelques feuilles soient deux aussi. L'objectif était de continuer avec la dualité présente dans l'œuvre, le couple Vladimir et Estragon, le couple composé par Lucky et Pozzo ou encore les deux actes de la pièce. Cependant, cette idée fut finalement rejetée, car cet arbre aurait une ressemblance trop importante avec un crucifix, ce qui pousserait le spectateur à penser que Godot serait bel et bien Dieu :

Beckett wrote that he thought that this three-branched tree should have had two branches so as to create, as he put it, a "3rd couple". It should also, he said, have two leaves in the second act. However, in the San Quentin production, it was modelled on the Matias tree and still had three branches, probably because with two it would have resembled too explicitly a cross²⁷⁰.

Malgré les éléments scéniques, la scène reste donc vide et la seule chose qui comble ce néant est la présence des acteurs, ou plutôt leurs gestes, leurs pitreries, car leurs paroles sont elles aussi

²⁶⁹ *Ibid*, p. 262.

²⁷⁰ Knowlson, James, et McMillan, Dougald, *The Theatrical Notebook of Samuel Beckett : Waiting for Godot*, New York, Grove Press, 1993, p. 89.

dénudées de sens, vide. C'est aussi pourquoi aucun des deux compères ne veut rester seul et ne peut se séparer de l'autre, dès que l'un s'éloigne de l'autre le second le prie de ne pas s'en aller, ce sont des va-et-vient qui, paradoxalement, représentent leur non-action puisque ces mouvements s'assimilent parfaitement à tourner en rond, à ne rien faire. L'objectif de ce décor est donc magistralement accompli, la seule chose sur laquelle les spectateurs peuvent se concentrer et doivent se concentrer est le langage corporel, sur scène, rien d'autre ne doit et ne peut les distraire.

La vestimentaire utilisée est aussi un élément qui montre la pauvreté des personnages, des vêtements qui sont presque des haillons, comme des vagabonds, des mendiants qui n'ont pas de quoi se vêtir correctement, une corde en guise de ceinture, des chaussures qui leur font mal aux pieds, des chapeaux qui ne leur vont pas. Geneviève Chevallier l'explique en affirmant que ces objets,

may serve as indications of the status and position of the characters for the audience : the old boots are typical of the tramps, the whip and the rope underline the master and slave relationship between Pozzo and Lucky, the pipe and the watch recall Pozzo's past supposed greatness²⁷¹.

Ces objets communiquent donc des informations sur les personnages. Par exemple Estragon se pose beaucoup de questions sur ses chaussures, elles montrent la pauvreté des personnages, en effet, ils n'ont pas de quoi acheter des chaussures qui ne leur font pas mal aux pieds. Estragon ne peut même pas enlever ses chaussures, à la première page même, Estragon ne fait pas seulement qu'essayer d'enlever ses chaussures, mais « il s'y acharne des deux mains », finalement, il réussit à les enlever aux prix d'un « suprême effort », il ne peut pas non plus se rappeler de la couleur de celles-ci, cela montre l'incapacité des personnages de Beckett à faire des choses on ne peut plus basiques. Vladimir quant à lui, est davantage concentré sur son chapeau, il le met, l'enlève, regarde dedans, le remet, ceci à plusieurs reprises dans la pièce comme nous pouvons le voir dès le début du premier acte, (*Il ôte son chapeau, regarde dedans, y promène sa main, le secoue, le remet*)²⁷². Le chapeau pourrait représenter l'identité des personnages, très semblables les uns aux autres, une identité qui peut être perdue, volée, ou confondue très facilement, ce qui semble logique si l'on pense au contexte de crise existentielle vécue par les personnages. Le fait d'enlever et de remettre

²⁷¹ Chevallier, Geneviève, « Samuel Beckett's Theatre : From 'Things' to 'The Thing' », *Études Britanniques Contemporaines*, n° 35, 2008, p. 6.

²⁷² Beckett, Samuel, *Godot Bilingual*, op. cit., p. 16.

son chapeau de cette façon, répétitive, montre la préoccupation des protagonistes de savoir qui ils sont, pourquoi existent-ils.

Ces personnages ne vivent pas une relation romantique, bien que parfois nous pourrions les croire un couple, du fait de la préoccupation quasi obsessionnelle de Vladimir envers l'état d'Estragon, mais nous ne pouvons pas aller jusqu'à appeler cette attitude amour, ni même amour fraternel, il s'agit d'une simple amitié, avec parfois, une tendance à un amour amical. Leur problème ne vient pas des autres, leur problème vient d'eux-mêmes, de leur incapacité à faire quoi que ce soit d'autre qu'attendre, de se séparer de leur immobilité, de leur léthargie, de l'attente de leur sauveur qui n'existe probablement pas. Il est aussi important de parler des accessoires qu'apporte Pozzo, un fouet et une corde. Les éléments appartenant à Pozzo n'aident en rien les deux compères, ils ne leur restent qu'une sensation de liberté de pouvoir aller où ils veulent, au bout de cette route de campagne, mais Pozzo arrive, avec un élément de pouvoir représenté par le fouet et de dominance avec la corde attachée à Lucky, et leur dit qu'ils sont : « Ici ? Sur mes terres ?²⁷³ » la route appartient donc à Pozzo et il pourrait ordonner à Vladimir et Estragon de la quitter, ce qui les laisserait sans même ou être, sans rien.

Pour finir, un des composants du décor qui pourrait en l'étudiant renforcer les caractéristiques de la crise existentielle présente dans la pièce est l'éclairage, en effet l'éclairage est proportionné par la lune. La lune est un élément rempli de solitude, elle est seule, sans vie, silencieuse. Pour s'il pouvait exister un doute de cette interprétation, dans la version française Beckett n'hésite pas à le faire disparaître en l'appelant « la blafarde », cette source de lumière blanche, blême, livide, mortuaire. Cet éclairage à lui seul, adjectivé de blafard, nous donne une atmosphère d'obscurité, de froid et de solitude. Les protagonistes sont seuls avec leurs pensées, la nature elle-même les a abandonnés, dans *Fin de partie*, Hamm lui-même dit que la nature les a abandonnés :

Hamm : La nature nous a oublié.

Clov : Il n'y a plus de nature²⁷⁴.

Le thème de l'existentialisme est très présent dans le théâtre de l'absurde, nous pouvons le constater dans deux des pièces des plus connues de Samuel Beckett, *En attendant Godot* et *Fin de partie*, ce

²⁷³ Ibid, p. 72.

²⁷⁴ Beckett, Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 23.

théâtre est empli de vide, celui de la condition humaine, l'absence de sens est aussi très présente, ses personnages qui cherchent un sens à donner à leur vie, attendant une réponse qui n'arrive jamais, l'attente même de cette réponse est irrationnelle. Ils vivent dans une douleur constante, tant physique que mentale, ce qui se manifeste chez Estragon par ses douleurs aux pieds, ainsi que par la tourmente incessante des personnages dans les deux pièces.

Il semblerait que Beckett tente de nous montrer que la vie sur scène est la même que la vie hors du théâtre, dans ces pièces il n'y a aucun élément que l'on ne pourrait trouver dans la vie de tous les jours, les personnages semblent ordinaires, il traite la vie comme un flux continu de naissance, vie et mort sans espoir et sans but. Une vie absurde de laquelle il n'y a pas d'échappatoire, car la mort n'est pas un choix. Beckett nous montre que cette absurdité est basée sur l'incapacité à communiquer, les mots de tous les jours, les dialogues des personnages qui sont semblables à des discours ordinaires ne servent à rien, ils ne communiquent rien, mais les gestes et le silence, eux, si, c'est justement ce langage silencieux qui nous donne toutes les informations. Ces gestes sont aussi ceux qui créent les situations comiques comme la chute de pantalons ou les échanges de chapeaux, des gestes absurdes que font les personnages dans le but de créer des moments absurdes pour faire passer le temps sans avoir à penser à ce qui les attend. Nous pouvons le voir dans le deuxième acte avec les trois chapeaux, ceux des deux compères ainsi que celui de Lucky :

*Estragon prend le chapeau de Vladimir. Vladimir ajuste des deux mains le chapeau de Lucky. Estragon met le chapeau de Vladimir à la place du sien qu'il tend à Vladimir. Vladimir prend le chapeau d'Estragon. Estragon ajuste des deux mains le chapeau de Vladimir. Vladimir met le chapeau d'Estragon à la place de celui de Lucky qu'il tend à Estragon*²⁷⁵.

Cet échange continue jusqu'au moment où : « Vladimir qui le prend et le jette ». Les gestes de ce théâtre sont donc les protagonistes principaux de la communication, un langage à lui seul qui n'a pas besoin de la parole pour exister. Ces œuvres basées sur le mime illustrent l'inutilité du langage verbal. Il apparaît, dans *Fin de partie*, que Hamm et Clov n'arrêtent pas de changer de sujet sans arriver à n'en clore aucun, le langage est détruit, ils n'utilisent même plus de phrases pour parler, ils se posent des questions en utilisant un seul mot et ne se répondent même pas. Ils passent leur temps à répondre en condensant le langage grâce à des réponses en un seul mot ou à même ne pas répondre du tout, posant d'autres questions à la place, sans intérêts tout comme Vladimir et

²⁷⁵ Beckett, Samuel, *Godot Bilingual*, op. cit., p. 254.

Estragon, ils cherchent à tuer le temps. Le langage verbal ne sert plus à communiquer. Les personnages eux-mêmes nous communiquent que ce qu'ils disent ne veut rien dire :

Hamm. (bas) : C'est peut-être une petite veine.
Un temps.
Nagg : Qu'est-ce qu'il a dit ?
Nell : C'est peut-être une petite veine.
Nagg : Qu'est-ce que ça veut dire ? Cela ne veut rien dire²⁷⁶.

Le langage ne leur sert plus à rien, il ne sert qu'à savoir que les personnages dont les corps se décomposent au long de la pièce sont encore en vie. De ce fait, ces réponses courtes concordent parfaitement avec le manque d'objets dans *Fin de partie* et *En attendant Godot*, les deux représentent l'inutilité de l'existence. Les protagonistes savent qu'ils ne sont pas immortels et ne se privent pas de le mentionner, tout comme Vladimir et Estragon, ils pensent à mourir, à se tuer, cela engendre en eux un vide ainsi que la question de pourquoi vivre, vivre n'a pas de sens, car l'espoir d'avoir une vie meilleure n'est qu'une ombre à peine visible qu'ils ne pensent pas pouvoir atteindre. Au début de l'œuvre, Hamm demande à Clov de lui apporter ses 'calmants', des médicaments qui, en réalité, ne pourraient soulager sa douleur, car celle-ci n'est pas d'ordre physique. Seule la mort pourrait mettre un terme à la souffrance de Hamm. Comme on peut l'observer plus tard dans la pièce, il en vient même à demander à Clov de le tuer, demande que ce dernier refusera évidemment de le faire. Selon eux, l'humanité en est à un point si bas qu'elle pourrait se « reconstituer » à partir « d'une puce », leur existence n'a aucun sens et ils en sont conscients.

Hamm : On n'est pas en train de... de... Signifier quelque chose ?
Clov : Signifier ? Nous, signifier ! (Rire bref.) Ah elle est bonne !²⁷⁷

Tout comme Vladimir et Estragon, ils se sont déjà rendu compte de leur mal-être.

Ce sont des œuvres dramatiques qui utilisent la pantomime comme moyen de représentation. Les paroles et même les actions qui sont réalisées dans un but ludique, dans le but de s'amuser pour que le temps passe plus vite et cela transforme le silence en tant que moyen de communication, en un fait contradictoire, voire, aux premiers abords, absurde si nous considérons qu'il s'agit d'une tentative de communication. Le théâtre que Beckett met en scène est donc une représentation exagérée de la vie telle qu'elle était vue à l'époque de l'après-guerre du point de vue

²⁷⁶ Beckett, Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 33.

²⁷⁷ *Ibid*, p. 47.

des existentialistes comme le sont Ionesco ou, Sartre. Beckett essaie donc de nous montrer, de montrer aux spectateurs, la futilité de l'existence et il n'existe pas de meilleur moyen de le faire qu'en mettant à mal le langage, en détruisant le langage verbal qui est celui que nous remarquons le plus. Le dramaturge même le confirme dans l'ouvrage *Disjecta* (1983) :

As we cannot eliminate language all at once, we should at least leave nothing undone that might contribute to its falling into disrepute. To bore one hole after another in it, until what lurks behind it — be it something or nothing — begins to seep through; I cannot imagine a higher goal for a writer today²⁷⁸.

Beckett exprime sa volonté de mettre à mal le langage en creusant des failles dans sa structure même. En perçant le langage de « one hole after another » et en le dépouillant de son autorité, Beckett espère mettre en évidence ses limites, ce qui pousse le spectateur à ressentir l'insuffisance du langage comme moyen de représenter la réalité. L'objectif qu'il propose, « I cannot imagine a higher goal for a writer today », est à la fois une provocation et une mission. Il ne s'agit pas uniquement de critiquer le langage, mais de transformer notre rapport à lui, en le creusant, en le fragilisant, jusqu'à ce qu'il expose ses propres limites. Cette approche, reflète l'effort constant de Beckett pour représenter l'indicible et interroger le rôle du langage dans notre quête de sens.

Le décor, les gestes des acteurs et le silence sont les éléments qui remplacent le langage et aident à sa destruction, sans la pantomime qui devient le moyen de communication principal de ce théâtre, ces pièces ne seraient pas compréhensibles. Grâce à l'ensemble des gestes et à la pauvreté du décor et une histoire qui débute, mais ne termine pas, qui n'avance pas, les spectateurs peuvent se concentrer plus facilement sur le plus compliqué le « pourquoi » de la pièce. Cette vie est une boucle sans but, sans sens, une vie tracée sans autre alternative qu'une longue attente qui mène à une mort inévitable.

En définitive, le silence dans le théâtre de Beckett exprime souvent ce qui est inexprimable par les mots. Dans un contexte où l'existence, l'absurdité de la condition humaine et l'impossibilité de communication authentique sont des thèmes prédominants, le silence devient un espace de questionnement et de réflexion. L'esthétique minimaliste de Beckett, avec son dialogue restreint, ses espaces vides, ses personnages dépouillés et son mouvement limité, crée ainsi un

²⁷⁸ Beckett, Samuel, « Carte à Axel Kauri », dans *Disjecta : Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, édité par Ruby Cohn, Londres, John Calder, 1983, p. 171–172.

environnement théâtral où chaque mot, chaque silence, chaque action prend une résonance particulière, engendrant une expérience théâtrale riche et émotionnellement puissante.

3.2. Le langage du silence : formes et effets dans le théâtre de Beckett

Dans cette partie, nous concrétiserons notre analyse du silence dans l'œuvre de Beckett en l'appliquant à trois de ses pièces majeures : *En attendant Godot*, *Fin de partie*, et *Actes sans paroles I et II*. Chacune de ces parties sera consacrée à une œuvre, où nous examinerons la manière dont Beckett utilise le silence de manière spécifique dans chacune d'elles pour exprimer les thèmes de l'absurde, de l'isolement et de la quête de sens. Comme nous l'avons expliqué auparavant, les pièces ont été choisies pour leur traitement unique du silence et leur importance dans l'évolution du théâtre moderne, comme nous l'avons observé ultérieurement via les propos de Michael Worton. En effet, *En attendant Godot* se distingue par sa structure où l'inaction et le vide sont centraux, et où le silence, tant dans les pauses que les interruptions, devient un langage en soi. *Fin de partie*, quant à elle, dépeint un silence plus profond, lié à l'incapacité des personnages de s'exprimer, symbolisant une désintégration non seulement du langage verbal, mais aussi du corps lui-même. Enfin, *Actes sans paroles I et II*, où aucun mot n'est prononcé, mettent en avant le silence comme moyen d'expression principal, à travers le langage corporel et les éléments scéniques, soulignant ainsi l'omniprésence du silence et sa diversité de sens chez Beckett.

Pour chaque œuvre, nous illustrerons cette analyse avec des exemples précis, montrant comment le silence se manifeste à travers les pauses, les gestes, et les interactions entre les personnages. Ces exemples nous permettront d'explorer les répercussions du silence, tant sur les personnages eux-mêmes que sur les spectateurs, qui sont confrontés à une absence de dialogue et à un minimalisme scénique propices à l'introspection. En utilisant cette approche détaillée pour chaque pièce, nous mettrons en évidence comment le silence, loin d'être une simple absence de parole, devient chez Beckett un outil dramatique essentiel, un moyen de représenter les dilemmes existentiels et de révéler l'incapacité du langage à saisir l'expérience humaine dans toute sa complexité.

3.2.1. *En attendant Godot* ou la palpabilité du silence

Voici l'une des seules descriptions du paysage de la pièce, « *Chemin à la campagne, avec arbre* ». Grâce à cette image, Beckett éveille tout un monde de résonances. Elle constitue les axes fondamentaux de l'univers de l'œuvre dans le sens d'un espoir, cette route vient de quelque part et mène ailleurs, on ne sait où. Imran Majeed Bhat décrit cette scène comme suit :

This setting is in tune with the protagonist's tragic situation rather [than] the whole tragic world which these protagonists of the play represent. These protagonists do not belong to any class of kings, princes, and heroes, but they are common people, and they seem quite fit for this setting. All this creates proper ambience for the theme which the play is assumed to convey²⁷⁹.

Dans cette analyse le cadre minimaliste devient le miroir de la condition tragique des protagonistes et, par extension, de la vision du monde tragique que Beckett souhaite véhiculer. Le fait que les personnages ne soient ni rois, ni princes, ni héros, mais des « common people », s'inscrit dans la tradition de l'absurde où l'individu moyen est confronté à l'absurdité de l'existence. Ce choix renforce le caractère universel du drame, permettant au spectateur de se reconnaître dans ces personnages anonymes et sans distinction sociale. L'arbre au milieu de nulle part constitue une gare, un arrêt pour ceux qui font le voyage, un lieu de rencontre où le temps s'arrête et c'est alors que les choses passent comme dans un rêve, soumises à une dynamique d'échange déconnectée entre réalités et fantasmes, un fait remarquable dans le fragment suivant :

ESTRAGON : Il devrait être là.
VLADIMIR : Il n'a pas dit ferme qu'il viendrait.
ESTRAGON : Et s'il ne vient pas ?
[...]
ESTRAGON : Nous sommes déjà venus hier.
VLADIMIR : Ah, non, là tu te goures.
ESTRAGON : Qu'est-ce que nous avons fait hier ?
VLADIMIR : Ce que nous avons fait hier?²⁸⁰

Les deux protagonistes continuent jusqu'à en venir à démontrer qu'ils n'arrivent pas à se mettre d'accord sur le jour de la semaine :

VLADIMIR : Il a dit samedi. (*Un temps.*) Il me semble.
ESTRAGON : Après le turbin.

²⁷⁹ Majeed Bhat, Imran, « Theatre of the Absurd and Samuel Beckett », *The Criterion : An International Journal in English*, vol. 5, n° 1, 2014, p. 67.

²⁸⁰ Beckett, Samuel, *Godot Bilingual*, op. cit., p.30.

VLADIMIR : J'ai dû le noter. (*Il fouille dans ses poches, archibondées de saletés de toutes sortes.*)
ESTRAGON : Mais quel samedi ? Et sommes-nous samedi ? Ne serait-on pas plutôt dimanche ? Ou lundi ? Ou vendredi ?
VLADIMIR (*regardant avec affolement autour de lui, comme si la date était inscrite dans le paysage*). : Ce n'est pas possible²⁸¹.

Cette altercation se dissipe inéluctablement dans le silence, comme le souligne Estragon : « Je peux me tromper. (*Un temps.*) Taisons-nous un peu, tu veux ?²⁸² ». Cette pause suggère que l'incapacité des personnages à se situer dans le temps ne conduit à aucune résolution. Ils demeurent incapables de déterminer la date à laquelle ils existent, et leur silence semble les précipiter dans un abîme de désespoir.

Du point de vue des thèmes abordés, l'ignorance de leur situation temporelle se transforme en un dilemme que les personnages aspirent à résoudre. Dans cette séquence, l'idéal serait de parvenir à une certitude absolue quant à leur positionnement dans un continuum spatio-temporel défini. Toutefois, Estragon et Vladimir se trouvent piégés dans une temporalité fragmentée, source d'angoisse et de malaise. Malgré leur capacité à distinguer le jour de la nuit, signe que le temps continue de s'écouler, leur quête se centre sur le désir de se localiser dans le temps. Leur échec à atteindre cet objectif les plonge dans l'état le plus dramatique qu'ils peuvent atteindre et resteront tout au long de la pièce : une attente indéfinie, qu'ils endurent en silence, renonçant ainsi à lutter. Ce silence, ce « non-dit », incarne la nature irrationnelle de leur attente. L'adoption d'une posture passive face à l'échec et au conflit se révèle alors profondément absurde, car elle signifie l'abandon de toute initiative volontaire. C'est à travers de telles réponses, des réponses silencieuses, que Beckett réfute tout espoir, toute foi et toute confiance en un avenir meilleur. À l'orée de cette route bordée d'arbres, il n'y a pas de place pour les illusions.

La « *Route à la campagne, avec arbre. Soir*²⁸³ » est une didascalie qui combine un discours à l'intérieur de l'espace scénique dont l'absence d'éléments décoratifs souligne la simplification et la stylisation du décor, ainsi que la réalisation spatiale orientée vers la synthèse et la valorisation de l'acteur, de sa plasticité, de ses gestes et mouvements. Ce faisant, Beckett a présenté à ses contemporains une pièce aux apparences réalistes où le décor, la psychologie, le style, les costumes, contribuent à l'état d'appauvrissement dans lequel se trouvent les personnages, qui

²⁸¹ Beckett, Samuel, *Godot Bilingual*, op. cit., p.34-35.

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ *Ibid*, p. 6.

attendent que quelqu'un change leur situation. Rebecca Nicholson décrit cette scène via les mots suivants :

The scarcity of the setting says much about Beckett's intent on creating something universal. In the script he designates the setting as simply "A country road. A tree" ; implying that the story takes place everywhere and nowhere²⁸⁴.

Nicholson affirme que ce choix de décor réduit, mais symbolique, renforce l'universalité des thèmes abordés dans *En attendant Godot*. En effaçant les marques d'un lieu identifiable, Beckett libère son texte de toute association culturelle, géographique ou historique. Ainsi, le spectateur est invité à se concentrer sur l'expérience humaine dans son ensemble, détachée de toute appartenance nationale ou culturelle. Ce décor dépouillé crée une toile de fond neutre qui permet aux questions existentielles de prendre le devant de la scène, au-delà des particularismes.

Un autre message que Beckett transmet à travers son œuvre est le besoin humain de bien-être. C'est-à-dire qu'Estragon et Vladimir attendent Godot, qui représente la promesse d'une vie meilleure, mais la situation d'attente de son arrivée est, par moments, insupportable. Une fois de plus, un nœud conflictuel se manifeste qui fait pencher la balance du récit dans une bascule d'incidents où les personnages affrontent cette situation de différentes manières : ils se disputent, s'amusent, se remettent en question, mais loin de satisfaire leurs difficultés, ils prennent conscience de la souffrance causée par la misère dans laquelle ils vivent et chaque fois qu'ils en prennent conscience, ils se résignent à continuer à attendre en silence. Ainsi, les deux personnages ont recours à des stratégies pour atténuer leurs tensions. Lors d'une première tentative de suicide, par exemple, ils rationalisent l'impossibilité de passer à l'acte par des critères purement pratiques, car s'ils se pendent à la branche, elle se cassera. Ils abandonnent donc le projet de suicide et résolvent l'événement par l'apathie :

ESTRAGON : Ne faisons rien. C'est plus prudent.
VLADIMIR : Attendons voir ce qu'il va nous dire.
ESTRAGON : Qui ?
VLADIMIR : Godot
ESTRAGON : Voilà²⁸⁵.

²⁸⁴ Nicholson, Rebecca, *Samuel L. Beckett and the Universal*, <https://rebeccanicholson.com/2015/06/13/samuel-l-beckett-and-the-universal-by-rebecca-nicholson/>, (consulté le 07/11/2024).

²⁸⁵ Beckett, Samuel, *Godot Bilingual*, op. cit., p.46.

Cette résolution est justifiée par l'absurdité de l'impossibilité de se suicider, mais les véritables raisons qui maintiennent ces personnages dans un mode de vie aussi angoissant restent suspendues dans le « non-dit », puisque la pièce ne donne aucune indication ni sur le passé ni sur le présent de ces personnages. D'autre part, la structure du drame atteint son point culminant dans l'étrange spectacle offert par Pozzo et Lucky, dans une relation sadomasochiste conjecturée à travers le pouvoir et la soumission du silence. Une relation en opposition totale avec la relation entre Estragon et Vladimir qui sont piégés dans leur destin incertain comme des créatures angoissées attendant avec impatience la fin de leur misère. Estragon et Vladimir assistent d'abord à ce spectacle en tant que spectateurs, ils sont choqués par le traitement que Pozzo réserve à Lucky, ils se plaignent, ils s'indignent, mais ensuite ils participent et incluent parfois la réalité de l'imagination et des rêves en se divertissant pour passer le temps. La différence dans l'utilisation du silence dans la relation entre les deux couples est frappante. Alors que chez Pozzo et Lucky, le silence est institutionnel, dans le sens où le patron accorde ou refuse le droit de parler au subordonné, il n'y a donc pas de communication entre eux. Ainsi, la tension de ce conflit est basée sur la valeur de la communication comme état idéal et positif dans les relations. La balance va vers la non-communication par rapport à Lucky. Mais Pozzo aime parler, ou plutôt être écouté, de sorte que la balance s'équilibre lorsque Pozzo communique avec Estragon et Vladimir. Cependant, c'est une situation embarrassante qui atteint sa limite lorsque Lucky reçoit l'ordre de parler, puis le monologue qu'il produit est si intense et incohérent jusqu'à la folie que le conflit n'est résolu que lorsque les autres personnages le forcent à se taire, le laissant dans le déni de sa personne par le silence. D'autre part, l'utilisation des silences entre Vladimir et Estragon est celle de personnes qui s'aiment, les deux amis s'aiment, prennent soin l'un de l'autre, et célèbrent par le silence la proximité spirituelle qu'ils professent l'un envers l'autre, qu'ils soient heureux ou qu'ils se sentent seuls, et se consolent même dans l'attente de Godot par le silence.

L'un des aspects les plus intéressants et les plus troublants de cette œuvre est l'attente interminable d'un personnage dont nous ne connaissons que le nom. Le « non-dit » maintient cette personne dans l'air, c'est une latence. Cependant, il existe un parallélisme entre Godot et Pozzo. En effet, Estragon et Vladimir font explicitement et implicitement allusion à l'arrivée de Godot en le confondant avec Pozzo. Et cette confusion n'est pas une coïncidence, car en effet, ce qui se rapproche le plus de Godot, c'est Pozzo. En effet, Majeed Bhat nous rappelle que : « a local

landowner called Pozzo along with his half-carry slave Lucky, arrives there. Pozzo eats a meal there and even grants the chicken bones to them which his servant has rejected²⁸⁶. » Pozzo, en tant que riche propriétaire, manifeste un contrôle matériel sur Lucky et distribue même des restes à Vladimir et Estragon, soulignant sa supériorité économique et sociale. Sa posture de richesse et sa générosité condescendante le rapprochent ainsi de l'image d'un sauveur potentiel, capable de subvenir aux besoins de ceux qui l'entourent. Cette présence concrète et puissante de Pozzo répond, d'une certaine manière, aux attentes que les deux protagonistes nourrissent envers Godot, qu'ils perçoivent comme une figure salvatrice. D'autre part, selon Azmi Azam, « Lucky and Pozzo are a part of this material world... but if they did not come, they would have been considered and worshipped as Godot, an immaterial and non-existent entity²⁸⁷. » Azam soutient que si Pozzo et Lucky n'avaient jamais fait leur apparition, ils auraient pu être imaginés comme des « Godot », des entités absentes mais vénérées. Cela suggère que Pozzo, avec son autorité tangible et sa richesse, pourrait incarner une version accessible mais décevante de l'espoir que les deux amis placent en Godot. Dans cette perspective, la richesse et la domination de Pozzo en font une figure qui comble partiellement le vide laissé par l'absence de Godot. Les protagonistes supposent qu'ils seront sauvés par un homme qui a suffisamment de ressources pour les sortir de la misère, mais ils ne réalisent pas quel prix ils doivent payer en échange de la satisfaction de leurs besoins les plus élémentaires, bien qu'ils se le demandent explicitement :

VLADIMIR : Je n'entends rien.
 ESTRAGON : (mâche, avale) : Je demande si on est liés.
 VLADIMIR : Liés ?
 ESTRAGON : Li-és.
 VLADIMIR : Comment liés ?
 ESTRAGON : Pieds et poings.
 VLADIMIR : Mais à qui ? Par qui ?
 ESTRAGON : À ton bonhomme.
 VLADIMIR : À Godot ? Liés à Godot ? Quelle idée ? Jamais de la vie ! (Pause) Pas encore²⁸⁸.

C'est alors que Pozzo apparaît avec son serviteur, donnant l'exemple de ce que peut signifier la vie enchaînée à un bienfaiteur. Et bien que Vladimir et Estragon trouvent la situation pénible, les deux personnages continuent à attendre Godot. Ils se méfient également de la situation irrégulière

²⁸⁶ Majeed Bhat, Imran, *op. cit.*, p. 67.

²⁸⁷ Azmi, Azam, « *Waiting for Godot* : Time Torments the Human Beings », *International Journal of English and Education*, vol. 3, n° 2, 2014, p. 543.

²⁸⁸ Beckett, Samuel, *Godot Bilingual*, *op. cit.*, p. 60.

que leur apporte le messager de Godot. Les protagonistes lui demandent s'il est maltraité, le garçon répond que c'est le frère qui est maltraité. Le parallèle entre Godot et Pozzo est ainsi établi. C'est l'espace théâtral rituel où est présentée la réalité concrète qui fait écho à la situation sociale de l'entre-deux-guerres et de l'après-guerre dans l'Europe du début du XX^e siècle, la contradiction entre la perte de sens et le langage verbal que Beckett accuse de silence.

Aux fins du silence, la langue dans laquelle le texte est écrit n'a pas d'importance, car le silence sera invariablement invoqué dans l'œuvre autant de fois que dans la langue originale dans laquelle elle a été écrite, ainsi que le nombre de fois où les pauses sont limitées. S'il est vrai que dans certaines langues, comme l'anglais, on ne fait pas de distinction entre le silence et la pause dans le texte dramatique, Beckett lui-même faisait la différence entre ces deux termes dans la langue française. Ce qui est vraiment intéressant, c'est de relier l'invocation du silence comme faisant partie de la structure séquentielle de l'œuvre. Les didascalies servent à fermer une séquence, mais dans le cas de *En attendant Godot*, les silences ferment la cadence d'une scène. Voici quelques exemples de séquences qui s'ouvrent et se ferment par un silence et une accentuation :

(Ils écoutent, grotesquement immobiles)

ESTRAGON : Je n'entends rien.

VLADIMIR : Hsst ! *(Ils écoutent. Estragon perd l'équilibre, manque de tomber. Il s'agrippe au bras de Vladimir qui chancelle. Ils écoutent, tassés l'un contre l'autre, les yeux dans les yeux)* Moi non plus. *(Soupirs de soulagement. Détente. Ils s'éloignent l'un de l'autre)*

ESTRAGON : Tu m'as fait peur.

VLADIMIR : J'ai cru que c'était lui.

ESTRAGON : Qui ?

VLADIMIR : Godot

ESTRAGON : Pah ! Le vent dans les roseaux.

VLADIMIR : J'aurais juré des cris.

ESTRAGON : Et pourquoi crierait-il ?

VLADIMIR : Après son cheval.

(Silence)

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 ?

ESTRAGON : Pas toute la nuit.

VLADIMIR : Il fait encore jour.

*(Silence)*²⁸⁹.

Comme nous pouvons le constater, le silence parcourt l'ensemble de *En attendant Godot*, outil auquel l'auteur confère tous les usages possibles. Le silence relie les séquences entre elles,

²⁸⁹ *Ibid*, p. 56.

apportant ainsi une certaine cohérence à un discours discordant, car avec la marque du silence, elles initient et concluent un autre point de conversation. Dans cet extrait, lorsque Vladimir dit « J'ai cru que c'était lui » le silence rend cet espoir palpable, bien que démenti par Estragon qui attribue le bruit au vent dans les roseaux. L'absence de réponse de Godot, évoquée par ces silences, amplifie leur illusion d'attente et apporte une cohérence à leur discours fragmenté, reliant chaque espoir déçu dans une boucle interminable. Les silences et les pauses contribuent également aux ambiguïtés dans lesquelles tombent certaines conversations :

(Silence)

VLADIMIR : Ça fait comme un bruit de plumes.

ESTRAGON : De feuilles.

VLADIMIR : De cendres.

ESTRAGON : De feuilles.

(Long silence)

VLADIMIR : Dis quelque chose !

ESTRAGON : Je pense.

*(Long silence)*²⁹⁰.

De même, le silence et les pauses servent de pont vers les ironies, les insinuations, car nous ne savons pas si les personnages sont homosexuels, ils ne font que l'insinuer, mais la vérité reste dans l'espace du non-dit. « Où le monsieur a-t-il passé la nuit ? » demande Didi dans une scène. Nous ne savons pas si la question est due à une plainte, à une jalousie ou à une inquiétude. En effet, Amanda Cagle le confirme ainsi : « Although homoerotic desire exists between Vladimir and Estragon, they are not blatant homosexuals²⁹¹. » Cela souligne comment Beckett manipule le non-dit pour suggérer un lien qui va au-delà de l'amitié sans jamais le verbaliser explicitement, laissant le spectateur face à une ironie subtile : l'importance des sentiments que les personnages peuvent nourrir l'un pour l'autre reste contenue dans les silences, non directement exprimée mais présente dans leurs interactions et préoccupations silencieuses.

Un rythme particulier est perçu dans la pièce *En attendant Godot*, en raison de la cadence obtenue par la répétition des phrases et des paragraphes. Chaque fois que la tension monte, elle culmine dans des phrases qui font allusion à la poursuite de l'attente de Godot. Michiko Tsushima le soutient en affirmant que « the repetition of a phrase, 'Nothing to be done,' uttered by both

²⁹⁰ *Ibid*, p. 214.

²⁹¹ Cagle, Amanda, « Looking for Love on Samuel Beckett's Stage : Homoeroticism, Sterility and the Postcolonial Condition », *Atenea*, vol. 23, n° 1, 2003, p. 85.

Estragon and Vladimir... suggests that they can do nothing in or toward the world except waiting. They are deprived of the world in which they can act²⁹². » Cette répétition ne fait pas seulement écho au vide de leur action, mais elle contribue également à un rythme cadencé qui structure la pièce. Chaque fois que l'attente devient insupportable et que la tension atteint un point culminant, cette phrase emblématique est répétée, ramenant constamment les personnages à leur situation initiale. La répétition de ces phrases-clés, associée aux silences et pauses, crée une cadence qui accentue la tension et qui ramène inlassablement les protagonistes à l'attente de Godot, construisant un rythme d'espoir et de frustration renouvelés à travers la pièce. Ceci nous mène à ce que soutient la même auteure : « The condition of being 'tied to Godot'... emphasizes the human finitude... where characters remain in a suspended state, entrenched in silences that mark their inability to act beyond waiting²⁹³. » La condition d'« être lié à Godot » souligne la finitude humaine, où les personnages demeurent dans un état suspendu, ancrés dans des silences qui marquent leur incapacité à agir au-delà de l'attente. Ces silences renforcent l'immobilité des personnages, figés dans une passivité imposée par l'attente de Godot, une attente qui ne mène nulle part et qui met en exergue leurs limites face à la possibilité de l'action.

Dans *En attendant Godot* et également dans *Fin de partie*, le silence prend une dimension particulière par l'usage de ponctuations scéniques comme « *Silence* » et « *Un temps* », qui viennent structurer le rythme de l'œuvre. En effet, Karine Germoni nous introduit cette idée en affirmant que :

l'utilisation de la ponctuation [...] - et de l'a-ponctuation crée une rythmique paradoxale qui oscille entre un rythme dense et un rythme 'zero'. Or, c'est à partir de l'alternance entre rythme, dirythmie et arythmie que s'élabore l'"hypothèse rythmique" beckettienne dont les contrastes tranches sont destinés à exercer sur l'acteur et le spectateur un effet cathartique et maïeutique qui leur fait retrouver leur propre rythme, corporel et langagier²⁹⁴.

Germoni soutient donc que Beckett utilise la ponctuation, non seulement les signes typographiques classiques, mais aussi des indications scéniques spécifiques comme « *Un temps* » et « *Silence* », ainsi qu'une absence volontaire de ponctuation pour construire une dynamique rythmique unique. Cette approche crée une oscillation entre des moments de tension rythmique intense et des vides

²⁹² Tsushima, Michiko, *The Human Condition in Samuel Beckett's Waiting for Godot*, [conférence], The Asian Conference on Arts & Humanities, Tokyo, 31 juillet 2020.

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ Germoni, Karine, « Ponctuation et rythme dans *En attendant Godot* et *Fin de partie* de Samuel Beckett », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 14, n° 1, 2004, p. 548.

de rythme, ou « rythme zéro ». C'est dans ce jeu d'alternance entre rythme régulier, rupture du rythme et absence de rythme que Beckett formule ce que l'on pourrait appeler une « hypothèse rythmique » : une conception du rythme qui repose sur des contrastes marqués, visant à produire un effet cathartique et maïeutique sur l'acteur et le spectateur. Ce procédé invite ainsi chacun à se reconnecter à leur propre rythme intérieur, que ce soit dans le corps ou dans le langage. Nous pouvons en trouver un exemple dans le passage suivant :

POZZO : Je vais vous quitter.
ESTRAGON : Et votre savonnette ?
POZZO : J'ai dû la laisser au château.
ESTRAGON : Alors, adieu.
POZZO : Adieu.
VLADIMIR : Adieu.
ESTRAGON : Adieu.

Silence. Personne ne bouge.

VLADIMIR : Adieu.
POZZO : Adieu.
ESTRAGON : Adieu.

Silence.

POZZO : Et merci.
VLADIMIR : Merci à vous.
POZZO : De rien.
ESTRAGON : Mais si.
POZZO : Mais non.
VLADIMIR : Mais si.
ESTRAGON : Mais non.

Silence.

POZZO : Je n'arrive pas... (*il hésite*)... à partir.
ESTRAGON : C'est la vie.²⁹⁵

Ce passage met en évidence la manipulation rythmique de Beckett à travers l'usage des pauses et des silences, indiqués par des didascalies précises telles que « *Silence* » qui fragmentent les échanges de manière saccadée. Chaque interruption dans le dialogue suspend l'action, étirant le moment de l'adieu et soulignant l'hésitation des personnages. Cette technique de silence entre les répliques de Pozzo, Vladimir et Estragon provoque un effet de retenue et d'incertitude, comme si les personnages peinaient à se détacher les uns des autres malgré leur désir de partir. Les points de suspension dans la réplique de Pozzo qui communique qu'il n'arrive pas à partir ajoutent une autre dimension à cette rythmique, en illustrant visuellement et auditivement l'hésitation et l'incomplétude de l'action. Ces ellipses révèlent l'incapacité des personnages à finaliser leurs pensées ou leurs actes, ce qui renforce la sensation d'inertie et de stagnation qui traverse la pièce.

²⁹⁵ Beckett, *Godot Bilingual*, op. cit., p. 152-154.

Beckett montre ici la difficulté qu'ont ses personnages à quitter, à passer à autre chose, ce qui les ramène inéluctablement à leur condition d'attente. Enfin, la répétition contrastée des mots « Adieu » et « Merci » amplifie cette atmosphère d'immobilité et d'absurdité. Les échanges répétitifs et presque mécaniques suggèrent que malgré leurs efforts pour marquer un départ, ils restent ancrés dans un cycle inchangé, figés dans une sorte de rituel qui n'a pas de but réel. En intégrant ces silences et ce rythme cyclique, Beckett parvient à cristalliser un rythme qui oscille entre la densité des échanges et le vide, incarnant ainsi la nature tragique et absurde de leur existence.

En conclusion, *En attendant Godot* s'affirme comme une œuvre où le silence structure et amplifie l'essence de l'absurde, donnant au texte sa profondeur tragique et philosophique. L'espace scénique dépouillé, cette « route à la campagne, avec arbre », sert de cadre à un monde de tensions où l'attente elle-même devient un langage silencieux, une expression de la condition humaine face au vide existentiel. À travers des silences prolongés et des pauses rythmiques, Beckett fait du non-dit un protagoniste à part entière, un langage invisible mais lourd de sens, qui reflète le désespoir, l'incertitude et l'incapacité des personnages à se situer dans le temps et dans l'action. Les silences et pauses, qui fragmentent le dialogue entre Vladimir et Estragon, instaurent un rythme oscillant entre densité et vide, traduisant le poids de l'attente, où chaque hésitation, chaque adieu inachevé ou incomplet, suggère un espoir fragile constamment déçu. Le silence devient ainsi un lieu d'angoisse et de réflexion pour les personnages, un espace où leurs attentes et leurs désillusions se heurtent au mutisme de l'univers, qui demeure indifférent à leur souffrance. Ce mutisme constitue l'un des piliers de l'absurde chez Beckett, où l'absence de réponses et le caractère infructueux de la parole révèlent la solitude fondamentale de l'homme face à un monde sans repères ni significations fixes. Par le jeu de ces silences, Beckett ne fait pas qu'ancrer ses personnages dans l'attente : il libère le langage des mots, en créant une rythmique cathartique et maïeutique qui interpelle autant l'acteur que le spectateur, invitant chacun à réfléchir sur leur propre condition et rythme intérieur. Finalement, les silences inachevés, tout comme l'attente de Godot, se font les échos d'une quête existentielle sans réponses, où l'on renonce à l'action dans un dernier acte de résignation face à l'absurdité de l'existence.

3.2.2. *Fin de partie* : l'écho du silence en huis clos

Il convient de commencer cette sous-partie par une citation de l'ami et directeur du dramaturge, Roger Blin, à qui Beckett a dédié sa pièce :

Je dois dire que c'est une pièce comique. Les exégètes de Beckett parlent d'un « message », d'une espèce de chose comme ça. Ils oublient le principal, c'est que c'est une chose qui est une découverte du langage, de faire exploser un langage très quotidien. Il n'y a pas de littérature plaquée, absolument pas. Faire exploser le langage quotidien où chaque chose est à la fois comique et tragique²⁹⁶.

Dans son commentaire sur l'œuvre de Samuel Beckett, Roger Blin souligne une perspective qu'il dit souvent négligée par la critique littéraire, à savoir le caractère intrinsèquement comique de *Fin de partie*. L'affirmation selon laquelle cette œuvre est une pièce comique va à l'encontre de l'image stéréotypée du théâtre de Beckett, souvent perçu comme profondément tragique, sombre, et existentialiste. Blin nous rappelle que l'humour, même dans les circonstances les plus désespérées, joue un rôle crucial dans l'œuvre de Beckett. Cette dualité entre le comique et le tragique est une caractéristique déterminante du théâtre de l'absurde, où l'absurdité de la condition humaine est exposée à travers une juxtaposition de l'humour noir et de la gravité existentielle. D'autre part, Blin critique ici l'approche qui voudrait extraire un « message » univoque des œuvres de Beckett, une démarche réductrice qui, selon lui, éclipse la véritable innovation du dramaturge : son travail avec le langage. Selon Blin, Beckett ne se contente pas d'utiliser le langage comme un simple moyen de narration, il « fait exploser » le langage, le déconstruit et le reconstruit pour que les lecteurs et spectateurs puissent voir l'absurdité qui lui est propre. Cette manipulation du langage quotidien, où chaque mot et chaque expression peuvent simultanément susciter rire et désespoir, témoigne d'une maîtrise exceptionnelle du langage. L'absence de « littérature plaquée » soulignée par Blin renforce l'idée que Beckett se libère des conventions littéraires traditionnelles pour privilégier une expression plus brute, plus authentique, qui capture avec pertinence la complexité de l'expérience humaine. Cette approche, loin d'être une simple négation de la littérature, est une affirmation de sa capacité à renouveler notre perception du monde et de nous-mêmes. Cette réflexion de Blin sur *Fin de partie* nous invite donc à repenser l'œuvre de Beckett non seulement comme une exploration de la désolation humaine, mais aussi comme une célébration de la

²⁹⁶ Beckett, Samuel, *Fin de partie*, op. cit., quatrième de couverture.

puissance évocatrice du langage, capable de saisir l'absurdité de la vie dans ses moments les plus comiques comme dans ses abysses les plus tragiques. Voici comment Sharon O'Dair nous parle du silence dans cette pièce :

Beckett makes "humorous" comic response impossible by making the audience self-conscious about the comic and laughter. Beckett forces the audience to become aware of the analogy between Hamm, Clov, and Nagg's personal theater and his own theater which it is witnessing. At the same time, he forces the audience to see that comedy is very much the play's subject, and in light of the play's definition of the comical object and situation as unhappiness, one senses that one's laughter in (and out of) the theater simply veils unhappiness²⁹⁷.

Samuel Beckett, dans ses œuvres, et particulièrement à travers des personnages comme Hamm, Clov, et Nagg dans *Fin de partie*, utilise l'humour d'une manière qui rend difficile pour le public de répondre par un rire simple et désinvolte. En effet, en rendant le public conscient de l'analogie entre le « Hamm, Clov, and Nagg's personal theater » et le « theater which it is witnessing », Beckett brouille intentionnellement les frontières entre la représentation et la réalité, entre la fiction et la vie du spectateur. Cette prise de conscience oblige le public à réfléchir sur sa propre réaction face à l'humour et au rire, transformant ces derniers en sujets d'analyse plutôt qu'en simples réflexes émotionnels. Beckett illustre ainsi que la comédie peut grandement ressembler à la tragédie. En effet, en définissant la situation comique comme des manifestations du malheur, il nous montre que notre rire, loin d'être une échappatoire joyeuse, est en fait une réaction complexe qui masque nos propres mécontentements et malaises. Cette dualité de l'humour, qui est à la fois une source de plaisir et un moyen d'expression de vérités inconfortables, invite à une réflexion sur la nature humaine et notre manière de faire face à l'absurdité de notre condition. L'approche de Beckett, en rendant le public « self-conscious » vis-à-vis de son propre rire, met en relief une ironie profonde : le théâtre, un lieu traditionnellement associé au divertissement et à l'évasion, devient un espace de confrontation avec nos propres vulnérabilités. Le rire, dans ce contexte, ne sert pas uniquement à voiler le malheur, il agit comme un miroir qui reflète les complexités de l'expérience humaine, forçant le spectateur à reconnaître l'ambiguïté de ses propres émotions. Beckett parvient à transformer l'acte de rire en une expérience introspective, où le public est amené à s'interroger sur non seulement la nature du théâtre et de la comédie, mais aussi sa propre relation avec le malheur et l'absurdité de la vie. Cette analyse met en évidence la maîtrise avec laquelle Beckett

²⁹⁷ O'Dair, Sharon, « The Contentless Passion of an Unfruitful Wind : Irony and Laughter in *Endgame* », *Criticism*, vol. 28, n° 2, 1986, p. 175–176.

utilise le théâtre pour explorer les profondeurs de la condition humaine, faisant de l'humour non pas un simple divertissement, mais un puissant outil de réflexion.

Nous verrons désormais que l'ironie n'est pas le seul outil utilisé par Beckett pour exprimer le silence dans cette œuvre, en effet dans cet univers postapocalyptique, une pièce délabrée avec deux fenêtres et les quatre personnages (Hamm, son serviteur Clov, et ses parents Nagg et Nell, réduits à vivre dans des poubelles) illustrent la réduction à l'essence même de l'existence :

Intérieur sans meubles.

Lumière grisâtre.

Aux murs de droite et de gauche, vers le fond, deux petites fenêtres haut perchées, rideaux fermés. Porte à l'avant-scène à droite. Accroché au mur, près de la porte, un tableau retourné²⁹⁸.

Ce décor minimaliste invite à une lecture métaphorique : les fenêtres, normalement symboles d'ouverture et d'échappée sur le monde, sont ici réduites à de simples fissures lumineuses, tâche qu'elles ne sont pas capables de réaliser dû aux rideaux qui les couvrent, leur inaccessibilité illustre la séparation entre l'intérieur, où vivent, où survivent, les protagonistes et l'extérieur, le monde où ils pourraient être libres qui leur reste hors de portée. Theodor Adorno était cette idée affirmant que : « the oblique light falling from thence into the room is as weak as the helplessly helping arms extending from the windows at the conclusion of Kafka's Trial²⁹⁹ ». Selon philosophe allemand, les fenêtres ne sont pas des véritables ouvertures sur le monde extérieur, il utilise la lumière oblique comme une métaphore de l'espoir faiblissant et inefficace, un espoir qui, bien qu'il existe en théorie, reste trop faible pour changer la situation des personnages. Cette lumière oblique rappelle les « bras impuissants » dans *Le Procès* (1925) de Kafka, qui, bien que tendus depuis la fenêtre, ne parviennent pas à apporter l'aide attendue. Cela corrobore l'idée que, dans *Fin de partie*, les fenêtres ne jouent pas leur rôle habituel de source de lumière ou d'échappée vers le monde extérieur. Au lieu de cela, elles deviennent des fissures lumineuses, incapables de réaliser leur fonction d'ouverture. Le huis clos imposé par cet espace confiné renforce le sentiment d'oppression. Le fait que la lumière qui y pénètre soit faible, oblique, et symboliquement impuissante illustre la séparation étanche entre l'intérieur, où les personnages survivent dans un espace clos et stérile, et l'extérieur, un monde de liberté inaccessible et hors de portée. Ces fenêtres, comme des fissures, renforcent le sentiment d'enfermement des personnages, suggérant que toute

²⁹⁸ Beckett, Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p.11.

²⁹⁹ Adorno, Theodor, « Trying to Understand *Endgame* », *New German Critique*, n° 26, 1982, p. 142.

possibilité de salut ou de liberté reste inefficace et loin de leur réalité. La lumière grisâtre qui enveloppe la scène souligne cette atmosphère d'indétermination et d'ambiguïté existentielle, où ni l'obscurité totale ni la pleine lumière ne prévalent, figeant les personnages dans une temporalité suspendue, hors du temps. Il nous est même impossible de situer ce moment dans le temps, il est difficile pour les protagonistes de discerner le jour de la nuit, le temps qui passe. Nous pouvons également observer que l'absence de meubles renforce l'idée d'un espace de vie réduit à son expression la plus élémentaire, ce qui souligne l'isolement des personnages et leur confrontation directe avec l'essence de leur existence. Enfin, le tableau retourné, pourrait symboliser une représentation de l'absurde. La fonction habituelle d'un tableau est d'être vu, ce geste de le retourner signifie une rupture avec l'ordre établi et reflète l'absurdité de la condition humaine, où même les objets de notre environnement perdent leur sens et leur fonction, le sens reste caché aux personnages comme au public. Étant retourné le tableau ne peut plus exprimer son art, il est obligé au silence.

Il ressort donc que le silence dans *Fin de partie* se manifeste jusqu'au sein même du décor. Cependant, il est également omniprésent entre les dialogues des protagonistes. Par exemple, les tentatives de communication entre Hamm et Clov sont souvent interrompues par des silences lourds de sens, où le non verbal communique autant, sinon plus, que les mots eux-mêmes. Ces silences peuvent être interprétés comme des moments de prise de conscience de leur condition, de réflexion sur leur passé, présent ou futur, ou même comme une acceptation résignée de leur situation désespérée. Le passage suivant le démontre lorsque Clov menace de partir :

HAMM : [...] (*Clov reste immobile jusqu'à la fin. Hamm renonce.*) Bon. (*Un temps.*)³⁰⁰

Dans cette tirade de Hamm, il existe un total de trente-sept temps, des pauses durant lesquelles Clov reste immobile, comme s'il avait déjà quitté Hamm, Clov est-il encore présent mentalement ou est-il déjà parti ? Cette immobilité de Clov, juxtaposée au silence, souligne un éloignement émotionnel et psychologique, non seulement entre les personnages, mais aussi envers leur propre existence. Cet arrêt dans l'action, où le silence prend le dessus, révèle une profondeur de désolation et d'isolement, accentuant le sentiment d'abandon qui imprègne la pièce. Nous pouvons remarquer

³⁰⁰ Beckett, Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 108.

une ressemblance, qui ne peut être due au hasard, entre deux tirades qui se suivent de Clov et Hamm et l'adage de Descartes, « Je pense, donc je suis » :

CLOV : Il pleure.

HAMM : Donc il vit. (*Un temps*). As-tu jamais eu un instant de bonheur ?

CLOV : Pas à ma connaissance³⁰¹.

En effet, « Il pleure donc il vit », peut être mise en parallèle avec le célèbre adage de René Descartes « Je pense donc je suis » pour explorer les fondements de l'existence dans le théâtre de l'absurde. Tandis que Descartes établit la pensée comme preuve irréfutable de l'existence, Beckett choisit une manifestation émotionnelle, les larmes, comme affirmation de la vie. Cette juxtaposition révèle une approche fondamentalement de la condition humaine. Les personnages de Beckett ne pensent pas, l'assurance de leur existence est démontrée par les larmes. Beckett, en revanche, propose une vision où l'existence est marquée non pas par la capacité de penser, mais par la capacité de ressentir, et plus précisément, par la vulnérabilité émotionnelle. « Il pleure donc il vit » suggère que c'est dans l'expression de la douleur, de la souffrance, et de la sensibilité émotionnelle que réside la preuve la plus tangible de l'existence. Contrairement à Descartes, Beckett trouve dans l'expérience physique et émotionnelle, souvent marquée par l'absurdité et le désespoir, une affirmation de la vie. Cette approche reflète une des thématiques centrales du théâtre de l'absurde : la recherche de sens dans un monde perçu comme fondamentalement dénué de raison ou de logique. Beckett, à travers l'utilisation de l'émotion comme indicateur d'existence, nous fait penser à l'insuffisance de la seule raison pour saisir pleinement l'expérience humaine. Là où Descartes valorise l'indépendance de l'esprit, Beckett souligne l'interdépendance de l'esprit et du corps, de la pensée et de l'émotion, dans la composition de l'être humain et de sa condition.

Un autre point essentiel à mentionner est que, dans les pièces de théâtre de l'absurde, le silence, les pauses et les répétitions constituent des éléments dramatiques fondamentaux à partir desquels le public peut saisir le sens. Tout au long de *Fin de partie*, ces caractéristiques propres au théâtre de l'absurde sont particulièrement mises en avant. İplikçi Özden Ayşenur explique que ces éléments dramatiques, notamment les pauses et les silences, rompent la continuité des dialogues et

³⁰¹ *Ibid*, p. 82.

créent un effet qui reflète l'incapacité à communiquer, renforçant ainsi le sentiment d'absurdité et de vide existentiel :

Another point that should be set forth is the fact that, in absurdist plays, silence, pause and repetitions are important dramatic elements from which the audience get the meaning. Throughout *Endgame*, one can observe these elements of the plays of the theatre of the absurd. For instance, in a dialogue between Hamm and Clov, pauses and silences form the basis of their conversation :

HAMM : Outside of here it's death! (*Pause.*) And the rat?

CLOV : He's got away.

HAMM : He can't go far. (*Pause. Anxious.*) Eh?

CLOV : He doesn't need to go far. (*Pause.*)

HAMM : Is it not time for my pain-killer?

CLOV : Yes.

HAMM : Ah! At last! Give it to me! Quick! (*Pause.*)

CLOV : There's no more pain-killer. (*Pause.*)

In this excerpt and other similar passages in the play, silences and pauses break the continuity of words, thus creating an effect of not being able to communicate and fostering the sense of meaninglessness³⁰².

Dans cet extrait, chaque pause et chaque silence interrompent la fluidité des échanges, renforçant l'incapacité des personnages à véritablement communiquer. Par exemple, lorsque Hamm demande « Et le rat ? », la pause avant la réponse de Clov génère une tension qui laisse transparaître l'angoisse et l'incertitude de Hamm. Cela est encore accentué lorsqu'il exprime son anxiété par un simple « Hein ? », illustrant son besoin constant de confirmation. De même, le silence prolongé après que Hamm réclame son calmant et que Clov finit par lui annoncer qu'il n'en reste plus amplifie le désespoir et la souffrance inévitables des personnages. Selon Ayşenur, ces silences et pauses répétées créent une fragmentation du dialogue qui reflète l'inefficacité de la communication et accentue l'absurdité de leur existence, tout en mettant en lumière la vacuité et la futilité des interactions humaines.

Enfin, en nous centrant davantage sur le langage corporel, nous pouvons voir que Clov exécute les ordres de Hamm avec une obéissance apparente, mais ses mouvements sont souvent marqués par une réticence palpable. Cette ambivalence traduit un mélange de respect et de rébellion. Clov se trouve tiraillé entre son devoir de servir et son désir de se libérer de l'autorité de Hamm. Chaque geste de Clov, qu'il s'agisse de déplacer le fauteuil de Hamm ou d'observer par la fenêtre, est chargé de tension, symbolisant sa lutte pour l'autonomie et le contrôle. Hamm, en restant immobile et en commandant, utilise son pouvoir pour maintenir Clov dans une position

³⁰² İplikçi Özden, Ayşenur, « An Absurdist Play : Samuel Beckett's *Endgame* », *İnönü University Journal of Art and Design*, vol. 6, n° 13, p. 309.

subordonnée, mais cette immobilité même peut aussi être vue comme une forme de faiblesse et de dépendance. Dans cet extrait cette tension est visible, les réponses de Clov sont courtes et sèches et quelques répliques plus tard, il menace même de quitter Hamm :

HAMM (*avec violence*) : Alors ouvre-la ! (*Clov monte sur l'escabeau, ouvre la fenêtre. Un temps.*)
Tu l'as ouverte ?
CLOV : Oui.
Un temps.
HAMM : Tu me jures que tu l'as ouverte ?
CLOV : Oui.
Un temps.
HAMM : Eh ben... (*Un temps.*) Elle doit être très calme. (*Un temps. Avec violence.*) Je te demande si elle est très calme !
CLOV : Oui.
HAMM : C'est parce qu'il n'y a plus de navigateurs. (*Un temps.*) Tu n'as plus beaucoup de conversation tout à coup. (*Un temps.*) Ça ne va pas ?
CLOV : J'ai froid³⁰³.

Cette tension corporelle entre les personnages est un reflet physique de leurs conflits émotionnels et psychologiques. Les hésitations et mouvements précipités de Clov contrastent avec l'immobilité imposante de Hamm, créant un ballet de dépendance mutuelle et de ressentiment. Par exemple, lorsque Clov se déplace pour répondre aux demandes de Hamm, ses gestes peuvent montrer une certaine agressivité contenue ou une fatigue visible, indiquant sa frustration face à sa situation de servitude sans issue. La reconnaissance progressive par Clov de l'impasse existentielle dans laquelle il est piégé. Cette idée est soutenue par Evan Horowitz : « What Clov begins to recognize — slowly and without conviction — is that the only way out of Hamm's game of death is death, or rather a retreat to that outside which Hamm calls death,³⁰⁴ » Les mots que l'auteur choisit, « slowly and without conviction », soulignent la réticence et l'absence de certitude chez Clov, comme si même envisager une échappatoire lui était pénible, voire inconcevable. La formulation « the only way out of Hamm's game of death is death » reflète une agressivité contenue, Clov reconnaît que toute tentative d'évasion se heurte à la réalité brutale qu'il ne peut qu'échapper en mourant. Cette prise de conscience exprime une frustration intense, où le jeu imposé par Hamm, que Clov subit chaque jour, est synonyme de mort progressive. L'utilisation du terme « retreat » ajoute une nuance d'épuisement et de résignation, Clov semble acculé à un dernier recours, celui de quitter ce huis clos oppressant pour un « outside » que Hamm appelle la mort. Cette désignation

³⁰³ Beckett, Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 85.

³⁰⁴ Horowitz, Evan, « 'Endgame' : Beginning to End », *Journal of Modern Literature*, vol. 24, n° 4, 2004, p. 124.

de l'extérieur comme espace mortifère montre que Clov est dans un cycle infernal de servitude sans espoir d'issue réelle. Sa frustration est donc palpable, il perçoit son rôle de serviteur comme un chemin sans fin où la seule liberté possible est de se retirer du jeu lui-même, mais ce retrait reste teinté de désespoir, révélant son épuisement face à une existence inextricable de servitude.

Nous aimerions également souligner que l'immobilité et la mobilité des personnages sont mises en avant de manière à être perçues comme des anomalies évidentes, sur lesquelles le spectateur ne peut s'empêcher de réfléchir. Voici comment Charlotta Palmstierna l'exprime :

In *Endgame*, immobility and mobility are foregrounded to be perceived as anomalies which the spectator cannot but notice and speculate about. Drew Leder's concept of dys-appearance therefore bears an interesting affinity with what I have termed mis-movement in *Endgame*. The precise execution specified in the stage directions draws the spectators' attention away from the implicit purpose of an action, and to the anatomical body performing the movement. [...] Therefore, if a character in a play walks across the stage to pick up something and the walking is not accentuated, the audience does not think about the walking. However, when Clov walks with stiff and staggering steps, we may notice his walking and begin to ascribe significance to it³⁰⁵.

Palmstierna soutient que l'immobilité et la mobilité sont traitées comme des anomalies évidentes. Cela est particulièrement pertinent dans le cas de Clov, dont la démarche raide et chancelante devient un point que le spectateur est obligé de remarquer. Chaque mouvement de Clov est une performance délibérée qui attire l'attention sur sa condition physique et mentale. Ses pas mal assurés ne sont pas simplement une manière de se déplacer, mais une manifestation visible de son état de souffrance et de contrainte. Cela oblige le spectateur à considérer non seulement ce que Clov fait, mais comment il le fait et pourquoi il le fait de cette manière. Beckett insiste donc sur le langage corporel, sur les mouvements et leur exécution précise dans ce qui transforme des actions ordinaires en éléments significatifs. Le langage corporel dans cette pièce ne sert donc pas uniquement à souligner le conflit de pouvoir, il exprime également la tragédie cachée de leur existence. Chaque mouvement, ou absence de mouvement, est une métaphore de leur incapacité à échapper à leurs rôles prédéterminés, renforçant ainsi le sentiment de désespoir et d'absurdité qui imprègne toute la pièce. En fin de compte, les interactions physiques entre Hamm et Clov révèlent

³⁰⁵ Palmstierna Einarsson, Charlotta, « The Significance of Mis-Movements in Samuel Beckett's *Endgame* », dans Geneviève Chevalier, Delphine Lemonnier-Textier et Brigitte Prost, *Lectures de Endgame / Fin de partie de Samuel Beckett*, Delphine Lemonnier-Textier and Brigitte Prost. Rennes, Presses Universitaires, 2009, p. 113.

autant sinon plus sur leur relation que leurs mots, rendant le langage corporel central à la compréhension de cette pièce.

Ainsi, il est possible d'en déduire que via *Fin de partie* Beckett nous offre une œuvre où l'humour, un humour pratiquement macabre, se mêle étroitement au silence pour révéler l'absurdité et la complexité de l'existence. Chaque pause et chaque mouvement, ou leur absence, deviennent des métaphores de leur incapacité à échapper à leurs rôles prédéterminés. Les mouvements rigides et hésitants de Clov, servent de contraste à l'immobilité de Hamm, et rappelle tant aux lecteurs qu'aux spectateurs la souffrance physique et mentale qui imprègne le quotidien de ces protagonistes. Cette pièce, marquée par des silences pesants, nous confronte à l'incommunicabilité fondamentale de la condition humaine, utilisant à la fois le langage et le silence comme des moyens de sonder les abysses de notre être. Par cette exploration, Beckett illustre comment le silence, tout autant que les mots, porte en lui une puissance évocatrice, nous invitant à réfléchir sur le poids de l'existence, entre rire et désespoir.

3.2.3. *Actes sans paroles I et II* : le théâtre du mutisme

Dans *Actes sans paroles I et II*, aucun mouvement n'est laissé au hasard, l'absence totale de langage verbal oblige le spectateur à réfléchir sur le langage corporel de l'acteur ; celui-ci est obligé, s'il veut comprendre la pièce, de formuler des hypothèses et d'interpréter chaque geste réalisé. Les gestes sont évidemment le principal centre d'attention, mais il ne faut pas oublier l'importance qu'ont les objets et leur signification. En effet, ce langage non verbal n'est pas créé seulement par le langage corporel des acteurs, mais aussi par une harmonie entre celui-ci et ce que nous pourrions appeler le langage corporel des objets. Ainsi le soutient Manako Ôno :

Par ailleurs, dans les deux pièces, les humains ne sont pas seuls convoqués pour l'accomplissement de l'acte : des objets, des machines y participent, y tiennent un rôle de premier plan et pourraient même en être dits les acteurs principaux. C'est une interaction d'objets et de personnages qui se déroule sous nos yeux³⁰⁶.

³⁰⁶ Ôno, Manako, *op. cit.*, p. 404.

Ôno souligne le rôle central des objets et des machines dans *Actes sans paroles I et II*, où ils ne se limitent pas à de simples accessoires de scène mais deviennent partie intégrante de l'action dramatique. Il suggère que les objets, par leurs mouvements et leurs interactions avec les personnages, jouent un rôle essentiel dans la transmission de sens. Plutôt que d'être de simples témoins passifs de l'action humaine, ils influencent et rythment le déroulement de la scène. Le terme « interaction » insiste sur le fait que la relation entre personnages et objets n'est pas unidirectionnelle : les objets imposent leurs propres « actions » et réagissent aux humains, renforçant l'impression d'un langage non-verbal symbiotique où les gestes et les réactions des personnages sont en harmonie ou en tension avec le comportement des objets.

Ces œuvres se démarquent de la pantomime traditionnelle, car les mouvements des acteurs, leur vocabulaire gestuel diffère de celle-ci, les gestes réalisés se séparent des gestes traditionnels, ce sont des gestes plus difficiles à interpréter, car il ne s'agit pas de gestes théâtraux auxquels nous sommes habitués, ni des gestes habituels des clowns ou des mimes, il s'agit de gestes qui ne s'adressent à personne, par exemple quand l'homme se coupe les ongles. Comme il est habituel dans le théâtre de l'absurde, ces pièces servent à mettre en relief la condition humaine. Cela est observable dans la citation suivante, comme l'affirme Eugene Webb :

In his two mimes Beckett presents in very simple, stylized form pictures of certain aspects of the human condition. The first of these emphasizes the problem of man's relationship with an external world that is beyond his control and that frustrates all his efforts to make it habitable. The second concentrates on man's relationship with the internal forces that drive him and which, in spite of the fact that they are within him, are equally beyond his control³⁰⁷.

Selon Webb, dans le premier mime, Beckett explore la relation conflictuelle de l'homme avec un monde extérieur indomptable et frustrant. Ce monde, qui échappe à son contrôle, rend vains tous ses efforts pour le rendre supportable. Cette thématique illustre l'absurdité existentielle, où l'homme lutte constamment contre des forces extérieures imprévisibles et souvent hostiles. Cela reflète une vision du monde où les tentatives humaines de donner un sens ou d'organiser le chaos extérieur sont inévitablement vouées à l'échec. Selon la même citation, la seconde pièce se concentre sur la relation de l'homme avec les forces internes qui le motivent. Webb souligne ici que, bien que ces forces soient internes, elles demeurent hors de portée du contrôle humain. Cette idée suggère une lutte interne où les désirs, les besoins et les impulsions innées de l'individu dictent

³⁰⁷ Webb, Eugene, *The Plays of Samuel Beckett*, Seattle, University of Washington Press, 1972, p. 86.

ses actions, même lorsqu'ils semblent irrationnels ou contre-productifs. Cela crée un contraste intéressant avec le premier mime : alors que l'homme n'a pas la possibilité, ne peut pas contrôler le monde extérieur, il est également dépassé par ses propres forces internes, en effet, il termine par abandonner. Beckett, à travers ces deux œuvres, présente donc une vision dualiste de la condition humaine, une vision où l'individu est pris en étau entre les forces extérieures incontrôlables et les impulsions internes indomptables, illustrant ainsi de manière stylisée et épurée les complexités et les paradoxes de l'existence humaine.

Il est important de remarquer que ces pièces ont une spécificité unique autour de leur création. En effet, comme cela se manifeste dans le documentaire dirigé par Luc Riolon en 2014 : *SCÈNES D'ÉCRAN : 26 mn ACTES SANS PAROLES - Dominique Dupuy*, ces œuvres sont une commande faite à Beckett par Deryk Mendel, un danseur de ballet, chorégraphe, acteur et metteur en scène britannique :

Et donc elle est sans paroles, elle est sans paroles parce qu'elle a été écrite pour un danseur, qui est mort l'année dernière, juste il y a un an, qui a créé cette pièce, non seulement il l'a créé mais c'est lui qui a convaincu Beckett d'écrire quelque chose pour lui. Il faut savoir que Beckett n'a pour ainsi dire jamais répondu à des commandes. Sauf là, il a reçu une lettre de Deryk Mendel lui disant d'écrire une pièce pour la danse et il a écrit *Actes sans paroles*.

Deryk Mendel avait écrit à Beckett, en accord avec Françoise et moi, parce qu'on avait l'intention, pour notre compagnie, Les ballets modernes de Paris, de demander des pièces à des dramaturges. Deryk a écrit à cinq dramaturges. Il y en a un qui a répondu immédiatement, c'est Beckett. C'est étonnant c'est étonnant que cet homme tellement dans les mots et dans un raffinement de travail sur les mots se soit, ait été attiré d'écrire une pièce pour la danse, enfin pour un danseur en tous cas³⁰⁸.

Nous pouvons soutenir que Mendel, en demandant à Beckett d'écrire une pièce pour lui, démontre une admiration et une confiance en la capacité de l'auteur à transcender les conventions théâtrales. En effet, Mendel et Dupuy ne s'adressèrent pas à un grand nombre de dramaturges, mais en sélectionnèrent précisément cinq. De son côté, Beckett, en acceptant cette demande, montre une confiance en l'interprétation et en la vision artistique de Mendel. La lettre de Mendel, sollicitant une pièce pour la danse, a trouvé un écho inattendu chez Beckett, menant à la création de *Actes sans paroles*. Cette réponse de Beckett est d'autant plus remarquable qu'elle déroge à son habitude de ne pas accepter de commandes extérieures. Beckett, un homme profondément attaché aux mots et à leur pouvoir, a été intrigué et séduit par l'idée de créer une œuvre pour le médium de la danse,

³⁰⁸ Dupuy, Dominique, *Luc Riolon en 2014 : SCÈNES D'ÉCRAN : 26 mn ACTES SANS PAROLES - Dominique Dupuy*, <https://vimeo.com/100244597>, (consulté le 12/07/2024).

une forme d'art où le corps devient le principal vecteur de signification. Le rôle de Françoise et Dominique Dupuy dans cette initiative est également significatif. En tant que fondateurs des Ballets Modernes de Paris, ils cherchaient à pousser les frontières de la danse moderne en collaborant avec des dramaturges renommés. Leur vision artistique et leur ouverture à l'interdisciplinarité sont évidentes dans leur démarche de solliciter Beckett. Parmi les cinq dramaturges contactés, Beckett fut le seul à répondre immédiatement, démontrant ainsi une curiosité et une volonté d'explorer des territoires artistiques nouveaux. Cette décision de Beckett d'écrire pour la danse, malgré son raffinement linguistique et son obsession pour les mots, offre une perspective intéressante sur son approche artistique. Elle suggère que Beckett percevait la danse comme un autre moyen d'expression, capable de véhiculer des thèmes complexes tels que l'absurdité, la condition humaine et la communication non verbale.

Dans *Actes sans paroles I et II*, les gestes et les mouvements remplacent les mots, offrant une immédiateté et une clarté d'expression que le langage verbal ne peut parfois atteindre. Cette collaboration exemplifie non seulement l'innovation et l'interdisciplinarité, mais aussi l'exploration des limites du langage et des moyens d'expression. Beckett, en écrivant une œuvre pour la danse, a non seulement repoussé ses propres frontières artistiques, mais a également enrichi le champ de la danse contemporaine, comme l'affirme Dominique Dupuy dans le documentaire mentionné : « C'est étonnant que cet homme, tellement dans les mots et dans un raffinement de travail sur les mots, ait été attiré par le fait d'écrire une pièce pour la danse »³⁰⁹. Manako Ôno fait également référence à ces pièces comme un « ballet sans musique » ce qui rapproche davantage *Actes sans paroles I et II* de la danse contemporaine. Cette idée de danse silencieuse exige des interprètes de transmettre le rythme, la tension et les significations par leur seule présence physique et leurs actions dans l'espace. Cette notion de silence scénique et de danse muette rejoint les expérimentations de la danse contemporaine, où le mouvement est souvent chargé de significations symboliques :

À en croire leur titre, les *Actes sans paroles* sont des pièces sans 'paroles.' Non qu'elles ne contiennent aucun élément langagier : simplement, sur scène, aucune réplique n'est prononcée, les événements (gestes, rapports d'espace) sont de l'ordre du visuel. Comme dans une pantomime, en

³⁰⁹ *Ibid.*

somme, ou un spectacle de mime (genre revendiqué au début d'*Acte sans paroles II*), ou encore dans un ballet sans musique³¹⁰.

En s'écartant des conventions théâtrales traditionnelles, Beckett repousse ainsi les limites de son propre répertoire et contribue à un enrichissement artistique dans le domaine de la danse contemporaine. Il dépasse les frontières du théâtre en offrant un modèle où l'expression repose sur le silence et le geste, introduisant dans la danse une nouvelle approche de la communication non verbale. Ce faisant, il ouvre de nouvelles perspectives dans le langage de la danse contemporaine, apportant un éclairage inédit sur les possibilités de la scène muette.

Nous allons désormais voir que dans *Acte sans paroles I* les gestes introspectifs, généralement présents dans le cinéma muet peuvent exprimer la tristesse, la joie ou d'autres sentiments ainsi que les gestes tels que se gratter le menton ou le front pour indiquer que nous réfléchissons, ne sont pas présents. En effet, Beckett, dans son exploration du théâtre de l'absurde, privilégie un langage corporel plus subtil et moins direct. L'absence de ces gestes et expressions familiers crée un vide, une forme de silence visuel qui contraint le spectateur à chercher de nouvelles façons de comprendre les personnages et leurs interactions. Cette approche minimaliste de la communication non verbale est en harmonie avec le silence omniprésent dans la pièce. Via l'élimination des méthodes conventionnelles d'expression des sentiments et des pensées, Beckett force le spectateur à se concentrer sur les actions plus subtiles et les éléments scéniques, accentuant ainsi le sentiment d'absurdité et d'aliénation qui caractérise son œuvre.

Dans *Acte sans paroles II*, ce manque d'humanité est visible et est en quelque sorte redonné aux protagonistes qui réalisent des gestes ordinaires comme se vêtir, manger et vont jusqu'à montrer leurs sentiments lorsque B mange « avec appétit » et A « mâche brièvement » et « crache avec dégoût ». Ces gestes, bien que simples, reflètent des sentiments contradictoires : désir et répulsion, engagement et rejet. Cela suggère que, malgré l'engagement dans des activités quotidiennes, les protagonistes sont déconnectés de l'essence même de ces actions. Il semble que les protagonistes n'aient pas de volonté de vivre. Cela indique que, malgré la réalisation de gestes humains, il existe un vide, un manque d'engagement authentique dans leur vie. Les personnages semblent agir par nécessité ou par habitude, plutôt que par choix ou par désir véritable. Cette absence de volonté peut être interprétée comme une existence marquée par la lassitude, la

³¹⁰ Ôno, Manako, *op. cit.*, p. 1.

monotonie, et une forme de désespoir silencieux, elle nous rappelle à nouveau la condition humaine, condition avec laquelle ils vivent ou plutôt sont obligés de le faire puisque c'est l'aiguillon qui les force à sortir de leur sac. Cette dynamique oblige le spectateur à penser au thème de la futilité et de l'automatisme dans la vie quotidienne.

Dans *Acte sans paroles I*, le protagoniste est présenté de manière déshumanisée. Il est anonyme, sans nom, et nous ne savons rien de sa personnalité ou de son identité. Il est simplement désigné comme « un homme » et plus tard, il n'est plus appelé homme, mais simplement « il ». Cette absence de nom individuel pourrait être interprétée comme une stratégie du dramaturge pour accentuer la déshumanisation de ses personnages, un procédé peut-être plus marqué dans cette œuvre que dans d'autres. En effet, donner un nom à une entité est souvent perçu comme une façon de lui conférer une existence, une identité, admettre que cette chose ou personne existe. L'omission de ce processus d'identification personnelle renforce le sentiment d'aliénation et d'universalité du personnage, le rendant ainsi une figure plus générique de la condition humaine. De surcroît, deux mises en scène de la pièce ont effectivement présenté le protagoniste comme une marionnette l'une étant une représentation cinématographique, dirigée par Bruno et Guido Bettioli en 1965 :

A puppet version, duly authorized, was made in 1964 by Bruno and Guido Bettioli for Les cineastes assoctes. The Monthly Film Bulletin, though quite unimpressed by Beckett's message for the stage ("contrived and somehow inhuman"), found the choice of a new medium doubly felicitous : "it works much better in this film version, where the bleak vision emerges pure and unadulterated ? perhaps because the puppet hero, a sort of animated lollipop with bowler hat and gloves, naturally possesses the total inertia demanded³¹¹.

Selon Clas Zilliacus, The Monthly Film Bulletin, bien que réservé sur le message théâtral de Beckett qu'il juge « contrived and somehow inhuman », voit dans le choix du film et de la marionnette une façon d'exprimer plus efficacement cette vision sombre. Cette adaptation, en libérant le personnage de l'acteur humain, rend la dureté de l'œuvre plus limpide et directe. La marionnette, décrite comme une figure rigide coiffée d'un chapeau melon, incarne pleinement l'inertie et la passivité totales que l'œuvre exige. La deuxième de ces mises en scène, dirigée par Aurélia Ivan a été représentée en 2012 au Théâtre aux Mains Nues de Paris :

Acte sans paroles I est précisément un mimodrame écrit en 1956 par Beckett pour un personnage. Il est ici interprété par un manipulateur (Aurélia Ivan) et sa marionnette à main qui exécute fidèlement

³¹¹ Zilliacus, Clas, « 'Act without Words I' as Cartoon and Codicil », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 2, 1993, p. 297.

les déplacements et les gestes répétitifs que Beckett a consignés dans les huit pages de didascalies qui constituent le corps même du texte³¹².

Dans cette mise en scène, selon Yvon Le Scanff, la marionnette manipulée par Aurélia Ivan met en relief la déshumanisation du protagoniste. Fidèle aux didascalies de Beckett, elle exécute des gestes répétitifs, soulignant l'aliénation et l'absence de volonté propre du personnage, qui devient un pantin obéissant aux contraintes imposées. Dans ces interprétations, l'homme est donc manipulé comme un pantin, ce qui accentue la déshumanisation du personnage. Il est important de remarquer que cette déshumanisation des personnages pourrait également avoir comme objectif l'identification du spectateur avec les protagonistes. En écartant les détails individuels et les identités spécifiques, Beckett transforme ses personnages anonymes, lecteurs et spectateurs peuvent se voir reflétés dans cette routine quotidienne. En dépersonnalisant ses personnages, il les rend aptes à incarner des expériences et des sentiments partagés par une grande majorité. En effet, cette absence de particularités individuelles permet aux spectateurs de projeter leurs propres vécus et émotions sur les protagonistes qui deviennent des vecteurs à travers lesquels les questions universelles de l'existence, telles que l'isolement, la recherche de sens, et l'angoisse existentielle, sont abordées.

Dans *Actes sans paroles I et II*, les protagonistes ne sont différenciés ni par leur nom, ni par des traits de caractère ou leur apparence physique, mais seulement par une lettre qui leur est attribuée. Les personnages de ces deux pièces sont privés de parole et lorsque la pièce termine, ils sont également privés de volonté. En effet, il semblerait qu'il existe une entité mystique, une force supérieure invisible venue du ciel. Il est possible de constater que cette entité semble jouer avec l'homme. En effet, dans les premières pages de *Acte sans paroles I*, lorsque l'homme essaie d'atteindre la carafe d'eau qui descend presque divinement du ciel, elle remonte, elle redescend, s'éloigne quand il est sur le point de l'attraper, se rapproche.

Cette force mystique semble jouer avec l'homme, se moquer de lui et le fait même faire ce qu'elle désire en mettant à sa disposition des cubes pour qu'il tente d'attraper la carafe d'eau en montant dessus. Après avoir essayé à de maintes reprises d'attraper la carafe et cela sans succès,

³¹² Le Scanff, Yvon, *Acte sans paroles I, de Samuel Beckett, Mise en Scène et Interprétation de Aurélia Ivan et François Lazaro – Clastic Théâtre, Théâtre aux Mains Nues (Paris), jusqu'au 17 novembre*, <https://shs.cairn.info/revue-etudes-2012-11-page-536?lang=fr&tab=texte-integral>, (consulté le 01/11/2024).

l'homme abandonne, il reste couché, ne réagit ni à la carafe qui tourne autour de lui, « à un demi-mètre de son corps », de sa tête même, « se balance autour de son visage », ni aux coups de sifflet. Malgré la facilité présente pour attraper la carafe, le protagoniste « ne bouge pas ». Cet abandon semble aller jusqu'au renoncement de la vie même, car il renonce à l'eau sans laquelle il ne peut pas vivre. Michael Palmese nous confirme cette approche d'abandon de la vie et va plus loin :

The constant teasing with the small dangling carafe of water is the most explicit means by which the man's liberty is controlled in this respect due to his overriding desire to satisfy his bodily thirst and the physically insurmountable distance. The constraining of freedom through the instrument of the man's body is intimately tied up in this basic biological drive, putting into sharp relief the significance of the man brushing himself and reflecting³¹³.

Selon Palmese la liberté individuelle est mise en scène de manière à illustrer sa manipulation et sa restriction par les nécessités corporelles et biologiques. La carafe d'eau, bien que petite et apparemment anodine, devient un outil puissant de contrôle psychologique à travers son inaccessibilité constante. Elle symbolise une forme de privation de liberté où le personnage est dominé, non pas par des entraves physiques, mais par une contrainte biologique : la soif. Ce dispositif scénique révèle ainsi l'interaction complexe entre les besoins fondamentaux de l'être humain et sa quête de liberté. L'aspect de la distance « physically insurmountable » entre l'homme et la carafe d'eau accentue le caractère absurde de la situation. Cette inaccessibilité perpétuelle de la carafe évoque une quête existentielle dans laquelle l'effort humain paraît dérisoire et vain face à des obstacles apparemment insurmontables. Ce thème, récurrent dans l'œuvre de Beckett, montre aux spectateurs un univers dans lequel les individus sont continuellement confrontés à l'absurdité de leurs aspirations et de leurs quêtes, dans un monde qui est indifférent et parfois même hostile. Par ailleurs, le geste du personnage se coiffant et réfléchissant introduit une dimension introspective à la pièce. Cette action, en apparence banale, acquiert une signification profonde dans ce contexte. Elle pourrait symboliser une forme d'introspection ou de prise de conscience de soi, suggérant que la réflexion et la conscience de la propre condition sont des aspects essentiels de la lutte pour la liberté et l'autonomie, même dans un monde absurde et dépourvu de sens. Tout cela démontre comment Beckett, à travers des éléments scéniques minimalistes et des actions corporelles, parvient à explorer des thèmes existentiels complexes tels que la liberté, le désir et la condition humaine. *Actes sans paroles I et II* s'inscrivent ainsi dans une réflexion plus large sur

³¹³ Palmese, Michael, *op. cit.*, p. 421.

l'absurdité de l'existence et sur la manière dont les êtres humains tentent de donner un sens à leur condition dans un univers qui semble en être dépourvu.

Nous souhaiterions également remarquer qu'une deuxième théorie pourrait être que ce « jeu » de cordes et cette entité divine se rapprocheraient de l'histoire de la Genèse d'Adam et Ève, la carafe étant la tentation, l'objet interdit et l'homme Adam. Il est possible d'interpréter les cordes qui font descendre la carafe comme le serpent qui pousse l'homme à la tentation et l'entité divine fait remonter les cordes afin de l'en empêcher. La fin de *Acte sans paroles II*, permet de confirmer la théorie biblique, ou tout du moins qu'il s'agit bien d'une entité invisible supérieure, puisque le protagoniste A « sort à quatre pattes du sac, s'immobilise, joint les mains, prie. ». L'homme adopte une posture de prière qui suggère une reconnaissance ou une soumission face à cette force supérieure. Ce geste final souligne l'influence écrasante de cette entité invisible, rappelant l'omniprésence d'un Dieu vigilant. Il est intéressant de souligner qu'il est très rare que Beckett fasse allusion à la religion de façon si directe, en effet, dans *En attendant Godot*, nous ne pouvons qu'imaginer que Godot est en fait Dieu, car lorsque Vladimir demande au garçon, celui-ci lui répond que Godot a une barbe blanche :

VLADIMIR : Il a une barbe, monsieur Godot ?

GARÇON : Oui monsieur.

VLADIMIR : Blonde ou (*il hésite*) ... ou noire ?

GARÇON (*hésitant*) : Je crois qu'elle est blanche, monsieur³¹⁴.

Mais jamais il ne nous est dit explicitement que Godot est Dieu ou qu'un Dieu, quel qu'il soit, existe. Cependant, l'attente interminable peut aussi être un élément en faveur de cette théorie, celle du fidèle qui attend une réponse de la part de Dieu. Enfin le nom même de ce dernier, « Godot », a pour racine « God », « Dieu » en langue anglaise. Le fait est que Beckett aurait lui-même réfuté cette théorie dans une lettre à l'acteur britannique Ralph David Richardson en disant : « Si par Godot j'avais voulu dire God, j'aurais dit God, et non Godot³¹⁵. » Cette déclaration suggère que Beckett préfère laisser l'identité de Godot ouverte à l'interprétation plutôt que d'imposer une définition précise. Il est également important de souligner l'idée soutenue par Éric Benoît :

³¹⁴ Beckett, Samuel, *Godot Bilingual*, op. cit., p. 344.

³¹⁵ Clément, Bruno, « Des harmoniques : Deux petites réflexions sur le son et le sens », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 30, n° 2, 2018, p. 322.

Précisément, Beckett n'a pas dit « God » mais « Godot », il a ajouté au nom de « God » un suffixe qui déconstruit la transcendance de l'être divin. Et non seulement Godot n'est pas Dieu, mais aussi Godot n'est pas, il n'évoque Dieu qu'en tant que celui-ci n'est pas³¹⁶.

Selon Benoit, en nommant son personnage « Godot » et non « God », Beckett crée une distance avec l'idée de Dieu, refusant toute identification directe. Le suffixe ajouté à « God » déconstruit la transcendance divine et transforme Godot en une figure d'absence ou de non-être. En ajoutant ce suffixe, Beckett semble introduire une distance entre Godot et la figure de Dieu, non seulement en refusant explicitement cette identification, mais aussi en inscrivant le personnage dans une forme d'absence ou de négation. Godot évoque donc Dieu dans la mesure où il représente quelque chose d'inatteignable, de lointain, mais, comme le soutient Benoit, « Godot n'est pas, il n'évoque Dieu qu'en tant que celui-ci n'est pas. ».

Cela reste une des seules références directes à l'existence d'une entité divine, à l'exception des expressions comme « oh mon Dieu » qu'il est possible de trouver dans *Oh les beaux jours* ou les histoires religieuses rapportées comme celle que Vladimir essaie de raconter à Estragon sur les quatre évangélistes. Il est important de souligner que, malgré le refus de cette théorie par le dramaturge même, il demanda spécifiquement aux acteurs du San Quentin Drama Workshop lors la représentation de cette pièce de prononcer « Godot » avec l'accent tonique sur la première syllabe et non, ce qui leur était naturel, de la prononcer sur la dernière :

In order to counter the natural American tendency to stress the second syllable in the name "Godót", Beckett asked the San Quentin Drama Workshop actors consciously to pronounce it with the stress on the first syllable instead, i.e. "Gódot"³¹⁷.

Godot est un personnage anonyme et mystérieux que Beckett même ne pouvait définir ou ne désirait pas définir et ne voulait pas qu'il le soit. Il a maintenu une position cohérente en refusant de définir Godot, soulignant que la pièce « strives at all costs to avoid definition » :

At all productions he [Beckett] insisted that he does not know who Godot is and maintained that the play "strives at all costs to avoid definition"[...] From the beginning his textual revision worked to delete passages that seemed to limit interpretation and, instead, he sought to expand the identity of Godot³¹⁸.

³¹⁶ Benoit, Éric, « Beckett et les hantises d'une transcendance impossible », *Littératures*, n° 78, 2018, p. 185.

³¹⁷ Knowlson, James, et McMillan, Dougald, *op. cit.*, p. 87.

³¹⁸ *Ibid.*

Ses révisions textuelles visaient à supprimer les passages qui semblaient limiter l'interprétation, cherchant plutôt à élargir l'identité de Godot. Il semble que Beckett désirait que chacun des spectateurs tente de déchiffrer le mystère de qui est Godot, au prix même de modifier le texte afin de ne pas limiter les interprétations possibles.

Nous pouvons observer que dans *Acte sans paroles II*, la présence divine disparaît et laisse place à un « aiguillon », un objet qui apparaît en sortant des coulisses horizontalement. L'absence de descente céleste et la nécessité de roues pour se déplacer écartent toute idée d'une intervention divine. Il est possible d'imaginer que quelqu'un ou quelque chose contrôle l'aiguillon ou qu'il agisse avec sa propre conscience. En effet, ses mouvements ne semblent pas mécaniques, mais semblent plutôt évoquer le doute, l'attente, une réaction des protagonistes. Ces mouvements d'approche et de recul, séparés par un temps, un instant, nous font penser que l'aiguillon pourrait agir de sa propre initiative ou qu'il est contrôlé par une personne hors scène :

La pointe s'immobilise à trente centimètres du sac A. Un temps. La pointe recule, s'immobilise un instant, se fiche dans le sac, se retire, reprend sa place à trente centimètres du sac. Un temps. Le sac ne bouge pas. La pointe recule de nouveau, un peu plus que la première fois, s'immobilise un instant, se fiche de nouveau dans le sac, se retire, reprend sa place à trente centimètres du sac. Un temps. Le sac bouge. L'aiguillon sort³¹⁹.

Après s'être enfoncé dans le sac, l'aiguillon s'éloigne et attend une réponse de la part de celui-ci qui reste immobile. La pointe recommence donc le même mouvement. À ce moment-là, l'aiguillon attend de nouveau une réponse du sac. Ce dernier bouge enfin, l'aiguillon ayant atteint son objectif décide donc de quitter la scène. Cet objet qui dérange et oblige le protagoniste à bouger agit comme un enfant qui attend une réponse, qui hésite et réitère son geste pour attirer l'attention jusqu'à ce que son objectif soit atteint, dans ce cas, le réveil de A. Une scène quasiment identique se déroule avec le sac B, mais celui-ci réagit dès la première piqure. L'aiguillon prend le rôle du sifflet de *Acte sans paroles I*. Tout comme les coups de sifflet contrôlaient le rythme de cette pièce, cette fois-ci, ce sont les « coups » de la pointe qui dictent le rythme, forçant les protagonistes A et B à sortir de leur sac.

Dans *Actes sans paroles I et II*, il est possible d'observer comment les objets qui sont mis à la disposition de l'homme et ceux que possèdent A et B dans leur sac sont des objets ordinaires,

³¹⁹ Beckett, Samuel, *Actes divers*, op. cit., p. 106.

des objets « simples » que tout le monde peut avoir chez soi : ciseaux, carafe, cintres, montre, brosse à dents, etc., rien n'est étranger aux spectateurs. Les mouvements et gestes des protagonistes, ainsi que leur carence de personnalité, de nom en plus des objets de la vie ordinaire dans les deux œuvres, pourraient être une stratégie mise en place par le dramaturge dans le but de conditionner les spectateurs à s'identifier à ces protagonistes, qui par la carence des éléments cités et les gestes quotidiens, et gestes associés à ceux de la condition humaine, pourraient être n'importe qui. A et B réalisent des mouvements qui semblent représenter leur jour après jour, leur routine, ils ne sont pas surpris par la présence de l'aiguillon qui les réveille.

Il existe un schéma similaire à celui d'*En attendant Godot*, en effet, dans cette pièce, nous ne pouvons pas situer l'acte I ou l'acte II dans le temps, cela pourrait être le deuxième jour d'attente de Vladimir et Estragon ou bien le cinquantième, dans *Actes sans paroles I et II*, la situation est quasiment identique, nous savons que ce n'est pas la première fois que ces scènes se produisent pour ces protagonistes et qu'elles se produiront probablement à nouveau. Beckett continue de nous présenter la vie comme une succession de gestes et d'actions sans finalité, une moralité typiquement beckettienne. Plus que la recherche pour donner un sens à la vie, une recherche pour donner un sens à la vie et à tous les actes, gestes, mouvements que nous faisons tous les jours. En voici une analyse intéressante faite par Eugene Webb :

The impression we are left with is that this cycle of arousal, activity, and return to rest has been going on since the beginning of time and will continue forever, if not in the persons of A and B then in those of others who will replace them and be substantially identical with them. The world man is thrown into may be absurd, and the progress man works toward may be as meaningless as the endlessly repeated shifting of the positions of sacks, but he has no choice about living in and for it. The conditions that govern him, both within and without, see to that³²⁰.

Webb souligne plusieurs thèmes centraux dans *Actes sans paroles I et II*. Tout d'abord, l'aspect cyclique et répétitif de l'existence. Le fait que le cycle d'éveil, d'activité et de repos semble se perpétuer depuis « the beginning of time » évoque une vision de la condition humaine comme étant intrinsèquement piégée dans la répétition et l'inutilité. Les personnages A et B, bien que distincts, sont perçus comme interchangeables, symbolisant ainsi l'universalité de cette condition. Ensuite, l'idée que l'homme est « thrown » dans un monde absurde renvoie à la notion existentialiste de l'absurdité de la vie. La comparaison des efforts humains à « shifting of the positions of sacks »

³²⁰ Webb, Eugene, *op. cit.*, p. 90.

illustre la futilité des actions humaines dans un univers sans sens apparent. Finalement, Webb met en relief l'inévitabilité de cette condition. Les « conditions that govern him, both within and without », suggèrent que les forces externes (environnement, société) et internes (besoins, désirs) contraignent l'individu dans ce cycle perpétuel. Cela reflète l'idée que malgré son absurdité, l'homme n'a pas d'autre choix que de vivre dans et pour ce monde.

CHAPITRE 4 :

LA MISE EN SCÈNE DU SILENCE

There are two silences. One when no word is spoken. The other when perhaps a torrent of language is being employed. The speech we hear is an indication of that which we don't hear. It is a necessary avoidance, a violent, sly, anguished or mocking smokescreen.

- Various Voices : Prose, Poetry, Politics, Harold Pinter

4.1. Approche et construction scénique du silence

La mise en scène est envisagée comme l'art de concrétiser le texte sur scène, de manière à faire émerger sa portée dramatique et symbolique. Cette transformation du texte en un langage visuel et scénique ajoute une dimension expressive essentielle qui engage directement le spectateur. Mettre le silence en scène dans le théâtre de l'absurde, où ce langage remplace fréquemment les mots et le langage corporel devient l'outil principal de communication. Les metteurs en scène doivent maîtriser l'art des pauses, des gestes et des expressions corporelles pour transmettre des émotions et des significations sans recourir à la parole. La durée et le contexte des silences influencent la manière dont le public les interprète, rendant cruciales les décisions scéniques pour que le silence soit porteur de sens.

Cette section exposera les différences entre divers types de représentations : les mises en scène classiques, qui respectent l'esprit originel du texte, les modernes, qui l'actualisent pour un public contemporain, ainsi que les versions lyriques et chorégraphiées, qui fusionnent le théâtre avec d'autres formes artistiques. L'analyse inclura également les mises en scène télévisées, dont la captation modifie l'expérience du spectateur et transforme la portée des silences et des expressions corporelles. Comprendre ces distinctions permettra d'apprécier comment la mise en scène enrichit la perception du silence et offre des clés pour interpréter l'œuvre de Beckett et ses nuances complexes.

4.1.1. Concepts et défis de la mise en scène et du silence

L'utilisation du silence engendre plusieurs répercussions significatives. En premier lieu, il oblige le lecteur et le spectateur à la réflexion. Le spectateur, pendant les moments où les acteurs ont recours au mutisme, n'a pas d'autre choix que d'écouter le silence, analyser le langage verbal de ces acteurs. Ces instants dépourvus de voix l'obligent à observer attentivement les actions, ou l'absence d'actions, des personnages. Cependant, le lecteur ne se trouve pas contraint à cette obligation, à ce rythme languissant imposé sur scène. C'est l'une des raisons pour lesquelles la

mise en scène doit être réalisée avec grande précaution. Afin de bien saisir l'importance de cet aspect, il convient de définir ce que l'on entend par mise en scène. Pour ce faire, voici la définition selon Pavis :

La mise en scène consiste à transporter l'écriture dramatique du texte (texte écrit et/ou indications scéniques) en écriture scénique. « L'art de la mise en scène est l'art de projeter dans l'espace ce que le dramaturge n'a pas pu projeter dans le temps » (APPIA. 1954 : 38). La mise en scène de la pièce de théâtre consiste à retrouver pour la **partition*** textuelle la concrétisation scénique la plus appropriée au spectacle ; elle est « dans une pièce de théâtre la partie véritablement et spécifiquement théâtrale du spectacle » (ARTAUD, 1964b : 161, 162). C'est en somme la transformation du texte à travers l'acteur et l'espace scénique³²¹.

La mise en scène, telle que définie par Pavis, n'est pas une simple reproduction du texte, elle constitue un acte créatif qui actualise ce que le dramaturge n'a pas pu réaliser dans l'instant de l'écriture. Cette démarche permet ainsi de faire émerger visuellement et spatialement les intentions du texte dans un cadre temporel unique, celui de la représentation. Pavis met aussi l'accent sur l'idée que, selon Artaud, la mise en scène est « la partie véritablement et spécifiquement théâtrale du spectacle ». Cela signifie que, par l'acteur et l'espace scénique, le texte acquiert une dimension concrète et expressive qui engage directement le spectateur. Ainsi, cette définition nous rappelle que la mise en scène ne se limite pas à la traduction littérale du texte dramatique. Elle est un travail d'interprétation et de transformation qui, dans les moments de silence, exige une rigueur particulière pour maintenir l'attention du spectateur et guider son interprétation. Ce silence scénique ne prend tout son sens que par l'art de la mise en scène, qui fait du texte un espace de présence, où le spectateur est invité à découvrir ce qui est exprimé sans mots.

Dans le théâtre de l'absurde, le silence communique plus que les mots eux-mêmes. Il remplace les mots et le langage corporel remplace le langage verbal. Samuel Beckett parvient ainsi à conférer une voix aux acteurs à travers leur expression corporelle et le silence. Il est donc crucial de veiller à ce que toutes ces informations, sentiments et messages soient transmis lors des représentations théâtrales. Il est également essentiel de s'assurer que les durées de ces pauses soient respectées, car elles n'ont pas le même poids et ne transmettent pas le même message en fonction de leur longueur. En effet, un arrêt d'une seconde n'a pas le même impact qu'une pause de dix secondes. Nous verrons quelles conséquences la durée du silence a sur le message transmis. Ce recours est utilisé de manière stratégique par ces hommes et femmes de lettre et chacun à une

³²¹ Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 255.

signification, Carla Locatelli l'exprime via les mots qui : « Silence, yes, but what silence! For it is all very fine to keep silence, but one has also to consider the kind of silence one keeps³²². » Comme le souligne Locatelli, il est important de distinguer les différents types de silence utilisés dans le théâtre. Le silence n'est pas uniforme, il varie selon son contexte d'utilisation, sa durée, son intention et son impact sur le spectateur. Il peut représenter un respect, une tension, une attente, une introspection ou encore une forme de communication non verbale entre les personnages et avec le public. Ce langage est le même langage que nous pouvons retrouver dans le cinéma muet, le langage du cirque (les chutes de pantalons, les échanges de chapeaux, les chutes et bagarres grotesques et bien d'autres), mais Beckett décide de le revisiter, de l'étudier et d'approfondir son signifié et sa signification, il entre plus profondément dans ce langage et réussit à transmettre plus d'information via ce nouveau langage que cela était possible précédemment. La mise en scène de ce langage représente donc un défi, celui de faire comprendre aux spectateurs ce paradoxe. L'analyse comparative du silence dans diverses représentations des trois pièces principalement étudiées dans ce travail, *En attendant Godot*, *Fin de partie* et *Actes sans paroles I et II*, s'avère donc cruciale pour appréhender l'esthétique du silence chez Beckett. Nous pourrions presque affirmer que la simple lecture des textes s'avère insuffisante pour saisir pleinement la scène beckettienne, où le visible comme l'invisible, l'audible comme l'inaudible, jouent un rôle déterminant dans l'expérience théâtrale. La mise en scène, articulant ces éléments, se définit ainsi comme l'art de donner corps et vie aux visions et aux silences imaginés par le dramaturge, enrichissant notre compréhension du silence dans l'œuvre de Beckett. Il s'avère donc pertinent d'entreprendre une analyse des différentes mises en scène de l'œuvre, et ce, dans diverses langues, afin d'examiner si le silence et le langage corporel y sont fidèlement respectés. En outre, dans les analyses que nous réaliserons postérieurement, nous pourrions observer que de nombreuses fois, lors de traduction en anglais, ces gestes ne sont plus indiqués par des didascalies, conformément aux observations effectuées dans la dernière section du chapitre précédent. Ces analyses devront prendre en compte la durée des silences, leur intensité et leurs implications, ainsi que leur capacité à contredire le discours. Il faudra donc s'assurer que ces aspects demeurent constants à travers les différentes représentations dans les trois langues d'études. Tout ce qui est visible et ce qui n'est

³²² Locatelli, Carla, « Delogocentering Silence : Beckett's Ultimate Unwording », dans Brater, Enoch, *The Theatrical Gamut : Notes for a Post-Beckettian Stage*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995, p. 68.

pas visible, tout ce qui est audible et tout ce qui ne l'est pas sont des éléments cruciaux pour la mise en scène des œuvres de théâtre et plus encore celle des œuvres de théâtre beckettienne dans lesquelles l'élément clef est le silence.

Il est important de souligner les difficultés rencontrées par le metteur en scène, particulièrement dans le contexte du théâtre de l'absurde et, plus spécifiquement, dans l'œuvre de Samuel Beckett. En effet, transmettre une histoire, des émotions n'est évidemment pas une tâche facile, dans la communication quotidienne, l'usage de la parole simplifie le partage d'expériences et de sentiments, dans le théâtre beckettien, cette tâche est rendue plus ardue en raison de la nature même du texte et de son inclination vers l'expérimentation formelle et le minimalisme. Effectivement, nous sommes habitués à reconnaître ces émotions, ces rires, larmes et gestes. Toutefois, la tâche de communiquer des sentiments à travers le silence, en l'absence d'émotions manifestes, au sein d'une histoire apparemment monotone avec des personnages qui semblent dénués de vie ou de volonté, rend cette mission particulièrement difficile. La transmission d'émotions, de messages malgré un langage détruit, des paroles qui se répètent et qui ont pour but d'aboutir au néant se fait grâce au silence et au langage corporel. Ce langage corporel, qui, selon Antoine André, peut s'avérer plus expressif que n'importe quelle tirade :

Le mouvement est le moyen d'expression le plus intense d'un acteur [...] toute leur personne physique fait partie du personnage qu'ils représentent et [...] à certains moments l'action leurs mains, leur dos, leurs pieds peuvent être plus éloquents qu'une tirade³²³.

André soutient donc ici que le mouvement constitue le moyen d'expression le plus intense pour un acteur, ce qui souligne l'importance capitale du langage corporel dans le théâtre. Cette perspective dévoile le fait que l'intégralité de la présence physique de l'acteur, bien au-delà de la simple verbalisation, est essentielle à la matérialisation du personnage. Les gestes, la posture, et même les mouvements apparemment anodins des mains, du dos, ou des pieds, peuvent transmettre des nuances émotionnelles et des subtilités de caractère qui dépassent de loin les mots prononcés. En d'autres termes, ces éléments non verbaux du jeu de l'acteur peuvent enrichir significativement la narration et offrir au spectateur une compréhension plus profonde du personnage et de ses

³²³ Antoine, André, « Causeries sur la mise en scène », *Revue de Paris*, 1903, p. 610.

motivations, affirmant ainsi la puissance du visuel et du gestuel dans l'art dramatique. Pavis étend la définition de la mise en scène dans ces mots :

La mise en scène concerne à la fois le milieu où évoluent les acteurs et l'interprétation psychologique et gestuelle de ces acteurs. Toute mise en scène est une interprétation du texte (ou du script), une explication du texte « en acte » ; nous n'avons accès à la pièce que par l'intermédiaire de cette lecture du metteur en scène. [...] Mais, plus concrètement, la mise en scène c'est d'abord le travail pratique avec les acteurs, l'analyse de la pièce et les directives précises pour la gestualité, les déplacements, le rythme et le phrasé du texte à dire. L'étude du personnage, de ses motivations, voire de son intériorité (STANISLAVSKI) est menée en commun par l'interprète et le metteur en scène ; il s'agit ensuite de trouver les moyens expressifs les mieux appropriés pour l'interprétation du rôle, de passer constamment d'une saisie globale de la pièce à une incarnation des différents moments du rôle, du *gestus** fondamental de la pièce à la succession des différents gestes de comédiens³²⁴.

Pavis met en évidence que la mise en scène ne se limite pas à la simple représentation visuelle d'un texte, mais qu'elle constitue une interprétation vivante et psychologique qui passe par une interaction complexe entre le texte, l'acteur, et le metteur en scène. Comme nous l'avons démontré, le silence beckettien est une présence en soi, un espace d'expression qui demande une lecture fine et une interprétation minutieuse. Dans le théâtre de Beckett, le silence exige une attention particulière à ces éléments : les mouvements, les gestes, le rythme et le phrasé deviennent essentiels pour remplir ce vide sonore et transmettre l'essence des personnages et de leurs pensées, souvent marquées par l'angoisse, l'absurde ou la résignation. Dans le cas des œuvres de Samuel Beckett, le silence devient donc un défi central pour la mise en scène, car il s'agit de bien plus que d'une absence de mots.

Dans le théâtre de l'absurde, lors du passage aux planches, la principale difficulté réside donc dans la capacité à diriger les acteurs dans leur interprétation gestuelle, à examiner minutieusement chaque mouvement pour que rien ne soit laissé au hasard. C'est grâce à ce travail minutieux que le non-sens peut exister, si ce travail n'est pas réalisé correctement, le silence n'est pas respecté, le langage sera détruit, mais rien ne le remplacera.

³²⁴ Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 255.

4.1.2. Entre scènes et écrans

Dans le cadre de cette étude, nous analyserons diverses mises en scène en les classant par types distincts : traditionnelles, télévisées et hybrides. La catégorie des mises en scène traditionnelles sera subdivisée en productions classiques et modernes, les productions dites « hybrides » seront également divisées en deux catégories, la chorégraphiée et la lyrique. Cette catégorisation permettra de cerner les différentes approches interprétatives et stylistiques adoptées dans l'adaptation scénique des textes beckettien et d'identifier les spécificités inhérentes à chaque type de mise en scène. Nous procéderons à une explication détaillée de chacune des catégories pour en définir les caractéristiques et les particularités dans la mise en scène des œuvres beckettien. Nous commencerons par différencier les représentations classiques des modernes. Pour ce faire, nous citerons Sylviana Ahr qui décrit l'actualisation d'un texte comme une démarche permettant au texte de résonner au-delà de son contexte initial pour répondre aux questions du public actuel :

Actualiser une œuvre revient donc à mettre en tension l'horizon du lecteur réel, inscrit dans une temporalité qui lui est propre, et le texte du passé, qui, pour continuer d'agir sur ce lecteur, doit lui apporter une réponse à une question que le texte lui pose³²⁵.

Cette idée d'actualisation va de pair avec la notion de recontextualisation, où le texte est interprété à travers les prismes culturels, sociaux, et politiques du moment actuel. Dans les représentations contemporaines, il est courant que les metteurs en scène cherchent à rajouter, à changer certains détails de la pièce originale afin de lui donner une touche personnelle et de lui donner une certaine originalité sans arriver au point de changer l'essence de la pièce. Dans une pièce classique, la mise en scène cherche à rester fidèle à l'esprit et au contexte du texte original, sans adaptation significative. Ici, la présentation est ancrée dans les conventions historiques de la pièce, ce qui signifie que le texte est interprété selon les codes esthétiques et les messages de l'époque où il a été écrit. La pièce conserve donc son authenticité d'origine, permettant au public de découvrir ou redécouvrir la vision originale de l'auteur. À l'inverse, une pièce moderne, dans un effort d'actualisation, transforme le cadre ou certains aspects du texte pour que celui-ci dialogue avec les enjeux contemporains. Ces adaptations peuvent inclure des modifications dans les dialogues, les

³²⁵ Ahr, Sylviana, « Actualisation / (Re)contextualisation des textes patrimoniaux : d'un questionnement épistémologique à des questions d'ordre didactique », *Recherches & Travaux*, n° 91, 2017, p. 3.

décors, ou même dans la symbolique de certains personnages afin de les rendre plus proches des réalités et des sensibilités actuelles. Le texte, bien qu'issu du passé, est désormais capable de poser des questions pertinentes pour la société d'aujourd'hui. L'actualisation devient un moyen de faire vivre le texte à travers les âges, transformant l'œuvre en un miroir pour chaque époque qui s'y penche, et permettant une connexion renouvelée entre le texte patrimonial et le lecteur contemporain.

Nous allons désormais continuer par l'exploration des différences fondamentales entre le théâtre télévisé et le théâtre en salle. Cette analyse nous permettra de mieux saisir les enjeux de la mise en scène à l'écran, avant de commencer l'étude de cas spécifiques de mises en scène télévisées. Le théâtre, transposé dans un format télévisuel n'a pas les mêmes implications et conséquences que dans son format traditionnel. Cela inclut des changements dans la mise en scène, le jeu des acteurs, les éléments visuels et sonores, ainsi que le rythme de la narration. Ceci est soutenu par Céline Hersant :

L'économie de la captation télévisuelle en direct d'une pièce de théâtre modifie intrinsèquement notre rapport à la représentation et remet en cause la nature de l'acte théâtral : dans notre salon, face à l'écran de télévision, nous n'éteignons pas nécessairement la lumière, notre corps et notre liberté de mouvement ne sont pas entravés par une rangée de fauteuils, notre attention même est sujette à toute forme de détournement, nous ne sommes plus dans un acte direct de coprésence entre acteurs et spectateurs³²⁶.

Hersant souligne que l'acte de visionner une pièce à la télévision modifie de manière fondamentale notre relation à la représentation scénique. Contrairement à l'expérience immersive du théâtre, où l'obscurité, l'immobilité et la coprésence physique créent un engagement unique, la télévisualisation offre une interaction plus passive et fragmentée. Devant l'écran, l'absence de contraintes telles que l'obligation de rester assis dans une rangée ou de maintenir une attention soutenue modifie le degré d'implication du spectateur. La lumière ambiante, la liberté de mouvement, et la capacité à être distrait par d'autres éléments extérieurs transforment l'expérience théâtrale en une consommation plus souple, mais moins intense. L'essence de l'acte théâtral, fondée sur la présence simultanée et vivante des acteurs et du public, est ainsi remise en question par ce mode de diffusion. La captation télévisuelle change donc la nature même de la représentation théâtrale en la détachant de sa dimension de coprésence et en permettant une expérience qui, bien

³²⁶ Hersant, Céline, *Le Théâtre à la télévision. En Scènes*, 2011, <https://hal.science/hal-03849114>, (consulté le 08/11/2024).

qu'élargissant l'accès au théâtre, en altère l'essence immersive et collective. L'auteure complémente cette idée dans ces termes :

Mais la télévision crée cependant un autre système illusionniste et un autre pacte que le téléspectateur peut décider de rompre facilement, à tout moment (en changeant de chaîne par exemple). La retransmission d'une pièce, même en direct, ne peut pas, par conséquent, jouer sur la même portée cathartique : avec la médiation de l'écran de télévision se crée un effet de distance, une contextualisation différente de la fiction, qui n'est pas en mesure de couper le spectateur du réel, de l'espace et de la temporalité du quotidien, comme le théâtre peut le faire³²⁷.

Hersant soutient donc que, contrairement à l'expérience théâtrale où le spectateur est totalement absorbé par l'espace scénique, la médiation de l'écran de télévision crée un décalage. Ce décalage empêche le spectateur de s'affranchir de son environnement quotidien et de la conscience de l'espace réel qui l'entoure. Le théâtre offre une coupure nette avec le quotidien, une immersion collective et immédiate qui favorise un impact émotionnel profond. En revanche, la télévision, par sa nature, contextualise la fiction dans un cadre familial et partagé avec d'autres distractions potentielles. Cette médiation affaiblit la puissance émotionnelle de l'œuvre en rendant l'expérience plus distante et fragmentée. L'écran de télévision altère donc la portée cathartique de la pièce, car il maintient le spectateur dans un état de conscience de sa réalité quotidienne, ce qui empêche la déconnexion totale nécessaire pour que la catharsis opère pleinement. Cependant, les réalisateurs ont à leur portée des outils et techniques non disponibles dans le direct du théâtre :

Mais le réalisateur peut cependant compter sur d'autres pouvoirs ou d'autres artifices inhérents à l'art télévisuel pour donner à sa captation théâtrale une autre forme de relief. Comme au cinéma, tout est affaire de point de vue et de cadrage, qui vont conditionner la réception de la fiction par le téléspectateur³²⁸.

Le réalisateur, grâce aux spécificités de l'art télévisuel, dispose de moyens uniques pour enrichir la captation d'une pièce de théâtre et lui donner un relief particulier. L'utilisation du point de vue et du cadrage permet de guider le regard du téléspectateur de manière précise, orientant sa perception et son interprétation de la fiction. Contrairement au théâtre en direct, où le spectateur est libre de choisir son centre d'attention, la réalisation télévisuelle offre la possibilité de concentrer l'attention sur des détails, des expressions ou des gestes qui renforcent l'impact narratif. Le cadrage, par exemple, joue un rôle déterminant dans la manière dont le récit est perçu. Un gros plan peut révéler l'intensité d'une émotion sur le visage d'un acteur, permettant ainsi au

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ *Ibid.*

télespectateur de saisir des subtilités qui pourraient être moins visibles dans une grande salle de théâtre. À l'inverse, un plan large peut servir à souligner la disposition scénique, la mise en espace des personnages et la dynamique collective. Le point de vue du réalisateur apporte également une dimension interprétative à la captation. En choisissant un angle de prise de vue spécifique, il peut mettre en avant certaines tensions dramatiques ou créer des effets visuels qui ajoutent de la profondeur à l'œuvre. Ces choix créatifs modulent la façon dont le public engage avec la représentation, rendant l'expérience plus ciblée et souvent plus riche en détails. L'art télévisuel, par ses artifices, permet donc de retravailler l'expérience de la captation théâtrale. Chaque changement de perspective, chaque cadrage contribue à redéfinir l'approche narrative et à moduler l'émotion transmise. De cette façon, la captation ne se contente pas de reproduire la pièce, mais devient une relecture qui exploite les outils visuels pour offrir une autre facette de la représentation théâtrale.

Enfin, il ne faut pas omettre que, comme le confirme Hersant, ce moyen de communication rend l'œuvre accessible à un public beaucoup plus large que celui du théâtre traditionnel, ce qui peut modifier la réception de l'œuvre et élargir son impact culturel et social :

De fait, le théâtre porté à la télévision se voit doté, on le voit, d'une véritable mission d'ordre public. Il est à la fois orienté vers le divertissement et vers des fonctions pédagogiques en se mettant à la portée d'un public habituellement peu concerné par le théâtre. Beaucoup considèrent encore le théâtre comme un art élitiste dont il est délicat de maîtriser les conventions ; la télévision, d'une certaine manière, lui rend service en faisant tomber ces a priori et en incitant tout un chacun à franchir le seuil d'une salle pour vivre de lui-même l'expérience théâtrale et construire son point de vue³²⁹.

Nous terminerons cette partie par la formulation de ce que sont les représentations hybrides. La catégorie de représentation lyrique consiste en une combinaison de théâtre traditionnel à l'opéra. La fusion de l'opéra et du théâtre peut enrichir la représentation en y introduisant une dimension lyrique et musicale qui intensifie les expressions émotionnelles des personnages et enrichit la narration. L'opéra, par sa capacité à amplifier les émotions à travers la musique et le chant, offre une nouvelle perspective sur les dialogues et les silences chargés de Beckett, potentiellement en transformant, en approfondissant, la perception des thèmes de l'isolement, de la dépendance et du désespoir qui traversent la pièce. Cette hybridation peut également influencer la réception de l'œuvre par le public. En intégrant la musique, souvent perçue comme un langage universel et

³²⁹ *Ibid.*

émotionnellement puissant et même, émouvant, les moments de silence et les répliques minimalistes de Beckett peuvent acquérir une nouvelle résonance, rendant les tensions et les subtilités du texte plus accessibles ou, au contraire, plus énigmatiques selon l'approche musicale et vocale adoptée. L'analyse de cette représentation nécessitera donc de considérer comment ces deux formes artistiques coexistent et dialoguent sur scène, comment elles modifient la structure narrative et thématique de l'œuvre originale, nous devons également étudier quelles sont les implications pour l'interprétation des personnages et des thèmes centraux de l'œuvre, l'absurdité, le confinement, l'humour et évidemment le silence. Cette exploration permettra de déceler de quelle manière l'opéra peut transcender le cadre traditionnel du théâtre de l'absurde pour créer une expérience théâtrale renouvelée, nous découvrirons également si le message transmis par Beckett est maintenu et quelles modifications génère ce lyrisme.

Enfin, la mise en scène chorégraphiée, le théâtre fusionné à la danse, se caractérise par l'intégration de la danse comme élément central du langage scénique, enrichissant ainsi la narration et l'expression des thèmes abordés. Cette approche ne se limite pas à une simple addition esthétique, mais transforme la pièce en profondeur. La danse devient un moyen de communication qui complète et intensifie le texte théâtral, apportant une dimension corporelle et visuelle qui amplifie le message et l'émotion de l'œuvre. En effet, le langage corporel dans la danse est un langage, comme le soutient Sophie Walon : « Le corps est alors envisagé comme un reflet de notre culture, de notre imaginaire, de nos pratiques et comme le reflet d'une organisation sociale et politique³³⁰ ». Walon développe l'idée que le corps, en danse, dépasse sa simple fonction physique pour devenir un vecteur de sens complexe. Via ces mots elle affirme que le langage corporel en danse n'est pas seulement un moyen d'exécution de mouvements, mais un outil de communication qui véhicule des significations profondes et multiples. Dans cette forme de théâtre, le langage corporel joue donc un rôle primordial. Les silences peuvent être remplis de sens grâce aux mouvements chorégraphiés, qui transmettent des émotions et des intentions de manière plus directe et instinctive. Ainsi, la danse offre de nouvelles interprétations et approfondit la compréhension des thèmes, rendant l'expérience théâtrale plus immersive et accessible.

³³⁰ Walon, Sophie, « Les corporéités de la danse contemporaine française expérimentale : une pratique philosophique et politique de 'résistance' », *Agôn*, 2011, p. 2.

Dominique Dupuy illustre parfaitement cette fusion dans sa mise en scène de *Actes sans paroles I* que nous analyserons et dans le documentaire sur cette représentation : *SCENES D'ECRAN : 26 mn ACTES SANS PAROLES - Dominique Dupuy*, il affirme :

Notre désir est de communiquer le plaisir de théâtre qu'*Actes sans paroles* nous procure, réinscrire cette œuvre peu jouée dans la production théâtrale de Beckett et lui redonner sa signification profonde dans une interprétation conjuguant les ressources des arts du cirque, du théâtre et de la danse, qui en renforce la résonance intrinsèque et la radicale actualité³³¹.

Dans cette citation Dupuy exprime son engagement à revitaliser cette pièce en la réintégrant dans le canon théâtral contemporain via une approche multidisciplinaire, combinant les arts du cirque, de la danse et, évidemment, du théâtre. Cette fusion des disciplines vise à renforcer la répercussion, le message de la pièce, en exploitant divers moyens d'expression corporelle et visuelle pour accentuer sa signification. Il nous dit que, grâce à la combinaison de ces différentes formes d'art, l'interprétation ne se contente pas de rendre hommage à Beckett, mais aspire à redonner vie à la pièce.

Cette section a donc permis de clarifier et de distinguer les diverses catégories de mises en scène qui constitueront le fondement de notre analyse. Les mises en scène traditionnelles se déclinent en deux sous-types : les classiques, qui préservent scrupuleusement l'esprit et le contexte d'origine de l'œuvre, et les modernes, qui procèdent à une actualisation visant à rendre le texte pertinent pour le public contemporain. Les captations télévisuelles, quant à elles, représentent des adaptations qui, tout en élargissant l'accessibilité de l'œuvre, transforment l'expérience scénique et modifient l'expérience sensorielle du lieu en raison du fait que le spectateur se trouve chez lui et non dans une salle de théâtre, ce qui change profondément la perception et l'engagement. Les représentations hybrides, qu'elles soient lyriques ou chorégraphiées, se démarquent par l'introduction d'éléments musicaux et corporels, ajoutant une dimension expressive qui enrichit la mise en scène et ouvre la voie à de nouvelles interprétations.

Nous allons, dans la partie suivante, entamer l'analyse approfondie des représentations en commençant par l'exploration de mises en scènes classiques et modernes.

³³¹ Dupuy, Dominique, *op. cit.*

4.2. Fidélité et mises en scènes classiques

Cette section examine les mises en scène classiques, qui se distinguent par leur fidélité aux intentions originelles de l'auteur et par leur respect minutieux des conventions établies. Ces productions mettent en avant l'importance de conserver l'authenticité textuelle et scénique, souvent en suivant scrupuleusement les didascalies et en reproduisant l'atmosphère minimaliste propre aux œuvres de Beckett. L'analyse portera sur la manière dont ces mises en scène respectent les silences et les pauses, éléments cruciaux pour transmettre l'absurde et l'attente qui caractérisent ces pièces.

L'objectif de cette exploration est de montrer comment ces représentations classiques maintiennent un lien direct avec l'esprit de la création initiale, en permettant au spectateur de retrouver une expérience théâtrale proche de celle imaginée par Beckett. En revenant aux fondamentaux du texte et en évitant les interprétations contemporaines, ces mises en scène offrent une perspective intemporelle sur le silence et sur sa place centrale dans la dramaturgie beckettienne.

4.2.1. Entre le fracas des armes et le silence de l'attente : Beckett à Sarajevo

En 1992, Sarajevo, capitale de la Bosnie-Herzégovine, devient le centre du siège le plus long de l'histoire moderne, débutant en avril pendant la guerre de Bosnie. Les forces serbes entourent la ville, coupant les approvisionnements et bombardant les civils, entraînant des milliers de morts. Ce conflit marque un tournant tragique dans l'ex-Yougoslavie, symbolisant les atrocités de la guerre civile et de l'épuration ethnique. Ce fut dans ce contexte que Susan Sontag dirigea la mise en scène de *Waiting for Godot* dans une Sarajevo assiégée en 1993 au Théâtre de la jeunesse. Cette mise en scène qui servit de « signe de ralliement » :

Sarajevo, Tirana... Au cœur de l'horreur ou de la liberté naissante, l'œuvre de Beckett est choisie par les artistes comme une source inépuisable, un signe de ralliement : dire l'urgence du présent, la nécessité de vivre³³².

Dans un contexte de liberté émergente, *En attendant Godot* devient une métaphore puissante pour exprimer l'urgence du présent et l'instinct de survie face à l'absurde. L'œuvre agit comme un signe de ralliement, un moyen pour les artistes de redonner du sens et de l'espoir dans des contextes marqués par la violence ou l'incertitude. Cette capacité de l'œuvre de Beckett à résonner profondément dans des situations extrêmes est expliquée par Susan Sontag, qui considère *Waiting for Godot* comme particulièrement pertinent dans des contextes de crise :

À Sarajevo, Susan Sontag, artiste américaine, intellectuelle et militante, a monté *En attendant Godot* en juillet 1993 avec des acteurs yougoslaves de toutes les « ethnies ». Dans la série de textes publiés dans *Libération* entre le 2 et le 7 novembre 1993, elle montre comment cette expérience est l'affirmation d'une normalité : « Les gens de Sarajevo savent qu'ils sont d'une faiblesse terminale : ils attendent, espèrent sans vouloir espérer, savent que rien ne va les sauver »³³³.

En montant cette pièce à Sarajevo, de plus, avec un casting multiculturel représentant les différentes ethnies yougoslaves, Sontag affirme la résilience culturelle face à la fragmentation et à la violence du siège. Le choix de la pièce, qui explore l'attente, le désespoir et l'incertitude, reflète avec une acuité saisissante la condition des Sarajéviens. Par ces mots, l'artiste américaine souligne la tension paradoxale vécue par les habitants : une attente sans véritable espoir, révélatrice de leur « faiblesse terminale ». La mise en scène devient ainsi une tentative d'affirmer une forme de normalité à travers l'art, un espace où les habitants peuvent se reconnaître et se retrouver, malgré le chaos environnant. Ce geste souligne le pouvoir du théâtre comme acte de résistance et comme outil de réaffirmation de l'humanité dans des conditions extrêmes. En effet, Jean-Claude Lallias ajoute :

Malgré les pires conditions de travail, la peur, les espoirs déçus, « la première de *En attendant Godot*, avec douze bougies sur la scène, a eu lieu le 17 août. [...] On a dû refuser beaucoup de monde. [...] Pendant le long silence tragique de Vladimir/Estragon, après que le messenger eut annoncé que M. Godot ne viendrait pas ce jour-là, mais viendrait certainement le lendemain – les larmes ont commencé à me piquer les yeux ». L'écho de l'attente, de l'inutile espoir... « Dans le public, poursuit Sontag, personne n'a émis un son. Les seuls bruits venaient de l'extérieur du théâtre : un véhicule blindé de l'Onu qui rugissait au bout de la rue et les claquements des tireurs embusqués »³³⁴.

³³² Lallias, Jean-Claude, « Sarajevo, Tirana : l'urgence de Godot », *Théâtre aujourd'hui*, n° 3 : *L'univers scénique de Samuel Beckett*, 1994, p. 51.

³³³ *Ibid.*, p. 50.

³³⁴ *Ibid.*

Sontag illustre à quel point la pièce trouve un écho dans la réalité tragique de la ville assiégée. Malgré des conditions de travail extrêmes, le danger constant, la pénurie de ressources, et les espoirs continuellement trahis, la représentation devient un événement profondément significatif, attirant une foule nombreuse en quête de réconfort et de sens. Le silence du public pendant le moment clé de la pièce, lorsque l'attente de Godot s'avère à nouveau vaine, reflète une connexion intime entre la fiction et leur propre vécu : un quotidien marqué par l'incertitude et des promesses non tenues. Les bruits extérieurs, comme le véhicule blindé de l'ONU et les coups de feu, rappellent brutalement la réalité de la guerre, rendant l'écho de l'attente et de l'inutile espoir encore plus tragique. L'art devient un refuge, un moyen de partager une émotion collective et de transformer, ne serait-ce qu'un instant, le désespoir en une forme de solidarité et de résistance. Cette représentation ne se limite pas à illustrer le désespoir de l'attente, elle reflète également un choix délibéré de Sontag concernant ce qu'elle voulait transmettre à son public. En effet, elle explique son intention de ne jouer que l'Acte I, offrant ainsi une perspective qui nuance la réception de l'œuvre :

I concluded that I could not do all of *Waiting for Godot*. But the very choices I had made about the staging which made Act I as long as it was also meant that the staging could represent the whole of *Waiting for Godot*, while using only the words of Act I. For this may be the only work in dramatic literature in which Act I is itself a complete play. [...] Of course, there is a difference between Act I and the replay of Act I which is Act II. Not only has one more day gone by. Everything is worse. Lucky no longer can speak, Pozzo is now pathetic and blind, Vladimir has given in to despair. Perhaps I felt that the despair of Act I was enough for the Sarajevo audience, and that I wanted to spare them a second time when Godot does not arrive. Maybe I wanted to propose, subliminally, that Act II might be different. For, precisely as *Waiting for Godot* was so apt an illustration of the feelings of Sarajevans now-bereft, hungry, dejected, waiting for an arbitrary, alien power to save them or take them under its protection-it seemed apt, too, to be staging *Waiting for Godot*, Act I³³⁵.

Dans cette réflexion, Susan Sontag justifie son choix de mettre en scène uniquement l'Acte I, considérant que cet acte constitue une pièce complète. Elle exploite la structure cyclique de l'œuvre, où l'Acte II apparaît comme une répétition amplifiée du premier, pour concentrer l'impact dramatique sur un seul acte. Ce choix permet de préserver l'essence de l'œuvre tout en évitant de plonger davantage le public de Sarajevo dans une répétition encore plus sombre de l'attente et du désespoir. Sontag met en avant la dégradation qui caractérise l'Acte II : Pozzo devient aveugle et pathétique, Lucky perd la parole, et Vladimir sombre dans le désespoir. En épargnant ces développements au public, déjà accablé par la dureté de la vie quotidienne dans une ville assiégée,

³³⁵ Sontag, Susan, « *Waiting for Godot in Sarajevo* », *Performing Arts Journal*, vol. 16, n° 2, 1994, p. 97–98.

elle adapte le texte aux réalités émotionnelles et psychologiques de son audience. Par ailleurs, Sontag suggère que son choix de s'arrêter à l'Acte I porte un message implicite : la possibilité d'un avenir différent. En jouant uniquement le premier acte, où l'espoir reste présent malgré l'absence de Godot, elle propose une interprétation moins fataliste et invite le public à envisager une rupture dans le cycle de l'attente. Ce choix souligne la capacité du théâtre non seulement à refléter la réalité, mais aussi à offrir un espace pour imaginer des alternatives, même dans les moments les plus désespérés.

Nous pouvons donc affirmer que la mise en scène de *Waiting for Godot* par Susan Sontag à Sarajevo en 1993, illustre le rôle essentiel du théâtre dans des contextes de crise extrême. Adaptant l'œuvre de Beckett aux réalités émotionnelles et psychologiques des Sarajéviens, elle transforme l'attente et le désespoir en une réflexion sur la résilience et la solidarité. Par son choix de se limiter à l'Acte I, Sontag propose une lecture nuancée qui épargne à son public une répétition amplifiée du désespoir, tout en ouvrant une possibilité d'espoir, même implicite. Cette mise en scène, plus qu'un simple acte artistique, devient un puissant symbole de résistance et d'humanité face à l'absurde et à l'horreur.

4.2.2. En scène derrière les barreaux : l'attente comme miroir de l'enfermement

Considérée comme l'une des mises en scène les plus emblématiques de *Waiting for Godot*, la représentation dirigée par Herbert Blau à la prison de San Quentin en 1957 a marqué un tournant dans l'histoire du théâtre avant-gardiste. Blau est également le cofondateur du San Francisco Actor's Workshop. Cette représentation a joué un rôle important en faisant découvrir le théâtre avant-gardiste à un public inhabituel, laissant une empreinte significative tant sur les détenus que sur le monde théâtral. Herbert Blau (1926–2013) constitue une figure centrale du théâtre moderne, tant par ses contributions théoriques que par son activité de metteur en scène et d'éducateur. Spécialiste de l'œuvre de Samuel Beckett, il a joué un rôle décisif dans l'introduction et la diffusion des esthétiques de l'avant-garde européenne auprès des spectateurs américains. Ses réflexions approfondies sur les pratiques théâtrales et performatives ont considérablement enrichi les études

en ce domaine, comme en témoignent ses ouvrages majeurs, notamment *The Dubious Spectacle* (2002), *The Audience* (1990), et *Take Up the Bodies : Theater at the Vanishing Point* (1982).

Nous commencerons cette analyse en reprenant les mots de Martin Esslin à propos de cette mise en scène :

No wonder the actors and Herbert Blau, the director, were apprehensive. How were they to face one of the toughest audiences in the world with a highly obscure, intellectual play that had produced near riots among a good many highly sophisticated audiences in Western Europe? Herbert Blau decided to prepare the San Quentin audience for what was to come. He stepped onto the stage and addressed the packed, darkened North Dining Hall - a sea of flickering matches that the convicts tossed over their shoulders after lighting their cigarettes. Blau compared the play to a piece of jazz music "to which one must listen for whatever one may find in it." In the same way, he hoped, there would be some meaning, some personal significance for each member of the audience in *Waiting for Godot*³³⁶.

Esslin soutient que la représentation San Quentin incarnait un défi unique pour Blau et les acteurs. La pièce, qui avait déjà suscité des réactions contrastées parmi les cercles intellectuels européens, devait cette fois s'adresser à un public carcéral considéré comme particulièrement difficile à atteindre. Conscient de ces enjeux, Blau adopta une approche pédagogique en comparant l'œuvre à une improvisation de jazz, insistant sur le fait que chaque spectateur pouvait y trouver un sens personnel. Cette stratégie, selon Esslin, illustre une tentative de rendre l'œuvre de Beckett accessible à un public éloigné des codes traditionnels du théâtre avant-gardiste. Ce parallèle avec le jazz reflète une volonté d'inviter les spectateurs à s'engager activement dans l'interprétation de la pièce, tout en respectant leurs sensibilités individuelles. Pour Esslin, cette démarche traduit non seulement l'universalité de la dramaturgie beckettienne, mais aussi la capacité du théâtre à transcender les barrières culturelles et sociales. En ce sens, la performance à San Quentin devenait plus qu'une simple représentation : elle transformait l'expérience théâtrale en un dialogue profond entre l'œuvre, ses interprètes, et un public situé dans un contexte extrême. Cet impact se reflète dans les témoignages recueillis lors de la représentation, qui montrent à quel point les détenus ont su appréhender et interpréter les thèmes centraux de la pièce :

A reporter from the San Francisco Chronicle who was present noted that the convicts did not find it difficult to understand the play. One prisoner told him "Godot is society." Said another : "He's the outside." A teacher at the prison was quoted as saying "They know what is meant by waiting... and they knew if Godot finally came, he would only be a disappointment." The leading article of the prison paper showed how clearly the writer had understood the meaning of the play³³⁷.

³³⁶ Esslin, Martin, *Theatre of the Absurd*, op. cit., p. 16.

³³⁷ *Ibid*, p. 17.

Contrairement aux appréhensions initiales des organisateurs, les spectateurs n'ont pas eu de mal à saisir le sens de la pièce, comme en témoignent les interprétations livrées spontanément. La déclaration d'un prisonnier, « Godot is society », reflète une compréhension aiguë des dynamiques d'attente et de frustration inhérentes à l'œuvre. Un autre, en affirmant que « He's the outside », associe le personnage absent à une métaphore de l'inaccessibilité et de l'isolement, des expériences directement liées à la condition carcérale. L'observation de l'enseignant de la prison, qui souligne que les détenus comprennent l'attente et anticipent la déception éventuelle d'une réponse ou d'un salut attendu, montre une identification profonde avec les personnages de Beckett.

Cette représentation ne se distinguait pas uniquement par l'interaction entre l'œuvre et le public carcéral, mais aussi par la manière dont les routines, les silences et la mise en scène reflétaient et dialoguaient avec l'expérience des détenus. Dans le contexte de la prison, l'attente mise en scène par Beckett résonnait profondément avec la vie quotidienne des spectateurs. Comme le souligne Lance Duerfahrd : « The waiting that transpires on Beckett's stage is the opposite of utilitarian waiting... In prison, waiting is pure expenditure : its outcome is only further waiting³³⁸. » La temporalité figée de la pièce, où toute action semble dépourvue de finalité, trouvait un écho direct dans la condition carcérale, où l'attente devient une forme de punition, un processus sans fin ni résolution. Les silences, essentiels dans l'œuvre de Beckett, prenaient ici une dimension particulière. Ils n'étaient pas seulement des espaces d'inaction ou de contemplation, mais devenaient un miroir de l'organisation rigide et souvent dénuée de sens imposée par la vie en prison. Duerfahrd décrit cette résonance en ces termes : « The aimless and habit-structured interactions on Beckett's stage appeal to prisoners who have every hour of their day organized from above³³⁹. » Les personnages, enfermés dans des routines répétitives et des dialogues fragmentés, reflétaient une existence où toute possibilité d'évasion ou de progression est niée. Ces silences forçaient à une introspection, à la fois pour les personnages et pour les spectateurs.

Enfin, l'espace scénique et les contraintes matérielles participaient également à cette expérience unique. La pièce était jouée dans un espace réaffecté, une salle à manger ou un gymnase reconverti, situé sous l'ancien gibet de la prison. Comme le note le même auteur : « What was the

³³⁸ Duerfahrd, Lance, « *Waiting for Godot* among the Prisoners », dans Rabaté, Jean-Michel, *The New Samuel Beckett Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 249.

³³⁹ *Ibid*, p. 250.

atmosphere of this makeshift ‘theater,’ previously a gym and located under the former gallows of the prison ?³⁴⁰ ». Ce décor improvisé, fait de matériaux simples comme deux rings de boxe assemblés pour former une scène, renforçait le dépouillement esthétique typique de Beckett. Ce minimalisme scénique soulignait davantage l’universalité des thématiques de la pièce, transcendant les limites d’un cadre institutionnel rigide.

En conclusion, la représentation de *Waiting for Godot* à San Quentin, organisée dans un espace rudimentaire, illustre une interaction unique entre l’œuvre de Beckett et l’univers carcéral. Par ses silences, ses routines et son esthétique minimaliste, la pièce parvient à refléter la réalité des détenus, marquée par une attente interminable et une immobilité imposée. Lance Duerfahrd souligne que cette temporalité figée et ces interactions répétitives traduisent parfaitement la structure rigide de la vie en prison, transformant la mise en scène en une expérience riche de significations. Martin Esslin, quant à lui, voit dans cette performance un exemple de la manière dont le théâtre avant-gardiste peut surmonter des barrières sociales et culturelles. Il souligne l’audace de Herbert Blau et des acteurs, qui ont su adapter une œuvre complexe à un contexte extrême, permettant ainsi au théâtre de devenir un espace de dialogue profond et inattendu sur la condition humaine.

4.2.3. Ryan Kerr et l’art de la simplicité

Nous analyserons désormais la mise en scène de *Waiting for Godot* réalisée par Ryan Kerr en 2016 au Theatre on King et qui constitue un exemple significatif d’une approche classique et fidèle à l’œuvre de Beckett, où le respect des didascalies et l’épure scénographique deviennent des outils pour souligner l’intemporalité des thématiques abordées. Ryan Kerr, professionnel indépendant des arts de la scène, regroupe plusieurs acteurs des plus célèbres de Peterborough, au Canada, notamment Dan Smith le rôle de Vladimir, Brad Brackenridge celui de Lucky, et enfin, Kate Story dans celui d’Estragon et Kerr qui, en plus de diriger cette représentation, joue le rôle de Pozzo.

³⁴⁰ *Ibid*, p. 255.

Kerr tenta de reproduire l'œuvre en restant le plus fidèle possible au texte de Beckett, il l'explique au journaliste et critique de théâtre Sam Tweedle :

I thought I'd maybe try to modernize things, or try to do something new," he says. "But the more that I started working with the scripts, the more I realized that we don't need to. It wasn't how they were written and they still translate. They are as important now as they were then³⁴¹.

Kerr nous informe qu'il avait envisagé d'introduire des éléments modernisés ou des innovations dans la mise en scène. Toutefois, au fil de son travail avec les scripts, il a réalisé que l'intégrité des pièces de Beckett ne nécessitait pas de telles modifications. Cette réflexion souligne que l'œuvre de Beckett possède une qualité intemporelle qui transcende les époques et continue de trouver un écho pertinent dans le monde contemporain. La décision de ne pas altérer le texte ou de le réinterpréter de manière significative renforce l'idée que les thèmes et la structure de Beckett sont suffisamment puissants et universels pour communiquer efficacement leur message, sans ajout ou modification superflue. Kerr exprime ainsi la conviction que la force du théâtre beckettien réside dans sa capacité à être compris et ressenti, hier comme aujourd'hui, dans toute sa profondeur existentielle et sa subtilité. Enfin, le metteur en scène communique son opinion au sujet des pauses et silences dans l'œuvre de Beckett :

There is a big difference in Beckett's shows between a pause and silence," Ryan explains. "If you take them out and ignore his stage directions, the shows don't make sense. But as soon as you put the stage directions in, they make all the sense in the world³⁴².

Kerr met en avant la distinction entre une pause et un silence, en insistant sur le fait que ces éléments ne sont pas interchangeables et que leur omission altère profondément le sens de l'œuvre. Il affirme que, sans le respect des indications scéniques, les pièces perdent leur cohérence et leur impact. Pour Kerr, suivre les didascalies de Beckett est une clé pour accéder à la logique interne des pièces, révélant leur richesse et leur complexité. Il estime ainsi que l'attention portée aux détails scéniques est ce qui confère aux pièces leur profondeur et leur pouvoir émotionnel, prouvant que chaque pause et chaque silence sont essentiels à l'expérience théâtrale voulue par Beckett. Sam

³⁴¹ Tweedle, Sam, *Peterborough's The Theatre on King Launches Spring Festival of Plays by Samuel Beckett : Catastrophe, What, Where, and Come and Go Run from April 14-16, 2016*, <https://kawarthanow.com/2016/04/14/beckettfest-theatre-on-king/>, (consulté le 09/11/2024).

³⁴² *Ibid.*

Tweedle : « Ryan has been trying to stay as faithful as possible to Beckett's original vision while producing this group of shows³⁴³. »

Le premier point que nous aimerions commenter est la proximité inhabituelle des spectateurs par rapport à la scène. Cela n'aura pas de répercussions drastiques sur la représentation, mais il semble quand même important de le remarquer. En effet, une distance réduite entre les spectateurs et la scène peut intensifier l'immersion du public dans l'œuvre, cela pourrait créer une sensation d'intimité plus grande avec les personnages et l'action. Cela permet également aux spectateurs de capter avec plus de détails les expressions faciales, la gestuelle et les subtilités de la performance. En ce qui concerne le décor, la scène et les décors sont représentés avec des matériaux basiques, principalement du carton, mais aussi de vraies branches. En effet, durant le premier acte l'arbre n'est fait que de cartons, cependant, lorsque le deuxième acte commence, nous pouvons observer qu'il est désormais orné de quelques branches de conifère. Cette élémentarité des décors minimise l'importance visuelle des décors, ce qui empêche le public de se perdre dans les détails. Cette épuration, ce minimalisme, force l'attention sur l'essentiel, c'est-à-dire, sur l'interaction entre les personnages et les thèmes de l'œuvre, constituant ainsi un point positif pour cette mise en scène.

En ce qui concerne les silences nous pouvons observer que certaines modifications leur sont apportées. En effet, certaines pauses ne correspondent pas précisément à celles placées par Beckett en didascalie. Par exemple, à la trente-septième minute de la représentation, immédiatement après le rire de Pozzo, bien qu'aucune pause ne soit initialement prévue dans le texte, le metteur en scène a fait le choix délibéré d'en insérer une. À la page cent-trois nous pouvons lire : « [...] The same is true of the laugh. [*He laughs*] Let us not then speak ill of our generation³⁴⁴. » Nous pouvons voir, contrairement à la représentation de Kerr, que Beckett ne proposa aucune pause à ce moment. Il est plausible que Kerr ait choisi cette insertion dans le but de renforcer l'effet humoristique du rire de Pozzo. D'autre part, bien que les autres silences soient en accord avec le texte original, ils sont souvent abrégés, réduisant le temps de réflexion offert au public pour méditer sur la signification des paroles et des pauses de l'œuvre. Cette brièveté confère aux échanges une apparence plus naturelle, semblable à un dialogue spontané. Cependant, l'ajout

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ Beckett, Samuel, *Godot Bilingual*, *op. cit.*, p. 103.

de certaines pauses rend la représentation relativement longue, atteignant deux heures et treize minutes.

Nous pouvons donc remarquer que Kerr a donné une grande importance au décor minimaliste ainsi qu'aux silences, malgré leur brièveté. Les modifications apportées aux silences révèlent une volonté de dynamiser la narration. L'insertion d'une pause après le rire de Pozzo, démontre une interprétation visant à accentuer l'humour. Toutefois, la brièveté des autres silences pourrait limiter la réflexion du public sur les thèmes profonds de l'œuvre. Cette approche, qui conjugue fidélité au texte de Beckett et adaptabilité scénique, se retrouve également dans une autre de ses réalisations : la mise en scène qu'il dirigea de *Endgame*, présentée à Peterborough le 22 avril 2016. Cette continuité dans son exploration de l'univers beckettien permet de discerner une ligne directrice cohérente dans sa démarche artistique, que nous examinerons à travers l'analyse de cette production.

Nous commencerons cette analyse par le décor qui a été conçu par Kate Story, qui a également travaillé avec Ryan Kerr dans la représentation antérieurement mentionnée. Nous pouvons voir que ce décor reflète l'approche de Kerr qui tente de rester, autant que possible, fidèle aux directives scéniques originales de Beckett. En effet, la scène est telle que décrite dans les didascalies, une pièce sombre avec ses deux fenêtres et ses deux poubelles dans lesquelles se trouvent Nagg et Nell. Nous aimerions remarquer que la scène étant quelque peu exiguë, le sentiment de confinement est renforcé. Cette étroitesse physique crée une proximité entre les personnages, accentuant ainsi l'impression d'enfermement et de claustrophobie. Malgré un grand respect des décors, nous pouvons remarquer un changement, le tableau retourné. Contrairement aux instructions originales de Beckett où le tableau est retourné, Kerr choisit de présenter une toile blanche, vierge. Cette décision scénique entraîne plusieurs répercussions sur l'interprétation et l'impact du silence dans la pièce. Nous verrons que le silence est tout de même présent à travers le tableau présent sur scène, seulement, d'une façon différente. Le tableau blanc et vierge accentue le thème de la vacuité et de l'absence. Il représente un espace non rempli, un potentiel inexploité, renforçant donc l'idée d'un monde dépourvu de sens et d'accomplissement. Cette toile vierge devient un symbole de silence visuel, une absence d'image ou de signification, une absence qui nous rappelle les silences verbaux et les pauses dans le dialogue de la pièce. Cette modification du décor permet également de montrer aux spectateurs l'immobilité des personnages. Nous avons vu

auparavant que le tableau retourné de Beckett suggère une sorte de renoncement à l'art ou à l'expression, tandis que la toile blanche de Kerr a un double sens, sa première interprétation peut être la même que celle donnée auparavant, mais elle peut également être perçue comme une attente infinie de quelque chose qui ne viendra jamais. Cela renforce le sentiment d'inachèvement et de stagnation qui est présent dans la pièce. Il est impossible de ne pas remarquer une toile blanche dans une pièce sombre, sans meuble, sans aucun autre ornement. Ce n'est donc pas un hasard, mais bien une invitation au public à projeter ses propres significations sur cette toile. Dans un environnement où les dialogues sont remplis de pauses et de silences, cette toile vide devient un espace de réflexion silencieuse pour les spectateurs, leur permettant de contempler le vide et l'absurde de la condition humaine présente dans cette pièce.

L'analyse des décors étant terminée, nous aimerions continuer par citer Gerald Weals, une citation dans laquelle il nous avertit des répercussions causées par un « excès » du suivi des suggestions de Beckett lors de la représentation jouée à New York en 1958 :

Following too closely certain of Beckett's suggestions—the hamminess of Hamm, the tonelessness of Clov—the director and the cast managed an *Endgame* which discarded too much of the variety and the richness of the author's language³⁴⁵.

Il explique pourquoi selon ces propos :

The play is intentionally artificial, of course, but that does not keep it from demanding audience allegiance—identification even—with its characters, attachments as sentimental as those we are likely to feel for Vladimir and Estragon in *Godot*³⁴⁶.

Weales souligne que Beckett a conçu la pièce avec une certaine artificialité intentionnelle et que cela ne devrait pas empêcher le public de s'identifier aux personnages. Cependant, en suivant trop strictement les indications de Beckett, la production de New York a perdu une partie de la variété et de la richesse du langage du dramaturge, ce qui est crucial pour créer un lien émotionnel avec le public. Beckett, tout en utilisant un cadre et une mise en scène artificiels, réussit néanmoins à susciter des sentiments d'attachement et d'identification similaires à ceux éprouvés pour Vladimir et Estragon dans *En attendant Godot*. Cela montre l'importance de maintenir un équilibre entre l'artifice et l'humanité des personnages pour préserver l'impact émotionnel de la pièce. Il explique donc que les personnages doivent être joués de manière à ce que le public puisse s'identifier à eux,

³⁴⁵ Weals, Gerald, « The Language of *Endgame* », *The Tulane Drama Review*, vol. 6, n° 4, 1962, p. 107.

³⁴⁶ *Ibid.*

malgré l'artificialité intentionnelle de la pièce. Nous prêterons donc également attention à cet aspect lors de notre analyse. Weals note également que le langage de Beckett est précis et plein de nuances. Les répétitions, les contrastes et les jeux de mots sont utilisés pour créer des effets comiques et dramatiques. Beckett a réduit son langage à des mots simples et des phrases courtes.

Beckett has trimmed his language down to bare words, simple sentences. The richness, in so far as that word means anything in this context, comes in the perfection of his ear, his ability to hear the exact cliché of social intercourse or stage presentation³⁴⁷.

Selon Weals, les plaisirs de cette simplicité sont évidents à chaque page de la pièce. De plus, beaucoup de jeux verbaux dans *Fin de partie*, tout comme le jeu physique, rappellent le vaudeville ou le music-hall :

One of the pleasures is apparent on any page of the play; one has only to open the book and begin to read aloud to see that the speakers play with or against one another like instruments in a piece of music. [...]. Much of the verbal play in *Endgame*, like most of the physical play, suggests vaudeville or the music hall. Clov's business with the ladder and the long routine in which he tries to get Hamm's chair exactly in the middle of the room have the solemnity and purpose of slapstick³⁴⁸.

Cela nous démontre que Beckett utilise un langage dépouillé, mais riche en nuances où chaque mot est soigneusement choisi pour son effet sonore et significatif. Les répétitions et les jeux de mots ajoutent à la fois de l'humour et de la profondeur, cela crée, tant pour le spectateur que pour le lecteur, une expérience théâtrale où le langage et l'action ont tous deux une importance primordiale. Weals souligne également l'importance du sens littéral des mots dans le langage de Beckett. En insistant sur le sens littéral des mots, Beckett force le public à écouter attentivement et à trouver des significations plus profondes dans les échanges apparemment banals :

By insisting on the literal meaning of words and by setting up his dialogue so that apparently pointless commonplaces are considered seriously, Beckett ends by demanding that his audience listen exactly to what is being said³⁴⁹.

Via la toile blanche et les changements réalisés, nous pouvons voir que Kerr ne tombe pas dans le besoin de respecter le texte original au pied de la lettre. Weals nous dit que, parfois, le résultat est simplement comique, comme dans la phrase de Clov : « If I don't kill that rat he'll die³⁵⁰. » Nous pouvons voir à la soixante-septième minute que Clov prend une intonation ironique qui relève le sarcasme de la réplique. Une touche d'humour comprise des spectateurs, car nous pouvons

³⁴⁷ *Ibid*, p. 110.

³⁴⁸ *Ibid*, p. 111-112.

³⁴⁹ Weals, Gerald, *op. cit.*, p. 115.

³⁵⁰ Beckett, Samuel, *Endgame*, Londres, Faber and Faber Ltd, 1958, p. 41.

entendre qu'ils rient. Il ne faut cependant pas oublier que, le plus souvent, les implications sont douloureuses, comme nous pouvons le voir dans la réponse de Hamm à Clov qui demande : « Do you believe in the life to come? » question à laquelle il répond : « Mine was always that³⁵¹. ». Cette réplique est donc à la fois une touche humoristique et un jeu connu des deux protagonistes, il s'agit d'une réplique qui nous dévoile l'essence de la pièce, une interaction familière entre les personnages qui se déroule de manière routinière ou prévisible pour eux. En d'autres termes, lorsque Hamm répond à la question de Clov cela ne se limite pas à une simple réplique humoristique. Il s'agit également d'un exemple de leur mode de communication établi, une sorte de rituel verbal qui est à la fois significatif et révélateur de leur relation complexe :

Take, for instance, Hamm's answer to Clov's 'Do you believe in the life to come?' : 'Mine was always that.' This is to be played as a gag and as a game familiar to both of the characters, but it also says much that the whole play says about man and his relationship to his expectations, natural and supernatural³⁵².

Cette réplique est prononcée à la quarante-huitième minute de cette représentation et nous pouvons remarquer que Kerr comprend très bien ce jeu via le langage non verbal des protagonistes, Hamm le prononce en souriant, cela sans la présence d'aucune didascalie dans le texte de Beckett. Nous pouvons donc voir que Kerr comprend que Beckett utilise une justesse des mots afin d'enrichir les dialogues et forcer le public à écouter attentivement, ce qui permet ainsi de découvrir des significations plus profondes et complexes dans les échanges qui pourraient sembler à première vue, banals et également à faire ressortir cet humour, qui, comme nous l'avons vu est, selon Roger Blin, souvent négligé.

Pour ce qui traite du langage corporel, l'ajout de bruits distincts aux pas de Clov, bien qu'également non spécifié dans les didascalies originales de Beckett, enrichit de manière significative le langage non verbal et corporel de la pièce. Cette adaptation scénique attire l'attention sur les mouvements du personnage, lui donnant ainsi une profondeur supplémentaire, un élément supplémentaire à la condition désespérée dans laquelle il se trouve. Cet ajout non écrit dans les didascalies du texte original, est cependant imaginable dû à la question de Hamm à Clov. Dans cette représentation, les pas bruyants de Clov ne se contentent pas de souligner sa présence

³⁵¹ *Ibid*, p. 30.

³⁵² Weals, Gerald, *op. cit.*, p. 115.

physique, ils reflètent également son état émotionnel et psychologique. Chaque pas résonnant peut être interprété comme une manifestation de sa lourdeur existentielle, soulignant la fatigue, la résignation, ou même un acte de rébellion silencieuse contre les contraintes de sa condition. En intégrant ces bruits de pas, Kerr met l'accent sur le corps de Clov comme vecteur de communication non verbale. Cette démarche s'inscrit bien dans le concept de « dys-appearance » de Drew Leder duquel nous avons parlé auparavant, où le corps, en particulier lorsqu'il est dysfonctionnel ou contraint, devient une fenêtre ouverte sur l'expérience intérieure du personnage. Par conséquent, le son des pas de Clov n'est pas juste un détail sonore, mais une extension de son langage corporel, enrichissant chaque mouvement d'une dimension narrative supplémentaire. Le langage corporel et les bruits associés aux mouvements de Clov influencent également la dynamique du silence dans la pièce. Dans cette mise en scène, le contraste entre les pas bruyants de Clov et les moments de silence qui les suivent peut accentuer le sentiment d'isolement et de tension entre les personnages. Chaque pas brise un silence, cela souligne le dialogue non dit, les non-dits entre Clov et Hamm, et renforce le sentiment d'aliénation et de désespoir. Ainsi, en rendant les déplacements de Clov audibles, Kerr ne se contente pas de suivre les actions dictées par le script, mais utilise le son pour ajouter une couche de signification qui interpelle directement les sens du spectateur. Cette approche rend les interactions entre les personnages plus complexes et chargées émotionnellement, car elle oblige le public à considérer non seulement ce qui est dit, mais aussi la manière dont les corps se déplacent et résonnent dans l'espace confiné de la scène.

L'utilisation par Ryan Kerr de bruits de pas accentués pour Clov n'est pas seulement une modification technique. Il s'agit, d'une certaine forme, d'une réinterprétation profonde qui enrichit l'interaction entre le langage verbal et non verbal, le langage corporel, et les silences, amplifiant ainsi les thèmes d'isolement, de contrainte et d'absurdité inhérents à l'œuvre de Beckett. Nous pouvons également remarquer que dans cette même interaction entre Hamm et Clov, à la soixantième minute, la dynamique des personnages et l'utilisation du silence ainsi que les expressions faciales révèlent les tensions sous-jacentes et la complexité de leur relation. Il est important de remarquer que Beckett laisse le choix d'interprétation aux metteurs en scène étant donné qu'aucune didascalie n'est présente sur le langage non verbal lors de l'échange duquel nous parlerons par la suite. Lorsque Hamm pose la question à Clov, « Your slippers were hurting

you?³⁵³ », et le fait accompagné d'une pause, avec un « sourire espiègle », cela ajoute une couche supplémentaire d'ambiguïté à son intention. Ce sourire pourrait indiquer une fausse sollicitude, une manière pour Hamm de jouer avec les émotions de Clov, ou de souligner son pouvoir sur lui en rappelant subtilement sa dépendance. Le sourire espiègle de Hamm pourrait donc être perçu comme un stratège, une tentative de masquer une dynamique de contrôle en la cachant sous de l'affection ou de la préoccupation. Clov, en répondant sérieusement et avec une apparente irritation, « I'll leave you³⁵⁴ », ne répond pas directement à la question posée, ce qui souligne sa frustration et son désir de couper les liens avec Hamm. Sa réponse sérieuse et son air énervé révèlent son exaspération face à l'attitude condescendante ou moqueuse de Hamm. Cette interaction souligne le conflit interne de Clov, tiraillé entre son rôle de serviteur et son désir d'émancipation. Clov utilise cette réponse comme un moyen d'affirmer son individualité et son désir de changement, même s'il est piégé dans une situation où son émancipation semble impossible. Quant à Hamm, il utilise le langage de manière calculatrice. Son sourire espiègle et la question sur les pantoufles montrent qu'il ne cherche pas vraiment à comprendre la douleur de Clov, mais plutôt à rappeler son contrôle. Ce sourire pourrait aussi indiquer qu'il trouve du plaisir à troubler Clov, transformant ainsi une question apparemment banale en une arme psychologique. Le silence qui enveloppe cette interaction est également crucial, en effet, après le sourire de Hamm et avant la réponse sérieuse de Clov, le silence peut être interprété comme un moment de tension où chaque personnage réfléchit à la signification des paroles de l'autre. Pour le public, ce silence amplifie la tension entre l'apparente légèreté de Hamm et la gravité de la réponse de Clov. Le silence devient un espace chargé d'émotions non exprimées et de conflits non résolus, rendant cette brève interaction beaucoup plus dramatique. Cet échange entre Hamm et Clov est emblématique de la dynamique globale dans la pièce, où les communications sont souvent marquées par des malentendus, des manipulations, et des désirs cachés. L'usage par Hamm d'un sourire espiègle et la réaction sérieuse et irritée de Clov reflètent les thèmes de pouvoir, de contrôle, et de résistance qui traversent toute la pièce. Le contraste entre les expressions faciales et les tons de voix de Hamm et Clov enrichit la texture de leur interaction, soulignant combien leurs relations sont imprégnées de complexité émotionnelle et de tensions sous-jacentes. Nous pouvons donc dire que cette

³⁵³ Beckett, Samuel, *Endgame*, op. cit., p. 36.

³⁵⁴ *Ibid.*

interaction est une manifestation de la lutte constante pour la domination et l'autonomie dans un environnement où la communication est à la fois un outil de manipulation et un moyen de résistance. Elle illustre parfaitement comment Beckett et, dans ce cas, Kerr, utilise le langage corporel, le ton, et le silence pour explorer les profondeurs de la condition humaine dans un monde absurde et souvent cruel. En ne spécifiant pas les expressions faciales ou les émotions des personnages, Beckett laisse un espace ouvert à l'interprétation qui peut être exploré de diverses manières par les productions théâtrales. Cela permet une variété d'interactions entre Hamm et Clov qui peuvent continuellement offrir de nouvelles nuances à leur relation complexe et à la dynamique de pouvoir qui définit *Fin de partie*.

Nous pouvons donc conclure que dans la mise en scène de Ryan Kerr, les choix d'une toile blanche et vierge à la place du tableau traditionnel retourné et des mimiques de Hamm et de Clov jouent un rôle important dans l'accentuation des thèmes du silence et de l'absence. Le choix de décor, simple, mais significatif, amplifie le vide, la vacuité qui domine la pièce, ce qui rend davantage visible le désespoir et l'isolement des protagonistes. Chaque geste, chaque pause deviennent plus prononcés, chaque silence plus lourd de sens. Les spectateurs se voient obligés à lire entre les lignes des dialogues fragmentés, à percevoir la profondeur des émotions et des pensées non exprimées qui se cachent derrière l'apparente simplicité des interactions. En amplifiant visuellement le concept de vide, Kerr renforce donc l'impact des silences qui ponctuent la pièce, faisant de ces moments non seulement des pauses dans le dialogue, mais des instants de révélation et de contemplation plus intense. Ces silences, ne sont pas de simples absences de son, ils deviennent des acteurs à part entière de la narration, porteurs d'une charge émotionnelle et philosophique qui, tout comme le fait Beckett, questionne la condition humaine. Kerr capture et exprime le silence et le langage corporel en éléments narratifs profonds qui ne sont pas uniquement des mots prononcés, des gestes réalisés. Comme le remarque le critique Sam Tweedle :

The beauty of TTOK's production doesn't lie in the narrative as much as it does within the spectacle of the production : a hostile verbal dance between four doomed individuals. Dark, heartless and foreboding, *Endgame* is as beautiful as it is disturbing to watch. [...] Also, while there's some dark humour throughout the play, Nagg and Nell provide the most comic relief. Unfortunately, this is short-lived with the tragedy that follows³⁵⁵.

³⁵⁵ Tweedle, Sam, *A Night at the (Absurd) Theatre – A Review of Endgame*, <https://kawarthanow.com/2016/04/21/endgame/>, (consulté le 12/11/2024).

Tweedle met en avant l'impact visuel et émotionnel de *Endgame* dans la production du The Theatre On King, en précisant que la beauté de cette pièce réside davantage dans sa mise en scène que dans son récit. Cette remarque reflète le caractère immersif et performatif de l'œuvre. Plutôt que de suivre une intrigue linéaire, cette adaptation cherche à faire ressentir au spectateur la tension palpable entre des personnages enfermés dans une existence sans échappatoire. L'expression « hostile verbal dance » traduit bien le climat oppressant qui règne dans la pièce. Il ne s'agit pas simplement d'une confrontation, mais une interaction presque chorégraphique où les mots deviennent des armes. Les personnages, à la fois complices et rivaux, s'entraînent dans un échange corrosif qui rend palpable le vide de leur situation. Tweedle relève ici une caractéristique centrale de Beckett : le dialogue n'apporte pas de résolution, mais amplifie l'absurdité et l'inconfort, laissant le spectateur partagé entre fascination et malaise. Enfin, l'humour noir incarné par Nagg et Nell ajoute une note de contraste, offrant un bref soulagement face à la tension constante. Cependant, comme Tweedle le souligne, cette légèreté est de courte durée, renforçant l'implacabilité de la tragédie. L'analyse du critique révèle ainsi comment cette production fait de *Endgame* un spectacle où beauté et désespoir s'entrelacent, nous confrontant à l'étrange attrait d'un monde clos et inéluctable.

Cette mise en scène offre donc une lecture complète, visuelle et sensorielle de *Fin de partie*, où le minimalisme visuel amplifie les thèmes de l'absence et de l'aliénation, ce qui oblige les spectateurs à une réflexion plus profonde sur la condition humaine à travers l'absurde. Nous pouvons voir que l'approche de Kerr, reste fidèle à l'esprit de Beckett, malgré de légers changements, des changements qui amplifient le silence et qui, en aucun cas, réduisent, modifient de façon réductrice, le message transmis par le dramaturge.

4.2.4. Une attente partagée au cœur de la scène de Jaroslaw Bielski

La représentation étudiée dans cette partie de *Esperando a Godot* est réalisée en 2005 par Jaroslaw Bielski, metteur en scène polonais établi en Espagne et fondateur ainsi que directeur de la compagnie Réplika Teatro. Nous commencerons par analyser l'opinion du critique José Ramón Díaz Sande de cette représentation :

La versión ofrecida por Jarosław Bielski - director de Rèplika Teatro y de esta versión – incide en el tema de la “espera”, sin pretender interpretaciones deísticas o nihilistas. Más bien aparece como la constatación de un hecho : la realidad del ser humano que ante la vida, la única postura posible es esperar un no se sabe qué. Estamos arrojados en este mundo y nos enfrentamos con el tiempo. Hay un cierto desvalimiento, pero no desesperación. Quedan marcadas dos posturas de enfrentarse a este tiempo repetitivo de espera : la tiránica de Pozzo y el servilismo de su criado Lucky – metáfora de los poderes a los cuales nos sometemos en busca de la seguridad – y otra más humana y sencilla (no por ello menos absurda) de Vladimir y Estragón, dos pobres que se protegen mutuamente³⁵⁶.

Selon Díaz Sande, Bielski se concentre sur le thème central de l’attente sans chercher à y insuffler des interprétations religieuses ou nihilistes explicites. Au lieu de cela, il propose une lecture qui reflète la réalité humaine : confronté à la vie et à l’écoulement inéluctable du temps, l’homme se trouve dans un état d’attente perpétuelle sans savoir exactement ce qu’il espère. En effet, dès les premières secondes de la représentation, il est évident que Bielski s’efforce de respecter scrupuleusement les directives de Beckett. La pièce débute par un silence pendant lequel Estragon s’acharne sur ses chaussures, tandis qu’un arbre dénudé de feuilles occupe l’espace scénique. Tout au long de la représentation, les silences verbaux sont rigoureusement respectés, tout comme le langage corporel des acteurs, sans qu’aucun geste ne soit modifié, ajouté ou omis les silences sont emplis d’un vide authentique, où seul le bruit des pas des acteurs se fait entendre lors de leurs déplacements, à l’image de ce que l’on pourrait imaginer en lisant l’œuvre. En ce qui concerne la durée des moments silencieux, on remarque, par exemple, que pendant le monologue de Pozzo sur la nuit, le dernier silence avant la réplique d’Estragon – à la cinquante-deuxième minute – dure onze secondes, tandis que celui qualifié de « long » par Beckett à la page cent vingt-deux s’étend presque au double, atteignant vingt secondes.

Nous pouvons cependant observer certains changements dans les décors, en effet, bien que Vladimir et Estragon soient vêtus de haillons comme cela est décrit dans l’œuvre écrite et que la vestimentaire de Pozzo et Lucky soit également respectée, la route à la campagne avec arbre se retrouve au milieu de la salle, Díaz Sande l’affirme et l’analyse ainsi :

A nivel escenográfico ha potenciado el espacio. Al tradicional árbol beckettiano y consabido espacio abstracto añade una acotación, gracias a que el Rèplika Teatro no es espacio tiranizado por el teatro a la italiana. En esta ocasión el camino hacia *Godot* se instala en el centro de la sala, de modo que

³⁵⁶ Díaz Sande, José Ramón, *Esperando a Godot en el Centenario del Nacimiento de su Autor : Samuel Beckett : Humanidad, Ironía y su Toque de Comedia para un Texto Vigente Hoy Día*, <https://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/teatro157.htm>, (consulté le 10/10/2024).

los espectadores nos encontramos a uno y otro lado. Estamos como se dice a la vera del camino y la cercanía nos convierte en algo más que testigos³⁵⁷.

Selon le critique, en tirant parti de la flexibilité de l'espace offert par le Réplika Teatro, cette configuration spatiale offre une perspective immersive et engageante. Les spectateurs sont placés de part et d'autre de la scène, se trouvant ainsi littéralement « a la vera del camino ». Cette proximité physique avec les acteurs crée un effet d'intimité qui dépasse le simple rôle de témoin passif. Les spectateurs deviennent presque participants à l'attente collective, ressentant de manière plus intense l'angoisse et l'incertitude qui caractérisent la pièce. En plaçant le public dans cette position, Bielski renforce l'engagement émotionnel et l'identification des spectateurs avec l'univers de l'œuvre. Cette approche scénographique accentue l'idée que l'attente et la quête de sens dans la pièce ne sont pas des abstractions lointaines, mais des expériences humaines communes et partagées.

Nous pouvons également remarquer un changement intéressant dans la représentation de l'arbre au deuxième acte. En effet, celui-ci, en plus d'être parsemé de quelques feuilles, est recouvert de draps déchirés. Cette modification pourrait symboliser le passage du temps, les haillons accrochés aux branches illustrant la détérioration et ajoutant ainsi une dimension dramatique et languissante à l'œuvre.

Il ressort de cette analyse que Jaroslaw Bielski a cherché à respecter les didascalies originales de Beckett autant que possible, sans chercher à actualiser la pièce ni à l'utiliser comme véhicule d'une critique externe à celle déjà présente dans l'œuvre. Cette mise en scène classique, respectueuse et sobre, met en valeur la force intrinsèque du texte et l'intemporalité des thèmes qu'il explore.

4.2.5. L'équilibre entre rire et réflexion dans la mise en scène d'Alfredo Sanzol

Nous continuerons désormais par une analyse de *Esperando a Godot*. Cette production n'est pas l'œuvre d'une compagnie théâtrale établie, mais celle d'un collectif d'acteurs rassemblés

³⁵⁷ *Ibid.*

spécifiquement pour cette occasion, sous la supervision du directeur Alfredo Sanzol. Cette version a été présentée au théâtre Valle-Inclán en 2013. Alfredo Sanzol (1972), diplômé en droit et en mise en scène, est un dramaturge et metteur en scène espagnol de renom. En 2011, il a écrit et dirigé *En la luna*, une pièce produite par le Teatro de la Abadía, distinguée par huit nominations aux prix Max. Parmi ses réalisations marquantes, *Días estupendos* lui a valu le prix Max 2012 du Meilleur auteur en castillan, tandis que *Sí, pero no lo soy* a été en lice pour quatre prix Max en 2008. Sa carrière a commencé en 1999 avec *Como los griegos*, une œuvre nominée au prix Max du Meilleur spectacle révélation. Il est, depuis 2020, le directeur du Centro Dramático Nacional.

Nous commencerons cette analyse par la réponse du metteur en scène à la question de l'humour dans la pièce :

Sí, no imagino que se pueda hacer *Esperando a Godot* sin humor, porque el humor forma parte de la acción. Quiero decir, que intencionadamente Beckett quiere que el público se ría, y recurre a viejos trucos del humor para conseguirlo. Pero, y esto es lo bueno, adquieren una nueva dimensión. El humor de Beckett surge de muchos lugares diferentes, como he dicho muchos de ellos son gags clásicos, tonterías, torpezas, pero lo que importa es que Beckett los convierte en metáforas de la naturaleza humana. El humor de Beckett transmite compasión por el ser humano, pero no negocia. Es descarnado. Es el público el que tiene que decidir si reírse o no. No es complaciente. Pero no es un humor arrogante. Es un humor que lucha por la dignidad humana, y lo hace descubriendo lo indigno en el comportamiento humano³⁵⁸.

Sanzol affirme que l'humour est essentiel à la pièce, car il fait partie intégrante de l'action. Beckett ne se contente pas d'ajouter des éléments comiques pour distraire : il utilise des gags classiques, des maladresses et des absurdités, non pas comme des fins en soi, mais comme des métaphores puissantes de la condition humaine. Cet humour, loin d'être gratuit, révèle une dimension plus large et universelle. Le metteur en scène espagnol insiste sur le fait que l'humour de Beckett est profondément ambivalent. D'une part, il invite à la compassion pour l'humanité, en mettant à nu ses fragilités et contradictions et d'autre part, il reste brutal et sans concession. Ce n'est pas un humour qui cherche à séduire ou à plaire. Au contraire, il place le public face à sa propre capacité à rire de situations qui exposent des vérités inconfortables sur la dignité et l'indignité humaines.

Dès les premières minutes, nous pouvons remarquer deux différences flagrantes, le décor est abondant, le chemin de campagne est tracé, accompagné de quelques buissons et pierres. Cette richesse scénographique peut être interprétée de deux manières distinctes. D'une part, elle confère

³⁵⁸ Sanzol, Alfredo, *Cuadernos Pedagógicos 31*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2013, p. 17.

une plus grande vraisemblance à l'environnement des deux protagonistes. En effet, il paraît plus réaliste qu'une route de campagne soit parsemée de tels éléments naturels plutôt que d'être totalement dépouillée. Cette addition d'éléments scéniques enrichit donc le cadre dans lequel évoluent Vladimir et Estragon, leur offrant un contexte plus tangible et potentiellement plus proche de la réalité d'une route de campagne traditionnelle. Cependant, cette abondance dans le décor peut également avoir pour effet de diluer l'atmosphère de désespoir et d'isolement qui caractérise la situation des personnages. En ajoutant des éléments naturels, la mise en scène introduit des distractions visuelles qui peuvent éloigner l'attention du spectateur de la précarité existentielle de Vladimir et Estragon ou bien rendre cet espace moins inhospitalier. Cela réduit le minimalisme présent, la vacuité qui participe à la création du silence et de la représentation de la condition humaine s'estompe. Sanzol a opté pour un éclairage dynamique en accord avec les didascalies originales de Beckett. À la fin du premier acte, l'émergence d'une lune blafarde et imposante contre le mur de scène.

Au niveau du rythme, les silences ne sont pas toujours respectés. Par exemple, à la quarante-et-unième minute, Estragon commence sa réplique au moment même où Pozzo termine la sienne, modifiant ainsi la cadence habituelle. Cela se reproduit à maintes reprises tout au long de la pièce. Cette approche, combinée à une mise en avant de l'humour, reflète l'interprétation mentionnée dans la citation précédente, où les silences sont adaptés pour renforcer le caractère comique de la pièce. Cela n'est cependant pas l'unique changement digne de mention réalisé dans cette représentation. En effet, lors du changement d'acte, nous pouvons voir que l'arbre n'a pas changé, les quelques feuilles ne sont toujours pas présentes et nous pouvons voir comment, avant de réaliser la didascalie indiquée par Beckett d'arpenter la scène, de jouer avec ses chaussures, Vladimir ajoute lui-même les feuilles à l'arbre, des feuilles qu'il sort de ses poches. Cela amplifie la bonne humeur éphémère de Vladimir transmise lors de sa tirade, joyeuse, qu'il chante en dansant, en arpentant la scène. Cette scène, le début du deuxième acte, est observable à la minute soixante-seize de cette représentation. En ajoutant ces feuilles, Vladimir semble symboliquement tenter de réintroduire une forme de vitalité et d'espoir dans un décor marqué par l'aridité et le désespoir, soulignant ainsi la volonté humaine de trouver de la lumière dans l'adversité, même au prix d'une illusion temporaire. Enfin, l'évolution de l'étreinte entre les deux amis, qui devient une roulade au sol pleine de comédie, illustre davantage cette volonté de renforcer la dimension comique de l'œuvre,

la rapprochant des pantomimes. Ces choix enrichissent l'expérience du spectateur en réinterprétant subtilement l'équilibre entre tragique et comique dans l'œuvre de Beckett.

En réduisant la durée des silences et en intégrant des éléments scéniques et des actions inédits, Sanzol dynamise la pièce tout en préservant son essence. Ces modifications ne se limitent pas à ajuster le rythme, elles transforment également l'atmosphère de désespoir traditionnellement associée à l'œuvre en une expérience possiblement plus légère et humoristique, rapprochant ainsi la pièce des conventions de la pantomime. Comme l'affirme Katerina Popiolkova, Sanzol atteint donc son objectif :

Sanzol acentúa los aspectos cómicos de la obra y, de esta manera, se distancia de los temas más serios que esta incluye, pero se acerca a la concepción de Beckett que definió a la pieza como "horriblemente cómica". En conclusión, la puesta en escena tiene una idea muy clara que se ha sabido transmitir de forma entretenida y comprensible al público³⁵⁹.

Selon la critique, Sanzol met en avant les éléments comiques de la pièce, atténuant les thèmes plus graves tout en respectant la vision de Beckett, qui la décrivait comme « horriblement comique ». Sa mise en scène, claire et cohérente, parvient à captiver le public de manière ludique et accessible.

4.2.6. José Miguel Toro et l'accompagnement sonore de l'absurde

Afin de continuer cette étude, nous analyserons une autre mise en scène de *Esperando a Godot*, celle du directeur José Miguel Toro. Cette production, plus récente, date de 2014 et a été représentée par le groupe Torrevieja Teatro qui s'est consacré à promouvoir aussi bien le théâtre classique que le théâtre contemporain, en portant une attention particulière aux œuvres des poètes espagnols majeurs du XX^e siècle. Le journal en ligne Objetivo Torrevieja parle de cette représentation selon ces termes :

La adaptación de "*Esperando Godot*" que representa Torrevieja Teatro, viene dada por la visión de la situación social en la que estamos inmersos y en la que queda perfectamente plasmado el poder histriónico a través del personaje de "Pozzo", la explotación inhumana a través del personaje de

³⁵⁹ Popiolkova, Katerina, *Esperando a Godot de manera "horriblemente cómica"*, <https://teatrero.com/obra/esperando-a-godot-2013/>, 2013, (consulté le 19/11/2024).

“Lucky” y la mediocridad de una clase social que no se revela ante la injusticia, plasmada en los personajes de Vladimir (Didi) y Estragón “Gogo”³⁶⁰.

Objetivo Torre Vieja soutient que cette adaptation de José Miguel Toro ancre l’œuvre dans une réflexion sur la situation sociale actuelle, cependant, nous verrons que très peu de changements sont apportés à la pièce.

Nous commencerons par le décor où l’on observe dès les premières secondes que l’environnement scénique se réduit à l’arbre emblématique de l’œuvre et à deux petites estrades figurant les pierres sur lesquelles les protagonistes prennent fréquemment place. Cette approche minimaliste met en lumière une volonté de concentrer l’attention sur les dialogues et les interactions entre les personnages, tout en conservant une fidélité visuelle au texte original de Beckett. Dans le deuxième acte, l’arbre se pare de quelques feuilles de la même couleur que son tronc, bien qu’en plus grand nombre que la simple mention de « quelques » feuilles du texte. Au-delà de ces éléments, le décor se présente dans une simplicité totale et en parfaite adéquation avec l’esprit de l’œuvre, sans nécessiter davantage de détails pour soutenir l’action.

Il existe un élément unique à cette mise en scène, en effet, par moment et cela tout au long de la pièce sans qu’il n’y ait de schéma apparent, nous pouvons écouter des gazouillis ou encore quelques notes de musique, comme nous pouvons l’écouter dès le début de la pièce ou encore à la neuvième minute. L’addition du chant des oiseaux semble viser à renforcer la crédibilité de l’environnement de la route de campagne. Cependant, cet ajout retire, à un certain degré, l’élément de solitude dans laquelle se retrouvent les deux protagonistes lorsque Pozzo et Lucky ne sont pas sur scène.

Le silence, habituellement chargé de solitude, est interrompu par des sons naturels habituellement associés à la joie, ainsi que par de la musique, altérant la sensation d’abandon propre à ces moments. Nous entendons également des cris ou rugissements d’animaux, comme à la quarante-deuxième minute. Lorsque Lucky est jeté au sol par Vladimir et Estragón à la fin de son monologue et reçoit les coups de pied de Pozzo, des cris d’animaux sauvages retentissent, évoquant un félin comme une panthère. Ces sons pourraient servir à souligner la brutalité de la

³⁶⁰ Objetivo Torre Vieja, *Teatro Esperando a Godot en el Casino de Torre Vieja el Próximo Sábado*. <https://objetivotorrevieja.es/teatro-esperando-a-godot-en-el-casino-de-torrevieja-el-proximo-sabado/>, 2023, (consulté le 14/11/2024).

scène, suggérant la sauvagerie des personnages. L'utilisation de ces rugissements d'animaux, dans ce contexte de violence, renforce l'idée que les actions des personnages les rapprochent d'un état primitif, évoquant ainsi une critique de la nature humaine elle-même. Les silences, bien que, pour les sons ajoutés, nous ne puissions plus les appeler des silences, mais plutôt des pauses verbales, ne sont pas toujours respectés. Les pauses sont courtes et, généralement, accompagnées du chant des oiseaux. De plus, ces pauses ne durent jamais plus que le temps nécessaire aux comédiens afin de réaliser le langage corporel écrit par Beckett. Nous observons également que certaines didascalies relatives au langage corporel sont modifiées. Par exemple, au moment précis mentionné précédemment, c'est Estragon, et non Pozzo, qui jette le chapeau de Lucky au sol. Pozzo l'ignore complètement, au lieu de suivre l'instruction de Beckett de l'arracher des mains de Vladimir et de sauter dessus : « *Il [Pozzo] arrache le chapeau des mains de Vladimir, le jette par terre, saute dessus*³⁶¹. » Dans ce même passage, certaines répliques sont également omises, peut-être par simple oubli des acteurs. À part ces ajustements des silences et pauses, la pièce reste globalement fidèle au texte de Beckett. Ces modifications, en particulier celles concernant la suppression des silences et certaines répliques, contribuent à raccourcir la représentation, qui atteint ainsi une durée totale d'une heure et vingt-trois minutes.

Nous pouvons donc conclure que la mise en scène réalisée par le groupe Teatro Torre Vieja offre une interprétation qui se distingue par sa simplicité scénique et ses choix concernant l'ambiance sonore. Cependant, l'introduction de ces sons et de cette musique rompt avec l'isolement caractéristique des protagonistes et de ce fait, modifie la perception de leur solitude. Ces éléments sonores, bien qu'ils puissent enrichir l'atmosphère d'une route de campagne, diluent l'effet du silence.

4.2.7. Godot dans une intimité brute et fidèle au cœur de Paris

Nous réaliserons désormais l'analyse d'une représentation parisienne de *En attendant Godot* de la compagnie Toby or not au théâtre Essaïon théâtre, à Paris le 15 avril 2019, dirigée par Jean-Claude

³⁶¹ Beckett, Samuel, *Godot Bilingual*, op. cit., p. 144.

Sachot et que nous avons eu l'opportunité de voir en personne. Bien qu'il soit décédé en 2017, sa vision de la pièce continue de vivre à travers cette production posthume. Metteur en scène et comédien français dont la carrière fut marquée par une exploration attentive des œuvres classiques et modernes du répertoire théâtral. Il commença son parcours au théâtre dans les années 1970, se formant d'abord comme comédien et développant peu à peu un intérêt pour la mise en scène. Au cours de sa carrière, il collabora avec de nombreux théâtres parisiens et en province, mettant en scène des pièces de Molière, Racine, Tchekhov ou encore, Beckett.

Premièrement, nous aimerions souligner la particularité de la salle de théâtre, qui, contrairement aux salles classiques, est très étroite. La taille de la scène est donc elle aussi affectée et est environ un tiers moins large que les salles de théâtre habituelles. La salle se trouve dans un sous-sol dont les murs sont revêtus de vieilles pierres. Ces deux éléments confèrent au lieu une atmosphère à la fois intime et accueillante. Cet agencement, associé à sa situation souterraine au cœur de Paris, évoque inévitablement l'image des célèbres catacombes, ajoutant une dimension historique et mystérieuse à l'expérience. Cette salle est effectivement décrite ainsi par le journal Time Out :

Installé dans les caves médiévales d'un ancien hôtel, l'Essaïon se dévoile après avoir descendu les quelques marches qui s'enfoncent dans le sous-sol parisien. Là, deux choix se présentent. D'abord, la petite salle (70 places) toute en voûtes et pierres apparentes...³⁶²

Nous pouvons voir cette salle en annexe 5. Au premier abord, ce détail peut sembler superflu, mais cela confère au silence une tout autre dimension, une dimension plus apaisante, plus sereine. En effet, les catacombes sont probablement l'un des lieux où le silence revêt une importance capitale et particulièrement significative. De plus, le fait que la salle soit de taille réduite et souterraine rend la voix des acteurs plus présente, ce qui accentue l'importance du silence. Concernant cette mise en scène, il s'agit ici d'une des rares représentations où il serait possible de se munir de l'œuvre écrite et de suivre les mots, les gestes et silences exactement comme ils peuvent être observés dans les didascalies. Les silences sont tous scrupuleusement respectés, aucun son n'est produit par les acteurs lors des pauses et silences, à l'exception notable des jeux de mimiques écrits par Beckett.

Le décor est simple, minimaliste tel que le décrit Beckett, l'arbre, la lune, les costumes des acteurs. Jean-Claude Sachot a donc opté pour une représentation la plus fidèle possible de la pièce,

³⁶² Time Out, *Essaïon Théâtre*, <https://www.timeout.fr/paris/theatre/essaion-theatre>, (consulté le 22/11/2024).

chose qu'il dit lui-même en janvier 2014 en note d'intention du dossier de représentation de la pièce pour la première représentation :

Pour le reste, un immense respect pour l'œuvre, une vision fidèle à l'écriture, mais qui derrière la recherche du sens, privilégie aussi l'acteur³⁶³.

Cette déclaration du metteur en scène reflète une approche méticuleuse et respectueuse de l'œuvre, il souligne son engagement à préserver l'intégrité textuelle et thématique de la pièce. Il espère donc ne rien laisser au hasard, cela nous est confirmé par le journal WebThéâtre :

Godot revient en force. Celui que propose Jean-Claude Sachot doit être le cinquième ou le sixième de la saison. Mais Sachot est un beckettien pur et dur qui, à la tête de sa compagnie *Toby or not*, vient et revient depuis longtemps aux deux grandes pièces de l'auteur, *Godot* et *Fin de partie*. Il ne cherche pas à prendre la tradition à contre-pied et, respectueux des didascalies assez tyranniques que d'autres metteurs en scène ont essayé de contester ou de contourner, il opte pour un style brut de décoffrage³⁶⁴.

Cette citation nous permet de conclure que via la compagnie *Toby or not*, Sachot propose ainsi une lecture traditionnelle, privilégiant une interprétation directe et authentique qui renforce la force brute et absurde de l'œuvre où l'intimité de la scène et le poids du silence résonnent avec force, enrichissant la profondeur de l'œuvre.

4.2.8. Brook et Estienne une vision comique et métaphysique de l'immobilité

Cette section se concentrera sur l'analyse de la mise en scène de *Acte sans paroles II*, réalisée par Peter Brook et Marie-Hélène Estienne, et présentée à Paris par la compagnie Fragments le 23 janvier 2015. Ces deux directeurs ont collaboré de nombreuses fois et ont même reçu le Prix Princesse des Asturies en Espagne en 2019 pour la pièce *Why ?* écrite par Brook même. En 1974, Brook s'installe à Paris et prend la direction du Théâtre des Bouffes du Nord, théâtre où sera jouée la pièce que nous analyserons désormais. Il y monte des productions comme *La Conférence des oiseaux* en 1979 ou encore *Mahabharata* en 1985. Brook est également connu pour ses théories théâtrales, notamment exposées dans son livre *L'Espace Vide*, livre dans lequel il développe des

³⁶³ ThéâtreOnline, *En attendant Godot*, <https://www.theatreonline.com/Spectacle/En-attendant-Godot/71090>, (consulté le 15/11/2024).

³⁶⁴ WebThéâtre, *En attendant Godot de Beckett*, <https://www.webtheatre.fr/En-attendant-Godot-de-Beckett-5074>, (consulté le 10/11/2024).

concepts tels que le « théâtre immédiat » et l'importance de l'espace vide, théories qui nous disent que tout lieu peut devenir un espace théâtral tant que la connexion entre les acteurs et le public est authentique et vivante. En ce qui concerne Hélène Estienne, elle est une metteuse en scène et dramaturge française, étroitement associée à Peter Brook et au Théâtre des Bouffes du Nord. Ils collaborent sur des pièces comme *Tierno Bokar* en 2005 et *Battlefield* en 2015. Nous commencerons désormais l'analyse de la représentation de ces deux directeurs.

Nous pouvons voir dans cette représentation, dès la première minute, un changement apparent. En effet, Peter Brook et Marie-Hélène Estienne décident, en tant que toute première action, de faire rentrer les deux acteurs dans leurs sacs au début de l'acte, contrairement à la pièce originale où les acteurs y sont déjà. Cela entraîne des répercussions sur le message transmis par le dramaturge. Dans la pièce originale, le public ne sait pas ce qu'il y a dans les sacs jusqu'à ce que les protagonistes en sortent, ce qui crée un mystère et une tension dès le début de l'œuvre. En montrant comment les acteurs rentrent dans les sacs, cette mise en scène dissipe ce mystère initial, diminuant ainsi l'impact de la révélation et du suspense que Beckett avait intentionnellement construit. Ce changement modifie également la dynamique du silence. Dans la version originale, le silence initial renforce l'état d'immobilité et de confinement des personnages, ce qui crée une atmosphère de tension et d'attente. Le fait que nous puissions voir les acteurs rentrer dans les sacs brise cette tension, cela dilue l'impact dramatique du silence étant donné qu'au lieu de l'immobilité et du mystère, le public est confronté à une préparation visible, ce qui pourrait réduire l'effet de choc et de surprise.

Sur le plan du langage non verbal, nous pouvons également voir que, tout du moins pour cette action, les directeurs uniformisent les comportements des personnages, ce qui entre en contradiction avec les didascalies de Beckett qui spécifient « A est lent et maladroit » et « B précis et vif ». En les faisant entrer de manière identique, la mise en scène élimine les contrastes individuels, appauvrissant ainsi la richesse du langage corporel. Ici, Beckett utilise ces différences physiques et comportementales pour illustrer des états psychologiques et émotionnels distincts. En ignorant ces nuances, la mise en scène réduit la complexité des personnages, les rendant moins distincts et moins engageants pour le public. Ce choix peut être perçu comme une simplification excessive, qui pourrait négliger les subtilités du texte original. Ce changement entraîne également des répercussions sur la perception globale de la pièce. L'acte de voir les protagonistes entrer dans

les sacs, ce qu'ils font de forme naturelle, introduit une normalisation de l'absurde, où des actions dépourvues de sens deviennent des routines confortables. Cette banalisation peut affaiblir la critique existentielle de Beckett sur la futilité de la vie humaine. Plutôt que de mettre en avant l'absurdité de leur situation, la mise en scène risque de la rendre trop ordinaire, ce qui diminue donc l'impact philosophique et émotionnel de la pièce. En outre, en faisant entrer les personnages de manière identique, la mise en scène perd une opportunité de créer une tension dramatique et une dynamique intéressante entre les deux personnages, éléments essentiels dans le théâtre de Beckett pour explorer les thèmes de la solitude, de la répétition et de l'incommunicabilité. En réalisant ce changement, la mise en scène risque de détourner l'attention du public des thèmes profonds de Beckett vers une interprétation plus superficielle de la routine et de la monotonie. Au lieu de souligner la singularité de chaque personnage et leur manière de naviguer dans une réalité absurde, la représentation crée une homogénéité qui peut sembler superficielle et manquer de profondeur. Nous continuerons cette analyse en soulignant un changement qui entraîne d'autres grandes conséquences, un changement en ce qui concerne l'aiguillon.

Dans la pièce originale de Samuel Beckett, l'aiguillon apparaît horizontalement, ce qui peut être interprété comme une intrusion latérale, une intrusion mécanique et terrestre, dans l'espace des personnages. Ce dispositif horizontal renforce l'idée de l'aiguillon comme un élément externe, un moteur de l'action, mais aussi un symbole de la contrainte et de l'absurdité de leur situation. Le fait qu'il soit horizontal peut évoquer une force venant du même plan d'existence que les deux hommes, soulignant leur condition dans un monde horizontal où les contraintes sont omniprésentes et implacables. Dans la mise en scène de Peter Brook et Marie-Hélène Estienne, l'aiguillon apparaît verticalement, comme s'il venait du ciel, les répercussions et les conséquences qu'entraîne ce changement sont multiples. Premièrement, ce changement modifie la source perçue de la contrainte. Cette nouvelle orientation de l'aiguillon modifie profondément la perception de la source de la contrainte. Un aiguillon venant du ciel peut être interprété comme une intervention divine ou transcendante, ajoutant une dimension spirituelle ou métaphysique à la scène. Cela pourrait suggérer que les personnages sont soumis non seulement à des contraintes terrestres et sociales, mais aussi à des forces supérieures et incompréhensibles, rendant leur condition encore plus absurde et désespérée. Le silence dans cette nouvelle configuration prend alors une nouvelle dimension. L'apparition verticale de l'aiguillon crée un silence plus pesant, où chaque mouvement

des personnages devient une réponse directe à une force supérieure. Cela accentue la tension dramatique et le sentiment d'attente, car le public perçoit que les personnages sont constamment surveillés et jugés par une entité invisible et omniprésente. Ce silence, associé à l'aiguillon vertical, renforce l'idée de soumission et d'inéluctabilité, transformant chaque geste en un acte de résignation ou de supplication. Le changement d'orientation de l'aiguillon a également des répercussions sur le langage non verbal. Un aiguillon dirigé vers le bas impose une pression plus oppressive et directe, symbolisant une autorité supérieure inéluctable. Les personnages, en étant piqués par un aiguillon venant du ciel, semblent encore plus impuissants et soumis, renforçant l'idée de leur soumission totale à des forces qu'ils ne peuvent ni comprendre ni contrôler. Cela intensifie le sentiment d'oppression et de fatalité, rendant leur situation encore plus tragique et inéluctable. L'acte de prière de A, lorsqu'il sort du sac, prend une signification supplémentaire dans ce contexte. Dans la mise en scène originale, la prière de A peut être interprétée comme une supplication générale ou un acte de désespoir. Cependant, avec l'aiguillon apparaissant verticalement, cette prière peut être perçue comme dirigée vers une entité divine, vers l'aiguillon lui-même, introduisant une nouvelle couche de questionnement sur la nature de cette entité. A prie-t-il Dieu, ou prie-t-il l'aiguillon, symbole de sa contrainte ? Cette ambiguïté n'existe pas dans la pièce originale, dans laquelle l'aiguillon n'est pas associé à une dimension divine. Ce changement enrichit le texte de Beckett en introduisant une interrogation sur la nature de la prière et la source de l'autorité à laquelle les personnages sont soumis. De plus, nous pouvons voir que lorsqu'il prie, A lève les yeux vers le ciel, où se trouverait un Dieu ou où se trouve désormais également l'aiguillon. En termes de répercussions sur la perception globale de la pièce, ce changement d'orientation de l'aiguillon transforme la compréhension du public de la dynamique de pouvoir en jeu. Au lieu d'une simple contrainte mécanique, l'aiguillon vertical suggère une hiérarchie divine, dans laquelle les protagonistes sont des marionnettes dans un grand schéma inconnu et incompréhensible. Cela peut amener le public à réfléchir plus profondément sur les thèmes de la pièce, tels que le libre arbitre, la destinée et la quête de sens dans un univers apparemment indifférent et hostile. Cependant, ce changement peut également être critiqué pour son potentiel à surcharger la scène avec une symbolique trop lourde, risquant de détourner l'attention du public des interactions plus subtiles et des nuances de la pièce originale. En ajoutant une dimension verticale, la mise en scène pourrait simplifier la complexité de la situation des personnages en introduisant une dichotomie trop évidente entre le ciel (autorité divine) et la terre (condition

humaine), réduisant ainsi l'ambiguïté et la richesse des interprétations possibles dans la pièce originale.

En résumé ce choix ajoute une dimension, divine et métaphysique ce qui intensifie l'oppression ressentie par les deux hommes tout en transformant la dynamique de pouvoir en jeu. Ce changement introduit également une nouvelle ambiguïté concernant la prière de A, enrichissant ainsi la pièce d'une interrogation supplémentaire sur la nature de la soumission et de l'autorité. Nous verrons désormais que les deux directeurs décidèrent d'apporter un changement sur la dynamique comique de la pièce, en effet, nous verrons que, malgré les premières minutes durant lesquelles les deux hommes agissent exactement de la même manière, cela continue de façon fort différente et la pantomime de la pièce devient un élément central. Le choix de Peter Brook et Marie-Hélène Estienne de mettre en scène cette représentation avec une tonalité plus comique et humoristique, notamment en renforçant grandement la lenteur et la maladresse de A, entraîne des répercussions significatives sur le silence, le langage non verbal et l'interprétation globale de la pièce. Nous pouvons voir par exemple, à la deuxième minute et tout au long de la pièce, A est présenté de manière grotesque. Lorsqu'il avale les pilules, il fait des grimaces de dégoût, et lorsqu'il ferme la petite fiole, il se tord la main de façon exagérée. Ce traitement du personnage confère un caractère burlesque à la scène, rappelant les codes du cirque et des clowns. Ces choix scéniques modifient la dynamique du silence. Dans la version originale, le silence accentue la tension et l'absurdité de la situation. Ici, les silences de A sont ponctués de gestes qui ne sont pas uniquement maladroits, mais aussi comiques. Ce traitement humoristique réduit la gravité et la tension dramatique du silence, remplaçant l'attente anxieuse par un rire libérateur. Les grimaces et les gestes exagérés de A remplissent le silence de manière à créer des pauses comiques, ce qui change la perception de l'absurdité initiale.

Nous pouvons également voir sur le plan du langage non verbal, la maladresse accentuée de A joue un rôle central. Lorsqu'il essaie de s'habiller, il doit passer ses jambes deux fois dans chaque jambe du pantalon avant de réussir, sa chaussure reste coincée en haut du pantalon. Ensuite, en mettant son chapeau et sa veste, son chapeau tombe dans son pantalon, et en le récupérant, son pantalon tombe, créant un cycle comique typique des clowns, rappelant légèrement le cinéma muet de Charlie Chaplin ou des Frères Marx. Ces gestes amplifient la maladresse de A et créent une série de chutes et de ratés qui sont des éléments classiques du comique de situation. Le langage

corporel devient ainsi un vecteur principal de l'humour, chaque geste maladroit renforçant le caractère clownesque de A. Il est important de noter que ce choix entraîne également des répercussions sur la perception globale de la pièce. En introduisant des éléments typiques du cirque et des clowns, comme la chute du pantalon et du chapeau, la mise en scène transforme la tragédie absurde de Beckett en une comédie burlesque. Cela change la façon dont le public perçoit la condition des personnages. Nous pouvons le voir, car tout au long de la pièce, spécialement lors de la pantomime de A, nous pouvons entendre les rires du public à de très nombreuses reprises. Au lieu de ressentir de l'empathie pour leur situation absurde et désespérée, le public est invité à rire des mésaventures de A. En effet, tel est l'objectif des deux metteurs en scène comme l'affirme Thibault Dablemont :

Brook tempère la noirceur apparente de Beckett pour mieux révéler l'humour de ses textes. Ainsi, *Act without word II* (*Acte sans paroles II*) nous présente deux façons de se réveiller le matin : l'une ronchonne, l'autre énergique. Deux manières de voir une journée qui figurent deux façons de prendre la vie. Or, même le bougon, qui pourrait nous désespérer, nous fait drôlement rire³⁶⁵.

Brook aborde Beckett en nuancant sa noirceur, ce qui lui permet de dévoiler une dimension humoristique dans la tragédie de l'existence. Dans *Acte sans paroles II*, il oppose deux façons de commencer la journée, le « ronchon » et l'« énergique », qui deviennent, au-delà de simples gestes, des symboles de l'attitude face à la vie elle-même. Cette mise en scène de Brook met en évidence le contraste entre résignation et dynamisme, illustrant que même dans la monotonie et le malaise, il y a un potentiel comique. Cette approche humoristique peut rendre la pièce plus accessible et divertissante, mais elle risque aussi de diluer la profondeur existentielle et philosophique que Beckett cherchait à transmettre. Enfin, ce traitement comique peut être perçu comme une simplification de la complexité des thèmes beckettien. En se concentrant sur le burlesque et le grotesque, la mise en scène de Brook et Estienne peut sembler réduire l'exploration des thèmes de l'absurdité, de la répétition et de la condition humaine à une série de gags visuels. Cela peut détourner l'attention du public des questions plus profondes sur la futilité de l'existence et la quête de sens dans un monde dénué de signification.

Nous pouvons donc dire que le choix de présenter cette pièce avec une tonalité excessivement plus comique et humoristique, en accentuant la maladresse de A de manière

³⁶⁵ Dablemont, Thibault, *Fragments : Samuel Beckett, Peter Brook, Bouffes du Nord*, <https://www.etat-critique.com/fragments-samuel-beckett-peter-brook-bouffes-du-nord/>, (consulté le 11/11/2024).

grotesque, change la dynamique du silence, enrichit le langage non verbal avec des éléments de comique de situation. Cela modifie la perception globale de la pièce. Bien que cela puisse rendre la pièce plus divertissante et donc, plus accessible, cela risque aussi de simplifier les thèmes profonds de Beckett, réduisant la pièce à une série de gags visuels typiques des clowns et du cirque.

Nous verrons désormais certains changements qui ont lieu autour d'un objet, la carotte. Nous verrons qu'il y a des changements tant en ce qui concerne l'objet même ainsi que la façon dont les protagonistes interagissent avec cet objet, des changements qui, aux premiers abords, semblent subtils, mais ne le sont pas forcément. Dans la pièce originale, A sort une carotte entamée de sa poche alors que dans la représentation que nous analysons, la carotte est entière. Un détail qui pourrait sembler anodin, mais qui, cependant, entraîne un changement de signification important dans la pièce. En effet, une carotte non entamée introduit l'idée d'un acte inédit, nous ne nous trouvons pas dans un acte cyclique qui pourrait être interprété par une carotte entamée, où tous les jours, A se réveille et recommence sa pantomime. Ce changement diminue donc la notion de routine et de répétition qui est souvent centrale dans les œuvres de Beckett, comme nous pouvons le voir dans *En attendant Godot*. Au lieu de renforcer l'idée que A est pris dans un cycle perpétuel de tentatives et d'échecs, cette carotte intacte suggère qu'il s'agit du premier jour de cette pantomime, le sentiment d'être emprisonné dans un monde dans lequel les protagonistes ne peuvent rien faire d'autre que sortir de leur sac, se changer et y rentrer à nouveau n'est plus souligné par ce détail. Le deuxième changement réalisé autour de la carotte est l'interaction de B avec celle-ci. Le choix de Peter Brook et Marie-Hélène Estienne de faire manger la carotte à B avec des bruits de plaisir, en contraste avec l'indication de Beckett selon laquelle il mange sa carotte avec appétit, mais de manière plus neutre, entraîne des répercussions significatives sur le silence, le langage non verbal, et la perception globale de la pièce. Cette interprétation accentue la satisfaction physique de B. Tout d'abord, les bruits de plaisir de B en mangeant introduisent une rupture dans le silence. Dans l'œuvre originale, le silence et les sons neutres soulignent l'absurdité et la monotonie de la condition humaine. En accentuant les bruits de plaisir, la mise en scène de Brook et Estienne crée un contraste sonore qui peut sembler discordant avec l'atmosphère d'absurdité et de détachement émotionnel typique de Beckett. Ce choix sonore peut détourner l'attention du public des thèmes de futilité et de répétition pour introduire une note de satisfaction individuelle, altérant ainsi l'ambiance générale de la pièce. Sur le plan du langage non verbal, les bruits de plaisir de B en

mangeant sa carotte amplifient son rôle en tant que personnage qui trouve un certain réconfort ou plaisir dans son environnement immédiat, ce que nous pouvons également voir via ses sourires et gestes amples, burlesques, qu'il réalise tout au long de la représentation. Les répercussions de ce choix sur la perception de la pièce sont plusieurs. En présentant B comme quelqu'un qui prend manifestement plaisir à manger, la mise en scène introduit une note d'optimisme ou de satisfaction individuelle qui peut sembler en contradiction avec le ton généralement pessimiste et désespéré de Beckett. Cela peut rendre le personnage de B plus humain, le public peut sentir une empathie supérieure par le fait que B peut encore trouver du plaisir dans les petites choses de la vie. Cela peut également affaiblir le message global de la pièce sur la futilité de la condition humaine, en suggérant qu'il est possible de trouver du bonheur même dans les circonstances les plus absurdes. Nous aimerions cependant souligner que ce choix peut également ouvrir la porte à une autre interprétation. Tandis que A lutte maladroitement avec des tâches simples et ne trouve aucun réconfort, B apparaît comme quelqu'un capable de trouver du plaisir même dans une situation absurde. Cette différence amplifiée par les bruits de plaisir crée un contraste plus marqué entre les deux hommes. Ce contraste accentué peut enrichir la pièce en offrant une réflexion plus nuancée sur la condition humaine. En présentant A comme un personnage perpétuellement en lutte et B comme quelqu'un qui parvient à trouver du plaisir dans des gestes simples comme manger une carotte crue, sans aucun assaisonnement ni même une chaise pour s'asseoir, les deux directeurs montrent au public la diversité des réactions humaines face à l'absurdité de la vie. Cela peut susciter chez le public une réflexion sur la manière dont différentes personnes gèrent l'absurdité et la futilité de l'existence. Ce changement permet donc de souligner le thème de la résilience et de la capacité humaine à trouver du plaisir même dans les situations les plus dénuées de sens. En montrant que B parvient à trouver une forme de satisfaction personnelle, la mise en scène propose une vision plus optimiste de l'existence humaine, où le plaisir et la satisfaction ne sont pas totalement inaccessibles malgré la condition dans laquelle les deux protagonistes se trouvent.

Afin de conclure l'analyse de cette représentation, nous pouvons soutenir que la mise en scène de *Acte sans paroles II* par Peter Brook et Marie-Hélène Estienne modifie profondément la dynamique du silence et du langage non verbal de la pièce. En choisissant de faire entrer les acteurs dans leurs sacs au début de la scène, ils dissipent le mystère et la tension initiale, transformant l'immobilité en une préparation visible et diluant l'impact dramatique du silence.

Le changement de l'apparition de l'aiguillon de façon horizontale à verticale introduit une dimension divine, une autorité supérieure qui intensifie le sentiment d'oppression des personnages. En accentuant grandement le burlesque de la maladresse de A avec des gestes maladroits et des gags visuels typiques du cirque et du cinéma muet, la mise en scène remplace la gravité et la tension du silence par un humour libérateur. Enfin, les changements apportés autour de la carotte, la carotte non entamée, éliminent la possible interprétation de cycle, de répétition et faire manger la carotte à B avec des bruits de plaisir et l'embrasser avant de la remettre dans sa poche ajoute une nouvelle dimension de satisfaction personnelle, perturbant le silence et modifiant l'ambiance générale de la pièce. Ces changements, bien qu'ils rendent la pièce plus accessible et divertissante, peuvent simplifier certains aspects des thèmes profonds de l'absurdité et de la condition humaine explorés par Beckett, mais peuvent aussi agrandir l'éventail d'interprétations possibles du langage non verbal de la pièce.

En explorant des mises en scène plus classiques et respectueuses des didascalies de Beckett, nous avons pu constater à quel point ses œuvres conservent leur universalité et leur impact, quelles que soient les intentions du metteur en scène. Toutefois, l'adaptabilité de Beckett à des lectures plus contemporaines ouvre la voie à des interprétations qui, tout en conservant son essence, résonnent différemment avec le public actuel. Nous aborderons maintenant l'étude de productions modernes, où les metteurs en scène s'éloignent parfois des conventions pour actualiser le langage scénique, renouveler les thématiques ou expérimenter avec les silences et l'humour. Ces approches offrent des perspectives inédites sur la manière dont Beckett peut dialoguer avec la société d'aujourd'hui, enrichissant ainsi l'héritage de son théâtre intemporel.

4.3. Quand Beckett rencontre l'actualité

Cette section se concentre sur l'analyse des mises en scène modernes, explorant comment elles réinterprètent les œuvres originales pour les adapter aux sensibilités et préoccupations contemporaines. Ces productions innovent souvent en modifiant le décor, le langage corporel, les silences et les pauses, afin de résonner avec les attentes d'un public actuel. Nous chercherons à comprendre comment ces mises en scène réinventent le texte, non seulement pour préserver son essence critique et absurde, mais aussi pour lui conférer une pertinence nouvelle face aux réalités socioculturelles du moment.

L'objectif de cette analyse est de mettre en lumière la manière dont ces adaptations modernes, loin de trahir l'esprit de l'œuvre, enrichissent son discours en le confrontant aux enjeux actuels. Ces relectures permettent ainsi au silence, élément central et polyphonique des textes beckettien, de prendre des significations inédites et d'élargir les horizons interprétatifs de l'œuvre.

4.3.1. Shary Graye et l'interprétation clownesque de *Waiting for Godot*

Nous commencerons cette sous-partie par l'analyse de la mise en scène de *Waiting for Godot* de Shary Graye. Metteuse en scène américaine, qui, en 2013, dirigea la compagnie amateur The Wherehouse Players, originaire des États-Unis. Cette pièce fut représentée à The Wherehouse, Gardendale en Alabama. Cette interprétation se singularise par son approche distinctive et ses choix esthétiques précis. Bien que les didascalies décrivant le langage corporel des acteurs soient, dans l'ensemble respectées, la metteuse en scène a choisi de conférer à la représentation une tonalité plus comique. Pour ce faire, les comédiens, notamment Vladimir et Estragon, modulent leurs voix de manière à accentuer l'aspect humoristique : Vladimir adopte une intonation rauque et vibrante, tandis qu'Estragon se distingue par une voix aiguë, conférant ainsi à son personnage une candeur et une naïveté marquées. Cette approche souligne la simplicité d'esprit et la dépendance d'Estragon envers Vladimir, qui, tel un mentor protecteur, guide et nourrit son compagnon tout au long de la pièce. Ces caractéristiques, bien que présentes dans l'œuvre

originale, sont ici amplifiées. Pour illustrer cette orientation comique, il est pertinent de citer les propos, extraits du journal d'actualités de l'Alabama, de Jeffery Dingler qui a le rôle de Vladimir dans la pièce :

"The end result is a much more humorous, Americanized Godot, something akin to Abbot and Costello, or Laurel and Hardy", Dingler says. "Something the people can relate to without knowing the whole time they've just been waiting for Godot." Dingler stars in the play, along with other cast members Adrian Thomas, David Peterson, Trent Martin and Chris Bever³⁶⁶.

Dingler remarque une approche délibérément accessible et humoristique de *En attendant Godot*, qui s'éloigne de l'interprétation traditionnelle pour adopter une tonalité américaine plus familière et comique. En comparant la mise en scène aux duos comiques tels qu'Abbot et Costello ou Laurel et Hardy, Dingler souligne l'objectif de créer une représentation où le public peut s'identifier sans nécessairement saisir la portée existentielle de l'attente. Cette démarche vise à transformer l'expérience théâtrale en une performance plus légère et divertissante, tout en préservant l'essence absurde de la pièce de Beckett. Cette perspective trouve écho dans les propos de Graye elle-même, qui souligne :

A lot of the material is kind of heavy-handed but there's lots of opportunity for it to just be fun. It's pretty absurdly funny. The humor is not really diff from Monty Python. It's really crazy and zany³⁶⁷.

Graye souligne la double nature du contenu de *En attendant Godot*. Bien que la pièce soit chargée de thèmes profonds et souvent lourds, elle offre néanmoins de multiples opportunités d'explorer un humour absurde et débridé. La comparaison faite avec Monty Python insiste sur la dimension comique excentrique et décalée que Graye a choisi d'adopter. En qualifiant cet humour de « crazy and zany », la metteuse en scène vise à injecter une légèreté et une vivacité inattendues dans une œuvre classique, permettant ainsi aux spectateurs d'apprécier la richesse de l'absurde sous une forme plus ludique et accessible.

Un élément visuel remarquable de cette mise en scène est le choix des costumes. Fidèle à l'accent comique préconisé, Vladimir et Estragon arborent des vêtements manifestement trop amples. Ce choix vestimentaire, associé aux pitreries des acteurs, renvoie à l'imaginaire clownesque et révèle l'humour implicite de la pièce. Des personnages engoncés dans des habits

³⁶⁶ McCarty, Sarah, *Theater Director from Morris, Alabama Brings "Waiting for Godot" to Life*, https://www.al.com/spotnews/2013/05/theater_director_from_morris_b.html, (consulté le 09/11/2024).

³⁶⁷ *Ibid.*

surdimensionnés évoquent instantanément l'univers du clown, ajoutant ainsi une couche visuelle comique à la représentation. La vivacité et l'énergie des acteurs, notamment lors des silences ponctués de gestes burlesques, accentuent encore cette dimension humoristique. Par exemple, à la vingtième minute, bien que les didascalies soient respectées, les pauses sont exploitées stratégiquement pour souligner les pitreries. Cette approche dynamique perdure jusqu'au salut final, où l'humour persiste : le personnage de Pozzo propulse le jeune garçon jusqu'à l'extrémité de la scène, simulant une chute exagérée qui aboutit à la droite de Lucky.

Ainsi, la mise en scène orchestrée par Shary Graye se singularise par une réinterprétation qui met en exergue l'humour par le biais d'un travail vocal précis et d'une exagération verbale, tandis que le choix des costumes surdimensionnés intensifie cette orientation en évoquant l'imaginaire du clown. Cette approche, tout en respectant l'essence du texte de Beckett, offre une perspective inédite qui fait éclore l'humour latent et omniprésent de l'œuvre, enrichissant ainsi l'expérience théâtrale de manière originale et saisissante.

4.3.2. Antonio Simón et le train de l'incertitude dans *Esperando a Godot*

Nous examinerons désormais une mise en scène madrilène de *Esperando a Godot*. La représentation de Pentación Espectáculos, fut jouée au théâtre des beaux-arts de Madrid sous la direction de Antonio Simón le 6 décembre 2019.

Antonio Simón est un professeur d'arts et directeur théâtral espagnol, avec un grand nombre de pièces représentées sous sa direction, tant en français qu'en espagnol. Des pièces qui lui donnent une grande expérience afin de diriger *Esperando a Godot*, étant donné les similitudes avec cette dernière et certaines œuvres qu'il dirigea telles que *El cuidador* (2022) de Harold Pinter ou la tragi-comédie *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1997) de Federico García Lorca. Il possède les qualifications idéales pour la mise en scène de cette pièce, car il étudia une licence et un master d'études théâtrales et une licence d'art dramatique en plus d'avoir étudié un master de psychologie et complémenté ses études, entre autres, dans le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique à Paris.

Pentación Espectáculos, bien qu’habituellement désignée comme une compagnie théâtrale, s’apparente davantage à une entreprise visant à promouvoir le théâtre en Espagne, et qui réunit des acteurs afin qu’ils puissent jouer ensemble des pièces de théâtre qui devraient intéresser le public contemporain. Elle fut créée en 1988 par plusieurs grands professionnels du théâtre comme Jesús Cimarro qui en est encore le directeur aujourd’hui. Les acteurs qui ont donc été choisis par cette entreprise afin de représenter *En attendant Godot* à Madrid sont les suivants : Pepe Viyuela (Estragon), Alberto Jiménez (Vladimir), Juan Díaz (Lucky), Fernando Albizu (Pozzo) y Jesús Lavi (le garçon). Les acteurs de cette représentation ne sont pas méconnus de la scène espagnole, en effet, Pepe Viyuela, a participé à de nombreux programmes télévisés, séries et films en Espagne. L’un de ses rôles les plus marquants est celui de Filemón dans *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* (2003), l’adaptation cinématographique des célèbres bandes dessinées *Mortadelo y Filemón*. De plus, il est également connu pour son rôle de Chema dans la série télévisée *Aída* (2005-2014). Sur les planches, il est connu pour ses représentations comme dans *Rinoceronte* (2014) ou *Tartufo* (2021). Alberto Jiménez, dans le rôle de Vladimir, est également un acteur ayant tourné dans de nombreux films espagnols comme *Todo lo que tú quieras* (2010), ou encore *El Bola* (2000) ou au théâtre avec des œuvres telles que *Fuenteovejuna* (2009) ou *El pintor de batallas* (2016).

Concernant la mise en scène madrilène, il existe des différences avec le texte original, ce qui la place dans les représentations modernes et certaines sont plus flagrantes que d’autres. Avant même que les acteurs n’entrent dans la salle de théâtre, nous pouvons observer que l’arbre est bien présent et fidèle à la description du dramaturge. Cependant, l’élément le plus présent n’est pas cet arbre comme il l’est dans le décor purement beckettien qui est cette route de campagne. En effet, cette route laisse place à un chemin de fer³⁶⁸, imposant, qui traverse la scène de part en part. Ce chemin de fer émerge par la coulisse de gauche et se sépare en deux au milieu de la scène. Un des deux rails continue jusqu’à la coulisse de droite et la deuxième partie rejoint l’arbre en montant, arrivant plus ou moins à un quart du tronc. Ce chemin de fer est la route par laquelle doit arriver le train qui représente Godot tout comme le directeur l’explique dans un entretien avec le journal *La Vanguardia* :

³⁶⁸ Voir annexe 6.

Explicar -subraya Simón- la vida simple de una pareja de amigos, que tal vez en su momento fueron amantes, que llevan 50 años juntos, más la de otra pareja con una relación extraña sobre el poder en la que al final no se sabe bien quién lo ejerce sobre otro. Dos parejas en un mundo de incertidumbre donde no saben si ha perdido el tren, si va a volver a pasar o los han bajado para no subir nunca más.³⁶⁹.

Dans cette représentation, le train, qui pourrait représenter une chance de rédemption ou de sens, devient donc également un signe de perte et d'aliénation : les personnages ne savent pas s'ils ont raté leur opportunité ou s'ils sont condamnés à rester dans cet état d'attente éternelle. Une photo de cette salle est visible en annexe

Nous pouvons également remarquer que la vestimentaire est bel et bien respectée. Les personnages sont vêtus de haillons, symbolisant leur dénuement et leur condition précaire. Enfin, l'éclairage, surnommé « la blafarde³⁷⁰ » dans le texte original, est aussi différent de celui de l'œuvre écrite, tout comme le chemin de fer, les lumières font partie du thème de la gare ferroviaire. En effet, les spots lumineux sont des feux de signalisation bicolores qui passent du rouge au vert à plusieurs reprises au long de la pièce. Les motifs de ces changements constants d'illumination ne sont pas explicitement définis. Notre hypothèse suggère une corrélation entre ces variations lumineuses et les moments de silence prolongé ou les interventions orales, bien que cela reste conjectural.

L'aspect du silence, élément central dans cette mise en scène, se distingue nettement des interprétations antérieures et du texte original. Contrairement à l'image d'un silence absolu que le lecteur peut se forger à travers les didascalies indiquant des silences, temps ou pauses ou encore des points de suspensions. Ce silence est rarement absolu dans cette représentation. Là où le texte suggère une vacuité sonore, nous pouvons observer un silence peuplé de bruits, remettant en question l'idée d'un calme inaltérable et introduisant une dimension sonore inattendue qui redéfinit la notion de silence dans l'univers de Beckett. Bien que les personnages réalisent des pauses dans leurs échanges, ces interruptions ne sont jamais totalement exemptes de son. Le silence est systématiquement ponctué de bruits, tels que le frottement des pieds sur le plancher ou les respirations saccadées et volontairement amplifiées des acteurs. Cela change le silence d'une manière plus profonde que celle que nous pouvons le penser aux premiers abords. Le lecteur

³⁶⁹ La Vanguardia, *Pepe Viyuela y su Godot*, <https://www.lavanguardia.com/cultura/20210603/7501423/pepe-viyuela-godot-teatro-goya-beckett-antonio-simon.html#foto-1>, (consulté le 15/11/2024).

³⁷⁰ Beckett, Samuel, *Godot Bilingual*, op. cit., 1953, p. 178.

n'entend rien d'autre que le silence lorsque le dramaturge l'écrit, il peut et devrait respecter les didascalies et laisser un temps plus ou moins long en fonction de l'information donnée par le dramaturge. Le spectateur, lui, est susceptible à tous les bruits que réalisent les acteurs volontairement ou non, il peut omettre les bruits possiblement présents dans la salle, tout comme le fait le lecteur, mais il ne peut pas omettre les sons, bruits, produits par les acteurs. En effet, le spectateur est amené à remettre en question la délibération de ces choix sonores, ne pouvant discerner avec certitude leur intentionnalité ou leur conformité aux intentions originales de Beckett. Cette ambiguïté acoustique invite le spectateur à une exploration plus nuancée du silence, le privant de la quiétude attendue pour le plonger dans une contemplation active de sa signification.

En conclusion, la mise en scène madrilène d'Antonio Simón propose une lecture réinterprétée de *Esperando a Godot*, combinant fidélité à certains éléments originaux et modifications audacieuses, comme l'ajout du chemin de fer. Ce choix scénique, qui s'éloigne du minimalisme classique, inscrit la pièce dans une perspective moderne, offrant une nouvelle manière d'aborder les thèmes de l'attente et de l'incertitude tout en engageant une réflexion sur le silence et son impact dans l'univers de Beckett.

4.3.3. Une interprétation burlesque de *Waiting for Godot* par Eliot Gravouille

Nous continuerons cette section par l'analyse d'une mise en scène de *Waiting for Godot* réalisée par une compagnie amateur dirigée par Eliot Gravouille. Cette représentation eut lieu à Rennes, au théâtre du Diapason en 2016.

Nous pouvons remarquer que Gravouille décide de changer le rythme de la pièce sans essayer de le cacher, il ajoute, élimine et change un très grand nombre de gestes en plus de réduire les silences. Nous pouvons le voir dès le début de l'œuvre, à la page qui serait la seizième du livre publié par Grove Press. Dans cet échange, Vladimir et Estragon, réalisent des gestes clownesques, « Il [Vladimir] ôte à nouveau son chapeau, regarde dedans [...] Il tape dessus [...] »³⁷¹, à la sixième minute correspondant à cet échange, Vladimir et Estragon exécutent, en plus des gestes indiqués

³⁷¹ Beckett, Samuel, *Godot Bilingual*, op. cit., p. 16.

par la didascalie, des mouvements qui amplifient le grotesque et l'humour dans la pièce. Ils se regardent et réalisent des mouvements amples et vifs durant une demi-minute. Cet échange termine par un long silence durant lequel Estragon a placé sa chaussure sur sa tête, plus précisément, sur son chapeau. Gravouille exagère et change grandement ces gestes afin de rendre la pièce plus comique, plus grotesque. Les protagonistes, fréquemment et justement assimilés à des clowns, sont au cœur de l'approche scénique de cette mise en scène qui introduit des gestes réalisés simultanément par les deux compères, des gestes absents du texte original, soulignant ainsi leur complicité et l'élément clownesque de la pièce. Contrairement au texte original où Estragon reste passif, se limitant à toucher ses chaussures après que Vladimir a remis son chapeau, la version de Gravouille enrichit le texte par une expressivité corporelle marquée.

Le décor joue un rôle crucial dans les œuvres de Beckett, agissant comme une manifestation du silence. Cependant, il est important de souligner que le metteur en scène rennais décide de s'éloigner de cette image en remplaçant cet arbre par un autre qui semble être fait de fils de fer et qui, par sa particularité, capte l'attention des spectateurs. De plus, au deuxième acte, il remplit l'arbre de ballons de baudruche. Ceci renforce l'effet grotesque, pittoresque qu'il a désiré donner à la pièce, les ballons étant un élément très présent dans le cirque et inséparable des clowns. Cette interprétation du décor souligne comment un élément scénographique peut transcender sa fonction première pour devenir un élément porteur de sens et amplifier les éléments comiques de la pièce.

Il modifie grandement le rythme de la pièce, en ajustant les gestuelles et en réduisant les silences et insuffle ainsi une nouvelle dynamique à l'œuvre. Dès le début, l'introduction de gestes exagérés, non prévus dans le texte original, met en relief la dimension comique et grotesque de la pièce, renforçant l'image des protagonistes en tant que figures clownesques. Cette réinterprétation ne se limite pas à la gestuelle, mais s'étend au décor. Cette modification scénographique ne fait pas que divertir le spectateur, elle amplifie l'aspect comique et insuffle une vitalité comique à la mise en scène. L'aspect clownesque confère aussi une dimension plus universelle et populaire. Le cirque est un langage visuel immédiat, qui parle sans mots et touche un public varié, ce qui rend cette version plus accessible et déplace son impact. Au lieu de provoquer un simple malaise existentiel, elle devient un miroir amusant et troublant de l'humanité en attente, vulnérable et dérisoire. Les spectateurs sont ainsi invités à percevoir Beckett avec une sensibilité nouvelle, où le

rire est aussi un moyen de supporter l'absurde, d'alléger l'oppression d'une attente sans fin, et d'adoucir les profondeurs de l'angoisse humaine.

4.3.4. Une approche rythmée et clownesque de *En attendant Godot* par Paul Dussel

La prochaine mise en scène fut jouée par L'Avant Théâtre, une association multiculturelle audoise qui promeut des activités telles que le théâtre. Cette association, présidée et dirigée par Paul Dussel, a malheureusement été dissoute durant l'année 2021, mais pas avant d'avoir interprété *En attendant Godot* en 2017 aux Espaces V Roger-Lefort de Villepinte.

Afin de commencer cette analyse, nous aimerions remarquer que nous avons pu prendre contact avec le metteur en scène et acteur ayant le rôle de Vladimir dans cette représentation, Paul Dussel, qui nous a dit : « J'ai travaillé les silences pas tout à fait comme le voulait à l'époque Beckett, afin de donner plus de rythme³⁷². » Nous avons tenté d'approfondir et voici sa réponse :

J'avais donné plus de rythme au texte en supprimant où raccourcissant les silences voulus par Beckett. Accentuant le côté clownesque. La rencontre avec le jeune garçon je l'ai rendu un peu ambigu un peu drague³⁷³.

Paul Dussel s'est donc permis de modifier volontairement les silences, les pauses et les gestes dans le but de donner un autre rythme à la pièce. En raccourcissant ou supprimant des silences, il dynamise le dialogue, remplaçant la densité réflexive voulue par Beckett par un rythme plus fluide. L'accent mis sur le « côté clownesque » souligne une interprétation qui met en avant l'humour. Quant à la rencontre avec le jeune garçon rendue « un peu ambigu un peu drague », nous pouvons observer que Dussel cherche à explorer davantage la complexité des relations humaines ou à remettre en question les motivations et désirs sous-jacents des personnages.

Nous pouvons remarquer des changements qui confirment cette dynamique que le metteur en scène voulait insuffler à la pièce dès la troisième minute, des gestes qui ne sont pas présents dans le texte original sont ajoutés. Vladimir souffle dans son chapeau plus fréquemment que ce que le texte original prévoit. Cela accélère le rythme du fait que Vladimir est plus actif.

³⁷² Voir annexe 7.

³⁷³ Voir annexe 8.

L'élimination des silences est remarquable à la vingt-neuvième minute de la pièce où Pozzo ne fait aucune pause lors de sa tirade malgré plusieurs points de suspension et didascalies qui mentionnent un silence. Ce choix scénique imprime donc une cadence plus vive et énergique, insufflant un élan plus dynamique à la représentation.

Nous remarquons également que leurs vêtements diffèrent, en effet, les quatre personnages portent des vêtements propres, en opposition aux haillons décrits par Beckett. Dans la pièce écrite, l'usure des vêtements évoque la précarité, l'errance et le caractère cyclique de l'attente, ainsi que la perte de repères temporels, Vladimir et Estragon exprimant souvent leur incertitude quant au temps écoulé. En habillant les personnages de vêtements soignés, le metteur en scène introduit une atmosphère différente, éloignée de la dégradation physique et morale suggérée par les haillons. Cette modification visuelle atténue le symbole de dénuement et de pauvreté, adoucissant l'impression d'abandon. En apparaissant propres et ordonnés, les personnages semblent maintenir une forme de dignité ou de normalité malgré leur situation, ce qui pourrait être interprété comme une note d'optimisme. Ce détail vestimentaire éloigne les personnages de l'image de négligence et de dégradation que nous associons à une longue exposition aux éléments extérieurs auxquels ils sont soumis. Leur apparence soignée pourrait donc impliquer qu'ils viennent d'arriver ou qu'ils maintiennent une certaine forme de dignité ou de normalité malgré leur situation précaire. Cela pourrait influencer la manière dont le public perçoit leur lutte incessante, atténuer l'impact du thème de l'abandon et offrir une vision plus optimiste de leur situation.

Sous la direction de Paul Dussel, la mise en scène de *En attendant Godot* apporte une interprétation renouvelée de l'œuvre de Beckett en jouant sur le rythme, l'humour et des choix visuels singuliers. Les modifications des silences et gestes, ainsi que les costumes soignés, contribuent à donner une dimension plus dynamique et presque optimiste à la pièce, transformant le désespoir latent en une exploration plus accessible de la dignité humaine.

4.3.5. Joël Jouanneau adapte Godot à la lumière des préoccupations des années 90

Afin de conclure cette partie, nous analyserons une mise en scène précédemment évoquée et qui est la plus représentative de la capacité à offrir une critique incisive de la société actuelle tout en

adaptant l'œuvre à des préoccupations contemporaines. Il s'agit de la mise en scène de Joël Jouanneau de 1992 au Théâtre des Amandiers de Nanterre. Joël Jouanneau, né en 1946, est un dramaturge et metteur en scène français qui est reconnu pour son apport au théâtre contemporain. De 1965 à 1983, il anime la compagnie de théâtre amateur Le Théâtre du Grand Luxe, où il met en scène des œuvres de Genet, Pinter, Fassbinder, Gombrowicz, Borges ou encore Artaud. Pour introduire cette analyse, nous citerons Joël Jouanneau qui explique sa démarche en ces termes, soulignant son ambition d'inscrire *En attendant Godot* dans une lecture ancrée dans le contexte social et politique de la France des années 1990 :

Une œuvre devient un « classique » lorsqu'elle s'ouvre à des lectures très différentes, des interprétations « radicales »... voilà ce qui a guidé mon propos lorsque j'ai monté *En attendant Godot*. Je songeais à la phrase d'Hegel « Non pas l'homme, mais cet homme... » et je voulais raconter ce Vladimir et cet Estragon-là, restituer l'image de la dérive d'êtres exclus dans la France des années 90³⁷⁴.

Le Jouanneau souligne sa volonté d'adapter *En attendant Godot* à une réalité sociale spécifique, celle de la France des années 1990. En décrivant les personnages comme des « êtres exclus », il propose une lecture critique de la société contemporaine, transformant l'œuvre en une réflexion sur la marginalisation et les inégalités. Cette démarche, qu'il qualifie lui-même d'« interprétation radicale », illustre comment une œuvre classique peut être actualisée pour dialoguer avec les préoccupations de son époque. Cela traduit une vision du théâtre comme un espace d'engagement et de réflexion sur les dynamiques sociales.

Afin de mettre à bien cette idée, il réalise plusieurs changements, premièrement, en ce qui concerne les décors et la vestimentaire. En effet, comme nous pouvons le voir en annexe 4, l'arbre est remplacé par un transformateur électrique, en voici la raison selon Jouanneau :

Au départ j'ai demandé à Gabel que l'arbre fût un transformateur électrique, hérissé de câbles. C'est une idée très « mystique », la source de lumière aujourd'hui, c'est l'électricité ! Dans la campagne du côté de Roissy, les arbres, ce sont des pylônes... Je suis très sensible, d'ailleurs, à la beauté de certains paysages industriels. Des gens d'aujourd'hui, habitants de la ville, se donnent rendez-vous au pylône électrique, pas à l'arbre !³⁷⁵

Jouanneau illustre son choix de moderniser l'œuvre en remplaçant l'arbre par un transformateur électrique, symbolisant la lumière et les repères de la société contemporaine. En qualifiant cette

³⁷⁴ Samra, Bonvoisin, « Non pas l'Homme mais cet Homme... », *Théâtre aujourd'hui*, n° 3 : *L'univers scénique de Samuel Beckett*, 1994, p. 38.

³⁷⁵ *Ibid*, p. 41.

idée de « très mystique », il attribue une nouvelle spiritualité à l'électricité, une source de lumière et de connexion dans le monde moderne. Il établit ainsi un parallèle entre l'arbre, vecteur de réflexion dans le texte de Beckett, et le transformateur, point de rencontre et de signification pour une société urbaine et industrialisée. Cette substitution modifie la perception de l'espace scénique et invite les spectateurs à réfléchir sur l'impact de la modernité sur leurs propres repères culturels et naturels. De plus, en évoquant la beauté des paysages industriels et en les intégrant à son esthétique, Jouanneau redéfinit les critères de beauté scénique. Il remplace le cadre rural et minimaliste de Beckett par une mise en scène qui reflète la désincarnation de la nature dans un monde dominé par des infrastructures artificielles. En outre, le choix d'un entrepôt délabré comme décor principal remplace le paysage minimaliste et abstrait de l'œuvre originale, ancrant *En attendant Godot* dans un univers urbain et industriel. Ce lieu, marqué par la dégradation, reflète un monde en déclin, où les personnages évoluent dans un espace abandonné, vidé de vie et de sens. Cela confère une résonance actuelle à la pièce, tout en soulignant la capacité du théâtre à refléter les transformations sociétales et culturelles.

Nous pouvons également remarquer, grâce à l'annexe 4 que les costumes ne sont pas ceux décrits par Beckett. Vladimir est vêtu d'un costume d'ouvrier et Estragon d'une tenue contemporaine à cette mise en scène. Jouanneau, par la différence d'âge des deux compères et par le changement de leur vestimentaire soutient :

[...]des jeunes d'aujourd'hui qui sont sans projet, sans travail, et de la violence, cette condamnation à l'attente, qui leur est faite. Philosophiquement, je ne supporte plus l'image imposée des « clowns métaphysiques » portant des petit chapeaux ronds et des costumes historiquement datés des lendemains de la dernière guerre. Les costumes et les corps ne sont pas atemporels, ils sont toujours socialisés et historiques³⁷⁶.

En les habillant de manière contemporaine, Jouanneau inscrit les personnages dans une problématique sociale actuelle, celle de la jeunesse marginalisée, sans travail ni perspectives, contrainte à une attente imposée par une société qui les exclut. Selon le metteur en scène, les vêtements et les corps reflètent inévitablement un contexte social et historique. Cette approche ancre la pièce dans une modernité tangible, éloignant l'œuvre de son abstraction métaphysique pour en faire une critique directe de la réalité contemporaine. Ce choix vestimentaire, où il

³⁷⁶ *Ibid*, p. 39.

supprime les chapeaux melon pour les remplacer par des bonnets, n'est pas bien reçu par tous les critiques :

Le chroniqueur du *Courrier des Hauts de Seine* refusait de trancher - après avoir, pourtant, laissé percer quelque scepticisme :
Les clochards d'aujourd'hui ne sont plus ce qu'ils étaient. Sans le chapeau melon présent par Beckett, ils perdent leur dignité, ils ne sont plus que des exclus victimes de la société³⁷⁷.

En remplaçant les chapeaux melons par des bonnets, Jouanneau cherche à actualiser les personnages et à les inscrire dans une problématique sociale contemporaine. Cependant, pour certains critiques, cette modification altère un aspect fondamental de l'iconographie de Beckett, perçu comme un symbole de dignité et d'universalité des personnages.

Nous avons mentionné la différence d'âge entre les deux protagonistes, un choix qui constitue un élément central de la mise en scène de Jouanneau, un choix qu'il justifie ainsi :

Le choix d'un vieux Vladimir et d'un jeune Estragon, considéré comme sacrilège, a constitué le point de départ de mon travail. Habituellement, les personnages sont supposés être de la même génération ; le texte de Beckett ne fournit cependant aucun repère à ce sujet. Je voulais que l'un fût le « grand frère » de l'autre : l'idée que le premier est censé apprendre quelque chose au second est, à mes yeux, inscrite dans le texte³⁷⁸.

En accentuant cette différence générationnelle, Jouanneau introduit une dynamique de grand frère et de petit frère, où Vladimir, plus âgé, semble porter une responsabilité implicite envers Estragon. Cette lecture met en lumière une relation asymétrique, où Vladimir apparaît comme celui qui tente de transmettre un sens ou une direction à Estragon, même si cette tentative est constamment mise en échec par l'absurdité de leur situation.

Pozzo et Lucky subissent également des changements qui renforcent leur symbolisme et leur portée dans l'univers contemporain de la mise en scène.

Nous avons beaucoup travaillé à faire entendre le couple Pozzo-Lucky. Bizarrement, personne n'a contesté ma recherche autour de Lucky, dont j'ai fait une sorte de travailleur immigré qui joue à la corde et au ballon comme un enfant. [...] Tu [Pozzo] as l'air d'un guerrier et ta démarche est pleine d'un cynisme terrible³⁷⁹.

³⁷⁷ Mével, Yann, « APRÈS OU D'APRÈS BECKETT ? Joël Jouanneau metteur en scène de Beckett », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 14, 2004, p. 204.

³⁷⁸ Samra, Bonvoisin, *op. cit.*, p. 38.

³⁷⁹ *Ibid*, p. 41.

Jouanneau réinvente Lucky en le présentant comme un travailleur immigré, transformant son rôle en une représentation de la précarité et de l'exploitation moderne. En intégrant des éléments ludiques comme la corde et le ballon, il crée un contraste entre l'apparence enfantine et la réalité oppressante de sa situation, soulignant l'aliénation et la déshumanisation qu'il subit. Ce choix met en exergue l'actualité de la pièce, en évoquant les problématiques sociales et économiques liées à la migration et au travail forcé. Pozzo, quant à lui, devient une figure dominatrice dont le « cynisme terrible » et l'apparence guerrière accentuent le déséquilibre de pouvoir dans leur relation. Il n'est plus seulement une incarnation abstraite de l'autorité, mais un reflet des mécanismes oppressifs contemporains. Cela renforce l'idée d'une hiérarchie implacable où la violence symbolique et physique est omniprésente. En recontextualisant le duo Pozzo-Lucky, Jouanneau dépasse l'interprétation métaphysique traditionnelle pour lui donner une résonance sociale et politique. Ces modifications enrichissent la lecture de leurs interactions, les rendant plus pertinentes et percutantes pour un public moderne, tout en restant fidèle aux thèmes centraux de domination et d'exploitation dans l'œuvre originale.

Enfin, nous aimerions également indiquer que Jouanneau a réalisé des changements dans les dialogues, selon la même idée de rendre la pièce plus contemporaine : Quand le texte dit « ils s'insultent », on a l'habitude de reprendre les insultes que Beckett avait imaginées à l'époque de sa mise en scène ou celle de Roger Blin, comme si elles étaient devenues des répliques figées, intégrées au corps du texte... Dans notre mise en scène, ce sont les comédiens qui ont inventé les insultes pendant les répétitions, et il est logique que de la bouche d'Estragon, joué par Philippe Demarle, jeune de vingt-cinq ans, sorte une injure comme « Nique ta mère »...³⁸⁰

Jouanneau justifie un changement fondamental dans les dialogues, en conférant aux comédiens une liberté d'improvisation pour inventer des insultes plus contemporaines. Ce choix reflète une volonté de s'éloigner de la fixité du texte original pour s'inscrire dans une actualité linguistique, rendant les échanges plus naturels et crédibles pour un public contemporain. L'introduction des insultes modernes établit un lien direct entre les personnages et la culture de l'époque de la mise en scène. Ce choix souligne également le rôle actif des comédiens dans le processus de création, leur permettant d'apporter leur propre sensibilité et expérience au texte. La réplique de Philippe Demarle ancre ainsi Estragon dans une dynamique générationnelle spécifique, renforçant l'idée que la pièce est un miroir des préoccupations et des expressions de son temps.

³⁸⁰ *Ibid.*

En conclusion, la mise en scène de Joël Jouanneau réinterprète *En attendant Godot* en l'ancrant dans des problématiques sociales et esthétiques contemporaines. Par ses choix scénographiques, vestimentaires, et son actualisation des dialogues, il transforme l'œuvre en une critique incisive des inégalités modernes, tout en préservant l'essence de l'absurde et de l'attente propre à Beckett.

Les mises en scène analysées illustrent la diversité des interprétations possibles des œuvres de Beckett, oscillant entre une fidélité respectueuse aux didascalies et des réinterprétations audacieuses adaptées aux enjeux contemporains. Ces variations témoignent de la richesse du matériau beckettien, capable de s'adapter à des contextes culturels, esthétiques et sociaux variés, tout en conservant son essence. Ces approches offrent une perspective renouvelée sur l'absurde et permettent d'interroger, sous différents angles, la condition humaine et les dynamiques de l'attente.

4.4. Quand le corps et la voix créent le silence

Cette section explore la manière dont le silence est incarné à travers le corps et la voix dans des mises en scène qui vont au-delà du théâtre traditionnel. L'analyse portera sur des pièces chorégraphiées et des productions fusionnant le théâtre avec l'opéra, où l'expression corporelle et le chant jouent un rôle central dans la transmission du silence. Ces représentations montrent comment les gestes et la musicalité des voix créent des moments de silence saisissants, intensifiant ainsi l'émotion et enrichissant la portée dramatique.

L'étude s'intéressera aux adaptations scéniques qui utilisent la danse et le chant pour exprimer des silences porteurs de sens, révélant la complexité et la profondeur que ces éléments apportent à l'interprétation de l'œuvre. L'objectif est de comprendre comment ces formes artistiques hybrides conservent l'essence de la pièce tout en renouvelant sa perception et son impact auprès du public.

4.4.1. Dominique Dupuy et la danse du silence

L'adaptation de *Actes Sans Paroles I* que nous analyserons a été mise en scène par Dominique Dupuy à Lyon en 2013. Dupuy est une figure importante de la danse contemporaine en France, il a commencé sa carrière avec les Ballets des arts de Jean Weidt et a ensuite cofondé les Ballets modernes de Paris avec son épouse, Françoise Dupuy. Nous pouvons affirmer que cette représentation de *Acte sans paroles I* est une représentation traditionnelle, car, le directeur, étant danseur et chorégraphe, réinventa cette pièce en y incorporant la danse comme un des éléments principaux. En effet, nous verrons comment Dupuy crée une mise en scène chorégraphiée qui explore les éléments visuels et physiques de la pièce tout en respectant le message transmis par Beckett. Nous verrons également que la pièce est divisée en deux parties, la première est exécutée par un artiste de cirque, Tsirihaka Harrivel, et la seconde par Dupuy même. Cette structure répétitive reflète le thème récurrent de Beckett sur l'absurdité et la répétition de la vie humaine. Nous verrons également que le chorégraphe ajoute une profondeur supplémentaire à l'œuvre en introduisant des variations subtiles dans les interactions avec les objets, soulignant ainsi la

continuité et le changement du désir humain à travers les âges. Nous verrons dans cette analyse que l'incorporation de la danse et de la chorégraphie comme éléments principaux de la représentation peut entraîner plusieurs répercussions et conséquences sur l'interprétation et la réception de l'œuvre. La danse et la chorégraphie enrichissent la dimension visuelle et la perception physique de la pièce, ce qui offre une nouvelle couche d'expression corporelle qui peut approfondir la compréhension des thèmes beckettien. La gestuelle chorégraphiée peut accentuer l'absurdité et le caractère répétitif des actions des personnages, rendant les cycles de mouvement plus dramatiques et symboliques, ce qui renforce le sentiment de futilité et de lutte présent dans cette pièce.

Les silences prennent une nouvelle dimension lorsque les mouvements chorégraphiés deviennent le principal moyen de communication. Les silences peuvent être « remplis » par le langage corporel, offrant ainsi de nouvelles significations et nuances. Le langage non verbal jouant un rôle essentiel dans ces représentations, les expressions corporelles, les gestes et les mouvements des danseurs peuvent véhiculer des émotions et des intentions de manière plus immédiate et instinctive que les mots, ce qui permet une communication plus directe avec le public. La danse peut également introduire un élément émotionnel plus palpable, grâce à la capacité de la chorégraphie à exprimer des états intérieurs de manière subtile, mais visible et émouvante, ce qui peut offrir au public une connexion plus intuitive avec le protagoniste et sa situation. Nous pouvons affirmer que, via l'intégration de la danse, la mise en scène de Dupuy peut être perçue comme une interprétation contemporaine et expérimentale de Beckett. Enfin, avant de débiter cette analyse, nous aimerions analyser un commentaire de Dupuy sur la pièce dans lequel il décrit cette pièce :

Dans *Actes sans paroles*, par contre, on est bien dans ce que Beckett nomme lui-même la scène du théâtre, en présence d'un personnage, l'homme, muet, que Beckett confronte à une action. Cette action c'est un enchaînement d'actes simples, décrits dans des didascalies d'une exceptionnelle minutie, à réaliser avec une efficace précision. Se substituant à une quelconque signification portée par la parole, ces actes muets déterminent une rare présence physique à l'espace et aux objets, autrement dit une très forte présence au réel, ainsi portée à incandescence³⁸¹.

Nous pouvons voir que le chorégraphe met l'accent sur plusieurs aspects essentiels de l'œuvre qui sont caractéristiques du style et de la vision théâtrale de Beckett. Dupuy insiste sur le fait que *Actes sans paroles* se situe pleinement dans ce que le dramaturge appelle la scène du théâtre, soulignant

³⁸¹ Dupuy, Dominique, *op. cit.*

l'intention de créer un espace théâtral unique, distinct de la réalité quotidienne, où les actions et les gestes prennent une importance spécifique. Un homme muet, unique protagoniste de la pièce dans laquelle l'absence de communication verbale fait ressortir le langage des gestes et des actions. La communication se fait alors par le corps et les mouvements, plutôt que par le dialogue verbal. Dupuy note que l'action de la pièce est constituée d'un enchaînement d'actes simples, détaillés avec une minutie exceptionnelle dans les didascalies, ce qui demande une exécution précise de la part des acteurs. Cette rigueur dans les gestes met en relief la nature répétitive et souvent absurde des actions humaines. Dû à l'absence de dialogue, ce sont les actes muets qui portent la signification. Dupuy souligne que ces actes déterminent une présence physique intense à l'espace et aux objets, ce qui permet d'explorer comment le corps et ses interactions avec le monde peuvent véhiculer un sens profond. La forte présence du réel, « portée à incandescence » selon Dupuy, reflète l'approche de Beckett vis-à-vis de la réalité. Les gestes et les objets ne sont plus de simples éléments de décor, mais deviennent des moyens de confrontation avec le réel. Cette intensité crée une forme de tension et de questionnement existentiel. Dans sa description, Dupuy souligne donc la complexité et la profondeur de *Actes sans paroles*, la façon dont Beckett, par la mise en scène minutieuse d'actes simples et répétitifs, pousse le spectateur à une réflexion sur la nature de l'existence, la communication et la présence humaine dans un monde souvent absurde et dénué de sens explicite. Dupuy affirme, de surcroît, que ces deux versions ne transmettent pas le même message :

Je pense qu'avec les deux versions j'ai pu dire des choses que je ne pouvais pas dire dans la seule version circassienne et en plus, je me suis rendu compte que tout en faisant les mêmes actes, avec les mêmes objets, étant donné mon âge, étant donné ma condition, ce que je faisais allait être totalement différent et que donc les choses allaient prendre un sens complètement divers. Je pense que c'est ça qui ressort des deux versions, c'est que, elles ne se contredisent pas mais elles sont complémentaires d'une certaine façon parce qu'elles ne se marchent pas sur les pieds³⁸².

Nous pouvons voir que Dupuy réfléchit sur la manière dont il a pu explorer et exprimer différentes dimensions du texte à travers deux versions distinctes de la pièce. Il souligne, en premier lieu, que chaque version de la pièce lui a permis de dire des choses qu'il ne pouvait pas exprimer dans l'autre. Cela démontre la flexibilité du texte de Beckett et sa capacité à accueillir des interprétations variées. En choisissant de réaliser deux versions distinctes nous pouvons voir comment les mêmes gestes et objets peuvent prendre des significations différentes en fonction du contexte et de

³⁸² *Ibid.*

l'approche artistique. Cette réflexion souligne également l'importance de la mise en scène et de l'interprétation dans la création du sens théâtral. Dupuy évoque ensuite l'impact de son âge et de sa condition physique sur la performance. Cela nous montre que le corps de l'acteur peut avoir un impact sur la réception et l'interprétation de la pièce. Les mêmes gestes et objets, lorsqu'ils sont manipulés par un interprète plus âgé, peuvent évoquer des émotions et des significations différentes. Enfin, il termine en nous disant que les deux versions de la pièce ne se contredisent pas, mais sont complémentaires. Selon Dupuy, les deux versions offrent des perspectives distinctes qui, ensemble, élargissent et approfondissent la portée de l'œuvre :

C'est très différent mais à propos des mêmes actes. [...] La version de Tsirihaka, c'est un jeune homme en pleine possession de ses moyens mais qui quand même est empêché de réaliser des choses qu'il veut réaliser il est vraiment empêché dans ses moyens mêmes, alors qu'il a tous les moyens pour le faire. Alors que dans la mienne, je n'ai plus ces moyens-là et l'empêchement, l'empêchement est autre, l'empêchement je dirais est plus profond, c'est plus en liaison avec l'âge, c'est plus en liaison avec une vie vécue, c'est plus en liaison avec tout un passé, enfin c'est complètement différent, je ne suis pas, je n'ai pas les moyens de réaliser les actes mais par contre j'essaie de les réaliser avec autre chose³⁸³.

Dans cette citation Dupuy compare sa propre version de la pièce à celle de Tsirihaka, soulignant les différences significatives entre les deux interprétations malgré le fait qu'elles se basent sur les mêmes actions. La version de Tsirihaka, axée sur la vigueur et la lutte contre les obstacles, contraste avec celle de Dupuy, centrée sur la sagesse et l'acceptation des limitations physiques. Ce circassien, un jeune homme en pleine possession de ses moyens physiques, qui, malgré cette vigueur, est empêché de réaliser ce qu'il veut. Cet empêchement est perçu comme une lutte contre des forces extérieures ou des limitations imposées, cela montre un conflit entre la capacité physique et les obstacles à la réalisation des objectifs. En revanche, nous pouvons voir que dans la version de Dupuy, l'empêchement est intrinsèquement lié à l'âge et à l'expérience de vie. Dupuy admet qu'il n'a plus les moyens physiques de réaliser les actes, mais cette limitation physique est compensée par une profondeur émotionnelle et par la richesse de ce qu'il a vécu. L'empêchement dans sa version est donc plus interne et existentiel, et reflète ainsi les accumulations de la vie, le poids du passé et les défis liés au vieillissement. Dupuy essaie de réaliser les actes avec d'autres moyens, entre autres et comme il l'explique, grâce à la ruse, ce qui introduit une dimension de résilience et d'adaptation face aux limitations imposées par le temps et la condition humaine. Nous pouvons donc dire que les actes physiques, bien qu'ils semblent être les mêmes, prennent des

³⁸³ *Ibid.*

significations différentes selon le corps et l'esprit de l'interprète. Via ces mots Dupuy démontre que le langage non verbal et corporel est primordial dans l'œuvre de Beckett. Les actes physiques prennent des significations différentes en fonction du contexte et de l'interprète. Il affirme qu'il avait comme premier objectif de respecter les didascalies de Beckett :

Je me suis appliqué, en premier lieu, à réaliser les actes que Beckett décrit, il les décrit avec une sûreté absolument extraordinaire. Il y en a certains qui reviennent, quatorze fois, tomber, se relever, s'épousseter, par exemple, mais il y a dans la pièce cinquante verbes d'action, il n'y a que des verbes d'action, donc on est toujours dans l'action³⁸⁴.

La pluralité des verbes d'action, et leur répétition fréquente, comme tomber, se relever, s'épousseter, introduisent une dimension rythmique et, nous pourrions même dire, rituelle dans la performance. Ce rituel de répétition met en avant la banalité et l'absurdité de l'existence humaine. Cependant, la manière dont ces actions sont exécutées peut varier considérablement d'un interprète à l'autre, en fonction de leur état physique, émotionnel et mental. Un jeune homme en pleine possession de ses moyens, comme dans la version de Tsirihaka, pourrait exécuter ces actions avec une certaine vigueur et frustration visible face aux obstacles. À l'inverse, un interprète plus âgé, comme Dupuy, pourrait aborder ces mêmes actions avec une lenteur réfléchie, une profondeur émotionnelle et une résignation tranquille, révélant ainsi une nouvelle couche de signification liée à l'expérience de vie et au passage du temps. Le silence, omniprésent dans l'œuvre, amplifie encore plus l'importance du langage corporel et de la communication non verbale. En l'absence de dialogues, chaque geste, chaque mouvement devient une forme de langage en soi, capable de transmettre des émotions, des tensions et des histoires complexes. Cette absence de paroles oblige l'interprète à utiliser son corps comme principal outil d'expression, mettant en avant la richesse et la diversité du langage non verbal. Les gestes répétitifs, comme tomber et se relever, deviennent des symboles de la résilience humaine, du désespoir et de l'espoir.

Antérieurement, nous avons dit que Dupuy, dans sa propre représentation, utilise la ruse, nous verrons que ce mot vient du chorégraphe même et nous tenterons de voir comment cette ruse se manifeste : « Alors là, intervient quelque chose qui m'a beaucoup intéressé et qui m'intéresse beaucoup, c'est la question de la ruse³⁸⁵ ». Nous pouvons voir qu'il désire respecter les mots du dramaturge, mais, dû à son état physique, réalise des changements en utilisant la ruse. La ruse

³⁸⁴ Dupuy, Dominique, *op. cit.*

³⁸⁵ *Ibid.*

devient un outil crucial pour surmonter les défis physiques imposés par l'âge et les capacités réduites. Bien qu'il soit déterminé à rester fidèle à l'esprit et aux mots de Beckett, Dupuy doit nécessairement ajuster sa performance. Nous allons voir que la ruse, dans ce cadre, est une manifestation de la créativité et de la résilience artistique. Elle permet au chorégraphe de rester fidèle au texte et lui permet également une innovation performative. Nous pouvons voir cette ruse à la cinquante-huitième minute lorsqu'il cherche une manière non conventionnelle d'empiler les cubes en les faisant tenir l'un contre l'autre. De plus, nous pouvons voir dans son langage corporel, lorsqu'il réalise les mouvements pour empiler les cubes et également après avoir levé la jambe pour monter dessus et se raviser au dernier moment, il lève le doigt de sa main droite pour exprimer une idée, exprimer une réflexion. Tous ces gestes ne sont pas présents dans l'œuvre originale. La ruse est donc bien présente dans sa représentation et permet de compenser l'empêchement dû à son état physique.

Nous tenterons désormais d'interpréter ces différences de communication, quels sont ces empêchements, la signification de ces cinquante verbes d'action, cette ruse, ce silence dans ces deux représentations. Les changements dans le langage corporel peuvent se manifester de plusieurs manières en fonction de l'état physique, émotionnel et mental de l'interprète. Tsirihaka exécute des gestes rapides, fluides et dynamiques, exprimant la vigueur, l'énergie et parfois la frustration face aux obstacles. Comme nous pouvons le voir à la quatrième minute, tomber et se relever rapidement nous transmet une sensation d'une résistance active et une volonté de surmonter les défis. En revanche, Dupuy réalise les mêmes actions avec une lenteur réfléchie, une profondeur émotionnelle et une résignation tranquille, révélant une nouvelle couche de signification liée à l'expérience de vie et au passage du temps. La même chute, à la trente-septième minute, est plus longue et plus lente que celle de Tsirihaka. Comme Dupuy l'exprime dans le documentaire, son âge ne lui permet pas de réaliser les mêmes mouvements. Les mouvements lents et mesurés reflètent une fatigue physique ou une approche plus contemplative, où la lenteur pour se relever après une chute évoque la résignation, la sagesse accumulée ou la douleur physique, sans pour autant abandonner complètement puisqu'il continue d'interagir avec les objets qui vont et viennent autour de lui et ce jusqu'à la fin de la pièce. Nous pouvons également observer que les gestes de Tsirihaka montrent une tension musculaire marquée, des postures droites et une présence corporelle également plus marquée, traduisant une lutte intérieure et une détermination à affronter

les obstacles. En contraste, les gestes de Dupuy sont plus relâchés, avec des postures courbées ou affaissées, indiquant peut-être la lassitude, l'acceptation des limitations physiques, une approche plus posée de la vie. Nous pouvons le voir lorsque les deux protagonistes grimpent, ou tentent de grimper à la corde à la dix-septième et à la soixante-troisième minute, respectivement. Les expressions faciales varient également, le premier acteur affiche des expressions intenses, avec des sourcils relevés, montrant peu d'émotions. Il n'a pas besoin de se concentrer afin de réaliser ces mouvements qui ne semblent pas lui demander un effort notable. Les expressions du second sont différentes, des regards concentrés sur ce qu'il fait, ou des traits qui indiquent de l'inquiétude, la bouche entrouverte et légèrement tirée vers le bas, ce qui pourrait suggérer des émotions plus nuancées comme l'anxiété, la perplexité ou une introspection plus profonde. Durant les mêmes mouvements, nous pouvons voir que les mouvements de Tsirihaka sont amples et occupent beaucoup d'espace, symbolisant une présence dominante et une tentative de maîtriser l'environnement. En revanche, les gestes de Dupuy sont plus contenus, il utilise moins d'espace et démontrant une économie de mouvement qui peut suggérer la conservation d'énergie ou une sagesse intérieure. L'interaction avec les objets change également, le plus jeune manipule les objets de manière vigoureuse, comme des tentatives énergiques, mais infructueuses de surmonter les obstacles. Le plus âgé interagit avec les objets de manière plus délicate et précautionneuse, chaque mouvement étant réfléchi et mesuré, indiquant une plus grande compréhension des limitations et une adaptation plus sage aux circonstances. Nous pouvons le voir lorsqu'ils interagissent avec les ciseaux, à la vingt-cinquième minute pour le circassien et à la soixante-dixième minute pour le chorégraphe. Ces variations dans le langage corporel, par rapport à la pièce originale, modifient non seulement la dynamique de la performance, mais aussi la perception et l'impact émotionnel de la pièce sur le public. Elles permettent de créer des interprétations plus variées. En particulier, elles transforment profondément le rôle du silence, du langage non verbal et des non-dits dans la pièce. L'ajout de mouvements chorégraphiés et de gestes spectaculaires modifie la perception du silence. Le silence, qui dans l'œuvre originale de Beckett est lourd de sens et de tension, est ici « rempli » par l'intensité des expressions corporelles. Les gestes amplifiés et la gestuelle acrobatique de Tsirihaka, par exemple, ajoutent une dimension visuelle et dynamique qui peut atténuer la nature contemplative et introspective du silence. Le silence devient alors un espace d'attente et de contraste plutôt qu'un élément de réflexion profonde. Le langage non verbal est également enrichi par ces variations. Les mouvements fluides et dynamiques du circassien expriment une lutte intense

et une énergie physique qui transforment les gestes en une forme de communication directe et immédiate avec le public. En revanche, la lenteur et la profondeur des gestes de Dupuy introduisent une dimension émotionnelle et existentielle, où chaque mouvement est chargé de vécu et de réflexion. Cette diversité de langage corporel permet d'explorer différentes facettes de la condition humaine, en montrant comment le même acte peut véhiculer des significations diverses selon le contexte et la personne les réalisant. Les non-dits prennent également une nouvelle dimension. En effet, dans une pièce où le silence et les gestes sont les principaux moyens d'expression, les non-dits deviennent des espaces de signification potentielle dans lesquels les spectateurs sont invités à projeter leurs propres interprétations et émotions. L'introduction de la danse et des mouvements acrobatiques complexifie cette dynamique en ajoutant de nouvelles couches de non-dits à travers les expressions physiques. Par exemple, les mouvements mesurés et précautionneux de Dupuy peuvent suggérer une sagesse intérieure et une adaptation à la vieillesse, tandis que les gestes vigoureux de Tsirihaka peuvent symboliser une lutte contre les limitations et les obstacles extérieurs.

Il est également important de souligner un autre changement réalisé par Dupuy, comme nous l'avons dit, une des caractéristiques principales de cette pièce est le mutisme du protagoniste. Il est donc impossible de ne pas remarquer ce changement notable à la cinquante-neuvième minute de sa représentation où il rompt ce silence. En effet, à ce moment et à d'autres dans la pièce, le protagoniste cite Beckett, ici il chuchote : « Essayer encore. Rater encore. Rater mieux³⁸⁶ ». Il s'agit d'une phrase répétée à plusieurs reprises dans *Cap au pire* (1983). Cette intervention vocale de Dupuy marque une rupture significative avec la tradition du mutisme total qui caractérise cette pièce. Cette phrase encapsule parfaitement la philosophie de persévérance face à l'échec, le protagoniste, dans son silence et ses actions répétitives, incarne déjà cette lutte incessante contre l'échec. La citation verbalisée amplifie cette idée, ajoutant une couche de conscience à l'effort silencieux du personnage. Nous pouvons également dire que l'impact de ce choix sur le public est double. D'une part, il surprend par la rupture du silence, créant un moment de tension et d'attention accrue. D'autre part, il offre une interprétation supplémentaire qui relie directement l'action physique à la philosophie du silence chez Beckett. Le public, confronté à cette interruption vocale,

³⁸⁶ Dupuy, Dominique. (Metteur en scène), 2013, 1^{er} février, *Acte sans paroles I* de Samuel Beckett [Théâtre National de Chaillot], Théâtre National de Chaillot, Paris.

est invité à réfléchir sur la signification des actes du protagoniste. Cela élargit la perception de la pièce en soulignant la continuité entre le silence et la parole, entre le langage corporel et le langage verbal. Cependant, cette intervention vocale pourrait également créer une contradiction, en effet, le mutisme du protagoniste est une composante fondamentale de l'œuvre. Le silence total permet une immersion complète dans l'absurdité de la condition humaine, une immersion qui pourrait être perturbée par l'introduction de la parole. La citation pourrait être perçue comme une interruption artificielle qui rompt l'harmonie du silence et atténue la tension dramatique créée par l'absence de dialogue. De plus, en ajoutant cette dimension verbale, Dupuy pourrait involontairement imposer aux spectateurs une interprétation spécifique de la pièce, limitant ainsi l'ouverture à diverses interprétations personnelles. Le silence permet un grand nombre de lectures et d'interprétations, chaque spectateur étant libre de projeter ses propres significations sur les actions du protagoniste. En contrastant ce silence avec des mots précis, Dupuy oriente la réflexion du spectateur dans une direction particulière, potentiellement au détriment de cette diversité interprétative. En effet, cette phrase de Beckett redonne au personnage une envie de réussir quelque chose, ce qui lui redonne une dimension d'humanité qui peut ne pas être présente dans une interprétation purement muette. Le public, jusque-là, pourrait percevoir les actions répétitives du protagoniste comme des actes mécaniques, dépourvus de but ou de signification profonde. En introduisant cette phrase, Dupuy insuffle une intention, une persévérance et un désir de surmonter l'échec, ce qui humanise davantage le protagoniste. En suivant cette même idée, en ce qui concerne le silence, nous pouvons également voir à la toute fin de la représentation que Dupuy le rompt encore, en citant Beckett à nouveau : « Encore. Écarquiller encore. Dire encore. Être encore. Tant mal que pire. Encore. »³⁸⁷. Cette fois, la combinaison de paroles et langage verbal crée une autre sensation. En effet, quelques secondes avant, pendant et après avoir prononcé ces mots, Dupuy affiche un visage heureux, un sourire, comme s'il avait réussi, obtenu quelque chose, comme s'il avait atteint son but. Cependant, à la fin de l'œuvre originale, le protagoniste ne fait rien d'autre que de regarder ses mains, ce que le corégraphe fait également, mais avec un visage heureux. Cette modification introduite par Dupuy entraîne des répercussions importantes sur la perception de la pièce et sur la manière dont le public interprète les actes réalisés au long de la pièce par le protagoniste. Le sourire et l'expression de bonheur de Dupuy à la fin de la représentation contrastent fortement avec

³⁸⁷ *Ibid.*

l'ambiance désespérée et absurde de la pièce. L'expression de bonheur pourrait suggérer que, malgré les échecs et les obstacles rencontrés, il y a une forme de réussite dans la persévérance elle-même. Via cette citation et en souriant, Dupuy semble dire que continuer à essayer, à être, à exister malgré tout est en soi une victoire. Cette interprétation apporte une touche d'optimisme et d'humanité non présente dans l'œuvre écrite et qui offre une nouvelle perspective sur la résilience humaine face à l'absurdité de l'existence. Cette fin heureuse peut créer un conflit avec l'œuvre originale de Beckett, qui est généralement marquée par une vision plus sombre et désespérée de la condition humaine. Cette interprétation pourrait également être vue comme une déviation significative de l'intention originale du dramaturge, atténuant l'impact dramatique du message sur l'absurdité et l'inutilité des efforts humains. En affichant un visage heureux à la fin, Dupuy pourrait imposer une interprétation spécifique qui pourrait limiter la richesse des interprétations possibles. Le silence et l'ambiguïté de la fin originale permettent aux spectateurs de projeter leurs propres significations et émotions sur le personnage. En introduisant une expression claire de bonheur, Dupuy oriente la réflexion du public dans une direction particulière, ce qui pourrait réduire la diversité des interprétations personnelles. De plus, le bonheur et le sentiment d'accomplissement affichés par le protagoniste pourraient être en contradiction avec les thèmes de l'échec inévitable et de l'absurdité de l'existence chez Beckett. En montrant un protagoniste qui semble satisfait et accompli, Dupuy pourrait minimiser l'impact du message central de Beckett, qui est que, malgré tous les efforts, la quête de sens est souvent futile et sans fin. Cette intervention pourrait également enrichir la performance par une nouvelle dimension réflexive, introduisant une touche d'espoir et de satisfaction personnelle face à l'absurdité. Cela pourrait encourager les spectateurs à reconsidérer leurs propres perceptions de succès et d'échec, et à trouver de l'espoir même dans les situations les plus désespérées, ils pourraient penser que cette pièce a une fin heureuse, une fin désirée par le protagoniste, une interprétation qui n'est pas envisageable, ou tout du moins, qui n'est pas insinuée par Beckett dans son œuvre originale.

Enfin, avant de conclure cette analyse, nous aimerions insister sur l'élément circassien de la représentation de *Tsirihaka*. Tout au long de cette reproduction, le protagoniste réalise des mouvements comme sauter, faire des roulades et le poirier, des gestes non présents dans l'œuvre originale de Beckett. L'introduction de ces éléments du cirque entraîne plusieurs conséquences sur le langage non verbal et sur le silence, ce qui peut altérer le message transmis par Beckett de

différentes manières, aussi bien positivement que négativement. En effet, ces mouvements acrobatiques apportent une dimension spectaculaire et physique qui amplifie le langage corporel. Les gestes comme sauter et faire des roulades ajoutent de la dynamique et de l'énergie à la performance, rendant chaque geste plus expressif et visuellement impactant. Cela peut rendre la pièce plus accessible et engageante pour un public contemporain, qui peut être attiré par la nature impressionnante et énergique de ces mouvements. Cependant, cette approche peut aussi détourner l'attention du public de la simplicité et de la sobriété de la pièce originale, où chaque geste est minutieusement calculé pour transmettre une signification précise. En ajoutant des éléments spectaculaires, le langage non verbal peut perdre sa profondeur et sa capacité à transmettre des émotions complexes de manière subtile. Les éléments de cirque peuvent également modifier la perception du silence dans la pièce. En effet, dans l'œuvre de Beckett le silence est souvent lourd de sens et permet aux spectateurs de se concentrer sur les moindres détails des actions du protagoniste. Le silence invite à la contemplation et à l'introspection, créant une atmosphère de tension et de réflexion sur l'absurdité de l'existence humaine. En introduisant des mouvements acrobatiques, vifs, le silence peut être perçu différemment, car ces gestes spectaculaires peuvent distraire de la contemplation silencieuse et introspective. Le contraste entre les moments de silence et les mouvements dynamiques peut créer une nouvelle tension dramatique, mais peut aussi diluer la profondeur contemplative du silence original. Dans *Actes sans paroles*, la répétition des gestes simples souligne l'absurdité et l'inutilité des efforts humains. Les mouvements acrobatiques, par leur nature spectaculaire, peuvent également introduire une dimension de compétence et de réussite physique qui va à l'encontre du message de futilité et de désespoir. Les gestes acrobatiques peuvent donner l'impression que le protagoniste surmonte les obstacles de manière plus aisée et visible, ce qui peut atténuer le sentiment d'absurdité et d'échec constant que Beckett cherche à transmettre. Cependant, nous pouvons également argumenter que l'introduction de ces éléments du cirque pourrait offrir une nouvelle interprétation du message de Beckett. Les acrobaties peuvent être vues comme une lutte désespérée et vaine pour atteindre quelque chose de significatif, une métaphore visuelle pour l'effort humain incessant et ici, futile, la fin de la pièce étant la même, le protagoniste immobile et regardant ses mains. Le contraste entre la maîtrise physique des acrobaties et l'inutilité finale des efforts du protagoniste pourrait renforcer l'idée selon laquelle, malgré nos aptitudes et nos efforts, nous sommes toujours confrontés à l'absurdité de l'existence. Enfin, en ce qui concerne la condition humaine, ces ajouts soulignent la tension entre le désir de maîtrise et la réalité de

l'échec. Les mouvements acrobatiques peuvent symboliser cette quête incessante de transcendance physique et mentale, tout en soulignant l'inévitabilité de l'échec. Cela renforce la tragédie, où l'effort et la compétence sont constamment renversés par des forces incontrôlables et des circonstances absurdes. Nous pouvons donc dire que l'ajout des mouvements acrobatiques de Tsirihaka altère le message transmis par Beckett de plusieurs manières. Positivement, il peut rendre la pièce plus dynamique et engageante, offrir une nouvelle interprétation visuelle de la lutte humaine, et attirer un public contemporain. Négativement, il peut distraire de la subtilité et de la profondeur du langage non verbal original, atténuer le poids du silence contemplatif, et contredire le message de futilité et d'absurdité en introduisant des éléments de compétence et de réussite physique. Sur le plan de la condition humaine, ces ajouts peuvent à la fois enrichir et complexifier la réflexion sur l'inutilité des efforts humains, tout en offrant une nouvelle perspective sur la persévérance et l'espoir, même face à l'échec inévitable.

Afin de terminer, de conclure cette partie et le dernier chapitre de ce travail, nous pouvons noter que les choix artistiques de Dominique Dupuy et Tsirihaka Harrivel enrichissent et diversifient l'interprétation de *Acte sans paroles* en modifiant la dynamique du silence, en amplifiant le langage non verbal et en ajoutant de nouvelles dimensions aux non-dits. Ces variations permettent de redécouvrir l'œuvre de Beckett sous un nouvel angle, tout en respectant son essence. Comme le soutient Ivan Magrin-Chagnolleau ces représentations nous font voyager dans un autre univers :

Chacune de ces deux versions nous emmène dans un univers très différent. Dans la version exécutée par Tsirihaka Harrivel, nous sommes au pays de la virtuosité, de l'exploit physique, de la magie de l'apesanteur parfois, ainsi que de la vitesse d'exécution. Dans la version exécutée par Dominique Dupuy, nous sommes dans la lenteur, dans la méditation, dans un rapport au corps qui témoigne d'un vécu, d'un lâcher prise, d'une grande sérénité, et d'un grand plaisir d'être là.

Ces deux versions s'enrichissent l'une l'autre. Elles entrent en résonance. Chacune magnifie l'autre. Finalement, c'est un peu comme si nous assistions à un dialogue entre ces deux personnages. Sauf qu'au lieu que ce dialogue ait lieu sous forme de questions et réponses, il a lieu sous la forme de deux monologues silencieux. Mais c'est comme si chaque personnage était conscient de ce que l'autre avait fait, ou allait faire, quand il s'exprime³⁸⁸.

Nous pouvons donc dire que l'élément circassien et la chorégraphie ajoutent une dimension esthétique qui peut transformer l'œuvre en une performance plus complète et multisensorielle, cela

³⁸⁸ Magrin-Chagnolleau, Ivan, « Éloge de l'artiste chercheur », *p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e*, vol. 1, 2014, http://www.p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?page_id=633, (consulté le 10/11/2024).

permet ainsi d'attirer un public plus large, par exemple, les personnes intéressées par la danse contemporaine.

Les analyses des deux interprétations de *Acte sans paroles I* proposées par Dominique Dupuy, en collaboration avec Tsirihaka Harrivel, illustrent la richesse d'une œuvre qui, tout en restant fidèle à ses thèmes fondateurs, se prête à des relectures profondément distinctes. Ces adaptations, par leur contraste saisissant entre virtuosité circassienne et lenteur méditative, révèlent la polyvalence du langage corporel et du silence dans l'univers de Beckett. D'un côté, l'agilité et la dynamique des gestes de Harrivel amplifient l'énergie et la frustration face à l'absurde, de l'autre, la sérénité et la ruse de Dupuy traduisent un rapport introspectif et apaisé à la condition humaine. Cette complémentarité, presque dialogique, entre deux corps et deux temporalités enrichit le sens de la pièce et invite à une redécouverte de son essence à travers des perspectives nouvelles.

Cette exploration chorégraphique marque une transition naturelle vers l'analyse des représentations lyriques, où le corps et la voix se conjuguent pour réinterpréter l'univers beckettien. En examinant les mises en scène qui intègrent la musique et le chant, nous poursuivrons cette réflexion sur les modalités expressives qui transcendent le texte tout en amplifiant l'intensité de ses silences et de ses absences.

4.4.2. Le chant du silence par Pierre Audi et György Kurtág

Dans cette partie nous analyserons une représentation hybride de *Endgame*, une combinaison de théâtre traditionnel à l'opéra. Cette représentation, dirigée par Pierre Audi avec la collaboration du musicien et compositeur hongrois György Kurtág, est mise en scène pour la première fois en novembre 2018 à La Scala de Milan. Le compositeur avait auparavant assisté à une représentation de *Fin de partie* et comme le soutient Rosa María Rodríguez, avait, après avoir été grandement impressionné par cette représentation dirigée par Roger Blin, décidé de s'intéresser plus profondément au travail du dramaturge :

En 1957 el húngaro György Kurtág había asistido en París a la representación de *Fin de partida* con el montaje de Roger Blin, causándole enorme impresión, pero no sería hasta 1991 cuando se decidiría

a poner música a un texto de Beckett. *What is the word*, corresponde al último poema que escribiera Beckett un año antes de su muerte en 1989³⁸⁹.

En 2018 il décide donc de collaborer avec Pierre Audi afin de mettre en scène la représentation hybride que nous analyserons désormais. Le directeur, originaire de Beyrouth, a fondé le Théâtre Almeida et son festival de musique contemporaine en 1979, il les dirigea jusqu'en 1989. Il a occupé le poste de directeur artistique de l'Opéra national d'Amsterdam de 1988 à 2018, période durant laquelle il a réalisé la majorité de ses mises en scène. Le choix de ce directeur n'est donc pas laissé au hasard, son expérience avec l'opéra et le théâtre font de lui un choix des plus appropriés. Afin de commencer cette analyse, nous citerons Judit Frigyesi sur la représentation de *What is the Word* faite par le même compositeur, György Kurtág :

In Kurtág's *What is the Word*, the lonely soul relates to the surrounding world and to herself through association and fantasy. Association and fantasy bring a new element that transforms the basic emotional attitude with which earlier artists lived through the contradictory desires of existence. The liberating force of fantasy deepens but also resolves the anxiety of loneliness. In this piece, the incapability to speak is the source of agonizing pain, but fantasy opens the closed world of the ego toward her own depth. The incapability to speak becomes the protective shell within which one explores, through fantasy, the mystery and the beauty of existence³⁹⁰.

En comparant cette citation à l'opéra de *Fin de partie*, nous pouvons remarquer certains points communs malgré des différences contextuelles et thématiques. Dans le texte, l'interaction entre les personnages (Hamm, son serviteur Clov, ainsi que ses parents Nagg et Nell, confinés dans des poubelles) est marquée par des ruptures de communication et un isolement très présent. Tout comme Judit Frigyesi l'exprime, dans *What is the Word*, le protagoniste du poème est une âme solitaire, nous pouvons donc la comparer aux personnages de *Fin de partie* qui sont enveloppés dans leurs propres mondes perceptifs, utilisant le langage non seulement pour communiquer, mais aussi afin de se barricader, de s'ostraciser des autres protagonistes, du reste du monde. La musique de Kurtág, dans les deux œuvres, sert de véhicule pour exprimer l'inexprimable. Les silences chargés et les éclats sporadiques de notes musicales dans cette mise en scène de *Fin de partie* reflètent la tension et la désolation des personnages, tout comme dans *What is the Word*, où la musique explore les subtilités du désespoir et de la révélation intérieure. L'utilisation par Kurtág de textures musicales minimalistes et de motifs répétitifs permet une réflexion sur la condition

³⁸⁹ Rodríguez Hernández, Rosa Marí, « La influencia de Samuel Beckett en la música contemporánea », *Itamar. Revista de Investigación Musical : Territorios para el Arte*, n° 1, 2008, p. 103.

³⁹⁰ Frigyesi, Judit, « György Kurtág, 'Samuel Beckett : *What is the Word*', Op. 30b (1990/91) », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 43, 2002, p. 404.

humaine. Cela nous permet également de réaliser une exploration du silence et du son comme métaphores de la présence et de l'absence, de la connexion et de la séparation. Nous pouvons également remarquer que l'approche de Kurtág envers ces deux œuvres met en relief la manière dont la musique classique contemporaine peut dialoguer avec la littérature moderne pour enrichir l'expérience du spectateur et approfondir l'interprétation thématique du silence et du langage non verbal. Nous commencerons désormais l'analyse de cette représentation.

Nous pouvons voir dès les premières minutes que le décor diffère de celui décrit par le dramaturge. En effet, nous nous trouvons dans un espace ouvert avec dans le fond une porte et les deux fenêtres décrites par Beckett. Cependant, nous sommes à l'extérieur du bâtiment et non à l'intérieur. Le fait que l'adaptation scénique où l'action de *Fin de partie* se déroule à l'extérieur du bâtiment, contrairement à l'instruction originale de Beckett de rester à l'intérieur, transforme de manière significative l'atmosphère et l'interprétation de l'œuvre. Ce déplacement modifie la sensation de confinement, un élément central chez Beckett qui souligne l'isolement et la claustrophobie des personnages. En situant l'action à l'extérieur, où les éléments tels que la porte et les fenêtres suggèrent qu'ils se trouvent à l'air libre, la production insuffle une dimension de liberté potentielle et de connexion avec le monde extérieur, nous pouvons cependant remarquer que nous ne trouvons aucun élément de la société, ils restent isolés du reste du monde malgré leur non-confinement physique. Nous pourrions dire que dans cette représentation leur liberté, leur appartenance au monde extérieur n'est pas réelle et renforce leur réclusion étant donné qu'aucun élément de la société n'est présent, cela renforce leur tragédie personnelle. Dans cette mise en scène extérieure de l'opéra *Fin de partie* par Kurtág, le silence assume un rôle encore plus marquant du fait de l'absence totale de bruits ambiants naturels ou urbains, qui seraient normalement attendus dans un tel environnement. Cet élément silencieux, en contraste avec le cadre extérieur choisi, souligne donc d'autant plus l'isolement des personnages. Alors que la présence de ces bruits extérieurs aurait pu offrir une illusion de connectivité ou de normalité, leur absence rend le silence encore plus oppressant. Ce vide sonore accentue la séparation des personnages du reste du monde, renforçant ainsi l'intensité de leur confinement psychologique et spirituel malgré l'apparente ouverture de leur environnement physique. En effet, selon Rachel Willson :

The house on the stage has rotated somewhat, altering our perspective. Christoph Hetzer (set and costume design) in collaboration with Audi arranged this in compensation for the exclusion of a central scene in Beckett's play, in which the servant Clov pushes the blind, wheelchair-bound Hamm all around the room in which he lives, before returning him to the very centre. It certainly conveys the trapped world of the characters³⁹¹.

Willson soutient ce choix scénique que transmet efficacement l'idée d'un monde clos et oppressant, piégeant les personnages dans leur propre existence stagnante. L'effet de la maison tournante symbolise l'enfermement et le cycle sans fin auquel les personnages sont confrontés, accentuant la dimension absurde et existentielle du texte.

Nous pouvons également remarquer que, bien que l'action ne se déroule pas en intérieur, les interactions visuelles et symboliques avec des éléments du décor tels que la porte et les fenêtres restent en accord avec la vision originelle du dramaturge. Ces éléments, bien qu'ils soient placés dans un contexte extérieur, continuent de jouer un rôle crucial dans la dynamique interpersonnelle. Les distances physiques élargies, dans cet espace ouvert, permettent une immersion plus immédiate et intense dans les thèmes de l'isolement, de la désolation et de ce fait, peuvent intensifier la séparation émotionnelle et communicative entre les personnages. Ainsi, chaque silence ou échange de regards acquiert une dimension nouvelle, marquée. L'espace ouvert laisse donc un espace plus ample où résonne le silence. Nous pouvons donc dire qu'en déplaçant l'action à l'extérieur, la mise en scène offre une nouvelle perspective sur les thèmes de l'isolement, de la liberté et de la communication, transformant le silence de quelque chose d'intérieurement focalisé à un phénomène plus ouvert et dynamique, reflétant la complexité des interactions humaines et de l'environnement.

En ce qui concerne les mouvements, Clov commence sa pantomime silencieuse accompagnée par ses rires nerveux et des accords musicaux qui accompagnent le langage verbal et corporel de ce dernier. Ces accords musicaux qui accompagnent les mouvements de Clov agissent comme une amplification du silence, en le rendant plus palpable et dramatique. Ici, ces éléments sonores ne font qu'accroître la prise de conscience de l'absence de communication verbale significative et accentuent même la comicité des rires de Clov. En effet, les notes musicales jouées ont un ton sérieux, voire alarmant, ce qui offre un contraste marqué entre ce qui est attendu

³⁹¹ Willson, Rachel Beckles, « György Kurtág, Samuel Beckett : *Fin de partie* – scènes et monologues, opéra en un acte », *Tempo*, vol. 73, n° 288, 2019, p. 92.

par le public et ce qui se passe réellement sur scène, les rires de Clov. Nous pouvons voir, lors du réveil de Nell et de Nagg à dix-huitième minute, mais également tout au long de la représentation, que l'introduction du chant modifie la dynamique du silence. Le silence peut devenir plus dramatique ou contrasté, car le chant crée une toile de fond sonore continue dont l'absence est alors plus remarquée et chargée de sens.

Dans cette représentation, l'introduction du chant a un impact significatif sur la dynamique du silence, modifiant profondément l'atmosphère et l'expérience du spectateur. Tout au long de la représentation, le chant n'est pas simplement un ajout mélodique, il devient une composante essentielle qui restructure le cadre sonore de l'œuvre. Ce phénomène est particulièrement palpable dans la manière dont le chant interagit avec les moments de silence. Le chant, dans cet opéra, sert de toile de fond sonore continue, établissant un contraste marqué lorsqu'il cède la place au silence. Ce contraste n'est pas seulement une absence de son, mais plutôt un vide qui résonne avec une intensité accrue à la suite des passages chantés. Lorsque le chant s'interrompt, le silence qui en résulte n'est pas un simple arrêt sonore, il est chargé d'une tension dramatique qui capte l'attention du public. Cette dynamique est renforcée par le fait que le chant, dans le contexte de l'opéra, est souvent associé à l'expression des états intérieurs les plus intenses des personnages. Quand ces expressions vocales sont interrompues, le silence qui suit est d'autant plus saisissant. Il n'est plus perçu comme une simple pause entre deux notes ou deux scènes, mais comme un élément narratif qui souligne la solitude, l'isolement, ou même la résignation des personnages. Catherine Fahy le soutient en ces propos :

The vocal lines are characterised by their primarily dissonant and cramped, recitative enunciation, straining to erupt into full voiced distress. There are rare and beautiful moments of musical consonance, as when Hamm dreams of final deliverance or Nell reminisces about Lake Como. The musical translation of groans, yawns and screams, "mon drague!", aided by the masterful use of glissandi and extended vocal technique, counterpoint the bel-canto principles that audiences are accustomed to at the likes of La Scala, where the work was premiered and which, historically, has hosted the canonical opera repertory³⁹².

Selon Fahy, les lignes vocales se caractérisent par leur dissonance et un style récitatif tendu, semblant toujours sur le point de se transformer en un cri de détresse. Cette tension est renforcée par des techniques telles que les glissements de notes et le registre vocal, mettant en relief l'angoisse et les luttes intérieures des personnages. Ces choix vocaux confèrent à l'œuvre une profondeur qui va

³⁹² Fahy, Catherine, « György Kurtág's *Endgame* », *The Beckett Circle*, n° 6, 2019, p. 3.

au-delà du simple ornement scénique. Les sons tels que les grognements, les bâillements et les cris contrastent délibérément avec le chant lyrique traditionnel habituellement entendu à La Scala. L’auteure soutient donc que le chant dépasse le rôle d’ornementation et devient un outil d’expression puissant, accentuant la charge dramatique et les thèmes de la souffrance et du désespoir. Les rares moments de consonance, tels que les rêves de délivrance de Hamm ou les souvenirs de Nell concernant le lac de Côme, offrent des instants de répit dans une atmosphère tendue. Ces passages musicaux soulignent la précarité de l’espoir dans un univers dominé par la répétition et l’épuisement.

Dans la représentation de *Fin de partie* de Kurtág, le chant et le silence ne sont pas de simples éléments musicaux ou dramatiques, ils sont intrinsèquement liés dans une danse qui explore et exprime la complexité des thèmes beckettien. Leur interaction offre une nouvelle dimension au théâtre traditionnel, en transformant le silence en un espace chargé de significations, où l’absence de son devient aussi expressive et cruciale que sa présence. Fait que nous pouvons le confirmer grâce à De Ruyter qui nous affirme :

Dès le milieu de la pièce de Beckett Nell disparaît (Beckett évite le mot ‘mort’), mais sans aucun éclat; elle n’apparaît plus hors de sa poubelle quand Nagg l’appelle et Hamm prononce alors simplement le “Finie la rigolade” (78) d’un Prospero shakespearien. Chez Kurtág, par contre, cette mort est soulignée plus fortement par la longue plainte désespérée de Nagg, plainte qui s’éparpille en harmonies brisées, traduction musicale empruntée cette fois-ci au canon de l’opéra, ici au prélude de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner et à la mort de Mimi dans *La Bohème* de Giacomo Puccini (Fahy, 4/6). À Puccini sont aussi empruntées les quelques mesures d’un chœur féminin qui accompagnent en sourdine le dernier “Nell!” lancé par Nagg³⁹³.

Dans la pièce originale de Beckett la disparition de Nell est traitée avec une sobriété marquée, où le silence joue un rôle prédominant. Beckett utilise ce silence, ici un non-dit, comme un élément de tension et de malaise, ce non-dit amplifie le vide émotionnel et existentiel laissé par l’absence de Nell. Le fait que cette disparition se fasse « sans aucun éclat » renforce le thème de l’inéluctabilité et de l’indifférence face à la mort, aligné avec le nihilisme souvent associé à Beckett. Le silence ici n’est pas un simple vide sonore, mais un espace chargé de signification, reflétant l’isolement des personnages et leur résignation face à la dégradation continue de leur monde. Nous pouvons voir que dans l’adaptation opératique de Kurtág qu’il choisit de souligner cette scène avec une « longue plainte désespérée » de Nagg. Cette modification a un impact profond sur la représentation du silence dans l’œuvre. En effet, la plainte, évoquant les harmonies

³⁹³ De Ruyter, Danièle, « *Fin de partie*, György Kurtág / Samuel Beckett, la recherche de l’ailleurs et du silence », *Samuel Beckett Today / Aujourd’hui*, vol. 32, n° 2, 2020, p. 333.

brisées du prélude de *Tristan und Isolde* (1865) de Wagner et de la mort de Mimi dans *La Bohème* (1896) de Puccini, introduit un élément de lyrisme tragique qui remplace le silence de Beckett par une expression sonore de la douleur. Cela transforme l'expérience du silence de façon significative : au lieu d'un silence qui symbolise l'abandon et le désespoir tacite, Kurtág utilise le son pour exprimer directement ces sentiments. Cette approche entraîne plusieurs conséquences. Premièrement, elle externalise la souffrance intérieure des personnages, rendant leur douleur plus immédiate et palpable pour le public. Deuxièmement, cela crée une rupture avec le traitement habituel de la communication dans l'univers de Beckett, où les mots sont souvent insuffisants et le silence en dit long. Enfin, en remplaçant le silence par une plainte musicale, Kurtág élargit le dialogue entre les personnages et le public, engageant les spectateurs non seulement intellectuellement, mais aussi émotionnellement. La musique, avec ses nuances et ses tonalités expressives, agit comme un vecteur de communication non verbale qui peut transmettre des subtilités de sentiments et de tensions inaccessibles par le seul texte. Elle devient ainsi un langage universel, permettant une immersion plus immédiate et intense dans les thèmes de l'isolement, de la désolation et de l'interdépendance tragique des personnages. Enfin, le chant en général et dans l'opéra en particulier, par sa nature même, étire, allonge le temps. Nous pouvons voir à la treizième minute que le mot « autant » est prononcé pendant légèrement plus de deux secondes alors que sa prononciation dans un contexte non lyrique prendrait moins d'une seconde. Les répliques qui sont rapidement échangées dans une pièce de théâtre peuvent donc prendre beaucoup plus de temps lorsqu'elles sont chantées. Cela peut affecter le rythme de la pièce et la manière dont le silence est perçu. Les silences peuvent sembler plus longs ou plus lourds de sens, modifiant ainsi la structure rythmique de l'œuvre.

Nous pouvons donc dire que dans l'opéra de Kurtág et de Pierre Audi le silence n'est pas éliminé, mais réinterprété et complété par la musique, ce chant agit à la fois comme un écho et un contraste aux thèmes de silence et de solitude centraux chez Beckett. Cela montre comment la musique, dans la catégorie de l'opéra, peut servir à approfondir et à diversifier l'expérience théâtrale, offrant de nouveaux moyens qui servent pour l'exploration des thèmes classiques de l'absurde et de l'existence humaine. Nous continuerons cette analyse via les propos de Rachel Beckles Willson sur cette mise en scène :

Beckett's text has dominated the creative process, just as his name dominates the opera's title. As is typical of earlier works of Kurtág, the very sounds of the words provided an entry point for creating sonorities and a larger-scale form developed from Kurtág's experience inside them. The words are variously shadowed, enhanced and expanded by a unique ensemble of instruments, including bayan (chromatic, keyed accordions), celeste, cimbalom, an upright piano with practice mute, and six double basses (five with an extrabass string). All these, coordinated and shaped beautifully by Markus Stenz, are used sparingly and as if in a chamber ensemble, just as are the other sections (there are ten violins that are frequently divided into separate voices, for instance). Such careful attention to individual words generates fragmentation rather than continuity or development : the complex timbre of one phrase is rapidly succeeded by that of another with which it is at odds³⁹⁴.

Selon Willson, cette mise en scène illustre une fusion profonde entre le texte de Beckett et l'approche créative de Kurtág, où le texte influence non seulement le contenu narratif, mais aussi la structure musicale de l'œuvre. La sonorité des mots choisis par Beckett sert de point de départ pour les sonorités musicales, démontrant que Kurtág perçoit le texte comme une source d'inspiration et une structure organisatrice pour sa composition. En ce qui concerne l'orchestration, l'ensemble instrumental mentionné par Willson, qui comprend des instruments tels que le bayan, le céleste, le cymbalum, et les contrebasses avec une corde supplémentaire est employé de manière minutieuse, sans excès, les notes ne prennent pas le dessus sur la représentation, mais se combinent à elle. Cette économie dans l'utilisation des instruments crée un espace sonore où chaque intervention, bien que sporadique, porte un poids significatif sur l'atmosphère et la texture de la composition. Le fait que ces instruments soient traités comme s'ils appartenaient à un ensemble reflète et respecte l'approche minimaliste de Beckett envers les éléments scéniques et dialogiques dans son théâtre. L'attention minutieuse apportée aux mots par Kurtág aboutit à une fragmentation plutôt qu'à une continuité, soulignant ainsi le rôle actif du silence dans la pièce et dans l'opéra. Les transitions rapides et les contrastes sonores jouent un rôle crucial dans la mise en relief du silence. En utilisant des instruments pour ponctuer et encadrer les moments de silence verbal, Kurtág ne se contente pas de remplacer le silence par de la musique, mais utilise plutôt la musique pour souligner et accentuer le silence. Les notes musicales, en surgissant brusquement puis en s'atténuant tout aussi rapidement, créent un contraste sonore qui rend le silence encore plus tangible et palpable pour l'audience. Ces moments musicaux agissent comme un élément révélateur du silence, en effet, ils offrent aux spectateurs non seulement une pause pour absorber les dialogues, mais aussi pour ressentir l'absence de son comme un élément dramatique en soi. Dans le théâtre traditionnel, le silence peut souvent passer inaperçu ou être ressenti comme une simple absence de parole. Ici, il

³⁹⁴ Willson, Rachel Beckles, *op. cit.*, p. 92.

est activement construit et mis en scène grâce à la musique. Cette approche permet de focaliser l'attention du public sur ce qui n'est pas dit, sur l'espace entre les mots, et sur l'isolement profond des personnages, rendant ces silences non seulement audibles, mais essentiels à l'interprétation de l'œuvre. Cela a pour conséquence une expérience théâtrale où le silence acquiert une présence presque physique, devenant encore plus présente dans la narration de la détresse humaine. Enfin, dans la même citation, Willson nous affirme que la direction de Markus Stenz, le chef d'orchestre, est essentielle pour concrétiser cette vision musicale. Sa gestion de l'ensemble assure que chaque élément musical et chaque silence soient méticuleusement intégrés, reflétant ainsi fidèlement l'esprit du texte de Beckett. Sous sa direction, la musique de Kurtág devient une expérience immersive qui est à la fois une extension et une interprétation du monde beckettien, démontrant une fusion entre les mots et la musique, où chacun informe et enrichit l'autre.

Nous pouvons également voir que la pantomime de la pièce est légèrement réduite. En effet, certains mouvements sont éliminés dans cette mise en scène, tels que les déplacements du fauteuil de Hamm. Cette suppression fait passer la mise en scène au moment de la mort de Nell à celui du récit de Hamm, ces mouvements sont des choix significatifs qui accentuent plusieurs thèmes clefs de la pièce de Beckett. L'élimination des déplacements du fauteuil de la mise en scène entraîne plusieurs conséquences sur la pièce. Initialement, cette pantomime renforce l'idée d'immobilité et d'impuissance des personnages. Hamm, physiquement incapable de se déplacer sans l'aide de Clov, symbolise son état de dépendance extrême et l'impossibilité d'échapper à sa situation, son incapacité à se déplacer seul, ce dialogue et ces mouvements rappellent aux spectateurs l'infirmité de Hamm. Cependant, cette absence de mouvement représente aussi l'isolement et le confinement des personnages dans leur environnement. Leur incapacité à se déplacer renforce le sentiment d'être piégés dans un espace clos, sans possibilité de fuite ou de changement. Selon les didascalies de Beckett, ces déplacements sont bel et bien absurdes étant donné que le fauteuil de Hamm n'est déplacé que de quelques centimètres. Le spectateur doit donc remarquer lui-même que Hamm est dans une situation beaucoup plus similaire à celle de ses parents qu'il ne paraît. La transition directe du décès de Nell au récit de Hamm peut être interprétée comme une illustration de la continuité de la vie malgré les pertes individuelles. En choisissant de raconter son histoire immédiatement après la mort de Nell, Hamm semble ignorer ou minimiser davantage l'impact émotionnel de sa perte, soulignant l'indifférence et l'absurdité de l'existence. Il est cependant intéressant de remarquer que

Clov a un langage non verbal différent dans cette représentation lors du décès de Nell, il réalise des grimaces silencieuses qui démontrent des sentiments de douleur, la perte de Nell n'est pas insignifiante pour lui. Ce moment de silence devient une pause méditative triste, obligeant le public à confronter l'absurdité et le désespoir de Clov. Le silence entre la mort de Nell et le récit de Hamm agit comme une césure dramatique qui sépare la vie et la mort, mais aussi comme un espace narratif où le spectateur peut réfléchir sur l'inhumanité et la froideur des relations humaines dans la pièce. Ce silence prolongé augmente la tension sur scène, rendant chaque interaction entre les personnages encore plus chargée de sens. L'absence de mouvement et les pauses silencieuses soulignent l'inefficacité des communications verbales, forçant le public à chercher des significations dans les gestes et les expressions. Ces choix de mise en scène d'Audi et de Kurtág, via la suppression des déplacements du fauteuil, en ajoutant les grimaces de souffrance de Clov et en enchaînant la mort de Nell avec le récit de Hamm, mettent en évidence l'immobilité et l'impuissance des personnages, tout en renforçant l'impact des silences. Cette approche, bien que différente à l'originale, offre une interprétation fidèle à l'esprit de Beckett, en soulignant la continuité mécanique de la vie malgré la désintégration émotionnelle et physique des personnages.

Cette composition offre donc une vision sur la manière dont Kurtág et Audi utilisent le langage musical pour transcender les barrières du langage verbal, approfondissant le silence en le mettant en valeur et obligeant plus encore le spectateur, l'auditeur, à analyser ce vide laissé par les personnages de Beckett. Le directeur musical, Markus Stenz dans une entrevue lors de la représentation de l'œuvre en 2020 au Palau de les Arts Reina Sofia à Valence affirme : « What Kurtág has done is taken a rather intimate play and he is giving us different colors for every single words the singers are giving the audience³⁹⁵ ». Il soutient qu'en attribuant une couleur à chaque mot, Kurtág amplifie la signification du texte, permettant au public de percevoir des nuances qui pourraient autrement passer inaperçues, ce qui favorise une compréhension plus profonde et une connexion émotionnelle plus forte avec le texte. La complexité de la musique de Kurtág reflète la rigueur et la précision du texte de Beckett, chaque mot étant soigneusement pesé et mesuré, et la musique de Kurtág répond avec une attention similaire aux détails. Il transforme donc chaque mot en une expérience sensorielle unique et crée une immersion totale pour le public, il ne s'agit plus

³⁹⁵ Stenz, Markus, *Entrevue avec Les Arts du 29 octobre 2020*, <https://youtu.be/2L59EOtrHXE?feature=shared>, (consulté le 22/10/2024).

de simplement écouter de la musique ou de comprendre le texte, il crée une expérience où chaque élément est vécu de manière encore plus intense et personnelle.

Nous pouvons donc conclure que l'opéra *Fin de partie* est un exemple de la façon dont la musique peut amplifier les thèmes de Beckett de l'absurdité, de la condition humaine, du temps qui passe et de l'isolement existentiel. Il est également important de souligner que le chant ajoute une couche esthétique qui peut enrichir ou complexifier l'expérience du spectateur. Le fait que les dialogues sont chantés peut donc rendre l'œuvre plus accessible, le public n'est plus seulement celui qui désire aller au théâtre, il est également celui intéressé par l'opéra. Nous pouvons également conclure que cette adaptation enrichit l'humour de la pièce en utilisant la musique pour intensifier les contrastes émotionnels et la mise en scène pour souligner l'absurdité. Cette combinaison offre une nouvelle dimension à l'œuvre, permettant au public de ressentir plus profondément le mélange unique de comique et de tragique de Beckett. En ce qui concerne le langage non verbal, nous pouvons conclure que le traitement du langage non verbal dans cette représentation hybride enrichit et approfondit la compréhension des thèmes beckettien. Les choix de mise en scène de Pierre Audi et György Kurtág mettent l'accent mis sur l'immobilité, le silence et les gestes subtils créent une atmosphère où l'absence de communication verbale devient un moyen puissant de transmettre la solitude, l'isolement et l'absurdité de la condition humaine. Cette approche, bien que différente de l'originale, offre une interprétation fidèle à l'esprit de Beckett, en soulignant l'obligation de la continuité de la vie malgré la désintégration émotionnelle et physique des personnages, une continuité qui mène obligatoirement à la mort.

Cette représentation hybride, par son utilisation innovante de la musique et de la mise en scène, ouvre de nouvelles perspectives sur la manière dont les œuvres de Beckett peuvent être réinterprétées. Elle met en lumière la richesse et la polyvalence du texte beckettien, capable d'inspirer des expériences théâtrales multisensorielles tout en approfondissant les thèmes fondamentaux du silence, de l'absurde et de l'isolement. Cette relecture opéra-théâtre, en mêlant sonorités et immobilité, pose également des questions sur la manière dont le médium influence la réception et l'interprétation d'une œuvre.

Ces réflexions nous conduisent désormais à l'exploration des adaptations télévisées, où les spécificités du petit écran offrent un cadre encore différent, capable de remodeler la mise en scène, la proximité avec le spectateur et les choix artistiques pour transmettre l'essence beckettienne.

4.5. Adaptations filmées et enjeux scéniques

Dans cette section nous analyserons la manière dont le silence est représenté et interprété dans des productions théâtrales spécialement conçues pour être filmées. L'étude portera sur les choix de mise en scène propres aux captations destinées à l'écran, y compris l'utilisation des décors, qui influencent l'expérience et la perception du spectateur. Les productions filmées permettent d'exploiter des techniques spécifiques telles que les gros plans, les angles de caméra, le montage et la mise en valeur des décors pour accentuer les silences et les moments de pause.

Nous examinerons comment ces procédés visuels, combinés aux choix de décors, influencent l'interprétation des œuvres et comment les réalisateurs parviennent à conserver la force et l'intensité du silence scénique tout en l'adaptant aux contraintes et aux possibilités de l'écran. Cette analyse permettra de mieux saisir comment le passage du théâtre à l'écran peut enrichir ou transformer la perception du silence et sa signification dans l'œuvre de Beckett.

4.5.1. L'inhospitalité du désert de Karel Reisz dans *Acte sans paroles I*

Nous allons commencer cette sous-partie par la présentation du directeur de la représentation de *Acte sans parole I* : Karel Reisz. Metteur en scène Tchèque né le 21 juillet 1926, il est principalement connu pour son rôle dans le mouvement du Free Cinema britannique dans les années 1950 et 1960, aux côtés de figures comme Lindsay Anderson et Tony Richardson. Ce mouvement se caractérise par une approche documentaire réaliste et une sensibilité sociale prononcée. Son premier film qui l'aide à se démarquer est *Saturday Night and Sunday Morning* de 1960. Outre sa carrière cinématographique, Reisz a également fait des incursions dans le théâtre comme la représentation de *Happy days* qu'il dirigea entre 1996 et 1997 avec la compagnie Aleida Theatre, à Londres. Son expérience lui donne donc une place privilégiée pour diriger cette pièce télévisée. Nous analyserons donc ici la représentation télévisée de *Acte sans paroles I* tournée en 2010 au studio Ardmore, à Bray, en Irlande. Ce film a été réalisé dans le cadre du projet « Beckett on Film », qui avait pour objectif d'adapter l'ensemble des pièces de théâtre de Samuel Beckett pour le grand écran. Lancé en l'an 2000, ce projet rassemble un ensemble diversifié de réalisateurs

renommés du monde du cinéma et du théâtre pour adapter les œuvres de Beckett en films. La distribution de cette production a été assurée par Channel 4 Television Corporation au Royaume-Uni et Raidió Teilifís Éireann (RTÉ) en Irlande.

Nous commencerons cette analyse par l'élément le plus visible et qui change drastiquement des autres pièces du dramaturge : le décor. En effet, nous pouvons voir que nous nous trouvons, tout comme le décrit Beckett, dans un espace ouvert et très lumineux, plus concrètement, dans un désert. Ceci est bien respecté dans cette représentation. Les éléments inhérents au cinéma amplifient cette impression de vastitude et de désolation grâce à des prises de vue larges et des angles de caméra qui accentuent l'étendue du désert notamment dans les premières minutes durant lesquelles à l'arrière-plan montre un désert infini avec des dunes de sable qui semblent changer, ce qui ne serait pas possible dans une représentation théâtrale traditionnelle. Les deux seules couleurs du décor, les teintes de sable et le ciel sans aucun nuage contribuent à cette atmosphère d'espace ouvert infini duquel le protagoniste ne peut s'échapper, un espace si vaste que le spectateur se rend compte, dès le début du film, de l'insignifiance de l'existence de cet homme.

Un élément central dans cette adaptation télévisée est la présence du sable, qui ne se contente pas d'être un simple élément de décor, mais devient un acteur à part entière. Dès la première minute, le sable s'infiltre dans les vêtements et la bouche du protagoniste lorsqu'il tombe, le forçant à le cracher. Cette omniprésence symbolise l'inconfort et l'irritation constants, soulignant la lutte vaine et incessante du personnage contre un environnement hostile et imprévisible. Chaque chute amplifie cette lutte, rendant l'expérience encore plus exaspérante et dégradante. Le sable évoque aussi une sensation de suffocation et d'impuissance, renforçant le sentiment de mal-être et de perte. En effet, l'image du sable, intrusif et envahissant, est un symbole tangible des obstacles insurmontables et des frustrations quotidiennes. Cette intégration du sable apporte une profondeur supplémentaire à l'œuvre, illustrant de façon concrète la condition humaine telle que Beckett la perçoit : une lutte perpétuelle et souvent vaine contre des forces incontrôlables.

Le sable est absurde pour plusieurs raisons : sa nature envahissante et imprévisible provoque une gêne constante. Le protagoniste doit lutter contre cet élément qui s'immisce même

dans les endroits les plus incongrus, symbolisant la confrontation de l'homme avec des forces hors de son contrôle. L'environnement stérile et hostile du sable rend chaque mouvement laborieux, soulignant l'effort inutile et l'épuisement. Se relever après une chute devient une épreuve physique et mentale, illustrant la répétition absurde des efforts vains de l'existence humaine. De plus, le sable, fluide et insaisissable, contraste avec le désir du protagoniste de trouver un semblant d'ordre et de contrôle, mettant en lumière la tension entre la quête de structure et la réalité chaotique de la vie.

Nous continuerons désormais cette sous-partie par l'analyse du langage corporel et les interactions avec les objets du protagoniste. Dans la pièce originale, la première didascalie indique « Geste familier : il plie et déplie son mouchoir³⁹⁶ ». Premièrement, cela pourrait représenter une tentative de maintenir un certain ordre et une routine dans un environnement chaotique et absurde. Le protagoniste, en répétant ce geste, cherche à imposer un semblant de normalité et de contrôle sur sa situation désespérée. Deuxièmement, ce geste est également un symbole de confort et de familiarité. Le mouchoir, objet personnel et intime, pourrait être vu comme un lien avec un monde extérieur plus structuré et compréhensible. Il représente une ancre émotionnelle pour le protagoniste, qui lui offre un moment de répit et de connexion avec quelque chose de tangible et de connu. Dans cette représentation, cette scène est complètement absente, cela signifie que la pièce commence directement par l'expulsion du protagoniste des coulisses. Cette entrée en scène abrupte et violente crée immédiatement une atmosphère de chaos et d'urgence. L'absence de la scène du mouchoir élimine un moment de calme et de familiarité, plongeant le spectateur directement dans l'action sans préambule. Sans cette scène, le personnage peut sembler encore plus isolé et déconnecté, accentuant le sentiment de désespoir et d'abandon. L'absence de cette scène modifie également le rythme de la pièce. Le geste de plier et déplier un mouchoir est une pause dans l'action, un moment de réflexion silencieuse qui permet au spectateur de se connecter plus profondément avec l'état intérieur de l'acteur. Sans cette pause, la pièce devient plus frénétique et oppressante, privant le public d'un moment de contemplation et d'introspection. Nous allons voir que cette introduction brusque entraîne plusieurs répercussions sur le silence et sur le spectateur. Premièrement, le silence est immédiatement chargé d'une tension palpable. En l'absence de gestes familiers et apaisants, comme plier et déplier un mouchoir, le silence devient oppressant et

³⁹⁶ Beckett, Samuel, *Actes divers*, *op. cit.*, p. 95.

inconfortable, amplifiant l'angoisse et l'incertitude. Le spectateur est plongé directement dans le désordre et la violence de l'univers de Beckett, sans transition pour s'acclimater. Deuxièmement, cette entrée violente capte immédiatement l'attention du spectateur, le mettant sur le qui-vive. L'absence de préparation ou de contexte renforce le sentiment de désorientation et de confusion, obligeant le public à se concentrer intensément pour comprendre ce qui se passe. Cela rend l'expérience théâtrale plus immersive et engageante, mais aussi plus éprouvante sur le plan émotionnel. Enfin, cette introduction abrupte accentue la brutalité et l'absurdité de la condition humaine telle que dépeinte par Beckett. Le protagoniste, jeté sur scène sans préavis, incarne la précarité et la vulnérabilité de l'existence humaine, exposée aux forces extérieures imprévisibles et incontrôlables. Cette entrée en scène violente souligne l'implacabilité du destin et l'absence de contrôle que l'individu peut avoir sur sa propre vie. Nous allons désormais voir que ce changement n'est pas le seul apporté par Reisz, en effet, nous pouvons également voir que, dès les premières minutes, pour ajouter à la souffrance du protagoniste, le soleil frappe fort et il souffre de la chaleur intense. Cette situation désespérée est accentuée lorsqu'il remonte son t-shirt pour couvrir sa tête afin de se protéger du soleil ainsi que les taches de transpiration qui apparaissent subitement, via un montage, un raccord invisible juste après que les branches de l'arbre soient rabattues. Cette transpiration, qui n'est pas présente dans la pièce originale, souligne davantage l'inhospitalité de l'environnement de la pièce, celui dans lequel se trouve le protagoniste. La chaleur qui semble être suffocante rend chaque mouvement encore plus compliqué et épuisant, ajoutant une couche supplémentaire de difficulté à sa lutte déjà absurde et vaine. Le fait de devoir se protéger du soleil intense avec son t-shirt, et ce à plusieurs reprises, comme nous pouvons le voir à nouveau à la troisième minute, montre à quel point le protagoniste est accablé par les éléments naturels. Cela accentue son désespoir et son inconfort, rendant sa situation encore plus dégradante. Cette addition à la mise en scène renforce le sentiment de vulnérabilité et d'impuissance du personnage. Ce geste symbolise la lutte désespérée pour trouver un semblant de répit dans un monde totalement indifférent à ses souffrances.

En ce qui concerne les autres gestes, Reisz respecte scrupuleusement les didascalies de Beckett. La différence notable, mises à part celles antérieurement mentionnées, réside dans l'utilisation de gros plans sur son visage, révélant de manière plus intime l'état d'esprit du protagoniste. Par exemple, à la cinquième minute, son excitation est évidente lorsqu'il aperçoit les

cubes et pense pouvoir atteindre la carafe d'eau. Ce gros plan sur son visage, sur son langage non verbal, montre les émotions du protagoniste, rendant son expérience plus palpable pour le téléspectateur. L'accent mis sur le langage corporel et les expressions faciales entraîne des répercussions significatives sur la pièce. Les gros plans capturent les subtilités de ses réactions, ajoutant une profondeur émotionnelle à l'interprétation. Chaque mouvement de sourcil, chaque frémissement des lèvres, ou chaque éclat dans les yeux transmet une gamme d'émotions qui enrichissent la compréhension du public de l'état psychologique du protagoniste. Cette focalisation sur le visage du personnage accentue la tension et le désespoir de sa situation. Son excitation face à la possibilité d'atteindre la carafe d'eau renforce l'absurdité de ses espoirs, et la frustration qui suit lorsqu'il échoue encore une fois est plus marquante que dans la pièce originale. Cette adaptation ajoute donc une profondeur supplémentaire à l'œuvre de Beckett, en illustrant de manière tangible l'inhospitalité et l'indifférence de l'environnement du protagoniste.

Enfin, la dernière différence majeure qu'il y a entre cette représentation et la pièce originale est la musique de fond qui n'est aucunement mentionnée en didascalie. Nous allons voir qu'il ne s'agit pas uniquement d'une musique de fond, il s'agit ici d'un acteur principal de la pièce. Cette musique ajoute une couche supplémentaire de communication non verbale, permettant au spectateur de ressentir plus intensément les hauts et les bas émotionnels de l'homme. En effet, elle accompagne et en accentue les émotions et les actions du protagoniste tout au long de la pièce. La musique, au début de la représentation, est calme, ce qui crée une atmosphère de contemplation et d'attente. Au fur et à mesure que la pièce progresse et que le protagoniste pense avoir trouvé une solution, la musique s'anime, ce qui reflète son espoir et son excitation. Par exemple, lorsqu'il croit avoir vaincu cette force invisible et coupe la corde pour en faire un lasso, la musique devient plus joyeuse et dynamique, ce qui symbolise ici son optimisme et sa détermination. Cependant, cette montée en intensité est suivie d'un retour à une mélodie languissante lorsque ses efforts échouent. Lorsque le protagoniste réalise que la carafe remonte, hors de sa portée, la musique devient presque une musique de défaite, soulignant son désespoir et sa frustration. Ce contraste musical entre espoir et échec renforce la dynamique émotionnelle de la pièce et accentue l'absurdité de la situation. Elle aide le téléspectateur à partager la souffrance, à compatir avec le protagoniste. Nous pouvons donc dire que l'utilisation de la musique pour accompagner et amplifier les émotions du protagoniste entraîne plusieurs répercussions sur la pièce.

En conclusion, la mise en scène télévisée de *Acte sans paroles I* dirigée par Karel Reisz apporte une dimension nouvelle et enrichissante à l'œuvre de Beckett. Par le biais de techniques cinématographiques telles que l'utilisation de gros plans, la manipulation du son et la bande sonore, ainsi que l'intégration du décor désertique et de l'omniprésence du sable, cette adaptation réussit à intensifier le désespoir et l'absurdité de la situation du protagoniste. Le sable, élément crucial et inhérent à cette mise en scène, amplifie la lutte vaine et incessante contre un environnement hostile, tandis que les gros plans sur le visage du personnage révèlent des nuances émotionnelles subtiles, rendant l'expérience plus immersive et réelle pour le téléspectateur. L'absence de la scène du mouchoir et l'entrée abrupte du personnage augmentent la tension dès le début, plongeant immédiatement le téléspectateur dans un univers de chaos et d'urgence. La musique, acteur principal de ce court-métrage, accompagne et amplifie les émotions du protagoniste, ajoutant une couche de communication non verbale, guidant les téléspectateurs dans la compréhension de celle-ci, ce qui enrichit la compréhension de son état psychologique. Les changements de rythme dans la musique, entre espoir et défaite, reflètent parfaitement le cycle répétitif et futile des actions, soulignant l'absurdité de la situation dans laquelle l'homme se trouve. En ce qui concerne cette représentation télévisée de *Acte sans paroles I*, nous pouvons donc dire que le directeur Karel Reisz utilise habilement les ressources du cinéma pour explorer, accentuer et montrer aux téléspectateurs le silence, le langage non verbal, le langage corporel du protagoniste dans le but d'offrir une interprétation à la fois fidèle, profonde et saisissante qui invite à une réflexion sur l'absurdité et la complexité du silence et sa signification dans cette œuvre du dramaturge irlandais.

4.5.2. L'univers claustrophobique de Beckett à travers l'objectif de McPherson

Nous continuerons les analyses télévisées par une représentation de *Endgame* qui prit vie à l'écran en 2001 sous la direction de Conor McPherson. Elle fait également partie du projet « Beckett on Film » et a été produite par Blue Angels Films et Tyrone Productions.

Nous commencerons par présenter Conor McPherson, le directeur de la représentation que nous analyserons désormais. McPherson est un dramaturge, scénariste et réalisateur irlandais principalement connu pour ses pièces de théâtre, telles que *The Weir* (1997), *Shining City* (2004)

et *The Seafarer* (2006). Outre ses pièces de théâtre, McPherson a écrit et réalisé plusieurs films, parmi lesquels *I Went Down* (1997) et *The Eclipse* (2009). Nous pouvons donc voir que McPherson a de l'expérience tant dans le théâtre que dans le cinéma, cela lui donne donc une place privilégiée afin de transporter *Fin de partie* du théâtre au cinéma. Nous commencerons désormais l'analyse de cette représentation.

Nous pouvons voir que la mise en scène s'ouvre sur un long silence, seulement brisé par des bruits de vent inquiétants et des sons qui évoquent un milieu désertique, voire postapocalyptique. La scène s'ouvre sur un plan qui dézoome lentement du centre de la pièce, révélant progressivement l'ensemble de la salle. Ce choix de mise en scène joue un rôle crucial dans l'établissement de l'atmosphère et de l'impact émotionnel de la pièce. En effet, l'éloignement progressif permet de créer une immersion graduelle pour le spectateur. En commençant par un point central, le rideau délabré de la fenêtre, et en élargissant lentement le champ de vision, McPherson introduit le public dans l'univers confiné et oppressant de la pièce, dans une salle vétuste, qui semble presque abandonnée depuis de nombreuses années. Au fur et à mesure que le cadre s'élargit, le spectateur découvre les éléments de l'environnement dévasté et désolé, mettant en valeur l'état de délabrement et de désolation qui règne dans la salle. Ce sentiment est accompagné et renforcé par des sons inquiétants de vent et des bruits de tuyauterie, qui semble hors d'usage depuis des années, des bruits qui accompagnent ce mouvement et renforcent cette ambiance sinistre. Ces sons plongent les spectateurs dans un monde où tout semble perdu et sans espoir. Cette approche visuelle contribue à instaurer un sentiment de claustrophobie et d'abandon, en accentuant l'idée que les personnages sont enfermés dans un espace restreint sans échappatoire, éloignée de toute civilisation et nature. Cette immersion graduelle aide à instaurer un sentiment de confinement et de claustrophobie, des caractéristiques essentielles de l'œuvre du dramaturge. En dévoilant lentement la salle, McPherson offre aux spectateurs le temps de s'imprégner de l'atmosphère oppressante et de se familiariser avec le cadre de l'action. Nous pouvons donc dès maintenant dire que, via le choix scénique de ces premières minutes, McPherson permet au silence de ne pas être uniquement une absence de son, mais un outil qu'il comprend et utilise pour établir l'atmosphère, approfondir les thèmes de la pièce et engager le public de manière profonde et significative. Nous allons voir que ce sentiment de confinement n'est pas l'unique apport de ce

dézoome, en effet, cet éloignement, réalisé lentement et progressivement, permet également de révéler un à un les personnages et leurs interactions avec l'espace.

En commençant par un point central, l'attention du spectateur est initialement focalisée sur l'ensemble qui apparaît, une salle dépourvue de vie. En plus du sentiment d'anxiété duquel nous avons parlé dans le paragraphe antérieur, cela crée un sentiment de curiosité, une envie de voir cette salle en entier. Au fur et à mesure que le cadre s'élargit, la dynamique entre les personnages et leur environnement devient plus apparente, ajoutant des couches de compréhension à leur situation et à leurs relations. Les deux protagonistes, Hamm et Clov apparaissent et ce dernier se trouve debout, à côté de Hamm qui est couvert par un drap, à l'instar des poubelles où sont enfermés Nagg et Nell. Jusqu'ici, cette représentation est donc fidèle aux didascalies de Beckett, malgré l'ajout des sons non spécifiés par le dramaturge. Enfin, le silence qui accompagne cet éloignement de caméra initial, ponctué uniquement par des sons inquiétants, prépare le spectateur à l'intensité dramatique de la pièce. Chaque révélation visuelle est amplifiée par l'absence de dialogue, permettant au public de ressentir pleinement la solitude, l'isolement et le désespoir des personnages. En effet, le silence initial crée immédiatement une tension et une anticipation chez les spectateurs. En l'absence de dialogue ou d'action visible, le public est plongé dans une attente nerveuse, préparant ainsi la scène pour l'expérience dramatique à venir. Les bruits inquiétants de vent et les sons désertiques renforcent cette tension, évoquant un monde dévasté et sans espoir, fidèle au monde imaginé par Beckett dans lequel, comme l'exprime Clov, « il n'y a plus de nature³⁹⁷ ». Suite à ces premières minutes, nous pouvons voir Clov qui commence sa pantomime et respecte scrupuleusement les didascalies de Beckett. Durant cette pantomime, les sons de tuyauteries ne sont plus présents, cependant, le bruit du vent ne disparaît pas totalement et ce jusqu'à la fin de la pièce, il se dissipe et n'est presque plus audible, mais continue d'être présent. Nous allons voir qu'à partir de ce moment, l'impact du bruit du vent sur le silence est multiple. Tout d'abord, il accentue le sentiment d'isolement et de désolation qui imprègne l'environnement des personnages. Le vent, souvent associé à des paysages désertiques et postapocalyptiques, évoque un monde extérieur vide et hostile, où la vie humaine semble avoir disparu. McPherson, utilise ce son pour remplir le silence de la pièce, rappelant que même dans l'absence de dialogue et d'action, l'univers continue de produire des bruits et des signes de vie, même si ces signes sont

³⁹⁷ Beckett, Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 23.

minimes. Nous aimerions également souligner le fait que ce vent agit comme un rappel constant de l'extérieur, un monde hostile et inhabitable, coupant les personnages de toute possibilité de changement ou d'évasion. Cette persistance du vent, même lorsqu'il devient presque imperceptible, maintient une tension sous-jacente tout au long de la pièce. Il symbolise le passage du temps, l'érosion lente, mais inévitable de la vie ainsi que l'implacabilité de la condition humaine. Ainsi, le vent ne fait pas que combler le silence, il le définit et l'amplifie. Il crée une texture sonore qui enrichit la narration et permet au public de ressentir plus intensément l'isolement et l'absurdité des personnages de Beckett. Ce bruit de fond devient un élément clé de l'atmosphère de cette représentation, soulignant à la fois la stase et la désolation du monde présenté par Beckett et McPherson. Lorsque les protagonistes commencent à parler, ce son diminue, mais ne disparaît jamais, à partir de ce moment il pourrait refléter l'acceptation progressive par les personnages de leur situation sans issue. Ce changement dans l'intensité du bruit du vent pourrait symboliser une sorte de résignation ou d'acceptation de l'absurdité de leur existence. Nous pouvons donc dire que le bruit du vent dans la représentation de *Fin de partie* de Conor McPherson joue un rôle crucial dans l'établissement de l'atmosphère et dans la symbolique de la pièce. Au début, fort et dominant, amplifiant ainsi le sentiment de désolation. Il sert à renforcer le silence, car il donne une sensation de vide, de silence même, étant la seule chose audible. Ce son persistant, bien qu'il s'efface progressivement, continue de hanter l'espace jusqu'à la fin, créant une expérience immersive et émotionnelle pour le spectateur.

Dans cette représentation la salle délabrée est telle que nous pouvons l'imaginer en lisant l'œuvre du dramaturge, cependant, nous pouvons remarquer l'absence du tableau retourné, un élément notable de la mise en scène originale. Les raisons de cette omission peuvent être multiples. D'une part, Conor McPherson pourrait avoir choisi de se concentrer sur le vide, en effet, nous pouvons voir que la salle est bel et bien totalement dépourvue de meubles ou de quelconques ornements. Les seuls éléments présents sont les poubelles dans lesquelles se trouvent Nell et Nagg, les fenêtres ornées de rideaux en haillons ainsi que Hamm qui pourraient quasiment être considérés comme un meuble. Cela pourrait renforcer l'atmosphère postapocalyptique, désolée et d'abandon de la pièce. L'absence du tableau retourné pourrait également être une décision délibérée pour éviter toute distraction visuelle et maintenir l'attention du public sur les interactions des personnages et l'impact émotionnel de leurs dialogues et silences. Comme nous l'avons analysé

auparavant, le tableau retourné, dans la mise en scène traditionnelle, symbolise souvent le refus de voir ou de reconnaître la réalité. L'impact de l'absence du tableau retourné sur le spectateur peut varier. Cela pourrait représenter une perte d'un symbole important, modifiant ainsi l'interprétation traditionnelle de la pièce. Cependant, cette absence peut également ouvrir la porte à une nouvelle interprétation de *Fin de partie*. En éliminant le tableau, McPherson pourrait intensifier l'accent sur la vacuité et l'absence de tout sens ou repère visuel, renforçant ainsi l'idée de l'isolement absolu et du désespoir des personnages.

Nous pouvons donc dire dans cette représentation que l'absence du tableau retourné pourrait être vue comme un choix artistique. Cela permet de recentrer l'attention sur les personnages et leur dialogue intérieur, tout en mettant en avant les thèmes de l'isolement, du vide et de l'absurdité, d'une manière différente. Ce choix pourrait enrichir l'expérience du spectateur, le forçant à se concentrer davantage sur les dynamiques subtiles et les nuances des performances, plutôt que sur les symboles visuels évidents. Cependant, il existe un inconvénient de cette élimination, en effet, le spectateur peut ressentir une perte de la dimension symbolique que le tableau apportait, notamment l'idée du déni de la réalité. Sans ce symbole visuel, une partie de la richesse interprétative et de la profondeur thématique de l'œuvre peut être atténuée, ce qui rendrait l'expérience potentiellement moins complète pour les spectateurs connaissant déjà cette œuvre. Pour mettre fin à l'analyse du décor, nous pouvons voir dans cette représentation que la porte se trouve en bas d'un escalier dans la représentation. Cette configuration accentue la séparation entre les espaces intérieurs et extérieurs, renforçant la barrière physique et symbolique entre l'intérieur, où Hamm est confiné, et l'extérieur, représenté par cette porte difficile d'accès. Cette séparation physique et visuelle rend plus palpable le sentiment de confinement, cela souligne encore plus le thème de l'enfermement, de l'impossibilité de s'échapper. Nous pouvons également remarquer que cette disposition complique davantage la situation pour les deux protagonistes. En effet, chaque fois que Clov doit accéder à la porte, il doit monter et descendre l'escalier, ses déplacements deviennent ainsi plus laborieux, ce qui accentue son épuisement physique et mental. En ce qui concerne Hamm, il apparaît encore plus isolé et impuissant dans cette disposition. Incapable d'utiliser les escaliers, il est confiné à son fauteuil roulant, accentuant sa dépendance totale à Clov. Cette configuration souligne son immobilité et son enfermement, rendant son isolement encore

plus visible. L'incapacité de Hamm à accéder à la porte, ce qui serait compliqué même avec l'aide de Clov renforce le thème de la dépendance et de l'impuissance.

Nous continuerons désormais en approfondissant sur la pantomime dans cette représentation, nous pouvons voir, à la vingt-cinquième minute, lorsque Clov fait « faire un petit tour » à Hamm, un gros plan est fait sur les pieds de ce dernier, des pieds qui gigotent d'excitation. Lorsque Clov fait faire un tour à Hamm et qu'il y a un gros plan sur les pieds de Hamm qui bougent d'excitation, cette mise en scène revêt plusieurs significations et conséquences importantes pour la compréhension de la pièce et des personnages. Le mouvement des pieds de Hamm montre une réaction humaine authentique à une expérience rare et précieuse pour lui, humanisant ainsi Hamm et le rendant plus accessible et compréhensible pour le public. Ce mouvement des pieds symbolise un regain temporaire de vitalité et de joie, contrastant avec son état général de paralysie et de dépendance. Le contraste avec son état d'isolement et d'impuissance souligne son désir de mouvement et de liberté, représentant une forme d'évasion mentale où, malgré son immobilité physique, il éprouve un moment de plaisir. La dynamique entre Hamm et Clov est accentuée par ce moment, en insistant sur l'interdépendance entre les deux personnages. Hamm dépend de Clov non seulement pour ses besoins physiques, mais aussi pour ses rares moments de joie et de divertissement, soulignant la complexité de leur relation. Clov, malgré ses ressentiments, joue un rôle crucial en apportant de la lumière dans l'existence confinée de Hamm. Cette scène accentue également le thème de l'enfermement avec une ironie tragique : même lorsqu'il montre des signes de vie et d'excitation, Hamm reste emprisonné dans son fauteuil, incapable de se mouvoir librement, sensibilisant ainsi le public à sa condition. L'impact émotionnel de ce gros plan sur le public pourrait être notable, suscitant potentiellement une réaction mélangeant tristesse et compassion, et amplifiant l'engagement émotionnel du spectateur avec l'histoire et les personnages. En montrant un aspect plus vulnérable et humain de Hamm, cette scène est susceptible de renforcer l'empathie du public envers lui, rendant ses souffrances et ses moments de joie plus palpables et significatifs. De plus, le mouvement des pieds de Hamm peut ajouter une touche humoristique à la scène, offrant un contraste avec le ton généralement sombre de la pièce et permettant au public de trouver un moment de légèreté dans la situation tragique. Ce détail visuel, absent de l'œuvre écrite de Beckett, fait ressortir la créativité de la mise en scène et la liberté artistique prise pour enrichir l'expérience théâtrale. Ainsi, ce simple mouvement des pieds de

Hamm devient un élément clé pour comprendre la profondeur de son caractère et la dynamique de sa relation avec Clov. Il accentue les thèmes centraux de l'œuvre de Beckett et ajoute une dimension humoristique et unique à la représentation. L'effet global sur le public reste hypothétique, mais il est plausible que cette scène favorise une connexion émotionnelle plus profonde avec les personnages et les thèmes de la pièce.

Malgré cette démarche pour rendre la relation entre les deux hommes plus harmonieuse, il existe un passage dans cette représentation qui ne donne pas cette sensation. En effet, lorsque Hamm demande ses calmants et que Clov lui répond qu'il n'y en a plus, ce dernier sourit, Maria Köster l'explique ainsi :

Moreover, after Clov informs Hamm that there is no pain killer left, Hamm screams, "What'll I do?" but we are able to observe Clov's happy face and his sarcastic smile. Violence and humour are also an odd pair throughout the film. Hamm grabs Clov's arm violently while enlightening him about the mad painter and Clov reacts by rubbing his injured arm in a comic way. It seems that with the camera movements, McPherson reinforces the mismatch between words and actions presented in Beckett's play³⁹⁸.

Après que Clov ait informé Hamm qu'il n'y a plus de calmant, la réponse de ce dernier, un cri de détresse « What'll I do ? », contraste fortement avec l'expression joyeuse et le sourire sarcastique de Clov. Cette réaction inattendue de Clov illustre parfaitement l'association étrange entre violence et humour qui traverse tout le film. Köster souligne que McPherson, à travers des mouvements de caméra bien choisis, met en valeur ce décalage entre ce qui est dit et ce qui est fait, un aspect déjà présent dans la pièce de Beckett. Köster rappelle également que cela se passe à nouveau lorsque Hamm prend, violemment, le bras de Clov.

Köster défend également l'ajout de scènes humoristiques dans la pièce selon ces propos :

In the play there is a bit of slapstick comedy, humour based on physical actions such as people falling over or hitting each other. Clov losing his balance on the ladder and dropping the telescope and Hamm's toy dog are examples of such comedy. McPherson's aim was to bring out most of the comedy in the film; therefore, he introduces other movements. Taking the flea scene as an example, before telling Hamm that he has a flea, Clov scratches his belly with only one finger at first, then with two or three, until he drops the telescope and begins to scratch himself with both hands. Moreover, the toy dog in the film makes an odd noise which was not present in Beckett's instructions. And when Hamm wants to touch the dog that is on the floor, Clov does not help him by taking his hand as suggested in the play, but he tries to place the dog nearer Hamm's hand, as if they are playing hide and seek. A third example would be when Clov taps his own knee while laughing at Hamm's story about the guy who had been offered a job as a gardener. These alterations in the characters

³⁹⁸ Köster, Maria Rita Teixeira Silva, « Conor McPherson's View of *Endgame* by Samuel Beckett », *Ilha do Desterro : A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, n° 58, 2010, p. 393.

movements add a certain type of humour to the scenes, an awkward unnatural humour; after all, in Nell's words, "Nothing is funnier than unhappiness."³⁹⁹

L'introduction de scènes comiques supplémentaires dans l'adaptation de *Fin de partie* par McPherson, met en avant l'importance du comique de gestes déjà présent dans la pièce de Beckett. Ce type d'humour, basé sur des actions physiques, se manifeste notamment dans des situations comme lorsque Clov perd l'équilibre sur l'échelle ou fait tomber le télescope. McPherson pousse encore plus loin cet aspect, cherchant à accentuer l'humour absurde par de nouveaux mouvements. Un exemple marquant est la scène de la puce, où Clov, d'abord grattant son ventre du bout du doigt, finit par se démener frénétiquement avec les deux mains, ajoutant ainsi un effet comique inattendu. L'ajout d'éléments, tels que le bruit insolite émis par le chien-jouet, qui ne figure pas dans les didascalies de Beckett, démontre l'envie de McPherson d'apporter un humour décalé. De même, lorsque Hamm tente de toucher le chien, Clov ne suit pas les instructions du texte original ; au lieu de l'aider directement, il joue à pousser l'animal vers lui, créant un effet ludique et surprenant. Enfin, Köster affirme que ces modifications apportent un humour maladroit et étrange à l'adaptation, qui met en lumière le paradoxe cher à Beckett : « Nothing is funnier than unhappiness. » En enrichissant la mise en scène de détails comiques, McPherson capte l'essence de l'absurde, tout en rendant l'expérience encore plus complexe et engageante pour le spectateur.

Afin de terminer cette analyse, nous aimerions remarquer un détail présent à la fin de cette représentation. Un gros plan est fait sur la poubelle où se trouve le père de Hamm, avec le réveil posé dessus. Le seul son que nous entendons est celui des aiguilles de ce dernier. Le silence rompu par le bruit de ces aiguilles, symbolise le passage inexorable du temps. Dans le contexte de la pièce, il représente l'implacabilité du temps qui continue de s'écouler, indépendamment des personnages et de leur situation désespérée. Le fait que le réveil soit posé sur la poubelle, où se trouve Nagg, souligne la déchéance et la fin inévitable de la vie. Les aiguilles qui tournent rappellent le caractère cyclique et inévitable de la vie et de la mort. Le choix de McPherson de focaliser l'attention sur ce gros plan et ce son amplifie le sentiment d'inéluctabilité et de désespoir qui imprègne la pièce. Le gros plan sur la poubelle avec le réveil, couplé au silence presque complet, crée une atmosphère oppressante et introspective. Ce moment permet au spectateur de méditer sur le passage du temps et sur la condition humaine. Nous pouvons également dire que l'absence de tout autre son renforce

³⁹⁹ *Ibid*, p. 392.

l'idée de solitude et d'abandon. Ce choix de mise en scène entraîne plusieurs conséquences sur la perception de la pièce. Premièrement, il renforce le thème de l'absurdité de l'existence humaine et de l'inutilité de lutter contre le temps. Le son des aiguilles du réveil devient un rappel constant de la fin imminente et inévitable. Deuxièmement, cette image finale focalisée sur le réveil posé sur la poubelle sert à souligner l'emprisonnement temporel et spatial des personnages, cela symbolise leur incapacité à échapper à leur condition actuelle. En effet, Nagg et Nell ne sont plus, Hamm ne peut rien faire et retourne à sa situation initiale et Clov, reste debout, comme tout au long de la pièce, sans pouvoir sortir comme il menace de le faire. Cela pousse le spectateur à réfléchir sur la signification de leur propre vie et du passage du temps. Cela accentue les thèmes de l'inexorabilité du temps, de la solitude et de la futilité de la condition humaine.

Pour conclure cette représentation, nous pouvons donc dire que Conor McPherson réalise quelques changements qui enrichissent l'œuvre originale. L'ouverture sur un long silence, ponctué par des bruits inquiétants de vent et de tuyauterie, crée immédiatement une atmosphère de tension et de désolation, plongeant le spectateur dans l'univers oppressant de la pièce. La pantomime de Clov est fidèle aux didascalies de Beckett tout au long de la pièce et est approfondie par l'escalier qui mène à la porte. Un autre changement important est le gros plan sur les pieds de Hamm qui bougent d'excitation lorsque Clov le fait tourner, ajoutant une touche d'humanité et de vitalité au personnage, absente du texte original. Le bruit constant du vent, même lorsqu'il devient presque imperceptible, accentue le sentiment de solitude et de passage inexorable du temps. Et enfin, la scène finale, le gros plan final sur le réveil posé sur la poubelle de Nagg, avec le seul son des aiguilles, souligne la fuite du temps et l'inévitabilité de la condition humaine. Ainsi, McPherson utilise silence, pantomime et éléments visuels et sonores pour offrir une interprétation de *Fin de partie* respectant le message de Beckett tout en apportant des touches personnelles qui donnent des pistes aux spectateurs pour arriver à comprendre, pour qu'ils se voient obligés à penser à ce message.

4.5.3. Alan Schneider redéfinit l'attente de Godot à travers un décor utopique

Nous poursuivrons ce chapitre avec l'analyse de la mise en scène de *Waiting for Godot* réalisée par Alan Schneider en 1961. Bien qu'elle ne corresponde pas à la première représentation américaine de 1956, il est digne de mentionner que Schneider avait dirigé la première de cette pièce à Broadway et avait collaboré étroitement avec Samuel Beckett selon Natka Bianchini :

When Alan Schneider agreed to direct the American premiere of Samuel Beckett's first published play, *Waiting for Godot*, in 1955, neither man knew that the play would be an unequivocal flop, or that it would be the beginning of a lifelong friendship. Over the next 30 years, Schneider directed every major play Beckett wrote, including 12 American premieres and 5 world premieres. Between stage premieres, revivals, film, and television work, they collaborated more than 35 times from 1955 to 1984⁴⁰⁰.

Alan Schneider, metteur en scène d'origine russe vivant à New York, a joué un rôle majeur dans l'introduction et la mise en scène des œuvres de Samuel Beckett aux États-Unis. Leur collaboration, commencée avec *Waiting for Godot* en 1955, a marqué le début d'une relation artistique et personnelle rare et durable. Sur trois décennies, Schneider a dirigé toutes les grandes œuvres de Beckett, y compris douze premières Américaines et cinq premières mondiales, tout en maintenant une correspondance régulière avec Beckett, qui suivait de près chaque production depuis l'Europe.

Concernant cette représentation télévisée, la scène est décorée d'une route telle que nous pourrions l'imaginer en lisant la didascalie l'indiquant, un arbre sans feuilles et un grand respect de la vestimentaire. En effet, nous pouvons voir que les vêtements que portent les protagonistes sont déchirés, ils ne sont pas uniquement mal habillés, mais portent bel et bien des vêtements ayant des marques d'usure ce qui renforce l'authenticité de leur situation précaire. Cependant, le décor n'est pas typique de l'ambiance beckettienne. En effet, comme le soutient Jonathan Kalb il semble utopique :

The action is played on a cartoon-like set that resembles a fairy-tale illustration [...] It would not seem at all out of space for an occasional sprite or troll to flitter through this beautiful space, which is only to say that it feels more benvolent than disquieting. Beckett once commented that it is

⁴⁰⁰ Bianchini, Natka, *Samuel Beckett's Theatre in America : New Interpretations of Beckett in the Twenty-First Century*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, p. 1.

essential for the characters in *Godot* to appear trapped, yet this environment, like all fantasy, implies a potential for escape⁴⁰¹.

Kalb soutient que le cadre visuel, ressemblant à une illustration de conte de fées avec un aspect ludique et enchanteur, atténue la tension existentialiste fondamentale. Alors que Beckett insiste sur le sentiment d'enfermement et d'impuissance des personnages, ce décor évoque plutôt un monde de fantaisie, suggérant la possibilité d'une évasion. In contraste avec l'atmosphère de désespoir et d'inéluctabilité qui caractérise *Waiting for Godot*.

À la dix-neuvième minute, nous pouvons constater que le langage corporel et silencieux est parfaitement respecté, les mouvements de Lucky sont maladroits, Pozzo est direct et autoritaire tout comme le lecteur pourrait l'imaginer en lisant l'œuvre écrite. Les silences, observés notamment à la vingt-troisième minute, sont généralement respectés, néanmoins, nous pouvons observer que leur durée n'est pas prise en compte, en effet, la pause réalisée par les comédiens ne dure pas plus d'une seconde, malgré la didascalie « Long silence » que Beckett indique à la page 123. Nous pouvons également constater que certains silences sont omis. Comme nous le verrons, ces omissions peuvent diminuer les dimensions dramatiques et comiques de la pièce comme lors de la tirade de Pozzo à la trentième minute, tirade durant laquelle il ne fait aucune pause malgré les nombreux points de suspension dans le texte écrit à la page 107 : « I can't bear it... any longer... the way he goes on... you've no idea... it's terrible... he must go...⁴⁰². » Les silences, bien que généralement fidèles au texte, présentent des variations de durée qui ne reflètent pas toujours fidèlement les instructions de Beckett.

Le jeu des acteurs mérite une mention particulière pour leur capacité à transmettre l'évolution émotionnelle des personnages. Nous pouvons, peu à peu, sentir l'énergie des deux amis s'estomper et disparaître, leur énergie des premières minutes disparaît au fur et à mesure, leur visage s'éteint, leur envie de vivre s'estompe. Le langage corporel dans cette représentation exprime parfaitement le message que le texte veut faire sentir, faire réfléchir les lecteurs et spectateurs sur le sens de la vie, via le langage corporel et le silence. Nous pouvons effectivement observer de la joie sur le visage de Vladimir durant les premières minutes, nous pouvons le voir presque heureux, vif. Au contraire, lorsque le garçon quitte la scène à la centième minute, l'énergie

⁴⁰¹ Kalb, Jonathan, *Beckett in Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 27.

⁴⁰² Beckett, Samuel, *Godot Bilingual*, op. cit., p. 107.

des deux amis diminue progressivement, illustrant un affaiblissement et une extinction de leur vivacité initiale. Cette transition d'états émotionnels est remarquablement capturée et reflète ainsi la condition humaine dans l'œuvre. Enfin, Kalb exprime son opinion sur la production :

The production's illusionistic self-sufficiency, then, is at once its greatest delight and its greatest drawback. The stage is like an aquarium, a too neatly packaged world that fascinates us partly because we could not live there, forming a mysterious, highly crafted casing for wholly realistic, self-enclosed event. *Waiting for Godot* holds the potential to impose its theatricality, its metaphoric staginess, far more strongly than that on spectators' consciousness. The frame of the television screen emphasizes this innocuous quality, but it is also a result of the acting⁴⁰³.

Kalb explique que la production crée un univers complet en soi, un espace scénique fermé et très élaboré qui capte l'attention, en partie parce qu'il semble éloigné de la réalité où nous vivons. Ce monde scénique fonctionne presque comme un « aquarium » : captivant, mais distant et isolé, une « casing » esthétique bien conçue. Cette mise en scène, bien que fascinante, empêche *Waiting for Godot* d'exploiter pleinement son potentiel théâtral et symbolique, qui devrait normalement interpeller et bousculer le spectateur. Le cadre de l'écran de télévision accentue cette qualité inoffensive, réduisant l'effet troublant et ouvert que la pièce pourrait avoir. Ce confinement visuel est aussi amplifié par le jeu des acteurs, qui semble renforcer l'impression d'un monde clos et autosuffisant, au lieu de pousser le spectateur à réfléchir au-delà de ce qu'il voit.

En conclusion, cette représentation télévisée de *Waiting for Godot* parvient à transmettre certains aspects fondamentaux de l'œuvre, notamment l'authenticité des personnages et l'évolution émotionnelle qui marque leur existence précaire. Les acteurs réussissent à exprimer la fatigue et la perte progressive de vitalité des protagonistes, un élément essentiel de la pièce. Cependant, le cadre visuel fantaisiste et autosuffisant, plus utopique que désespérant, atténue le poids de l'absurde et de l'enfermement voulu par Beckett. Ce décor, combiné aux adaptations dans la durée et l'omission de certains silences, crée un monde scénique captivant, mais trop clos et inoffensif pour reproduire pleinement l'impact théâtral et existentiel de l'œuvre.

⁴⁰³ Kalb, Jonathan, *op. cit.*, p. 27.

4.5.4. Michael Lindsay-Hogg et l'essence filmique de Godot

Nous continuerons ce travail par une deuxième analyse de *Waiting for Godot*, cette fois-ci dirigée par Michael Lindsay-Hogg, tournée en 2001.

Michael Lindsay-Hogg, né le 5 mai 1940 à New York, est un réalisateur et scénariste américano-britannique. Il est connu dans le cinéma pour avoir réalisé des films tels que *The Rolling Stones Rock and Roll Circus* (1996) et *Let It Be* (1970). Il dirigea également des pièces de théâtre telles que *Whose Life Is It Anyway?* (1979) de Brian Clark et *Agnes of God* (1982) de John Pielmeier.

Selon le journaliste Wael Khairy, cette adaptation cinématographique est la seule qui mérite d'être mentionnée :

Only one attempt to capture "*Waiting for Godot*" on film deserves mention. In 2001, an Irish TV movie came out as part of a project titled "Beckett on Film." Director Michael Lindsay-Hogg managed to prove that the play is indeed flammable. The key to his success at doing so was by focusing on directing the actors, marinating the one simple set, and using minimal cinematography. With "*Waiting for Godot*," it's a case of less is more. Still, watching it on stage is preferred, as Lindsay-Hogg does tend to overuse close-ups⁴⁰⁴.

Khairy affirme que cette adaptation est unique car elle parvient à capturer l'essence théâtrale de la pièce tout en démontrant son potentiel cinématographique. L'expression « the play is indeed flammable » suggère que Lindsay-Hogg a su insuffler une vitalité et une intensité à l'œuvre tout en respectant son minimalisme. Le journaliste attribue ce succès à trois éléments clés : l'accent mis sur la direction des acteurs, la mise en valeur d'un décor simple et dépouillé, ainsi que l'utilisation minimale de la cinématographie. Cette approche est cohérente avec l'esprit de Beckett, où la sobriété met en avant les dialogues, les silences et les interactions humaines. Cependant, Khairy nuance cette critique en notant que la mise en scène cinématographique présente des faiblesses qui est l'abus des gros plans.

Nous pouvons lire dans le journal du Time Out cette description du décor :

The set is suitably spare : a misty grey sky squats on a foreshortened horizon - scree mounds of small, equally grey splinters of rock. A path runs between the two nearest hillocks, with the inevitable blackened tree skeleton to the side. Bare and barren it might be, but the camera movement and facial

⁴⁰⁴ Khairy, Wael, *Waiting and Waiting for Godot*, <https://www.rogerebert.com/far-flung-correspondents/waiting-and-waiting-for-godot>, (consulté le 18/11/2024).

close-ups provide freshness - a fluidity and emotional connection - which take us beyond the claustrophobia that defines Beckett's bleak vision of the human condition⁴⁰⁵.

Dans cette production, le décor, avec son ciel gris brumeux et son horizon raccourci, évoque une atmosphère de désolation et de monotonie, renforcée par les fragments de roche et l'arbre squelettique. Ces éléments visuels traduisent fidèlement la vision sombre de l'existence humaine, marquée par l'immobilité et l'absence de progression. Le Time Out mentionne également les gros plans et avance qu'ils confèrent une perspective inédite à cette adaptation. Selon ce journal, ces techniques cinématographiques apportent une fluidité et une profondeur émotionnelle qui rompent avec la sensation d'enfermement généralement liée aux mises en scène théâtrales de Beckett. L'abus des gros plans dans cette adaptation entraîne plusieurs répercussions sur la perception de l'œuvre. Tout d'abord, il tend à concentrer l'attention sur les expressions individuelles des personnages, ce qui peut réduire l'impact global de l'interaction entre eux et l'environnement dépouillé, essentiel dans l'esthétique de Beckett. Ensuite, en rompant avec la distance traditionnelle entre la scène et le spectateur propre au théâtre, les gros plans modifient la dynamique de réception. Cette proximité forcée risque d'atténuer le sentiment d'universalité et d'isolement collectif, éléments fondamentaux de l'expérience théâtrale. De plus, cette focalisation excessive peut créer une tension paradoxale : elle enrichit la dimension émotionnelle de l'œuvre en film, mais en même temps, elle compromet la perspective d'ensemble, indispensable pour saisir la vacuité et la répétitivité des actions des personnages. Enfin, en accentuant les détails individuels, les gros plans risquent de réduire la portée symbolique du décor minimaliste, élément clé de la dramaturgie de Beckett, qui sert de miroir aux thèmes de l'attente et de l'absurde. Ainsi, bien que ces choix enrichissent certains aspects, ils limitent d'autres dimensions essentielles à l'œuvre.

Il est possible, par exemple, de voir un gros plan particulièrement symbolique à la fin du premier acte, lorsque Didi et Gogo échangent les répliques « Well, shall we go? » et « Yes, let's go ». La caméra s'attarde sur leurs pieds immobiles, mettant en évidence le paradoxe entre leur volonté d'agir et leur incapacité à bouger. Ce choix visuel renforce l'ironie de la situation et incarne l'immobilité au cœur de l'absurde beckettien, tout en exploitant le potentiel du cinéma pour intensifier ce moment clé.

⁴⁰⁵ Time Out, *Waiting for Godot*, <https://www.timeout.com/movies/waiting-for-godot>, (consulté le 18/11/2024).

Dans cette même scène, les silences, inscrits dans le texte comme « (*silence*) », sont également préservés avec une grande fidélité dans cette adaptation. En respectant ces silences ainsi que le langage corporel des protagonistes, Lindsay-Hogg parvient à maintenir l'essence minimaliste et contemplative de la pièce, tout en offrant au spectateur une expérience visuelle et émotionnelle fidèle à l'esprit de l'œuvre.

Nous pouvons donc soutenir que l'adaptation de Michael Lindsay-Hogg réussit à traduire l'essence de *Waiting for Godot* en restant fidèle à son minimalisme et à ses silences, tout en exploitant les possibilités du cinéma. Cependant, si les gros plans ajoutent une profondeur émotionnelle, leur usage excessif altère la dynamique collective et immersive propre au théâtre, modifiant ainsi la réception de l'œuvre sans en trahir totalement l'esprit.

4.5.5. Une représentation intemporelle et universelle de *Esperando a Godot* par José Osuna

Nous nous pencherons maintenant sur la mise en scène de *Esperando a Godot* réalisée en 1978 par José Osuna, une adaptation qui offre une vision marquante et singulière de l'œuvre. Cette représentation a été produite par la célèbre chaîne de télévision espagnole, Radio y Televisión Española (RTVE). José Osuna Lameyer (avril 1928 - décembre 1992) fut un metteur en scène espagnol renommé. Il débuta sa carrière sous la direction de José Tamayo avant de réaliser sa première mise en scène en 1961 avec *Trampa para un hombre solo* du dramaturge français Robert Thomas. Osuna a joué un rôle clé dans le théâtre espagnol en mettant en scène plusieurs œuvres d'Antonio Buero Vallejo, notamment *El concierto de San Ovidio* (1962), *El tragaluz* (1967) et *La fundación* (1974). Il a également dirigé des pièces telles que *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (1966), *La Celestina* (1967). En 1966, il connut un grand succès avec la première Espagnole de la comédie musicale *El hombre de La Mancha*.

Avant de commencer notre analyse, il nous semble important de partager cette réflexion d'Osuna :

Lo habitual es que cuando se realiza una obra para TV el realizador trate de hacer su propia película, haciendo muchas aportaciones personales, no siempre justificadas, en lugar de tratar de resaltar lo que

ya está en la obra. *Esperando a Godot*, además, no admite planteamientos de este tipo. Hay que respetar su estatismo teatral, que es fundamental para su comprensión⁴⁰⁶.

Osuna critique la tendance des réalisateurs à imposer leur vision personnelle lors d'adaptations télévisuelles, souvent au détriment de l'œuvre originale. Pour *En attendant Godot*, il insiste sur la nécessité de respecter l'« estatismo teatral », qu'il considère essentiel à sa compréhension. Il prône une mise en scène fidèle à l'intention de Beckett, où le silence et l'immobilité jouent un rôle central, permettant de préserver l'atmosphère de vide et d'absurdité existentielle voulue par l'auteur.

Dans un premier temps, il est notable que la durée de la mise en scène d'Osuna se distingue par sa relative brièveté : elle ne s'étend que sur une heure et trente-six minutes, tandis que d'autres représentations, comme celles de Beckett et Asmus, dépassent les deux heures. Cette contraction temporelle est principalement due à des pauses et des silences significativement abrégés. Dès la cinquième minute, lors du dialogue sur les quatre évangélistes, on observe un traitement différent du langage silencieux prescrit par Beckett. Bien que le rythme du dialogue demeure lent, les pauses ne sont pas exécutées avec la précision attendue. Vladimir, en particulier, marque chaque point et virgule de son discours par des pauses, adoptant ainsi un rythme délibérément plus lent qui contraste avec celui des autres comédiens. Ce traitement des silences se confirme à la soixante-troisième minute, où plusieurs moments de silence prescrits se succèdent, mais apparaissent omis malgré la didascalie « long » spécifiant leur durée pour deux d'entre eux.

Le décor conçu par Osuna subit une transformation radicale, nous ne nous trouvons pas sur une route de campagne, mais sur une route goudronnée avec ses lignes blanches sur les côtés, une route moderne. Nous pouvons aussi qualifier cette route de multiculturelle et de multière du fait de la présence de statues qui semblent gréco-romaines, des bustes féminins dénudés et sans tête. À l'arrière-plan, nous pouvons également distinguer des dolmens, tandis que du côté du jardin, une pyramide et ce qui semble être un sphinx. Cette particularité, ajoutée par Osuna, à caractère multiculturel et qui pourrait être située dans de nombreuses époques, pourrait servir à diriger l'œuvre non seulement à notre société, c'est-à-dire celle de notre époque, mais également à toutes les sociétés ayant vécu sur notre planète jusqu'à aujourd'hui. En effet, en plus de représenter les époques passées par les éléments énoncés auparavant, la route goudronnée pourrait être l'élément

⁴⁰⁶ Osuna, José, cité par Céspedes, Ana López, *Cultureta Teatro*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2020, p. 37.

représentant notre siècle. Cette route, spécifique à notre ère, pourrait servir de pont entre le passé et le présent, afin de symboliser la continuité de l'expérience humaine à travers le temps. Pour conclure notre analyse du décor, il convient de souligner une particularité de l'arbre qui évoque des similitudes avec la mise en scène de Bielski, le tronc est entouré de haillons. Ces derniers évoquent la précarité, l'abandon et la négligence, des métaphores visuelles de la condition humaine. Ces haillons pourraient nous rappeler que l'espace représenté n'est pas un musée figé dans le temps, mais plutôt une route oubliée. Il est important de souligner qu'il existe un détail unique à cette mise en scène, un détail concernant Estragon. En effet, nous pouvons observer que la vestimentaire respecte les mots de Beckett, cependant, Gogo dispose, sous ses yeux, d'un maquillage qui évoque l'esthétique des clowns ou des mimes, conférant ainsi à son personnage une profondeur à la fois comique et tragique.

La mise en scène d'Osuna met en évidence l'importance cruciale du décor et enrichit l'aspect humoristique de la pièce via le maquillage d'Estragon. Cette attention méticuleuse portée à l'environnement scénique pourrait servir à ancrer les thèmes universels de l'œuvre dans une réalité à l'épreuve du temps. Nous pouvons également conclure que Osuna ne suit pas strictement les didascalies, mais qu'il préserve cependant le rythme languissant original de la pièce.

4.5.6. Beckett et Asmus et face aux défis de l'adaptation télévisée

Afin de terminer cette partie et chapitre, nous analyserons deux représentations conjointement, *En attendant Godot* ainsi que *Waiting for Godot*. Ces deux films sont le résultat d'une collaboration entre le dramaturge auteur de cette œuvre et Walter Asmus. La première, en 1988 et en langue anglaise, fut dirigée par Walter Asmus en collaboration avec Samuel Beckett. La deuxième, en langue française fut dirigée par Beckett l'année de son décès et sortie un mois plus tard en 1990, Asmus participa à cette mise en scène en tant que réalisateur. Il est intéressant que Beckett ait lui-même dirigé le film de 1990, car cela nous offre une vision directe de l'intention artistique et des nuances qu'il souhaitait insuffler à *En attendant Godot*. En prenant la direction de son propre texte, Beckett pouvait contrôler chaque détail de l'interprétation, en particulier l'utilisation des silences, des pauses et des gestes qui sont essentiels à l'atmosphère de la pièce. Sa direction garantit une

fidélité exceptionnelle à sa vision, et cela ajoute une authenticité unique à la production, nous permettant de mieux comprendre comment il percevait l'absurde, le désespoir et l'humour de ses personnages.

Asmus communiqua avec le dramaturge afin de résoudre les doutes qu'il pouvait avoir lors de la mise en scène de cette représentation : « The author's advice was also sought on a number of issues when Asmus came to direct the San Quentin actors in a production for television in 1988⁴⁰⁷. » Cette collaboration entre Asmus et Beckett a pu offrir à Asmus un accès privilégié aux interprétations et intentions de l'auteur, assurant ainsi une fidélité profonde à l'esprit de l'œuvre originale. Il est important de remarquer que Asmus travailla étroitement avec Beckett à plusieurs reprises comme nous pouvons le voir dans *Beckett Directs Godot*, article dans lequel Asmus raconte son temps passé avec le dramaturge lors des répétitions de la représentation que nous analyserons :

I pass him one of the scripts, which has been typed up and duplicated after his alterations. He seats himself immediately at a table, and is not distracted by the noise of the building gang on the stage. He is comparing the two scripts page by page, following each line with his pen⁴⁰⁸.

Ces collaborations entre Beckett et Asmus démontrent donc leur engagement commun vers la qualité et la précision dans la mise en scène et l'aide apporté à Asmus par le dramaturge.

La première observation notable de ces mises en scène réside dans le décor, contrairement à une approche cinématographique traditionnelle, nous pouvons dire que ces films cherchent à capturer l'essence d'une représentation théâtrale. Nous soulignerons dès à présent que les éléments scéniques de la représentation qui a été faite un an plus tard en langue française, ont été intégralement réutilisés, le décor est identique. Contrairement aux configurations scéniques traditionnelles, cette scène se caractérise par son étendue et son vide, accentués par des teintes de gris monotones. Cette palette de couleurs évoque presque une mélancolie, la condition humaine. Semblable à un ciel couvert de nuages gris, elle prépare le public à l'ambiance de l'œuvre. L'absence d'éléments scéniques sur une scène aussi vaste crée une atmosphère d'inconfort, qui pourrait faire naître chez les spectateurs une sensation que quelque chose est anormal, ce qui stimule une réflexion approfondie sur le sens de l'œuvre et l'importance de son langage non verbal.

⁴⁰⁷ Knowlson, James, et McMillan, Dougald, *op. cit.*, p. xi.

⁴⁰⁸ Asmus, Walter, « Beckett Directs Godot », dans Gontarsky, Stanley E., *On Beckett : Essays and Criticism*, 2012, p. 209.

L'arbre sur scène, avec sa couleur blanche, ses trois branches seulement, et sa forme inhabituelle, renforce cette invitation à la contemplation et à l'interrogation. Malgré ces détails, Thomas Cousineau soutient que le scène ne transmet pas ces émotions du fait des mouvements de l'unique caméra, ce qui empêche le téléspectateur d'avoir une vue d'ensemble de la scène :

The reason for this is that Beckett conceived his play for a spectator who could see the totality of the stage at every moment.[...] Hence, the inevitable, and frequent, close-ups and shifts in camera angle interrupt the continuity of this rhythmical image and deprive Godot of it music, creating for the video viewer an effect rather like listening to a merely spoken version of a song. The meanings are there in abundance, but the movement beyond meaning has been thwarted⁴⁰⁹.

Cousineau explique que Beckett avait conçu *En attendant Godot* pour un spectateur de théâtre, qui peut voir en permanence la totalité de la scène et ainsi percevoir l'image scénique dans son ensemble. L'effet visuel global et la composition scénique rythmique jouent un rôle essentiel dans la pièce, formant une « rhythmical image » qui va au-delà des dialogues eux-mêmes. Cependant, en utilisant un format télévisé, les gros plans fréquents et les changements d'angle, nécessaires pour maintenir l'intérêt visuel, perturbent cette continuité visuelle et musicale. Cousineau souligne que cette fragmentation visuelle réduit Godot à une série de plans, affaiblissant l'expérience théâtrale globale. Il compare cet effet au fait d'« listening to a merely spoken version of a song », où les significations sont bien présentes en quantité, mais l'élan qui dépasse le simple sens a été entravé. En d'autres termes, l'adaptation télévisée se concentre sur des détails visuels sans offrir la perspective complète de la scène. Cela limite l'impact émotionnel et rythmique de la pièce, car le téléspectateur n'a pas accès à la vue d'ensemble de la scène, essentielle pour saisir la profondeur de l'expérience théâtrale voulue par Beckett.

Nous pouvons observer dès les premières secondes des représentations que la mélancolie présente dans l'œuvre écrite est matérialisée. En effet, les protagonistes, Vladimir et Estragon, semblent fatigués, leur intonation embrasse la monotonie et la lassitude. Cependant, nous pouvons également observer que, via l'intonation des comédiens, l'humour de la pièce est plus visible que dans la pièce écrite. Cela est particulièrement notable à la vingtième minute du deuxième acte, où l'intonation de Vladimir est moqueuse lors de sa réplique à Estragon « Tu exagères avec les carottes ». Nous pouvons cependant remarquer qu'aucune didascalie n'est observée lors de cet

⁴⁰⁹ Cousineau, Thomas, « 'Beckett Directs Beckett' : *Waiting for Godot* », *Journal of Beckett Studies*, Edinburgh University Press, vol. 33, n° 2, 1993, p. 110-111.

échange dans la pièce écrite. Cette modification de l'intonation éloigne la mélancolie dominante du texte pour embrasser l'humour via l'ironie. Dans la représentation anglaise, l'intonation de Vladimir change également, cependant il ne prend pas une intonation moqueuse, mais de reproche pour souligner le lien protecteur de Vladimir envers Estragon. L'humour, bien que présent au sein de l'œuvre, devient plus évident grâce à cette modification. Cela révèle la présence sous-jacente d'une touche comique dans la pièce, qui, bien que subtile et souvent enveloppée de gravité, joue un rôle crucial dans l'exploration des thèmes de l'absurdité et de l'attente. La présence d'humour, introduite par des intonations moqueuses et de reproche sans qu'elles apparaissent dans les didascalies, révèle également l'importance du sous-texte et de la performance dans l'interprétation des œuvres dramatiques. Cela suggère que la pièce, bien que profondément ancrée dans les thèmes de l'absurde, de la mélancolie, et de l'attente, possède également une dimension ludique et ironique, qui peut être mise en avant selon les choix du metteur en scène et des acteurs. Cependant, cela n'est pas tout le temps le cas, comme le souligne Cousineau :

This impoverishment of the play's aesthetic impact is further exacerbated by the generally poor quality of the dialogue as performed in the French and English versions. Several of the actors simply don't have the vocal range and intensity, nor do they possess the vaudeville style of the actors Beckett used in the Schiller Theater version⁴¹⁰.

Cousineau souligne comment la qualité esthétique des adaptations télévisées est affaiblie par la performance vocale des acteurs dans les versions française et anglaise. Il critique le manque de « vocal range and intensity » des interprètes, en notant qu'ils ne possèdent ni l'amplitude vocale ni l'intensité nécessaires pour rendre justice aux nuances du dialogue de Beckett. Selon lui, ce défaut de performance empêche les acteurs de transmettre la dimension comique et absurde du texte, car ils n'adoptent pas le style vaudevillesque que Beckett recherchait dans la production du Schiller Theater. En évoquant l'absence de ce style, Cousineau met en évidence l'importance de la tonalité et du rythme vocal dans la pièce. Le style vaudevillesque, avec son énergie et ses inflexions, est essentiel pour faire ressortir l'humour noir et la profondeur existentielle de la pièce. L'incapacité des acteurs à reproduire ce style spécifique limite l'impact comique et dramatique de leur interprétation, contribuant ainsi à appauvrir l'expérience esthétique de la pièce.

⁴¹⁰ *Ibid*, p. 111.

Nous pouvons également observer que dans ces mises en scène toutes les didascalies écrites par Samuel Beckett ne sont pas respectées à la lettre, des silences sont ajoutés ou retirés en plus d'une plausible censure dû au moyen de reproduction comme le remarque *Le Monde* :

De nombreuses répliques ont disparu dans les deux actes, d'autres ont été inversées. Au premier acte, toute référence au tabac, allumettes, pipe, a disparu comme cet échange (page 56) : - Estragon : La mort du lampiste – Vladimir : Le cancer des vieillards, coupes qui en disent long sur les dispositions dernières de l'auteur ; au second acte, Beckett a biffé près de trois pages du dernier texte de référence disponible aux éditions de Minuit. L'essentiel des passages supprimés consiste en un dialogue sur l'amitié au risque du brigandage (pages 119, 120 et 121 de l'édition déjà citée), en une digression, dont Beckett se moquait lui-même, sur le lieu improbable, la Planche, de l'action (page 122) et en cette réplique (page 114) : - Vladimir : ...Ils me tueront⁴¹¹.

Le langage non verbal subit également des changements dans les deux représentations dès les premières minutes. À la quatrième minute Vladimir enlève son chapeau et regarde dedans, Samuel Beckett, dans le texte écrit, nous informe que Vladimir enlève son chapeau, regarde dedans, y promène sa main, le secoue et le remet. Nous pouvons constater que le langage corporel n'est pas respecté à la lettre, des gestes sont omis, le silence est donc plus court. Le fait de raccourcir le geste diminue l'effet contemplatif et l'absurdité des actions répétitives, qui sont essentielles pour souligner le caractère interminable et monotone de l'attente. De plus, en réduisant le silence entre ces actions, la mise en scène enlève une couche de tension et de vide que Beckett utilise pour évoquer le passage du temps et l'ennui existentiel des personnages. Chaque geste étant prévu pour contribuer au rythme global de la pièce, leur omission accélère involontairement le déroulement, rendant l'ambiance moins pesante et détournant légèrement l'attention du spectateur du vide qui structure l'expérience de Vladimir et Estragon. L'essence de *En attendant Godot* réside dans son exploration de l'absurde, de l'attente interminable, et de la recherche de sens dans un univers dénué de réponses claires. Ces deux mises en scène, bien qu'elles prennent certaines libertés avec le texte, restent fidèles à cet esprit, cependant, le choix de reproduire cette pièce via la télévision peut, selon Cousineau, ne pas être idéal :

I think it more worthwhile to explore the question of what can be learned from the experience of watching these versions, which, if nothing else, are painstakingly faithful to the letter of Beckett's own Schiller Theater production of *Godot*. I suppose the most striking observation is that intense fidelity

⁴¹¹ Le Monde : *En attendant Godot, le film diffusé en première mondiale par FR 3 : une version définitive et décevante*, https://www.lemonde.fr/archives/article/1990/01/19/theatre-en-attendant-godot-le-film-diffuse-en-premiere-mondiale-par-fr-3-une-version-definitive-et-decevante_3971045_1819218.html, (consulté le 13/11/2024).

to the surface aspects of Beckett's production has not succeeded in reviving its underlying spirit. The instructions have been followed, but the miracle has failed to occur⁴¹².

Cousineau expose une tension fondamentale entre la fidélité aux détails scéniques et l'impact émotionnel de la pièce. Il affirme que, bien que les versions télévisées de *Godot* soient « *are painstakingly faithful to the letter* » de la mise en scène originale de Beckett au Schiller Theater, cette fidélité ne garantit pas une réplique vivante de l'expérience théâtrale. En disant que « *The instructions have been followed, but the miracle has failed to occur.* », il souligne que le respect strict des aspects superficiels de la production ne suffit pas pour transmettre l'essence spirituelle et émotionnelle de l'œuvre de Beckett. Cousineau critique indirectement l'idée que la précision technique et visuelle peut remplacer la connexion plus intangible qui naît dans une performance théâtrale vivante. Il suggère que cette fidélité rigide, bien qu'elle préserve les intentions de Beckett, échoue à capturer l'énergie et l'absurdité tragique que Beckett cherchait à exprimer. En insistant sur la différence entre les « *surface aspects* » de la mise en scène et « *underlying spirit* » de la pièce, Cousineau remet en question la capacité des adaptations à reproduire l'effet théâtral de *Godot* sans cette dimension vivante qui se manifeste au-delà des détails scéniques. Ainsi, il nous amène à réfléchir sur les limites du médium télévisuel pour des œuvres théâtrales comme *Godot*, où le sens profond et l'impact émotionnel reposent sur un mélange de fidélité formelle et de connexion immersive avec le public.

Nous pouvons conclure que les deux représentations de Walter Asmus, l'une en langue française et l'autre en langue anglaise sont très similaires, la durée même de ces deux pièces différant de quelques minutes seulement. Ces deux adaptations télévisées mettent en évidence l'engagement de Samuel Beckett et de Walter Asmus à respecter la vision originale de la pièce tout en s'adaptant aux contraintes du médium télévisuel. Le décor minimaliste, le langage corporel, les intonations et les silences respectent en grande partie l'atmosphère de l'œuvre, mais les ajustements effectués, qu'ils soient dus à la censure ou à des choix de mise en scène, modifient subtilement l'expérience du spectateur. Comme le souligne Thomas Cousineau, la fidélité rigoureuse aux détails scéniques de Beckett ne parvient pas à reproduire l'esprit sous-jacent de la pièce, car la caméra, par ses gros plans et changements d'angle, fragmente la continuité visuelle et rythmique essentielle au ressenti théâtral. Ces adaptations illustrent les défis de transposer l'univers absurde et mélancolique de

⁴¹² Cousineau, Thomas, *op. cit.*, p. 109.

Beckett à l'écran, où l'absence d'une vue d'ensemble et d'une interaction directe avec le public limite l'impact existentiel et émotionnel. Ainsi, malgré leur fidélité, ces versions témoignent des limites inhérentes au médium télévisuel pour transmettre pleinement l'essence de *Godot*, une pièce qui puise sa force dans la performance vivante et l'engagement du spectateur face à l'attente et l'absurde de la condition humaine.

Les analyses des différentes productions télévisées démontrent une diversité d'approches et de choix esthétiques, témoins de la richesse des œuvres de Beckett et des défis qu'elles posent à leurs interprètes. Chaque adaptation reflète une tension entre fidélité à l'intention originale et innovations liées aux spécificités du médium ou aux sensibilités des metteurs en scène. Les choix scénographiques, comme les ajouts de sons ou les modifications des décors, offrent parfois une nouvelle lecture de l'œuvre, ancrée dans un contexte ou une vision contemporaine, mais peuvent également altérer la simplicité et l'universalité voulues par Beckett. Les modifications du langage corporel et des silences, éléments centraux de son théâtre, ont un impact profond sur le rythme et l'expérience spectateur, oscillant entre enrichissement de l'œuvre et appauvrissement de son essence. Enfin, l'adaptation télévisuelle, bien qu'elle permette une exploration différente de la mise en scène, introduit des contraintes qui fragilisent l'impact théâtral. Les gros plans, les changements d'angle et l'impossibilité d'une vue d'ensemble compromettent souvent l'équilibre rythmique et la relation spectateur-scène, essentiels dans le théâtre de Beckett.

CONCLUSIONS

Briser le langage pour toucher la vie, c'est faire ou refaire le théâtre.

- Le Théâtre et son double, Antonin Artaud

Nous entamerons cette conclusion par la définition du silence de François Cotinaud :

Bref, le silence n'est pas neutre. Ce n'est pas le rien, le néant ou le vide, auxquels on aurait tort de l'associer. Tout au contraire, le silence est un temps, un espace propre, changeant totalement de nature selon qu'il est subi, ou choisi, mis en scène. En fonction du lieu dans lequel nous le recevons, ce silence devient signifiant ou pesant. En fonction de ce à quoi il succède, et ce qu'il précède, il gagne en densité ou s'étirole. C'est la relation entre tous ces éléments qui fait la richesse et la qualité du silence⁴¹³.

Cotinaud résume parfaitement que le silence n'est pas simplement une absence de son, il peut avoir une signification profonde, être chargé d'émotion, et jouer un rôle important dans la communication et l'expression artistique. Le silence peut être vu comme un espace distinct, un moment de répit dans le flux continu du son. Il peut être apaisant dans un environnement naturel, mais pesant dans une salle d'attente. Notre perception du silence est influencée par notre environnement et notre état d'esprit. Il peut être plus ou moins significatif en fonction de ce qui le précède et de ce qui le suit. Le silence peut être subi, choisi, ou mis en scène. Par exemple, le silence peut être imposé lors d'une coupure de courant, choisi lors d'une méditation, ou mis en scène lors d'une pause dramatique dans une pièce de théâtre. Le contexte dans lequel il est vécu peut changer complètement sa nature et sa signification. Le silence n'est pas isolé, mais fait partie d'un tout. Il est en relation avec les sons qui l'entourent, les émotions qu'il évoque et le contexte dans lequel il est vécu. Cette relation crée la richesse et la qualité de cet outil artistique et communicatif.

Samuel Beckett est l'auteur d'un récit prolifique, dont *Assomption* (1929), *Dante...Bruno. Vico...Joyce*, *Whoroscope* (1930), *Comédie* (1964), *Souffle* (1970), *Compagnie* (1980), *Les Os d'Écho* (1935), *Murphy* (1938), *Molloy* (1951), *Malone Meurt*, *L'Innommable* (1953), *Oh les beaux jours* (1961), *Comment c'est* (1961), et ceux analysés dans cette recherche : *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Acte sans paroles I* et *Acte sans paroles II*. Ces œuvres de fiction se déroulent à l'époque convulsive de la Première et de la Seconde Guerre Mondiale. Durant la seconde, l'auteur, qui vit à Paris, est un membre de la résistance française pendant l'occupation par l'Allemagne d'Hitler. Les histoires de la trilogie *Molloy*, *Malone Meurt* et *L'Innommable*, correspondent à la fin de cette période.

⁴¹³ Cotinaud, François, « Le silence se crée, et secrète de la musique », *Sigila*, vol. 1, n° 29, 2012, p. 31.

À l'époque de Beckett, nous assistons à l'émergence d'écrivains qui participent au renouvellement du langage narratif. Ce dernier cesse d'être un véhicule stylistique, une forme recouvrant un contenu, un ornement - dans le pire des cas - pour devenir un objet. Cependant, cet objet acquiert un sens transcendant qui dépasse sa nature linguistique, le privant ainsi de toute finalité définie. Le message n'est plus primordial, car l'œuvre aspire non pas à être un instrument, mais à imposer un code. Son langage, qui n'est ni un instrument ni un véhicule, s'offre comme une réponse à tout un courant de la narration traditionnelle. Le code beckettien est un non-sens, les mots sont inutiles pour communiquer l'état des choses dans lequel se trouve la vie humaine après la guerre. Et à travers le slogan du silence, de l'absurde, du discours incohérent, cet auteur scelle son œuvre. Sa facette pessimiste est la réaction d'avant-garde dont il enrobe la scène théâtrale de son époque. Toutes les ressources stylistiques que cet homme de lettres utilise sont subordonnées à la mise en évidence de la perte des valeurs culturelles qui soutenaient la société occidentale. Dans son œuvre, les mots Dieu, temps, vie sont des émissions vides qui sont là pour être associées à d'autres mots tout aussi vides. Dans *En attendant Godot*, les mots racontent l'effondrement existentiel dans l'escarmouche entre deux êtres en quête d'une orientation vers un avenir incertain. Cependant, dans la pièce susmentionnée, le langage, avec ses excès et son déclin, subsiste de manière précaire, contrairement à *Actes sans paroles I et II*, où le drame humain a été consolidé dans le néant.

Dans les œuvres analysées, les images et les mouvements ne sont pas seulement présentés pour le plaisir extérieur des yeux ou des oreilles, mais pour le bénéfice de l'esprit. Les images et les mouvements, les deux éléments, conduisent à travers des collisions d'objets, des silences, des cris, à la création d'un véritable langage physique basé sur des signes et non sur des mots. Telle est l'approche adoptée dans *Fin de partie*, deux joueurs s'affrontent et loin de s'amuser, ils se font du mal. Les pertes physiques reviennent fréquemment dans la pièce, même les parents de Hamm sont des composants jetés à la poubelle parce qu'ils ne sont plus dans le décor. Tout dans ce monde est une question de perte. Les parents de Hamm ont perdu leurs jambes, leurs dents, la vue et l'ouïe. Clov ne peut pas s'asseoir, Hamm est aveugle. Tous les personnages ont perdu une partie de leur matière vitale parce qu'ils participent à un jeu épouvantable dans lequel ils perdent progressivement la vie. Ainsi, il est évident que le signe universel des *Actes sans paroles II* est basé sur le facteur du manque de communication entre deux êtres (A et B). C'est-à-dire, le manque

de communication en général, si ces caractères schématiques représentent une situation fréquente, commune, habituelle dans la sphère des relations interhumaines. L'absurdité existentielle est le noyau significatif qui est obtenu par la connotation de la pièce beckettienne. La détermination du thème de la liberté dans *Fin de partie* est comprise sur la base du contraire auquel Clov fait face à travers la lutte de décision/indécision. Mais la liberté elle-même a ses limites en présence d'autres libertés qui représentent des obligations réciproques. De là s'ajoute la rébellion que Clov manifeste contre Hamm, mais auquel il se trouve enchaîné par le jeu, qui devient alors une autre distinction de la liberté, élevée cette fois à la représentation des « libertés sociales », car loin de représenter un jeu spécifique, comme les échecs, par exemple, le jeu se transpose dans la relation d'exploitation du travail entre un serviteur et son maître. Cette relation maître/esclave est réitérée dans les pièces de Beckett, dans *En attendant Godot*, la relation sanglante entre Pozzo et Lucky se combine avec la relation de Hamm et Clov. Dans *En attendant Godot*, même Estragon et Vladimir peuvent passer de la route bordée d'arbres aux poubelles où sont engloutis Nagg et Nell, la seule destination possible que l'imaginaire beckettien peut leur offrir. Le silence, en particulier, est un élément central de l'œuvre de Beckett. Bien plus qu'une simple absence de parole, le silence dans son théâtre peut être perçu comme un langage en soi, porteur d'une multitude de significations. Il peut être vu comme une expression du désespoir existentiel, un moyen de communication non verbale, une forme de résistance, un indicateur de l'absence ou encore une manière de rythmer le temps et l'espace théâtral. Le silence chez Beckett est donc une entité active et chargée de sens, et non un simple vide à combler.

Nous pouvons affirmer que le silence est utilisé pour différentes raisons dans la pièce maîtresse de Samuel Beckett et ses répercussions sont variées. La raison la plus fréquente étant de fuir la solitude, essayer de ne pas penser à la situation dans laquelle les personnages se trouvent. Ces gestes servent aussi aux personnages à passer le temps sans avoir à penser, sans souffrir du silence. Le langage corporel a lui aussi une place primordiale puisqu'il sert de moyen de communication entre les protagonistes, mais aussi entre ces derniers et le public. Il s'intègre pleinement au langage non verbal, incarné notamment par le silence. Ces gestes, à première vue inutiles, répétés maintes et maintes fois, ces va-et-vient, montrent le désespoir des personnages. L'utilisation du silence faite par Samuel Beckett est non seulement innovante, mais elle défie également les conventions théâtrales traditionnelles. Son usage du mutisme est bien loin d'être un

simple outil dramaturgique : il est à la fois une forme de résistance, une communication non verbale, une subversion du langage, et une tentative de capturer l'expérience humaine dans toute sa complexité et son absurdité. Cet usage ne complète pas le langage verbal, mais est bel et bien un moyen de communication à lui seul. Il permet aux personnages du théâtre du non-sens de dire ce qu'ils ne peuvent pas dire avec les mots. En effet, ce théâtre est à la recherche d'un nouveau langage dans une nouvelle réalité humaine. C'est un théâtre essentiellement visuel pour cause d'un texte qui est toujours déficitaire. Ce langage corporel nous mène aux traces du cinéma muet dans ce même théâtre. Lors de sa tentative de création de ce nouveau langage silencieux, Samuel Beckett s'est sans aucun doute inspiré du cinéma muet, son intérêt pour ce cinéma se dénote aussi par la réalisation du court-métrage *Film* qu'il réalisa avec Alan Schneider et Buster Keaton ou encore *Actes sans paroles I et II*. Les personnages de *En attendant Godot* passent leur temps à fuir le silence, à fuir un moment pendant lequel ils ne pourraient rien faire d'autre que de penser à la situation dans laquelle ils se trouvent. Pour fuir ce désagréable moment, ils ont recours à deux types de langages différents, le langage parlé et le silence ou langage corporel. Le langage parlé, c'est-à-dire, le langage de tous les jours, mais dans l'œuvre de Samuel Beckett les personnages parlent pour parler. Par exemple Estragon l'exprime, parler dans le seul but de prouver leur existence : « ESTRAGON : On trouve quelque chose, hein, Didi, pour nous donner l'impression d'exister⁴¹⁴. » Ces mots sont dépourvus de sens, du langage quotidien sans consistance qui leur sert à tuer le temps. Mais ils utilisent aussi le langage corporel, pour s'occuper et ne pas penser, ou tout du moins, faire croire qu'ils ne pensent pas, éviter de penser à la situation dans laquelle ils se trouvent, avec par exemple lorsque Estragon joue avec la carotte, la fait tourner devant ses yeux, il cherche à faire passer le temps sans avoir à penser. Grâce au langage corporel, ils peuvent dire ce qu'ils ne veulent pas exprimer à voix haute. La peur, le doute, le refus, l'incompréhension, l'incertitude et toutes les autres raisons analysées dans ce travail.

L'analyse des mises en scène de *En attendant Godot*, de *Actes sans paroles* et de *Fin de partie* a permis d'explorer les multiples approches adoptées pour représenter l'œuvre de Samuel Beckett sur scène ou à l'écran. Ces mises en scène, qu'elles soient classiques, modernes, télévisées, lyriques ou chorégraphiées, témoignent de la richesse et de la diversité interprétative des textes

⁴¹⁴ Beckett, Samuel, *Godot Bilingual*, op. cit., p. 244.

beckettiens. Chaque type de représentation apporte une perspective singulière, mettant en relief des aspects variés de l'absurde, de l'attente et de la condition humaine.

Les mises en scène classiques, souvent empreintes d'une rigueur ascétique, préservent la sobriété et l'austérité des textes de Beckett, respectant scrupuleusement les indications scéniques pour rester fidèles à l'esprit original. À l'opposé, les mises en scène modernes réinterprètent les œuvres pour les ancrer dans des sensibilités contemporaines. Joël Jouanneau, au Théâtre des Amandiers, fait résonner *En attendant Godot* avec les réalités sociales des marges urbaines, tandis que Susan Sontag, à Sarajevo, confère à la pièce une profondeur tragique et politique, amplifiée par le contexte de guerre. Ces approches enrichissent l'œuvre en l'ouvrant à des problématiques nouvelles sans altérer sa portée universelle. Les représentations télévisées, telles que celle de Karel Reisz pour *Actes sans paroles*, exploitent les atouts du médium pour magnifier l'absurde et l'isolement. Le cadre désertique, les jeux de lumière et la bande sonore ajoutent une intensité émotionnelle que la scène ne pourrait rendre avec autant de précision. De leur côté, les versions hybrides – lyriques ou chorégraphiées – repoussent les limites traditionnelles de la mise en scène. Dominique Dupuy, en intégrant la danse et les arts du cirque, redéfinit le silence et le geste en un langage profondément évocateur. Kurtág et Audi, quant à eux, transcendent la parole en fusionnant la musique et l'opéra avec la dramaturgie beckettienne, conférant une densité émotionnelle inédite à *Fin de partie*. Dans ces multiples interprétations, les didascalies s'affirment comme un point de départ, un cadre malléable plutôt qu'une règle immuable. Même sous l'œil attentif de Beckett, comme l'ont montré les travaux de Walter Asmus, des ajustements sur le rythme ou les silences ont permis d'intensifier l'expérience scénique. Ces libertés prises par les metteurs en scène révèlent une quête commune : celle de traduire l'essence de Beckett en la confrontant à des contextes spécifiques, tout en respectant l'intégrité émotionnelle et symbolique des œuvres.

Au terme de ces analyses, nous pouvons soutenir que ces mises en scène, qu'elles relèvent d'une approche classique, moderne, télévisée ou interdisciplinaire, illustrent la vitalité et la plasticité du théâtre beckettien. Chacune, à sa manière, témoigne de l'étonnante capacité de ces textes à s'adapter et à résonner à travers le temps, confirmant ainsi leur caractère universel et intemporel. Elles attestent comment différentes techniques peuvent enrichir, approfondir, modifier, la compréhension des thèmes de l'absurdité, de l'isolement et de la condition humaine ainsi que la capacité d'élargir ou de réduire le répertoire d'interprétations possibles du silence et ses

significations. Ces directeurs restent fidèles à l'esprit de Beckett tout en invitant les spectateurs à une réflexion plus intense et personnelle, révélant la polyvalence et la profondeur de ses œuvres. Cependant, cette exploration du silence au sein de l'œuvre de Beckett n'est qu'une ébauche de l'exploration de ce sujet passionnant qu'est le rôle du silence dans le langage théâtral. Il y a encore un champ vaste et largement inexploré qui consiste à étudier l'esthétique du silence dans d'autres courants littéraires et théâtraux, afin de mieux comprendre comment le silence peut être employé pour dépeindre divers aspects de l'expérience humaine. Par ailleurs, il serait intéressant d'étudier l'emploi du silence dans d'autres disciplines artistiques, telles que le cinéma ou la danse.

ANNEXES

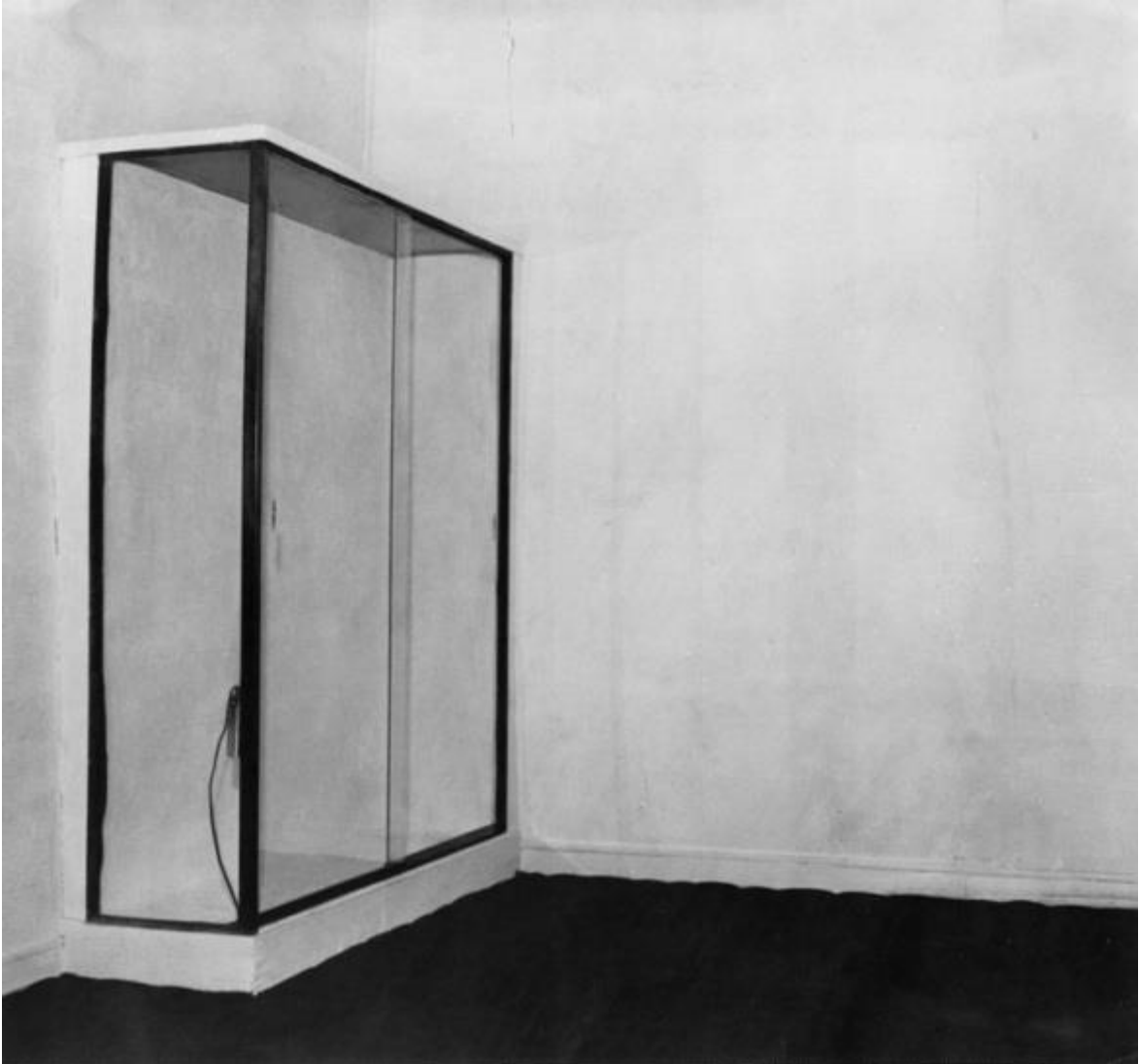
Annexe 1



Two Men Contemplating the Moon, Caspar David Friedrich, ca. 1825–30

Source : Metropolitan Museum of Art, New York

Annexe 2



Le Vide, Yves Klein, Iris Clert Gallery, Paris, 1958

Annexe 3

AU	Action Name	Illustration
AU1	Inner brow raise	
AU2	Outer brow raise	
AU4	Brow lower	
AU5	Upper lid raiser	
AU6	Cheek raiser	
AU7	Lid tightener	
AU9	Nose wrinkler	
AU10	Upper lip raiser	
AU12	Lip corner puller	
AU15	Lower corner depressor	
AU16	Lower lip depressor	
AU17	Chin raiser	
AU18	Lip pucker	
AU20	Lip stretcher	
AU22	Lip funneler	
AU23	Lip tightener	
AU24	Lip pressor	
AU25	Lips part	
AU26	Jaw drops	
AU28	Lips suck	
AU43	Eye closure	

Labels and visual illustrations of the major AUs investigated

Scherer, Klaus, Ellgring, Heiner, Dieckmann, Anja, Unfried, Matthias, and Mortillaro, Marcello, « Dynamic Facial Expression of Emotion and Observer Inference », *Frontiers in Psychology*, vol. 10, 2019, p. 6.

Annexe 4



« Où l'arbre est devenu transformateur électrique... »
Philippe Demarle
et David Warrilow
dans *En attendant Godot*
de Samuel Beckett, mise en scène
de Joël Jouanneau,
théâtre des Amandiers
de Nanterre, 1991.

En attendant Godot, représentation de Joël Jouanneau au théâtre des Amandiers de Nanterre,
1991

Samra, Bonvoisin, « Non pas l'Homme mais cet Homme... », *Théâtre aujourd'hui*, n° 3 :
L'univers scénique de Samuel Beckett, 1994, p.39.

Annexe 5



Essaïon Théâtre. Salle Cabaret,

https://www.essaion-theatre.com/page/4_salle-cabaret.html, (consulté le 20/10/2024).

Annexe 6



Esperando a Godot, dirigée par Antonio Simón le 11 novembre 2019 au Teatro Bellas Artes à Madrid, avec Pepe Viyuela (Estragon) et Alberto Jiménez (Vladimir), 2019.

Annexe 7

PD

paul dussel <lavanttheatre@yahoo.fr>
A: Usuari

dg, 3 març 2019 16:19

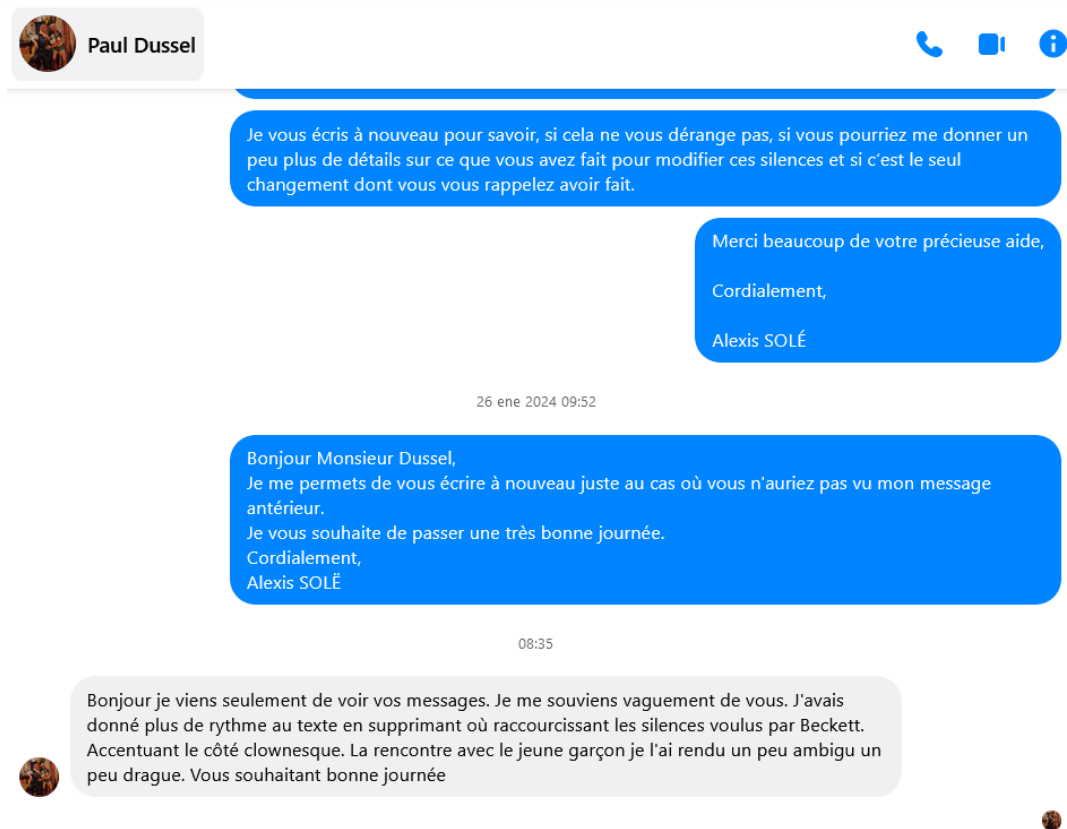
L'Avant Théâtre
Salon International de Pastel Grand Sud
Mairie
11150 Villepinte
tél Président: 07.61.18.84.46
<https://lavantheatre.over-blog.com/>
<https://www.facebook.com/groups/biennaleinternationaledepastelgrandsud/>

Bonjour et merci de l'intérêt porté à notre humble travail d'amateurs. Malheureusement le deuxième acte a disparu... Vous pouvez visualiser si vous voulez "Fin de partie". J'ai travaillé les silences pas tout à fait comme le voulait à l'époque Beckett, afin de donner plus de rythme.

Cordialement
Paul Dussel

[Fin de partie samuel beckett 10 mars 2018 théâtre de poche Toulouse](#)

Annexe 8



BIBLIOGRAPHIE ET RÉFÉRENCES

5.1. Sources primaires

5.1.1. Œuvres de Samuel Beckett

- *Comédie et actes divers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1966.
- *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952.
- *Endgame*, Londres, Faber and Faber Ltd, 1958.
- *Esperando a Godot*, (Ana María Moix, trad.), Barcelona, Tusquets Editores, 1982.
- *Film*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.
- *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.
- *Happy days*, Londres, Faber and Faber Ltd, 1962.
- *L'Innommable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1953.
- *Oh les beaux jours*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.
- *Waiting for Godot / En attendant Godot : A Bilingual Edition*, New York, Grove Press, 1954.

5.1.2. Représentations de *En attendant Godot*

- Asmus, Walter (Réalisateur). 1988, 1^{er} janvier. *Waiting for Godot* de Samuel Beckett [San Quentin Drama Workshop]. La Sept, France 3, PBS.
- Beckett, Samuel. (Réalisateur). 1989, 3 juin. *En attendant Godot* de Samuel Beckett [La Sept]. La Sept, France 3.
- Bielski, Jaroslaw. (Directeur). 2005, 25 novembre. *Esperando a Godot* de Samuel Beckett [Réplika Teatro]. Réplika Teatro, Madrid.
- Blau, Herbert. (Directeur). 1957, 19 novembre. *Waiting for Godot* de Samuel Beckett [San Francisco Actor's Workshop]. San Quentin State Prison, Californie.

- Dussel, Paul. (Directeur). 2017, 15 février. *En attendant Godot* de Samuel Beckett [L'Avant Théâtre]. Espaces V Roger-Lefort, Villepinte.
- Gravouille, Eliot. (Metteur en scène). 2016, 15 mars. *En attendant Godot* de Samuel Beckett [Compagnie Les Amateurs du Diapason]. Théâtre du Diapason, Rennes.
- Graye, Shary. (Metteuse en scène). 2013, 15 mars. *En attendant Godot* de Samuel Beckett [The Warehouse Players]. The Warehouse, Gardendale, Alabama.
- Jouanneau, Joël. (Metteur en scène). 1991, 1^{er} février. *En attendant Godot* de Samuel Beckett [Théâtre Nanterre-Amandiers]. Théâtre Nanterre-Amandiers, Nanterre.
- Kerr, Ryan. (Directeur). 2016, 18 mai. *Waiting for Godot* de Samuel Beckett [The Theatre on King]. The Theatre on King, Peterborough.
- Lindsay-Hogg, Michael. (Réalisateur). 2001, 4 février. *Waiting for Godot* de Samuel Beckett [Beckett on Film]. Blue Angel Films, Dublin Gate Theatre, Parallel Film Productions.
- Osuna, José. (Réalisateur). 1978, 7 mars. *Esperando a Godot* de Samuel Beckett [Teatro Estudio]. Radio y Televisión Española (RTVE).
- Sachot, Jean-Claude. (Metteur en scène). 2019, 15 avril. *En attendant Godot* de Samuel Beckett [Compagnie Toby or Not]. Théâtre Essaïon, Paris.
- Sanzol, Alfredo. (Directeur). 2013, 19 avril. *Esperando a Godot* de Samuel Beckett [Centro Dramático Nacional]. Teatro Valle-Inclán, Madrid.
- Schneider, Alan. (Réalisateur). 1961, 3 avril. *Waiting for Godot* de Samuel Beckett [Play of the Week]. National Telefilm Associates.
- Simón, Antonio. (Directeur). 2019, 6 décembre. *Esperando a Godot* de Samuel Beckett [Pentación Espectáculos]. Teatro Bellas Artes, Madrid.
- Sontag, Susan. (Directrice). 1993, août. *En attendant Godot* de Samuel Beckett [Productions locales de Sarajevo]. Centre culturel de Sarajevo, Sarajevo.
- Toro, José Miguel. (Régisseur). 2014, 8 janvier. *Esperando a Godot* de Samuel Beckett [Torrevieja Teatro]. Sociedad Cultural Casino de Torrevieja, Torrevieja.

5.1.3. Représentations de *Fin de partie*

- Audi, Pierre. (Metteur en scène). 2018, 15 novembre. *Fin de partie* de Samuel Beckett, musique de György Kurtág [Teatro alla Scala]. Teatro alla Scala, Milan.
- Kerr, Ryan. (Directeur). 2016, 22 avril. *Endgame* de Samuel Beckett [The Theatre on King]. The Theatre on King, Peterborough.
- McPherson, Conor. (Réalisateur). 2001, 1^{er} janvier. *Endgame* de Samuel Beckett [Beckett on Film]. Blue Angel Films, Tyrone Productions.

5.1.4. Représentations de *Actes sans paroles I et II*

- Brook, Peter, et Estienne, Marie-Hélène. (Metteurs en scène). 2015, 23 janvier. *Acte sans paroles II* de Samuel Beckett [Théâtre des Bouffes du Nord]. Théâtre des Bouffes du Nord, Paris.
- Dupuy, Dominique. (Metteur en scène). 2013, 1^{er} février. *Acte sans paroles I* de Samuel Beckett [Théâtre National de Chaillot]. Théâtre National de Chaillot, Paris.
- Reisz, Karel. (Réalisateur). 2001, 1^{er} janvier. *Acte sans paroles I* de Samuel Beckett [Beckett on Film]. RTÉ, Channel 4, Irish Film Board.

5.2. Sources secondaires

5.2.1. Ouvrages et articles sur le silence

- Acheson, Kris, « Silence as Gesture : Rethinking the Nature of Communicative Silences », *Communication Theory*, vol. 18, n° 4, 2008, p. 535–555.
- Bindeman, Steven, « Wittgenstein and Silence », dans Bindeman, Steven, *Silence in Philosophy, Literature, and Art*, vol. 308, 2017, p. 83–92.
- Bruneau, Thomas, « Communicative Silences : Forms and Functions », *The Journal of Communication*, vol. 23, n° 1, 1973, p. 17–46.
- Bush, Florian, « The Interactional Principle in Digital Punctuation », *Discourse, Context & Media*, vol. 40, n° 2, 2021.
- Cambridge University Press, (s. d.), ‘Silence’, dans *Cambridge Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/silence> (consulté le 07/03/2024).
- Columb, Kenny, *The Power of Silence : Silent Communication in Daily Life*, Londres, Karnac Books, 2011.
- Corbin, Alain, *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*, Paris, Albin Michel, 2016.
- Corcoran, Paul et Spencer, Vicky, *Disclosures*, New York, Routledge, 2018.
- Cotinaud, François, « Le silence se crée, et secrète de la musique », *Sigila*, vol. 1, n° 29, 2012, p. 31-41.
- Daniels, Dieter, « Silence and Void : Aesthetics of Absence in Space and Time », dans Kaduri, Yael, *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 316-332.
- Dinouart, Joseph-Antoine-Toussaint, *L’Art de se taire : principalement en matière de religion, 1771*, Réédition. Grenoble, Jérôme Million, 1987.
- Elson, Miriam, « Silence, Its Use and Abuse : A View from Self Psychology », *Clinical Social Work Journal*, vol. 29, n° 4, 2001, p. 351-360.

- Ephratt, Michal, « Silence as Communication : Its Form and Function. », *Journal of Pragmatics*, vol. 40, n° 11, 2008, p. 1909–1938.
- Ernout, Alfred, et Meillet, Alfred, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 2001.
- Gans, Eric Lawrence, *Signs of Paradox : Irony, Resentment, and Other Mimetic Structures*, Stanford, Stanford University Press, 1997.
- Goldberg, Julia, « Interrupting the Discourse on Interruptions », *Journal of Pragmatics*, vol. 14, 1990, p. 883-903.
- Gunjan, Kumari, « Absurdism Unveiled : The Intersection of the Absurd and Modern Realities », *International Journal of English Literature and Social Sciences*, vol. 9, n° 2, 2024, p. 180-188.
- Hall, Judith A, « Nonverbal Communication », *Annual Review of Psychology*, vol. 70, n° 1, 2018, p. 271-294.
- Jaworski, Adam, *The Power of Silence : Social and Pragmatic Perspectives*, Newbury Park, Sage, 1993.
- Judt, Tony, *Postwar : A History of Europe since 1945*, New York, The Penguin Press, 2005.
- Jungkunz, Vincent, « The Promise of Democratic Silences », *New Political Science*, vol. 34, n° 2, 2012. p. 127–150.
- Kania, Andrew, « Silent Music », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 68, n° 4, 2010, p. 343–353.
- *La Bible en français*, version Louis Segond, 1910, Habacuc 2 :20.
- Larousse, (s. d.), ‘Silence’, dans Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/silence/72720>, (consulté le 24/02/2024).
- Le Breton, David, *Du Silence*, Paris, Éditions Métailié. 1997.
- Lehmann Oliveros, Olga, « Something Blossoms in Between : Silence-Phenomena as Bordering Notions in Psychology », *Integrative Psychological and Behavioral Science*, vol. 50, n°. 1, 2015, p. 1–13.

- Littré (s. d.), 'Silence', dans *Littré*, <https://www.littre.org/definition/silence>, (consulté le 26/01/2024).
- Mateu Serra, Rosa, *El lugar del silencio en el proceso de la comunicación*, Universitat de Lleida, 2001.
- Meguerditchian, Georges, sur <https://www.centrepompidou.fr/fr/offre-aux-professionnels/enseignants/dossiers-ressources-sur-lart/yves-klein/cheque>, (consulté le 15/04/2024).
- Mehrabian, Albert, *Silent Messages*, Belmont, Wadsworth Publishing Co, 1971.
- Méndez Guerrero, Beatriz, *Los actos silenciosos en la conversación en español : estudio pragmático y sociolingüístico*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2014.
- Nakane, Ikuko, *Silence in Japanese-Australian Classroom Interaction : Perceptions and Performance*, Sidney, The University of Sydney.
- Newman, Helen, « The Sounds of Silence in Communicative Encounters », *Communication Quaterly*, 1982, p. 142-149.
- Northrop, Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957.
- Olsen, Tillie, *Silences*, New York, Delacorte Press, 1978.
- Paris, Michael, *A Sound of Sheer Silence : Interior Silence as Listening, Openness, and Communio* », Facultad de Teología, Instituto Universitario de Espiritualidad, Madrid, 2022.
- Pasternak, Anna, *The Link Between Breathing and Speech*, 2023, <https://www.torontospeechtherapy.com/blog/2023/the-link-between-breathing-and-speech>, (consulté le 24/10/2024).
- Picard, Max, *The World of Silence*, Washington, A Gateway Edition, 1948.
- Real Academia Española, (s. d.), 'Silencio', dans *Diccionario de la lengua española*, sur <https://dle.rae.es/silencio>, (consulté le 05/03/2024).
- Reisman, Karl, *Explorations in the Ethnography of Speaking*. Cambridge, Cambridge University Press, 1974.

- Rousseau, Jean-Jacques, *Manuscrits de Jean-Jacques Rousseau appartenant à la Bibliothèque de Genève*, Collection des manuscrits de Jean-Jacques Rousseau, 1722 - 1807.
- Saville-Troike, Muriel, *Perspectives on Silence*, Norwood, New Jersey, Ablex Pub. Corp, 1985.
- Schanker, Harry, et Ommanney, Katharine, *The Stage and the School*, New York, McGraw-Hill Education, 2005.
- Scherer, Klaus, Ellgring, Heiner, Dieckmann, Anja, Unfried, Matthias, and Mortillaro, Marcello, « Dynamic Facial Expression of Emotion and Observer Inference », *Frontiers in Psychology*, vol. 10, 2019.
- Sifianou, Maria, « Silence and politeness », dans Jaworsky, Adam, *Silence : Interdisciplinary Perspectives*, Berlin, Walter de Gruyter, 1997, p. 63-84.
- Smedt, Marc, *In the Footsteps of the Buddha*, Londres, Frances Lincoln 2000.
- Sontag, Susan, *Essays of the 1960s & 70s*, New York, The Library of America, 2013.
- Sontag, Susan, *Styles of Radical Will*, New York, A Delta Book 1969.
- Speer, David, « Nonverbal Communication of Affective Information : Some Laboratory Findings Pertaining to an Interactional Process », *Comparative Group Studies*, vol. 3, n° 2, 1972, p.409-442.
- Stark, George, « Silent Images », *Art Education*, vol. 16, n° 8, 1963, p. 14–19.
- Steiner, George, *Language and Silence : Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, New York, Atheneum. 1986.
- Trésor de la langue française, (s. d.), ‘Détresse’, dans *Trésor de la langue française informatisé*, <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9tresse>, (consulté le 22/10/2024).
- Trésor de la langue française, (s. d.), ‘Silence’, dans *Trésor de la langue française informatisé*, <https://www.cnrtl.fr/definition/silence/>, (consulté le 27/02/2024).
- Trésor de la langue française. (s. d.), ‘Peur’, dans *Trésor de la langue française informatisé*, <https://cnrtl.fr/definition/peur>, (consulté le 22/10/2024).

- Turner, Joe, « Silence in Music : The Impact of John Cage's 4'33" », *Percussive Notes*, vol. 62, n° 2, 2024.
- Walon, Sophie, « Les corporéités de la danse contemporaine française expérimentale : une pratique philosophique et politique de 'résistance' », *Agôn*, 2011.
- Wilkinson, Lois, et Olliver, Yumiko, « The Significance of Silence : Differences in Meaning, Learning Styles, and Teaching Strategies in Cross-Cultural Settings », *Psychologia*, vol. 49, 2006, p. 74-88.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Londres, Kegan Paul Trench Trubner & Co., 1933.
- Woodward, Nathaniel, « John Cage and the Aesthetic Pedagogy of Chance & Silence », *Educational Philosophy and Theory*, vol. 56, n° 6, 2024, p. 547-556.
- Yost, William, « What is silence? Therefore, what is sound? », *The Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 154, n° 4, 2023, p. 2333-2336.

5.2.2. Ouvrages et articles sur l'esthétique théâtrale et des genres littéraires

- Acher, Lionel, *Jean Racine : « Phèdre »*, Paris, Presses Universitaires de France : études Littéraires, 1999.
- Adorno, Theodor, *Prisms*, traduit par Samuel Weber et Shierry Nicholsen Weber, Cambridge, MIT Press. 1983.
- Ahr, Sylviana, « Actualisation / (Re)contextualisation des textes patrimoniaux : d'un questionnement épistémologique à des questions d'ordre didactique », *Recherches & Travaux*, n° 91, 2017.
- Antoine, André, « Causeries sur la mise en scène », *Revue de Paris*, 1903, p. 596-612.
- Artaud, Antonin, *Selected Writings*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1988.

- Aubague, Mathilde, « Silences de Pantagruel, silences de Rabelais dans le *Tiers Livre* : un paradigme heuristique ? », *Loxias*, n° 32, 2011.
- Beziat, Florence, *El silencio en el teatro de Tirso de Molina*, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2004.
- Blanchart, Paul, *Histoire de la mise en scène*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948.
- Brooker, Peter, *Modernism/Postmodernism*, Londres, Routledge, 1992.
- Euripide, *Hippolyte porte-couronne*, Paris, Les Éditions de Londres, 2021.
- Hambly, Peter, « Deux sonnets de Mallarmé : ‘Le Vierge, Le Vivace...’ et ‘Hommage’ », *Australian Journal of French Studies*, vol. 5, n° 1, 1988, p. 5–28.
- Hofmann, Irene, « Documents of Dada and Surrealism : Dada and Surrealist Journals in the Mary Reynolds Collection. », *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 22, n°2, 1996, p. 131–97.
- Jones, Margaret Rose, *To Speak or Not to Speak : The Implications of Silence in Shakespeare’s Hamlet*, San Bernardino, California State University, 2011.
- Knox, Bernard, cité par Simon Goldhill dans Goldhill, Simon, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- Konijn, Elly, « Actors and Emotions : A Psychological Perspective », *Theatre Research International*, vol. 20, n° 2, 1995, p. 132–140.
- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1951.
- Mallarmé, Stéphane, *Poésies*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1914.
- Neruda, Pablo, *Cien sonetos de amor*, Buenos Aires, Losada, 1999.
- Pougin, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s’y rattachent: Poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme*, Paris. Librairie de Firmin-Didot et Compagnie, 1885.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, édité par Bloom, Harold, New York, Chelsea House, 2004.

5.2.3. Ouvrages et articles sur le théâtre du XX^e siècle

- Adamov, Arthur, *La parodie*, Paris, Gallimard, 1950.
- Adler, Laure, *Marguerite Duras : A Life*, Londres, Victor Gollancz, 2000.
- Al-Abedi, Haidar, *Equivocation in the Theatre of the Absurd*, Berlin, Logos Verlag Berlin GmbH, 2015.
- Arnoux, Rosemary, « Voice and Silence in Savannah Bay and *La Musica deuxième* », *Nottingham French Studies*, vol. 43, n° 3, 2004, p. 60-69.
- Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938.
- Arroyo, Alberto, « ¿Qué tipos de pausas existen en la actuación? », <https://www.albertoarroyo.org/que-tipos-de-pausas-existen-en-la-actuacion/>, (consulté le 11/11/2023).
- Beaulieu, Julie, *L'Entrécriture dans l'œuvre de Marguerite Duras : texte, théâtre, film*, Université de Montréal, 2007.
- Bennett, Michael, *Reassessing the Theatre of the Absurd*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011.
- Bishop, Tom, *L'Avant-Garde Théâtrale : French Theatre Since 1950*, Lexington, D.C. Heath & Co., 1970.
- Camus, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, Collection : Les Essais, XII. Édition augmentée, 69^e édition, 1942.
- Cardullo, Loredano, « Experimental Theatre in the Twentieth Century : Avant-gardism, the Absurd, and the Postmodern » *Neohelicon*, vol. 42, n° 1, 2014, p. 341–358.
- Carlson, Marvin, « Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance », *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 5, n° 3, 2015, p. 577–595.

- Carlson, Marvin, « The Status of Stage Directions », *Studies in the Literary Imagination*, vol. 24, n° 2, 1991, p. 37-39.
- Costas, Coralia, « L'Acteur : le corps d'un mort. Symbolisme corporel dans l'œuvre d'Antonin Artaud et de Valère Novarina », *Études et recherches philologiques*, vol. 1, n° 12, 2012.
- Dobirceanu, Alexandra Georgiana, *The Visual Dimension of Fernando Arrabal's Stage Language and the Acquisition of a 'Mechanical Eye' in Absurd Theatre Translation : Literal Montage and the Immersion into the Text-Image in Y Pondrán Esposas a las Flores*, Londres, King's College London, 2016.
- Duras, Marguerite, *La Musica deuxième*, Paris, Gallimard, 1965.
- Duras, Marguerite, *La Vie matérielle : Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, Paris, P.O.L., 1987.
- Duras, Marguerite, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1965.
- El-Garhy Saeed, Tahany, « Filling Gaps : The Reader of Harold Pinter's 'Monologue' », *Bulletin of the Faculty of Arts*, vol. 79, n° 6, 2019, p. 173-196.
- Elsky, Julia, « Rethinking Ionesco's Absurd : 'The Bald Soprano' in the Interlingual Context of Vichy and Postwar France », *PMLA*, vol. 133, n° 2, 2018, p. 347–363.
- Esslin, Martin, « Chekov and the Modern Drama », dans Bloom, Harold, *Anton Chekov*, New York, Chelsea House Publishers, 1999.
- Esslin, Martin, « The Theatre of the Absurd », *The Tulane Drama Review*, 1960.
- Esslin, Martin, *Absurd Drama*, Londres, Penguin Books, 1965.
- Esslin, Martin, *Pinter the Playwright*, Londres, Methuen, 1970.
- Esslin, Martin, *The People Wound : The Work of Harold Pinter*, Garden City, New York, Doubleday & Company Inc., 1970.
- Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Garden City, New York, Anchor Books, Doubleday and Company, Inc., 1961.

- Faisal, Ahmed, « Modern Absurd Drama as a Catalyst for Social Awareness and Reform », *Journal of Humanities and Social Science*, vol. 8, n° 10, 2023, p. 39–42.
- Gairola, Ishan, « Depiction of Existential Anxiety in Harold Pinter's *The Room* », *International Journal of Linguistics and Literature*, vol. 6, n° 5, 2017, p. 15-18.
- Gussow, Mel, *Conversations with Pinter*, Londres, Nick Hern Books Ltd, 1994.
- Heim, Caroline, *Audience as Performer*, Londres, Routledge, 2015.
- Hersant, Céline, *Le Théâtre à la télévision*, En Scènes, 2011.
- Hubert, Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Corti, 1987.
- Hussein, Ilaf, « Le silence comme procédé d'expression de la pensée dans le théâtre de l'absurde », *Journal of College of Education*, vol. 2, n° 4, 2011, p. 775–793.
- Ionesco, Eugène, *Entrevue avec Claude Sarraute*, Le Monde, le 17 janvier 1960.
- Ionesco, Eugène, *La Cantatrice chauve*, Paris, Gallimard, 1950.
- Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962.
- Ionesco, Eugène, *Rhinocéros*, Paris, Gallimard, 1959.
- Kabir Pasa, Enamul, « Pinter's Use of Silence, Pause and Language, *The Birthday Party* », *International Journal of Multidisciplinary Research and Growth Evaluation*, vol. 4, n° 2, 2023, p. 410–412.
- Kane, Leslie, *The Language of Silence : On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama*, Londres, London Associated University Press. 1984.
- Kristeva, Irena, « Le verbal et le paraverbal dans le théâtre d'Arthur Adamov », *Études Romanes de Brno*, vol. 43, n° 2, 2022, p. 229–247.
- Lev Shestov, « Anton Chekov : Creation from the Void », dans Bloom, Harold, *Anton Chekov*, New York, Chelsea House Publishers, 1999.

- M'Enesti, Ana-Maria, *A Painter of the Absurd : Reading Through and Beyond Eugène Ionesco's Humanism*, University of Oregon, 2014.
- Mahida, Chintan, *The Theatre of Absurd*, <https://chintanmahida.tripod.com/id16.html>, (consulté le 22/11/2024).
- Maistre, Megan, *Modern Drama Series : Existentialism and The Absurd*, 2023, <https://www.byarcadia.org/post/modern-drama-101-existentialism-and-the-absurd>, (consulté le 29/10/2024).
- Marmin, Madeleine, « Lettres françaises : le théâtre de l'absurde », *Études Françaises*, vol. 1, n° 1, 1965, p. 101-105.
- Mee, Erin et Foley, Helene, *Antigone on the Contemporary World Stage*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- Mhayyal, Basaad Maher, *Silence as a Means of Communication in Harold Pinter's The Caretaker*, Baghdad, University of Baghdad, 2018.
- Morissette, Jean-François, « Ionesco et la tragédie du langage », *Jeu*, vol. 2, n° 107, 2003, p. 156-161.
- Muñoz Cáliz, Berta, *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004.
- Murstein, Nelly et Ionesco, Eugène, « Une Entrevue avec Eugène Ionesco », *The French Review*, vol. 45, n° 3, 1972, p. 610–620.
- Othman, Ibrahim Mohamed, « Unspoken Emotions : The Use of Silence and Non-Verbal Devices in Harold Pinter's Plays », *International Journal of Educational Sciences and Arts*, vol. 3, n° 6, p. 49-68.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions Sociales, 1980.
- Pinter, Harold, *The Caretaker*, London. Methuen Student Editions, 1982.
- Pinter, Harold, *The Collection and The Lover*, London. Eyre-Methuen Ltd., 1971.

- Pinter, Harold, *The Homecoming*, New York, Grove Press, 1966.
- Pinter, Harold, *The Room*, Londres, Samuel French, 1960.
- Serreau, Geneviève, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard, 1966.
- Skaff, Carole, *L'Expression langagière et dramaturgique du silence dans l'œuvre théâtrale de Jean Giraudoux*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, 2011.
- Taylor-Batty, Mark, *The Theatre of Harold Pinter*, Londres, Bloomsbury, 2014.
- Tchekhov, Anton, *The Plays of Anton Chekhov : The Seagull*, Londres, Caxton House, 1945.
- Théâtre de la Huchette : <https://www.theatre-huchette.com>, (consulté le 05/11/2024).
- Ventura, Pilar, *La interrupción del turno de palabra en algunas obras del teatro español contemporáneo*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas-Madrid, 2007.
- Vilhena, Maria da Conceição, *L'Étranger de Camus : parole et silence*, Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal, 1980.
- Voyer, Kevin, « La *Cantatrice chauve* : poétique phatique de la résonance », 2016, <https://oic.uqam.ca/publications/publication/la-cantatrice-chauve-poetique-phonique-de-la-resonance>, (consulté le 20/10/2024).

5.2.4. Ouvrages et articles sur la dramaturgie de Samuel Beckett

- Adorno, Theodor, « Trying to Understand *Endgame* », *New German Critique*, n° 26, 1982, p. 119–150.
- Alexandre-Bergues, Pascale, *Les Voix du silence : lire Beckett, En attendant Godot et Fin de partie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1999.
- Asmus, Walter, « Beckett Directs Godot », dans Gontarsky, Stanley E., *On Beckett : Essays and Criticism*, 2012, p. 209-217.

- Azmi, Azam, « The Concept of Nihilism and Torment in Samuel Barclay Beckett's *Waiting for Godot* », *Language in India*, vol. 14, n°2, 2014, p. 22-40.
- Azmi, Azam, « *Waiting for Godot* : Time Torments the Human Beings », *International Journal of English and Education*, vol. 3, n° 2, 2014, p. 541-546.
- Beckett, Samuel, « Carte à Axel Kauri », dans *Disjecta : Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, édité par Ruby Cohn, Londres, John Calder, 1983.
- Beffeyte, Marie, Dossier de présentation de *En attendant Godot*, 2014.
- Benoit, Éric, « Beckett et les hantises d'une transcendance impossible », *Littératures*, n° 78, 2018, p. 179–197.
- Bianchini, Natka, *Samuel Beckett's Theatre in America : New Interpretations of Beckett in the Twenty-First Century*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.
- Brater, Enoch, « Opening Lines : Reading Beckett Backwards », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 6, 1997, p. 19-30.
- Brater, Enoch, *Why Beckett : With 122 Illustrations*, New York, Thames and Hudson, 1989.
- Brinzeu, Pia, « 'Without a Word' : Pauses in Beckett's Drama », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 2, Beckett in the 1990s, vol. 2, n° 1, 1993, p. 229-234.
- Cagle, Amanda, « Looking for Love on Samuel Beckett's Stage : Homoeroticism, Sterility and the Postcolonial Condition », *Atenea*, vol. 23, n° 1, 2003, p. 83-94.
- Cant, Sarah, « In Search of 'Lessness': Translation and Minimalism in Beckett's Theatre », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 25, n° 2, 1999.
- Carpenter, Charles, *The Dramatic Works of Samuel Beckett*, New York, Continuum Publishing Corporation, 2011.
- Catanzaro, Mary, « The Psychic Structure of the Couple in *Waiting for Godot* », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 1, n° 1, 1986, p. 87-98.
- Chevallier, Geneviève, « Samuel Beckett's Theatre : From 'Things' to 'The Thing' », *Études Britanniques Contemporaines*, n° 35, 2008.

- Clément, Bruno, « Des harmoniques : Deux petites réflexions sur le son et le sens », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 30, n° 2, 2018, p. 320–333.
- Cohn, Ruby, « Samuel Beckett Self-Translator », *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 76, n° 5, 1961, p. 613-621.
- Cohn, Ruby, *A Beckett Canon*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005.
- Colin, Marjorie, « Le Silence en maux dans l'œuvre théâtrale de Samuel Beckett », *Quêtes Littéraires*, n° 7, 2017, p. 142-152.
- Connor, Steven, *Samuel Beckett : Repetition, Theory and Text*, Oxford, Blackwell, 1988.
- Corfariu, Manuela, et Roventă-Frumușani, Daniela « Absurd Dialogue and Speech Acts — Beckett's *En attendant Godot* », *Poetics*, vol. 13, n° 1-2, 1984, p. 119–133.
- Cousineau, Thomas, « 'Beckett Directs Beckett' : *Waiting for Godot* », *Journal of Beckett Studies*, Edinburgh University Press, vol. 33, n° 2, 1993, p. 109–114.
- Dablemont, Thibault, *Fragments : Samuel Beckett, Peter Brook, Bouffes du Nord*, <https://www.etat-critique.com/fragments-samuel-beckett-peter-brook-bouffes-du-nord/>, (consulté le 11/11/2024).
- De Ruyter, Danièle, « *Fin de partie*, György Kurtág / Samuel Beckett, la recherche de l'ailleurs et du silence », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 32, n° 2, 2020, p. 321–336.
- Díaz Sande, José Ramón, *Esperando a Godot en el Centenario del Nacimiento de su Autor : Samuel Beckett : Humanidad, Ironía y su Toque de Comedia para un Texto Vigente Hoy Día*, <https://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/teatro157.htm>, (consulté le 10/10/2024).
- Duerfahrd, Lance, « *Waiting for Godot* among the Prisoners », dans Rabaté, Jean-Michel, *The New Samuel Beckett Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 248-260.
- Dupuy, Dominique, Luc Riolon en 2014 : *SCÈNES D'ÉCRAN : 26 mn ACTES SANS PAROLES* - Dominique Dupuy, <https://vimeo.com/100244597>, (consulté le 12/07/2024).
- Fahy, Catherine, « György Kurtág's *Endgame* », *The Beckett Circle*, n° 6, 2019, p. 2-4.

- Fernández, José Francisco, « A vueltas con la nada. Notas sobre la traducción de *Texts for Nothing* al Castellano », *Beckettiana*, n° 13, 2015, p. 17-24.
- Fernández, José Francisco, « Las novelas de Samuel Beckett : hacia un viaje interior », *Nexus*, 2006, n° 2, p. 86-93.
- Frigyesi, Judit, « György Kurtág, 'Samuel Beckett : *What is the Word*', Op. 30b (1990/91) », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 43, 2002, p. 397–409.
- Fitcher, Michael, *Beginning, Middle & Endgames*, Queensland Performing Art Center, 2016.
- Germoni, Karine, « Ponctuation et rythme dans *En attendant Godot* et *Fin de partie* de Samuel Beckett », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 14, n° 1, 2004, p. 547-562.
- Goldman, Michael, « Vitality and Deadness in Beckett's Plays » dans Brater, Enoch, *Beckett at 80 / Beckett in Context*, New York, Oxford University Press, 1986, p. 63-83.
- Harris, Garry, « Beckett, Godot, and the Tramp : The Prophetic Function of the Tramp or Clown Figure in Absurdist Drama », *Lutheran Theological Journal*, vol. 33, n° 2, 1999, p. 103-105.
- Horowitz, Evan, « 'Endgame' : Beginning to End », *Journal of Modern Literature*, vol. 24, n° 4, 2004, p. 121–128.
- İplikçi Özden, Ayşenur, « An Absurdist Play : Samuel Beckett's *Endgame* », *İnönü University Journal of Art and Design*, vol. 6, n° 13, p. 305–312.
- Kalb, Jonathan, *Beckett in Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- Karmakar, Shibajyoti, « A Critical Study of Beckett's *Waiting for Godot* », *European Academic Research*, vol. 2, n° 9, 2014, p. 11933-11941.
- Kennedy, Dennis, *Samuel Barclay Beckett 1906-1989*, discours prononcé au Trinity College le 15 mai 2006.
- Khairy, Wael, *Waiting and Waiting for Godot*, <https://www.rogerebert.com/far-flung-correspondents/waiting-and-waiting-for-godot>, (consulté le 18/11/2024).
- Khan, Sakeena, « Roaring Reticence : Listening the Unsaid in the Plays of Samuel Beckett », *International Journal of English and Education*, vol. 4, n° 1, 2015, p. 412-420.

- Knowlson, James, et McMillan, Dougald, *The Theatrical Notebook of Samuel Beckett : Waiting for Godot*, New York, Grove Press, 1993.
- Köster, Maria Rita Teixeira Silva, « Conor McPherson's View of *Endgame* by Samuel Beckett », *Ilha do Desterro : A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, n° 58, 2010, p. 381-396.
- La Vanguardia, Pepe Viyuela y su Godot, <https://www.lavanguardia.com/cultura/20210603/7501423/pepe-viyuela-godot-teatro-goya-beckett-antonio-simon.html#foto-1>, (consulté le 15/11/2024).
- Lallias, Jean-Claude, « Sarajevo, Tirana : l'urgence de Godot », *Théâtre aujourd'hui*, n° 3 : *L'univers scénique de Samuel Beckett*, 1994, p. 50-51.
- Le Monde : *En attendant Godot*, le film diffusé en première mondiale par FR 3 : une version définitive et décevante, https://www.lemonde.fr/archives/article/1990/01/19/theatre-en-attendant-godot-le-film-diffuse-en-premiere-mondiale-par-fr-3-une-version-definitive-et-decevante_3971045_1819218.html, (consulté le 13/11/2024).
- Le Scanff, Yvon, *Acte sans paroles I, de Samuel Beckett, Mise en Scène et Interprétation de Aurélia Ivan et François Lazaro – Clastic Théâtre, Théâtre aux Mains Nues (Paris), jusqu'au 17 novembre*, <https://shs.cairn.info/revue-etudes-2012-11-page-536?lang=fr&tab=texte-integral>, (consulté le 01/11/2024).
- Lemnaru, Ana Cristina, « Symbols and Gestures in Samuel Beckett's Theatre », *Education Facing Contemporary World Issues*, vol. 67, 2018, p. 2014-2019.
- Liao, Su-Lien, « Links and Blocks : The Role of Language in Samuel Beckett's Selected Plays », *World Academy of Science, Engineering and Technology International Journal of Cognitive and Language Sciences*, vol. 8, n° 2, 2014, p. 390-395.
- Locatelli, Carla, « Delogocentering Silence : Beckett's Ultimate Unwording », dans Brater, Enoch, *The Theatrical Gamut : Notes for a Post-Beckettian Stage*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995.

- Lövgren, Niklas, *A Kind of Prayer : Representations of Faith and Religion in Samuel Beckett's Waiting for Godot*, Lund University, 2016.
- Majeed Bhat, Imran, « Theatre of the Absurd and Samuel Beckett », *The Criterion : An International Journal in English*, vol. 5, n° 1, 2014, p. 63-69.
- Magrin-Chagnolleau, Ivan, « Éloge de l'artiste chercheur », *p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e*, vol. 1, 2014, http://www.p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?page_id=633, (consulté le 10/11/2024).
- McCarty, Sarah, Theater Director from Morris, *Alabama Brings "Waiting for Godot" to Life*, https://www.al.com/spotnews/2013/05/theater_director_from_morris_b.html, (consulté le 09/11/2024).
- McMullan, Anna, « Samuel Beckett's scenographic collaboration with Jocelyn Herbert », *Degrés Revue de Synthèse à Orientation Sémiotique*, 149-150, 2012, p. 1-17.
- Mével, Yann, « APRÈS OU D'APRÈS BECKETT? Joël Jouanneau metteur en scène de Beckett », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 14, 2004, p. 203–215.
- Murtagh, Robert Patrick, « 'Half in Love' : The Translation and Reception of Samuel Beckett in Spain », dans Fernández, José Francisco, et Sardin, Pascale, *Translating Samuel Beckett around the World*, Palgrave Macmillan, 2021, p. 63-85.
- Nicholson, Rebecca, *Samuel L. Beckett and the Universal*, <https://rebeccanicholson.com/2015/06/13/samuel-l-beckett-and-the-universal-by-rebecca-nicholson/>, (consulté le 07/11/2024).
- Nyusztay, Ivan, « The Merry Sufferer : Authentic Being in Samuel Beckett's *Happy Days* », *Philosophy and Literature*, vol. 42, n° 1, 2018, p. 112-124.
- O'Dair, Sharon, « The Contentless Passion of an Unfruitful Wind : Irony and Laughter in *Endgame* », *Criticism*, vol. 28, n° 2, 1986, p. 165-178.
- Objetivo Torre vieja, *Teatro Esperando a Godot en el Casino de Torre vieja el próximo sábado*. <https://objetivotorrevieja.es/teatro-esperando-a-godot-en-el-casino-de-torrevieja-el-proximo-sabado/>, 2023, (consulté le 14/11/2024).

- Ôno, Manako, « Actes sans paroles, paroles sans scène », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 19, n° 1, 2008, p. 403-412.
- Osuna, José, cité par Céspedes, Ana López, *Cultureta Teatro*, Universidad Complutense de Madrid, 2020.
- Palmese, Michael, « Beckett's Theater of Punishment : *Act without Words I* as Panopticon », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 29, n° 2, 2017, p. 417-427.
- Palmstierna Einarsson, Charlotta, « The Significance of Mis-Movements in Samuel Beckett's *Endgame* », dans Geneviève Chevalier, Delphine Lemonnier-Textier et Brigitte Prost, *Lectures de Endgame / Fin de partie de Samuel Beckett*, Delphine Lemonnier-Textier and Brigitte Prost. Rennes, Presses Universitaires, 2009, p. 105-122.
- Popiolkova, Katerina, *Esperando a Godot de manera "horriblemente cómica"*, <https://teatrero.com/obra/esperando-a-godot-2013/>, 2013, (consulté le 19/11/2024).
- Rawiya, Kouach, « Eloquent Silences in Samuel Beckett's *Waiting for Godot* », *AWEJ for Translation & Literary Studies*, vol. 2, n° 1, 2018, p. 172-181.
- Rodríguez Hernández, Rosa Marí, « La influencia de Samuel Beckett en la música contemporánea », *Itamar. Revista de Investigación Musical : Territorios para el Arte*, n° 1, 2008, p. 95-110.
- Salisbury, Laura, *Samuel Beckett : Laughing Matters, Comic Timing*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 4 avril 2012.
- Samra, Bonvoisin, « Non pas l'Homme mais cet Homme... », *Théâtre aujourd'hui*, n° 3 : *L'univers scénique de Samuel Beckett*, 1994, p. 38-41.
- Santana Burgos, Laura, « Samuel Beckett traductor de sí mismo en *En attendant Godot*. Su análisis : una nueva forma de comprender al autor. », *El genio maligno*, n°4, 2009, p. 121-131.
- Sanzol, Alfredo, *Cuadernos Pedagógicos 31*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2013.
- Sontag, Susan, « *Waiting for Godot* in Sarajevo », *Performing Arts Journal*, vol. 16, n° 2, 1994, p. 87-106.

- Stafford, Phoebe, « Displacement, Refuge and Diasporic Identities in Samuel Beckett's *Stories and Texts for Nothing* », *Innervate Leading student work in English studies*, vol. 12, 2019.
- Stenz, Markus, Entrevue avec Les Arts du 29 octobre 2020, <https://youtu.be/2L59EOtrHXE?feature=shared>, (consulté le 22/10/2024).
- ThéâtreOnline, *En attendant Godot*, <https://www.theatreonline.com/Spectacle/En-attendant-Godot/71090>, (consulté le 15/11/2024).
- Time Out, *Essaïon Théâtre*, <https://www.timeout.fr/paris/theatre/essaion-theatre>, (consulté le 22/11/2024).
- Time Out, *Waiting for Godot*, <https://www.timeout.com/movies/waiting-for-godot>, (consulté le 18/11/2024).
- Tsushima, Michiko, *The Human Condition in Samuel Beckett's Waiting for Godot*, [conférence], The Asian Conference on Arts & Humanities, Tokyo, 31 juillet 2020.
- Tweedle, Sam, *A Night at the (Absurd) Theatre – A Review of Endgame*, <https://kawarthanow.com/2016/04/21/endgame/>, (consulté le 12/11/2024).
- Tweedle, Sam, *Peterborough's The Theatre on King Launches Spring Festival of Plays by Samuel Beckett : Catastrophe, What, Where, and Come and Go Run from April 14-16, 2016*, <https://kawarthanow.com/2016/04/14/beckettffest-theatre-on-king/>, (consulté le 09/11/2024).
- Weals, Gerald, « The Language of *Endgame* », *The Tulane Drama Review*, vol. 6, n° 4, 1962, p. 107–117.
- Webb, Eugene, *The Plays of Samuel Beckett*, Seattle, University of Washington Press, 1972.
- WebThéâtre, *En attendant Godot de Beckett*, <https://www.webtheatre.fr/En-attendant-Godot-de-Beckett-5074>, (consulté le 10/11/2024).
- Willson, Rachel Beckles, « György Kurtág, Samuel Beckett : *Fin de partie* – scènes et monologues, opéra en un acte », *Tempo*, vol. 73, n° 288, 2019, p. 91–92.
- Worton, Michael, *Waiting for Godot and Endgame : Theatre as Text*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

- Zilliacus, Clas, « 'Act without Words I' as Cartoon and Codicil », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 2, 1993, p. 295–304.

RÉSUMÉ EN ESPAGNOL

INTRODUCCIÓN

El silencio, como dice Antonin Artaud, va más allá del lenguaje verbal y utiliza elementos como gestos, sonidos, palabras, luces y sombras para expresar lo inefable y conectar profundamente con el público. Tras las Guerras Mundiales, el silencio se convirtió en una respuesta artística y una necesidad histórica, una herramienta capaz de transmitir aquello que el lenguaje verbal no logra. Este fenómeno, alimentado por los traumas bélicos, cuestionó las certezas de la existencia, la realidad y los límites del lenguaje. Así nació una nueva estética del silencio que influyó en el teatro contemporáneo, en particular en el teatro del absurdo.

En este contexto, Samuel Beckett emerge como una figura central. En sus obras, el silencio no es simplemente una ausencia de palabras, sino un componente lírico que transforma el lenguaje verbal y corporal en una herramienta esencial de comunicación. Obras como *En attendant Godot*, *Fin de partie* y *Actes sans paroles I y II* son ejemplos paradigmáticos donde el silencio se convierte en protagonista, revelando tensiones, emociones reprimidas y significados ocultos. Estas piezas rompen con las estructuras narrativas tradicionales, optando por formas fragmentadas que reflejan la absurdidad de la condición humana.

En este estudio, se analizarán las dimensiones estéticas, dramaturgias y culturales del silencio en la obra de Beckett, explorando sus múltiples facetas y cómo trasciende las fronteras del lenguaje. También se considerarán las traducciones de sus obras al español, ya que ofrecen una perspectiva sobre la adaptación de estos temas al contexto hispanohablante. Finalmente, se examinarán diferentes puestas en escena en francés, inglés y español, incluyendo representaciones teatrales, televisivas y operísticas, para destacar las variaciones en la interpretación del silencio según los directores y los públicos. Este trabajo busca desentrañar el impacto universal del teatro de Beckett y la riqueza estética del silencio en su obra.

PRIMER CAPÍTULO

El objetivo del primer capítulo de este trabajo será comprender el concepto de silencio, nos lleva inevitablemente a su origen etimológico, un aspecto clave para apreciar su complejidad.

Según el diccionario Littré, el término « silencio » deriva del latín « silentium », basado a su vez en el verbo « silere », que denota la acción de callar. Esta raíz etimológica comparte vínculos con el término gótico « silan », que se traduce como estar tranquilo. Curiosamente, en francés antiguo, el verbo « siler » se empleaba para referirse a guardar silencio.

Resulta interesante observar cómo, en sus inicios, la palabra « silencio » estaba intrínsecamente ligada a la tranquilidad y el acto de callarse. La palabra proviene de un verbo latino que significa « callar » o « estar tranquilo », sugiriendo que la quietud y la calma se logran mediante la ausencia de ruido. No obstante, es importante reconocer que la ausencia de sonido trasciende la mera tranquilidad, el silencio puede ser un portador de significados opuestos, como el malestar o la tensión. Profundizando en su significado, el *Dictionnaire Étymologique De La Langue Latine* define « Sileō » como un verbo con las acepciones de estar en silencio o guardar silencio. Este verbo podía usarse solo o acompañado de un complemento, como en « silēre aliquid ». En la literatura clásica, « sileō » compartía significados similares a « taceō ». Sin embargo, en textos más antiguos y poéticos a menudo le conferían un sentido más cercano a la tranquilidad y la ausencia de movimiento o ruido, en lugar de la mera quietud. Podemos decir entonces que la etimología de « silencio » nos revela una conexión íntima con la tranquilidad y el acto de estar callado. Originalmente vinculado con la calma y la ausencia de ruido, con el tiempo el silencio ha llegado a expresar una gama más amplia de emociones, incluyendo sentimientos de inquietud o malestar. Este enfoque etimológico nos ofrece una visión más rica y matizada de lo que el silencio puede comunicar en diferentes contextos. El análisis completo de la palabra « silencio » habiendo sido realizado, continuaremos este trabajo con el análisis de los usos que nos ofrece esa herramienta silenciosa. Empezaremos dicho análisis con su presencia en el arte.

En el vasto panorama del arte, el uso del silencio es una herramienta tan elocuente como cualquier pincelada o nota musical. Aunque a menudo se asocia con la ausencia de sonido, el silencio puede comunicar mensajes profundos y evocar emociones intensas. Al adentrarnos en el recurso al silencio y su manifestación en diferentes formas, tanto en sus formas discursivas como artísticas, descubrimos su poder para añadir profundidad y significado a la música, la pintura y a todas las formas de arte. Exploramos cómo el silencio no solo llena espacios vacíos, sino que también habla con su propia voz única en el reino del arte. El silencio se presenta como un elemento esencial en diversas formas de arte, incluida la música y la pintura. La composición 4'33"

de John Cage demuestra que el silencio puede ser una parte significativa de la experiencia musical, con la ausencia de sonido intencionada durante toda la representación. En la pintura, el silencio se manifiesta en el cuadro de Caspar David Friedrich, *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*, que representa dos individuos en contemplación silenciosa ante la luna, evocando meditación y conexión espiritual. Esta obra inspiró a Samuel Beckett en su pieza *En attendant Godot*, donde se explora la espera y la contemplación como formas de silencio. En ambos casos, el silencio actúa como un catalizador para la reflexión profunda y la introspección. Seguiremos este estudio con el análisis de la presencia del silencio en el discurso.

Durante las décadas de 1960 y 1970, el profesor Mehrabian Albert llevó a cabo estudios sobre la comunicación, concluyendo que el silencio y los aspectos no verbales son cruciales en nuestra interacción diaria. Desarrolló la regla 7-38-55, que destaca que el 7% de la comunicación se basa en palabras, el 38% en el tono de voz, y el 55% en el lenguaje corporal. Estas investigaciones se centraron en situaciones donde hay una contradicción entre lo que se dice y la expresión emocional, algo común en el teatro del absurdo. El estudio de Mehrabian sugiere que el silencio no es solo una pausa en el diálogo, sino un medio expresivo potente, cargado de significado y emoción. Esto es especialmente relevante en el teatro del absurdo, donde el silencio y la comunicación no verbal se utilizan a menudo para transmitir emociones y sentimientos más auténticos que las palabras. Existen diferentes tipos de silencio, como el silencio de « stillness » en situaciones cotidianas, donde no se comunica verbalmente pero puede haber comunicación no verbal, y el silencio de modestia, donde se elige no hablar para evitar el autoelogio. También existe el silencio en la adoración, como se ve en la Biblia, y el silencio que surge del dolor o la arrogancia. Enfatizamos que el silencio, más allá de la ausencia de sonido, puede ser una respuesta a la incompreensión, como sugiere Wittgenstein, y que mejora la calidad del discurso, según Susan Sontag. Por último, abordamos el papel del silencio en el amor y el duelo, demostrando su capacidad para expresar una amplia gama de emociones y significados en el discurso humano. A continuación, procederemos a realizar un análisis de la presencia y significado del silencio en el ámbito de la literatura.

El silencio en la literatura es fundamental y multidimensional, sirviendo de revelación y meditación en textos antiguos, como las escrituras budistas y la Biblia. En la Edad Media, simboliza la búsqueda mística del alma y en poesía, estructura el ritmo y amplifica las emociones.

Mallarmé, por ejemplo, utiliza el silencio para expresar el aislamiento y la melancolía, como en su poema *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, donde el silencio rodea a un cisne inmóvil en un paisaje invernal. En el Renacimiento, el silencio comienza a explorar la condición humana, ilustrado por Rabelais en el *Tiers Livre*, donde el silencio de Pantagruel invita a la reflexión y a la responsabilidad interpretativa. En el siglo XX, autores como Camus utilizan el silencio para expresar lo indecible, especialmente los horrores de la guerra, afirmando que el silencio puede revelar más que la palabra. En *L'étranger*, el silencio de Meursault destaca la dualidad del lenguaje, siendo tanto fuente de verdad como de malentendido. El silencio, por lo tanto, en la literatura, no es solo la ausencia de sonido sino un espacio rico en potencial expresivo y significativo. En el siguiente punto exploraremos la presencia y el significado del silencio en el teatro en su conjunto.

En el teatro, el silencio siempre ha jugado un papel fundamental, aunque su tratamiento ha variado a lo largo de la historia. En el teatro premoderno, como en *Hamlet* de Shakespeare, el silencio se empleaba como un instrumento dramático para profundizar temas como la traición, la locura y la mortalidad. Margaret Rose Jones destaca que el silencio en *Hamlet* representa la negativa a participar en una conversación, el sufrimiento emocional que lleva a la mudez y las limitaciones sociales impuestas a los individuos. Marvin Carlson señala que en el teatro clásico las acotaciones, que a menudo indican silencio, no eran tan cruciales como en el teatro moderno. Incluso en el teatro griego y romano clásico, a veces se omitían, llevando a ambigüedades en la presencia escénica de personajes clave. Simon Goldhill, citando a Knox en *Reading Greek Tragedy*, comenta que en las tragedias griegas, como *Hipólito* de Eurípides, la elección entre hablar y callar sitúa a los personajes en relaciones significativas, alternando complicadamente entre el silencio y la palabra, lo que representa el agotamiento de las posibilidades de la voluntad humana. Este uso del silencio demuestra su poder dramático y su influencia en el desarrollo de la trama y el destino de los personajes, siendo una fuerza comunicativa que ha resonado a través de los siglos en el teatro. En este apartado, nos adentraremos en la función y el impacto del silencio dentro del teatro del absurdo, investigando su papel como medio de comunicación en un género que desafía las convenciones lingüísticas y dramáticas.

En el teatro del absurdo, el silencio adquiere un papel central, diferenciándose del teatro convencional que utiliza el lenguaje de manera literal y resuelve conflictos de forma ordenada. Según Martin Esslin, en su artículo *The theatre of the Absurd*, los dramaturgos del absurdo,

representan una realidad compleja y multidimensional, donde el lenguaje convencional es insuficiente para capturar la experiencia humana en su totalidad. El silencio, entonces, se convierte en un protagonista principal, utilizándose para expresar las complejidades, contradicciones y absurdos inherentes a la condición humana. Este enfoque crítico hacia el lenguaje y la comunicación convencional busca explorar nuevas formas de expresión que revelen una realidad más rica y compleja. Además, el teatro del absurdo también tiene un aspecto liberador, donde reconocer la absurdidad de la vida y la incomprendibilidad de la existencia humana conduce a una forma de catarsis, a menudo expresada a través de la risa. El teatro del absurdo utiliza el silencio no como una carencia, sino como un medio de comunicación poderoso y significativo, resonando con los temas de absurdidad, aislamiento e incomunicabilidad que son centrales en este movimiento artístico.

En este subcapítulo, focalizaremos nuestra atención en la representación y el simbolismo del silencio en las obras de Samuel Beckett, analizando cómo este elemento se convierte en un componente esencial de su enfoque distintivo del lenguaje y la estructura teatral.

Esslin argumenta que en el teatro de Beckett, el silencio es más que una mera ausencia de palabras, es un elemento dramático crucial que refleja la lucha constante para comprender la esencia cambiante de la existencia. Este uso del silencio subraya el aislamiento y la confusión de los personajes, evidenciando las limitaciones del lenguaje para capturar completamente la complejidad de la naturaleza humana y su relación con el tiempo. Según Esslin, Beckett utiliza el lenguaje no para ofrecer respuestas definitivas, sino para demostrar su insuficiencia en abordar los dilemas de la condición humana. A pesar de devaluar el lenguaje, Beckett lo utiliza paradójicamente para comunicar lo inefable, empleando el silencio para expresar las ambigüedades y complejidades de la experiencia humana. Así, el silencio en su teatro se convierte en una extensión de la exploración del lenguaje, destacando sus limitaciones y expresando lo indecible. También hemos podido ver que en la obra de Beckett, el silencio refleja una falta de comunicación y simboliza la alienación existencial, destacando el aislamiento y la lucha de los personajes por encontrar sentido en un mundo absurdo. Por otro lado, en las obras de Pinter, como *The Dumb Waiter*, el silencio adquiere una dimensión más compleja, indicando una negativa activa a comunicarse y revelando conflictos, secretos o luchas de poder entre los personajes. Para Beckett, los silencios expresan tristeza y la vacuidad de la existencia, mientras que en Pinter, estos se cargan

de violencia y amenaza, sirviendo como herramientas para ocultar emociones o intenciones reales. Así, mientras que en Beckett el silencio es una resonancia del estado interior marcado por la melancolía, en Pinter se convierte en una estrategia activa y tensa, reflejando complejidades y conflictos subyacentes en las relaciones humanas.

Para concluir este capítulo estudiaremos las diferencias culturales en el uso y la interpretación del silencio.

El silencio es interpretado y valorado de manera diferente según la cultura. En algunas, se considera una forma de expresión, respeto, comunicación o incluso una señal de incomodidad, dependiendo del contexto. Esta herramienta de comunicación es una faceta compleja donde lo no verbal tiene un significado profundo, influenciado por tradiciones culturales. En culturas occidentales, el silencio a menudo se interpreta como una falta de comunicación, pudiendo ser visto como un signo de opresión o inmadurez. En contraste, en culturas orientales, como en China, el silencio es valorado, reflejando las enseñanzas del filósofo Confucio, quien enfatizó la moralidad, el respeto hacia los mayores y la importancia de la educación. Sin embargo, no todas las culturas se rigen por esta dicotomía de Occidente y Oriente. Por ejemplo, en la cultura finlandesa, el silencio es valorado en ocasiones sociales. Un caso extremo se observa en los lapones del norte de Suecia, donde largos silencios son comunes y valorados durante las interacciones sociales. Es importante destacar que, si bien se suelen hacer comparaciones entre culturas « occidentales » y « no occidentales », esta clasificación puede ser simplista y contribuir a estereotipos. Cada cultura tiene sus propias normas y valores asociados al silencio. En el proceso de aculturación, aprender las reglas adecuadas sobre el silencio es tan crucial como aprender el lenguaje. En el ámbito del teatro, especialmente en el teatro del absurdo, el silencio tiene una dimensión aún más crítica. Esta forma de arte utiliza el silencio para retratar la alienación y cuestiones existenciales. Dependiendo del trasfondo cultural del espectador, las obras pueden ser interpretadas de manera diferente. Mientras que algunos pueden verlas como una profunda introspección, otros pueden sentirse desconcertados o alienados. Con la globalización, las obras teatrales del absurdo a menudo se presentan a audiencias internacionales, lo que puede dar lugar a múltiples interpretaciones. Todo lo dicho enriquece la experiencia teatral, pero también presenta desafíos para directores y actores.

En resumen, el silencio, aunque parece ser un concepto universal, es en realidad una herramienta completa y compleja a través de la cual se reflejan las diferencias culturales. Es una herramienta poderosa de comunicación influenciada por factores culturales, sociales e individuales. Entender estas diferencias es vital para las interacciones interculturales, y en el teatro del absurdo, para una experiencia completa.

SEGUNDO CAPÍTULO

La estética del silencio es esencial en el teatro, tanto en el espacio escénico, como en el espectáculo, la escritura y la dirección. En el teatro del absurdo, el silencio tiene su propia definición y es un elemento crucial en la actuación vocal y gestual de los actores. Esa herramienta puede surgir de las acotaciones o ser decidido por el director. Se puede utilizar por diversas razones, como aumentar o disminuir la tensión en la representación, preparar a los espectadores para un momento específico, hacerles esperar o reflexionar, o crear un vacío para dar lugar a la reflexión o la desilusión. Según Beziat, el silencio provoca la expectación, tanto de los personajes como de los espectadores. A menudo, estas pausas son más que simples ausencias de ruido, ya que suelen ir acompañadas de gestos y lenguaje corporal. Sin embargo, no siempre es así, lo que puede dificultar su comprensión. Las pausas pueden incluso contradecir el lenguaje verbal. Se utilizan para manipular el ritmo de la obra, desestabilizarlo, hacerlo más pesado y permitir que el espectador perciba la construcción retórica de la obra. Corbin señala que analizar el silencio en una obra implica prestar atención a la decoración, los objetos e incluso las entidades que se asemejan al silencio. El silencio puede materializarse en elementos que pueden o no estar presentes en formas objetuales dentro de la obra artística para lograr ciertos efectos.

Beckett utilizó el silencio en sus obras para explorar temas como el tiempo perdido, la desesperación y la vida en los márgenes. Sus obras se nutren de la tranquilidad y la ausencia de ruido, comunicando diversas emociones, incluyendo el malestar. Harold Pinter, es conocido por su uso del silencio en sus obras. Utiliza silencios prolongados y réplicas enigmáticas para crear tensión dramática y sugerir lo no dicho. Los silencios en sus obras están cargados de significado, revelando secretos, conflictos subyacentes y emociones reprimidas de los personajes. Ionesco, exploró la absurdez de la condición humana y criticó la sociedad a través de sus obras, utilizando

el silencio para comunicar emociones y no dichos. Marguerite Duras, escritora y realizadora francesa, también utilizó el silencio como un elemento narrativo poderoso en su obra. Creó pausas y espacios vacíos que resuenan con las emociones y los no dichos. Anton Tchekhov es una figura crucial en la transición del teatro tradicional al moderno, según Martin Esslin. Su obra, especialmente *La gaviota*, se destaca por su innovador uso del silencio y por abordar la complejidad de la condición humana de manera realista y psicológica. Tchekhov influyó el desarrollo del teatro del absurdo, cuestionando la realidad y utilizando el silencio para explorar las emociones profundas, haciéndolo un precursor indispensable del teatro moderno. Arthur Adamov, se destaca como figura clave en el teatro del absurdo, movimiento que cuestiona la narrativa tradicional y explora la desconexión, el aislamiento y la búsqueda de significado en un mundo caótico. A través del uso innovador del silencio y diálogos fragmentados, Adamov subraya la incompreensión y alienación entre personajes, mientras que sus obras reflejan el absurdo de la existencia humana, atrapada en rutinas sin sentido. Su obra, *Le Professeur Taranne*, ejemplifica la exploración de la identidad y el absurdo, usando situaciones irracionales y personajes extraordinarios para profundizar en la condición humana. Fernando Arrabal, utiliza el silencio en sus obras para representar el manque de comunicación y la alienación entre los personajes. Sus obras se caracterizan por situaciones caóticas, personajes grotesques y diálogos fragmentados que desafían las normas sociales establecidas y la lógica convencional.

Gracias a este analisis, podemos afirmar que el silencio es un elemento crucial en el teatro del absurdo y en las obras de los dramaturgos mencionados. Se utiliza para comunicar emociones, revelar conflictos subyacentes y representar la falta de comunicación y alienación entre los personajes. El mutismo aporta un peso dramático y extiende el tiempo, según Susan Sontag en *The Aesthetic of Silence*. Samuel Beckett ve el silencio como algo que inunda la obra, acentuando la espera y la muerte inminente. En obras como *En attendant Godot*, el silencio subraya la soledad de los personajes y los empuja a hablar sin propósito, creando lo absurdo. Este estudio incluirá los tipos y métodos de representación de silencios, tanto lingüísticos como no lingüísticos. Además, definiremos el silencio en el lenguaje no verbal, destacando su uso intencionado para comunicar emociones y cómo este refuerza la comunicación en las artes escénicas, amplificando sentimientos y añadiendo profundidad a las escenas. El lenguaje corporal, como parte fundamental de la expresión no verbal, juega un papel clave en la transmisión de información. Gestos, posturas y

movimientos físicos a menudo comunican de manera más honesta y directa que las palabras, debido a su naturaleza menos controlada e instintiva. Según David C. Speer, estos aspectos no verbales pueden ser más indicativos del estado emocional subjetivo de una persona que su comunicación verbal. Además, emociones difíciles de verbalizar pueden expresarse claramente a través del cuerpo. En el teatro, especialmente en obras del absurdo, las expresiones faciales de los actores transmiten emociones complejas como frustración, confusión, aburrimiento o ansiedad, intensificando el impacto de la obra sin necesidad de diálogo. La habilidad para manejar estas expresiones es vital para dar vida a los personajes y enriquecer la narrativa, teniendo un gran impacto en la interpretación de las emociones y la historia. Según Caroline Heim, el público no solo asume un rol pasivo, su participación es fundamental. Las reacciones colectivas como la risa y los aplausos son componentes clave de la experiencia teatral. Estas respuestas se intensifican en el teatro del absurdo, donde se rompen las convenciones escénicas para crear una experiencia más inmersiva. Los actores, utilizando técnicas no verbales guiadas por las instrucciones del director y las didascalías, comunican con la audiencia más allá de las palabras. La proximidad física, las miradas que traspasan el « cuarto muro » y la gestualidad son medios para involucrar directamente al público, haciendo que este participe activamente en la creación de significado. En este género, donde el sentido a menudo es evasivo, el uso de la comunicación no verbal, incluido el silencio, se convierte en un elemento crucial para una experiencia teatral donde el espectador es tanto observador como partícipe activo en un diálogo continuo con los actores. En el teatro del absurdo, el silencio se utiliza para enfatizar la ausencia de un personaje o una acción, creando una sensación de vacío o pérdida. Entre las técnicas empleadas están el silencio y la espera, las no respuestas y las acciones inacabadas así como la ausencia de presencia física.

En el teatro hoy estudiado podemos observar que las elipsis son una técnica estilística clave que permite reducir la longitud de un enunciado mediante la omisión de palabras, sin alterar el significado ni la comprensión del mensaje. Haidar Al-Abedi señala que esta omisión intencional en el diálogo no solo hace que la conversación sea menos informativa, sino que también plantea cuestiones sobre la verdadera comprensión entre los personajes. Las palabras omitidas, aunque no se expresen verbalmente, pueden manifestarse a través del lenguaje corporal o el silencio mismo, involucrando al espectador en un proceso activo de interpretación. La técnica de la elipsis en el teatro del absurdo no es arbitraria. Se emplea para expresar lo no dicho, lo que a su vez desafía la

linealidad y la lógica narrativa convencional. Las omisiones deliberadas en el diálogo o la acción escénica crean un espacio de reflexión y análisis para el público, forzándolo a contemplar las implicaciones y la complejidad de lo que se deja sin expresar. Esta práctica refleja no solo un estilo estético, sino también la dinámica de las interacciones sociales reales, donde los silencios y lo no dicho son frecuentes y significativos. Así, las elipsis y las pausas se convierten en elementos cruciales que subrayan la insuficiencia del lenguaje para transmitir completamente la experiencia humana y alientan al público a buscar un significado más profundo más allá de las palabras expresadas. El silencio se utiliza no solo como una pausa dramática, sino también como una herramienta para expresar la duda y el miedo, emociones fundamentales en este género. El miedo, como reacción instintiva ante un peligro, y la incertidumbre o la angustia ante una amenaza no clara, se manifiestan intensamente a través del lenguaje corporal y los silencios significativos. Los personajes a menudo recurren a acciones físicas y gestos, más que a palabras, para expresar sus emociones y pensamientos. Por ejemplo, el personaje de Estragon muestra su indecisión y miedo no verbalmente, a través de su lenguaje corporal, cuando se enfrenta a la posibilidad de coger los huesos dejados por Pozzo, temiendo la reacción de Lucky. Este tipo de silencio actúa como una barrera entre la decisión de actuar y la acción misma, reflejando la angustia existencial de los personajes ante lo desconocido. Estos momentos de silencio, acompañados por acciones físicas, subrayan la inseguridad y el temor de los personajes, quienes se enfrentan constantemente a la incertidumbre, un tema central en el teatro del absurdo. La comunicación verbal a menudo se muestra insuficiente para expresar completamente la angustia existencial, por lo que el lenguaje corporal y la pantomima, a menudo descritos como el arte del silencio, se convierten en medios cruciales de expresión. Así, en estas obras, el silencio y la expresión corporal se entrelazan para crear una narrativa potente que va más allá de las palabras, invitando al público a una comprensión más profunda de los estados emocionales y psicológicos de los personajes. Al igual que en la música, el silencio en el teatro puede ser un elemento crucial para definir el ritmo de una obra, alternando entre períodos de intensa actividad verbal y pausas silenciosas. Este uso del silencio es fundamental para manejar el tiempo y el ritmo, como lo destaca Michael Bennett en su libro *Reassessing the Theatre of the Absurd*. En *En attendant Godot*, la ausencia de progresión narrativa crea una tensión entre el paso del tiempo y la inmovilidad de los personajes. El tiempo transcurre sin eventos significativos, lo que refleja una característica esencial del teatro del absurdo: una rebelión contra las estructuras narrativas tradicionales y un énfasis en la absurdidad de la condición

humana. Por otro lado, en *Rhinocéros*, se presenta una evolución, pero en forma de regresión de la humanidad, donde los personajes se transforman en rinocerontes. A diferencia de la inmovilidad en *En attendant Godot*, el ritmo en *Rhinocéros* es dinámico, aunque conduce a una degeneración en lugar de un avance. Estas obras ilustran cómo el teatro del absurdo utiliza el tiempo y el ritmo no para contar una historia de progreso, sino para explorar temas de estancamiento, regresión y absurdidad. Esta aproximación cuestiona la noción tradicional de progreso y acentúa la experiencia absurda de la existencia humana. Los protagonistas, como Vladimir y Estragon, están atrapados en un ciclo repetitivo, suspendidos en el tiempo y alimentados por la esperanza ilusoria de un cambio que nunca llega. En este contexto, el silencio y la expresión corporal adquieren una importancia primordial, sirviendo no solo para contar una historia, sino para ilustrar la absurda realidad humana caracterizada por la espera, la repetición y la falta de sentido, creando una realidad en la que los personajes se enfrentan a su propia inexistencia y a la imposibilidad de experimentar emociones genuinas.

Desde principios del siglo XX, el teatro experimentó una transformación radical, con un creciente enfoque en el lenguaje corporal en detrimento del verbal. Antonin Artaud, en su obra *Le théâtre et son double*, destacó la emergencia de un nuevo lenguaje basado en gestos, actitudes y expresiones físicas más que en palabras. Esta evolución marcó un cambio significativo en el enfoque teatral, poniendo énfasis en los elementos visuales y la acción sobre el escenario. El dramaturgo y el director trabajan conjuntamente para transformar el texto escrito en una representación visual y auditiva, donde el lenguaje corporal y el decorado juegan roles fundamentales. En el teatro del absurdo, este desafío es aún mayor debido a la prevalencia del vacío, la nada y el silencio, que aunque invisibles, deben ser expresados y experimentados por la audiencia. El director artístico tiene la tarea de comunicar la imposibilidad de comunicación de los personajes y un silencio omnipresente, no solo a través del decorado sino también en la actuación. Cambios en la escenografía pueden alterar completamente el significado de una obra sin modificar el diálogo, mostrando que el decorado es clave en el teatro del absurdo. El decorado en este tipo de teatro suele ser simple y minimalista, sirviendo como telón de fondo para crear una atmósfera particular y reforzar sentimientos de aislamiento, confusión o alienación. La decoración, por otro lado, incluye elementos que no son parte del decorado pero contribuyen al ambiente de la escena. En el teatro del absurdo, la decoración puede ser utilizada para enfatizar la sensación de absurdidad

mediante el uso de objetos descontextualizados o inusuales. El teatro del absurdo revela un cambio profundo en el tratamiento del lenguaje y la puesta en escena, donde el lenguaje corporal adquiere una importancia predominante. Este enfoque altera la manera tradicional de comunicar en el teatro, otorgando un papel crucial al decorado y la decoración en la narrativa y la comunicación no verbal. Así, cada elemento, desde el texto hasta el silencio, la actuación, el decorado y la decoración, se integra en una coreografía meticulosa diseñada para revelar los paradigmas de la condición humana, invitando al público a una introspección profunda sobre la existencia y la comunicación humana.

Finalizaremos este segundo capítulo estudiando, de la misma forma que se realizó el estudio del recurso del silencio mediante el lenguaje no verbal pero en esta ocasión se realizara dicho recurso mediante el lenguaje verbal.

En el teatro del no sentido, el silencio juega un papel crucial, reflejando influencias del cine mudo, del music-hall y del circo. Este lenguaje no verbal, a través de gestos cómicos o grotescos, transmite emociones profundas y a menudo contradictorias. A primera vista, estos gestos pueden parecer triviales, pero a menudo representan temas más profundos, como la lucha constante de la condición humana. El uso de silencios en el diálogo intensifica la expresión emocional y la inestabilidad de los personajes, mostrando transiciones rápidas y a veces inexplicables de un estado emocional a otro. Esta técnica subraya la imprevisibilidad de la vida humana y la insuficiencia del lenguaje para expresar completamente las emociones humanas. En *En attendant Godot*, los silencios entre los diálogos de Vladimir y Estragon son tan comunicativos como sus palabras, a menudo llenos de desesperación y espera interminable. Las pausas y el ritmo en las obras de Beckett no son meros adornos estilísticos, sino que tienen un papel fundamental en el desarrollo de sus piezas. Las pausas crean tensión y expectativa, invitando al espectador a reflexionar sobre lo dicho y lo no dicho. El ritmo de los diálogos, a menudo entrecortado, refleja la fragmentación de la comunicación y el desconcierto de los personajes. Además, los silencios entre los personajes pueden ilustrar tensiones no expresadas, como se ve en *Fin de partie*. Estos silencios, junto con los diálogos, crean una tensión dramática, ya que el público anticipa un clímax que nunca llega. El lenguaje corporal es otro medio de comunicación no verbal, utilizado para expresar la absurdidad de la vida, a menudo de manera más efectiva que el lenguaje verbal. En *Oh les beaux jours*, los gestos de Winnie suplen la difícil comunicación verbal con Willie, luchando contra la angustia del

vacío. Finalmente, el teatro del absurdo invita a una intensa reflexión y contemplación, desafiando las convenciones y mostrando la vida como absurda y sin lógica. Este enfoque lleva a los espectadores a cuestionar sus propias creencias y puntos de vista.

En resumen, en el teatro de Beckett, el silencio a menudo expresa lo inefable. En un contexto donde la existencia, la absurdidad de la condición humana y la imposibilidad de una comunicación auténtica son temas dominantes, el silencio se convierte en un espacio de cuestionamiento y reflexión. Su estética minimalista, con diálogos restringidos, espacios vacíos y movimientos limitados, crea un entorno teatral donde cada palabra, cada silencio y cada acción adquiere una resonancia especial, generando una experiencia teatral rica y emocionalmente poderosa.

TERCER CAPÍTULO

En las obras de Samuel Beckett, el silencio juega un papel esencial en la comunicación de los temas de aislamiento, absurdo y desesperación. Beckett incorpora elementos del cine mudo, el music-hall y el circo, creando un lenguaje silencioso que contradice y desafía el lenguaje convencional. Gestos como intercambiar sombreros, caídas grotescas y repetición de acciones inútiles, reflejan el absurdo y la comedia, pero también la lucha humana y la derrota. El silencio en el teatro del absurdo expresa emociones intensas y a menudo desconcertantes. En *En attendant Godot*, los silencios entre Vladimir y Estragon son tan comunicativos como sus palabras, reflejando desesperación y falta de propósito. En *Oh les beaux jours*, Winnie intenta mantener una apariencia optimista a pesar de sus circunstancias, revelando la disonancia entre sus acciones externas y sentimientos internos. La incomunicabilidad es central en el teatro del absurdo. Beckett ve el lenguaje como un velo que oscurece la realidad o la « nada » detrás de él. Busca disolver la « materialidad terrible de la superficie de la palabra », conectando sonidos con « abismos insondables de silencio ». En *En attendant Godot*, los diálogos interrumpidos y llenos de malentendidos ilustran el fracaso de la comunicación. Las pausas y el ritmo en las obras de Beckett enfatizan la absurdidad y el aislamiento. Las pausas cargadas de significado y el ritmo único reflejan la complejidad de las emociones humanas y las contradicciones de la existencia. En *Actes sans*

paroles I et II, el silencio y las acciones físicas comunican más que las palabras. El silencio también crea tensión dramática. En *Fin de partie*, los silencios entre Hamm y Clov generan una atmósfera de tensión y resentimiento. La espera de Godot crea una tensión inherente, reflejando la búsqueda de sentido en la vida. En este contexto el lenguaje corporal transmite emociones y estados existenciales. En *Oh les beaux jours*, las acciones y gestos de Winnie complementan su diálogo, mostrando su lucha interna. En estas obras, la ausencia total de diálogo resalta la importancia del lenguaje corporal. Beckett explora el absurdo de la existencia humana, rechazando la lógica y presentando un lenguaje fallido. Los personajes están alienados y atrapados en rutinas sin sentido, reflejando la percepción del nihilismo y la falta de propósito en la vida. Finalmente, el teatro del absurdo invita a la reflexión y contemplación. Desafía las certezas y anima a aceptar la condición humana con dignidad y responsabilidad. La estética minimalista de Beckett, con su énfasis en el silencio y el espacio vacío, intensifica la comunicación no verbal y el impacto emocional, haciendo del silencio un actor crucial en el teatro del absurdo.

Para concluir este capítulo realizaremos un análisis textual del silencio en las obras *En attendant Godot*, *Fin de partie*, así como *Actes sans paroles I et II*.

El análisis textual del silencio en *En attendant Godot* revela la importancia de elementos como el camino y el árbol en un escenario estilizado. Estos elementos no solo sirven como decorado sino también como símbolos de esperanza y lugares de encuentro, donde el tiempo parece detenerse y la realidad se entrelaza con el sueño. Los personajes, Estragon y Vladimir, se enfrentan a la incertidumbre del tiempo, incapaces de acordar incluso qué día de la semana es. Esta confusión temporal lleva a silencios significativos, donde su incapacidad para ubicarse en el tiempo no resuelve nada, sino que los sumerge en la desesperación. Esta inseguridad sobre su lugar en el tiempo ilustra la naturaleza fragmentada y angustiante de su existencia. La obra también aborda la necesidad humana de bienestar y esperanza. Estragon y Vladimir esperan a Godot como la promesa de una vida mejor, pero la espera se convierte en una carga. A pesar de sus intentos de aliviar la tensión, como su discusión sobre el suicidio, terminan resignándose a una espera pasiva y silenciosa, que representa el abandono de cualquier iniciativa. La relación entre Pozzo y Lucky contrasta con la de Estragon y Vladimir. Mientras que en la primera, el silencio es impuesto y refleja una dinámica de poder y sumisión, en la segunda, el silencio es un signo de amor y comprensión mutua. El uso del silencio en la obra varía: puede tratarse de una pausa que conecta

secuencias, un espacio para la ambigüedad, o un puente hacia la ironía. Beckett utiliza el silencio para explorar temas como la falta de comunicación, el absurdo de la existencia y la perpetua espera de algo o alguien que tal vez nunca llegue, todo ello enmarcado en un contexto minimalista y simbólico. En cuanto al análisis de *Fin de partie*, Roger Blin destaca su carácter cómico, contraponiéndose a la percepción común de su teatro como eminentemente trágico y sombrío. Blin argumenta que la comedia es esencial en la obra de Beckett, subrayando la importancia de un lenguaje cotidiano que « explota » para revelar lo absurdo de la condición humana, mezclando lo cómico con lo trágico. Critica la búsqueda de un mensaje unívoco en la obra de Beckett, sugiriendo que tal enfoque ignora la innovación lingüística del dramaturgo, quien utiliza el lenguaje para desafiar las convenciones literarias y explorar la complejidad de la experiencia humana. Además, Beckett utiliza el humor para hacer que el público reflexione sobre la naturaleza de la comedia y la tragedia, mostrando cómo la risa puede ser una respuesta compleja que oculta el descontento y la tristeza. Esta dualidad del humor invita a una introspección sobre la condición humana y el enfrentamiento con lo absurdo de nuestra existencia. El decorado minimalista de *Fin de partie*, caracterizado por su falta de mobiliario y una luz grisácea, junto con las interacciones entre los personajes, plantea una exploración del silencio y la incomunicabilidad. Los silencios en la obra subrayan la separación emocional y psicológica, así como la desolación y el aislamiento de los personajes. Beckett juega con la idea de la existencia, sugiriendo que la manifestación emocional, y no solo la capacidad de pensar, confirma la vida. En definitiva, *Fin de partie* se presenta como una obra donde el humor y el silencio se entrelazan para exponer la absurdidad y complejidad de la existencia humana, utilizando tanto el lenguaje como el silencio para profundizar en la condición humana. Beckett transforma el acto de reír en una experiencia introspectiva, desafiando al público a cuestionar la naturaleza del teatro, la comedia, y su propia relación con la tristeza y lo absurdo de la vida. Para acabar, el análisis de *Actes sans paroles I et II*, en esta obra se explora la condición humana a través de un lenguaje corporal y objetos, prescindiendo del lenguaje verbal. Esta ausencia obliga al espectador a interpretar cada gesto y elemento en escena, lo que diferencia estas obras de la pantomima tradicional. Los gestos, lejos de ser familiares o teatrales, presentan acciones cotidianas descontextualizadas, como cortarse las uñas, que no buscan una comunicación directa con el espectador sino reflejar la alienación y el absurdo de la existencia humana. Eugene Webb, en *The plays of Samuel Beckett*, interpreta que el primer mimo trata sobre la relación conflictiva del hombre con un mundo externo incontrolable y frustrante, simbolizando la lucha constante

contra fuerzas exteriores impredecibles. El segundo se enfoca en la relación del hombre con sus fuerzas internas, igualmente indomables, destacando la inutilidad de sus esfuerzos por dar sentido o modificar tanto su entorno como su interioridad. La obra despoja al teatro de gestos y expresiones convencionales, creando un « silencio visual » que obliga a una nueva forma de interpretación, alineándose con el tema de la alienación. La interacción con objetos cotidianos y la repetición de actos básicos de supervivencia, ejecutados sin auténtico compromiso, subrayan una existencia marcada por la rutina, el vacío y la falta de voluntad. Los personajes, reducidos a la anonimidad y despojados de identidad personal, se convierten en representaciones genéricas de la condición humana, facilitando la identificación del espectador con ellos. La obra utiliza la repetición y la futilidad de los esfuerzos para capturar la esencia de una vida atrapada en ciclos sin fin de deseo y frustración. *Actes sans paroles I et II* muestran un mundo donde el individuo es constantemente manipulado por fuerzas externas e internas, simbolizadas por objetos como la garrafa de agua, inalcanzable, que ilustra la sed insatisfecha del hombre, tanto física como existencial. Beckett juega con la idea de un ciclo eterno de actividad humana, significando que, a pesar de la aparente inutilidad, el hombre no tiene más remedio que continuar viviendo en y para este mundo absurdo. La obra refleja temas existenciales como la libertad, la búsqueda de significado y la inevitabilidad de la condición humana, en un universo que parece carecer de propósito. A través de una dramaturgia minimalista y acciones repetitivas, Beckett invita a reflexionar sobre la absurdidad de la existencia y la perpetua lucha del hombre contra la inmovilidad de su condición, marcada por la repetición y la inutilidad de sus acciones, en un esfuerzo por encontrar sentido en un mundo indiferente.

Tratamos en el siguiente apartado las diferencias entre las obras originales y sus traducciones, tanto las auto traducciones realizadas por Beckett mismo como las traducciones al castellano.

Samuel Beckett tenía una aproximación única a la traducción de sus obras, destacándose por su proceso de auto traducción. Entendía profundamente sus propios textos, lo que le permitía ir más allá de una traducción literal, modificando y omitiendo elementos según lo consideraba necesario. Esta práctica se refleja en su habilidad para cambiar el tono y la atmósfera de sus obras al traducirlas, resultando como lo dice Enoch Brater, en versiones que difieren significativamente entre sí. Un claro ejemplo es la diferencia entre *Fin de partie* y su traducción al inglés, *Endgame*,

donde la última es notablemente más sombría. Beckett veía cada versión lingüística de su trabajo no solo como una traducción, sino como una creación artística independiente, lo que resalta la importancia de entender el idioma y la traducción como elementos claves en la creación artística. Resulta importante destacar que las traducciones al español suelen ser más fieles al texto original debido a que no son traducciones del dramaturgo mismo que, al ser dueño del texto, se permitía realizar cambios. El silencio en el teatro de Beckett altera el ritmo narrativo, extendiendo el tiempo y profundizando la atmósfera de espera. A diferencia del diálogo convencional, el silencio y el lenguaje corporal adquieren un papel central, comunicando emociones y pensamientos de manera más intensa. Este enfoque resalta la importancia de la presencia física de los actores y su capacidad para transmitir significados complejos sin recurrir al diálogo tradicional. Carla Locatelli enfatiza la necesidad de distinguir entre los distintos tipos de silencio, sugiriendo que cada uno posee su propio peso y significado. Esto nos lleva a reconsiderar cómo el silencio puede ser estratégicamente empleado para evocar respuestas específicas en el público. Realizaremos este estudio en el cuarto y último capítulo de este trabajo.

CUARTO CAPÍTULO

El cuarto capítulo se adentra en la compleja relación entre el silencio, el lenguaje corporal y las distintas formas escénicas que reinterpretan la dramaturgia de Beckett. A través de un recorrido por puestas en escena clásicas, variantes modernas, adaptaciones coreográficas, montajes operísticos, producciones televisadas y experimentos audiovisuales, se examina de qué manera los directores traducen o transforman las pausas y los actos físicos, así como el grado de fidelidad que mantienen hacia la esencia minimalista y la atmósfera de vacío que articula el teatro beckettiano.

Las representaciones clásicas, ejemplificadas en la versión de Susan Sontag montada en un Sarajevo asediado, se aferran con rigor a los silencios prolongados, la desnudez escenográfica y la intención original del dramaturgo: la expectativa que no se cumple, la soledad y el desasosiego se intensifican en una lectura casi literal de la partitura beckettiana, donde el peso del silencio subraya la vulnerabilidad de los personajes e imprime un tono de fiel sobriedad que, paradójicamente, llega a desbordar la escena.

A continuación, el capítulo explora los montajes modernos, marcados por un tratamiento más libre de los silencios y acciones físicas, un fenómeno que se aprecia en la puesta en escena de *En attendant Godot* de Joëlle Jouanneau: aquí, las pausas se acortan o diluyen con mayor frecuencia, surgen matices de humor o crítica contextual, y el lenguaje corporal se ve alterado para enfatizar el choque entre lo contemporáneo y el trasfondo de absurdo y repetición tan característico de Beckett sin embargo, estos recursos no desvirtúan la esencia de la espera perpetua, sino que la reformulan con códigos escénicos renovados.

La adaptación coreográfica, ilustrada por la doble versión que Dominique Dupuy y Tsirihaka Harrivel hacen de *Actes sans paroles I*, subvierte la palabra mediante la danza y la acrobacia, profundizando en la tensión de los cuerpos y su capacidad expresiva en ausencia de diálogo las dos visiones, la circense y la más reflexiva, intensifican el sinfín de tentativas y fracasos que definen la pieza, multiplicando la densidad de los silencios y resaltando la universalidad de la espera beckettiana.

Este trabajo aborda también la fusión de lo teatral con la danza y el circo, ejemplificada en la puesta en escena de *Actes sans paroles I* por parte de Dominique Dupuy. Esta adaptación coreográfica contrapone dos versiones de la misma pieza: la del artista circense Tsirihaka Harrivel, quien aporta dinamismo físico y acción acrobática, y la del propio Dupuy, que desde una perspectiva más reflexiva y reposada introduce la ruse como estrategia para compensar sus limitaciones. Mientras Harrivel insiste en la energía de los gestos y en cierta virtuosidad del movimiento, Dupuy rellena silencios con breves citas textuales, “Essayer encore. Rater encore. Rater mieux”, rompiendo el mutismo tradicional de Beckett. Ambos enfoques profundizan la sensación de repetición fútil y subrayan la angustia existencial de unos personajes que, sin mediación verbal, deben expresarse mediante un lenguaje físico cargado de tensión y emociones soterradas.

Finalmente, las producciones televisadas y cinematográficas muestran cómo el salto a la pantalla modifica drásticamente la puesta en escena y el tratamiento del silencio. Directores como Karel Reisz, Conor McPherson o Alan Schneider recurren a primeros planos, fragmentando la visión global del escenario y llenando las pausas con ruidos ambientales (viento, tuberías, música) que completan o reinterpretan la atmósfera beckettiana. El ejemplo de McPherson en el proyecto

Beckett on Film resulta paradigmático: su adaptación de *Endgame* enfatiza una escenografía posapocalíptica donde el silencio se dramatiza mediante sonidos persistentes de viento. La cámara, en lugar de mantener la distancia convencional del espectador teatral, se acerca a Hamm y Clov para subrayar la soledad y la desesperación. Estos recursos no siempre son meros añadidos; a veces transforman las pausas originales, alterando el peso de cada silencio y la cadencia de los gestos.

En conclusión, este capítulo evidencia la versatilidad del teatro beckettiano frente a lenguajes híbridos, danza, ópera, televisión, y subraya cómo el silencio se vuelve un elemento reestructurable que, dependiendo del medio, puede matizarse o desdibujarse sin perder por completo la sutil desesperanza y el humor absurdo característicos de Beckett. Cada montaje, ya sea minimalista o pleno de música, retoma ese estatismo donde la espera y la imposibilidad de comunicación transforman la ausencia sonora en una fuerza dramática esencial. Y aunque las diferentes adaptaciones oscilen entre el respeto literal de las pausas y la manipulación creativa de la escena, todas comparten el empeño de preservar, a su manera, la atmósfera de soledad, repetición y vacío central en la estética beckettiana.

CONCLUSIÓN

Según François Cotinaud, el silencio se presenta no como una simple ausencia de sonido sino como una entidad llena de significado, variabilidad y potencial expresivo. Este concepto es crucial para entender la obra de Samuel Beckett, cuyas creaciones literarias y teatrales exploran profundamente la naturaleza del silencio, el lenguaje y la comunicación humana en el contexto tumultuoso de las Guerras Mundiales. Beckett, a través de su trabajo, desafía la narrativa tradicional y el uso del lenguaje, optando por un estilo que subraya la pérdida de valores culturales y la inutilidad de las palabras para capturar la esencia de la experiencia humana posbélica.

La obra de Samuel Beckett, enmarcada en el contexto de las Guerras Mundiales y su posterior resistencia en la Francia ocupada, sirve como telón de fondo para explorar cómo el lenguaje narrativo evoluciona de ser un mero vehículo de estilo a convertirse en un objeto con un significado trascendental que desafía la narrativa tradicional. Beckett utiliza el silencio, el absurdo

y el discurso incoherente para comunicar la desolación de la vida posbélica, rechazando el lenguaje convencional para revelar la pérdida de valores culturales y la crisis existencial.

La investigación llevada a cabo en este trabajo nos permite afirmar que a través de su teatro, Beckett no solo despliega una crítica a la pérdida de comunicación humana y la desesperación existencial sino que también experimenta con el lenguaje físico, inspirándose en el cine mudo para crear un nuevo lenguaje visual que trasciende el verbal. En obras las obras del dramaturgo el silencio se convierte en un protagonista más, revelando la soledad, el desespero y la repetición de acciones como mecanismos para enfrentar el vacío existencial.

La innovadora utilización del silencio por parte de Beckett no solo desafía las convenciones teatrales sino que también establece un diálogo sin palabras, donde el lenguaje corporal y el silencio se erigen como medios de comunicación fundamentales, capaces de expresar lo indecible. Este enfoque subvierte las normas del teatro tradicional y captura la complejidad de la experiencia humana, marcando a Beckett como un pionero en la búsqueda de nuevas formas de expresión ante una realidad humana transformada.

