



HAL
open science

L'implicite dans le théâtre de Beckett : de la représentation à la poétique de l'abstraction

Anouch Bourmayan

► **To cite this version:**

Anouch Bourmayan. L'implicite dans le théâtre de Beckett : de la représentation à la poétique de l'abstraction. *Signes, discours et sociétés*, 2016, 17. hal-02913546

HAL Id: hal-02913546

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02913546>

Submitted on 15 Aug 2020

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

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

L'implicite dans le théâtre de Beckett : de la représentation à la poétique de l'abstraction

Anouch Bourmayan

Prag, Université Paris-Sorbonne & Chercheuse associée à l'Institut Jean Nicod,
anouch@bourmayan.fr

Introduction

De même que nombre de termes en linguistique ou philosophie du langage, la notion d'*implicite* est polysémique et peut recevoir des acceptions différentes selon le cadre théorique, les présupposés et le réseau sémantique et notionnel dans lesquels elle est appréhendée. Grice (1975/1989) désigne par le terme d'*implicature* les propositions secondes communiquées par un énoncé dans un contexte donné, par opposition à la *proposition exprimée* par l'énoncé, c'est-à-dire à la proposition première, qui détermine les conditions de vérité de l'énoncé. Pour lui, le contexte ne joue qu'un rôle mineur au sein de la proposition exprimée. Mais à sa suite, certains de ses successeurs comme les théoriciens de la pertinence (voir notamment Carston 2002) vont contribuer à montrer que le contexte ne joue pas simplement un rôle au niveau des implicatures mais façonne également en profondeur le contenu communiqué au sein même de la proposition exprimée, qu'ils appellent aussi *explicature*. De fait, certains constituants de sens sont bel et bien communiqués par l'énoncé au sein de la proposition exprimée sans pour autant apparaître dans la forme de surface de l'énoncé : ce sont ces constituants que je nommerai pour ma part *implicites*. Par exemple, l'énoncé en (1a) présente une ellipse verbale dont le contenu est explicité en (1b). De même, l'énoncé en (2a), marqué par un complément d'objet direct implicite, peut être par exemple interprété comme en (2b) dans un contexte où le locuteur lance une balle à son interlocuteur. Enfin, en l'absence de précisions contextuelles, (3a) est naturellement interprété comme en (3b) :

- (1) a. Marie est venue, son père aussi.
b. Marie est venue, son père aussi [est venu].
- (2) a. Attrape !
b. Attrape la balle !
- (3) a. Jean est en train de lire.
b. Jean est en train de lire quelque chose.

Les énoncés (1a), (2a) et (3a) présentent donc respectivement un verbe implicite, un complément d'objet implicite de nature définie et un complément d'objet implicite de nature indéfinie, chacun correspondant à un élément constitutif de la proposition exprimée. C'est à ces contenus de nature infra-propositionnelle, constitutifs de la proposition exprimée mais absents de la forme de surface de l'énoncé, que je m'intéresserai ici.

Quel est au juste le rôle du contexte dans l'identification des constituants implicites ? Celui-ci est parfois établi de manière relativement consensuelle, comme dans le cas de l'ellipse, décrite comme un recopiage – implicite – de la valeur sémantique et syntaxique d'un antécédent linguistique donné. Le rôle du contexte consistera ici essentiellement à identifier le bon antécédent, opération qui si elle paraît triviale en (1a) peut s'avérer plus délicate dans d'autres cas. Mais les débats font rage concernant d'autres phénomènes, et ne sont plus alors simplement terminologiques, la fracture principale se situant entre les indexicalistes d'une part, pour qui les phénomènes contextuels intervenant au sein de la proposition exprimée sont nécessairement requis linguistiquement, et les contextualistes d'autre part, selon qui l'influence du contexte dans la détermination de la valeur de la proposition exprimée dépasse largement le rôle qui lui est strictement dévolu par la structure linguistique de l'énoncé (voir l'opposition éclairante entre phénomènes *top-down* et *bottom-up* établie par Recanati 2004). Ainsi, j'ai pour ma part défendu une approche contextualiste des objets implicites définis et des objets implicites indéfinis, décrivant les premiers comme le résultat d'un mécanisme situationnel (voir Bourmayan 2016) et les seconds comme le fruit d'un mécanisme de nature conceptuelle (voir Bourmayan 2013). Le rôle du contexte dans l'identification des constituants implicites varie donc par degré et par nature, mais il est en tout cas à chaque fois réel.

Quels genres de discours favorisent l'émergence des constituants implicites ? Quels genres discursifs exploitent leur dimension pragmatique ? Je me pencherai ici sur un genre littéraire particulier, celui du théâtre. Comme l'a montré Larthomas (2001), le théâtre a cette spécificité d'être un discours écrit, mais fait pour être dit ; il est un discours artificiel, mais doit avoir l'air naturel. En un mot, le langage théâtral est **imitation** d'un langage oral spontané, et ce simple fait contribue à la fois à lui en donner certains traits et à l'en distancier. Ainsi Larthomas écrit-il : « [...] il faut bien comprendre ce qui fait l'originalité du langage dramatique : c'est un compromis entre deux éléments fort différents, souvent opposés et presque inconciliables : de là [...] son caractère paradoxal et la gageure que constitue un bon

style de théâtre » (2001 : 26). En outre, le théâtre est un genre littéraire, dont la vertu **poétique** – l'une des six fonctions du langage mises en évidence par Jakobson (1963/2003) – est donc plus prégnante que dans d'autres types de discours.

Dans quelle mesure le genre théâtral favorise-t-il l'emploi de constituants implicites ? De quelle manière exploite-t-il leur dimension pragmatique ? C'est en m'appuyant sur le théâtre de Beckett, particulièrement instructif à cet égard, que je tâcherai de répondre à ces questions, car le théâtre de Beckett illustre précisément cette tension décrite par Casanova (1997) entre une visée représentationnelle inhérente au théâtre et la recherche paradoxale d'un outil linguistique formel qui permette d'abolir – ou du moins d'interroger – le lien de référence entre le mot et la chose. Ainsi, le théâtre beckettien, fidèle à sa mission dramaturgique première de représentation, exploite les vertus pragmatiques des constituants implicites constitutives de la communication. Mais en tant que représentation écrite et donc artificielle d'un discours oral, il exhibe et investit peut-être *davantage* encore que le langage quotidien la dimension pragmatique des constituants implicites. Cependant, l'implicite est aussi chez Beckett une échappatoire parmi d'autres à une pure représentativité, devenant l'instrument d'une poétique concertée de l'abstraction (Casanova dirait « l'abstractivation », pour mieux insister sur le processus artistique à l'œuvre) qui interroge en définitive la valeur référentielle des mots et la notion même de signification¹.

I. Les constituants implicites dans le langage dramatique : un trait du langage quotidien

La vocation première du théâtre est d'être une représentation de la parole, une mise en scène de la communication verbale. S'il met en jeu une parole écrite, c'est pour que celle-ci soit dite ; s'il se fonde sur une parole artificielle, c'est afin de représenter une parole naturelle, authentique. Dès lors, tout l'art du dramaturge consiste à donner à son langage dramatique cette qualité première d'« efficacité », selon les mots de Larthomas (2001 : 11).

De fait, le langage théâtral exploite toutes les spécificités de la parole quotidienne, notamment dans sa dimension pragmatique. Pour Sperber et Wilson (1989), tout acte de communication suscite chez son destinataire l'attente que cet acte soit pertinent, c'est-à-dire qu'il soit formulé de telle sorte à minimiser les efforts demandés au destinataire tout en maximisant les effets produits. Ainsi, l'une des caractéristiques de la communication verbale, l'une des tendances qui orientent la formation d'un message linguistique, est de prendre appui

1 Dans ce qui suit, je signalerai les constituants implicites étudiés par des crochets soit vides, soit comprenant une expression paraphrasant le constituant implicite.

sur le contexte pour exprimer un contenu informatif donné avec les moyens linguistiques les plus économiques qui soient. Et de fait, pourquoi devrait-on dire ce qui est déjà rendu clair par le contexte ? Dès lors, le recours aux constituants implicites, à ces éléments de sens qui participent de la proposition exprimée mais ne sont pas réalisés phonologiquement, ne peut que participer de l'efficacité du langage, et la langue théâtrale de Beckett n'y fait pas exception. Dans l'échange en (4), la dernière réplique de Vladimir fait l'économie du complément d'objet du verbe *comprendre*. De fait, une formulation explicite, telle que « Je ne comprends pas pourquoi je devrais me pendre avant toi sous prétexte que je pèse moins lourd que toi » ou même simplement « Je ne comprends pas ce que tu veux dire » aurait pour effet d'alourdir inutilement la réplique d'Estragon. Au contraire, l'emploi d'un constituant implicite dont la teneur est facilement restituable en contexte rend le propos plus efficace :

(4) Estragon. — Pendons-nous tout de suite.

Vladimir. — [] À une branche. [...]

Estragon. — Après toi.

Vladimir. — Tu pèses moins lourd que moi.

Estragon. — Justement.

Vladimir. — Je ne comprends pas [].

(*En attendant Godot*, Acte I)

En outre, ce fait ne caractérise pas seulement l'usage d'arguments implicites comme l'argument objet du prédicat *comprendre*, dont la teneur est restituée de manière pragmatique à l'aide des différents traits du contexte dans lequel s'inscrit l'énoncé. L'emploi de constituants élidés, c'est-à-dire de constituants implicites présentant un antécédent proprement linguistique, contribue également à cette efficacité fondamentale du langage quotidien que recherche le théâtre. De fait, comme le montre Siboni dans son étude sur le silence beckettien, la figure de l'ellipse est fréquemment employée par Beckett pour « dépouiller la phrase, éliminer ce qui n'est pas indispensable sans pourtant jamais verser dans le non-sens » (2015 : 546). Ainsi, dans la deuxième réplique de l'échange en (4), s'il apparaît inutile à Vladimir d'explicitier le syntagme « pendons-nous », c'est qu'il constitue la simple répétition d'un constituant déjà présent dans la réplique précédente et facilement identifiable comme antécédent du constituant élidé.

En outre, si les constituants implicites participent nécessairement de l'efficacité du langage et sont donc consubstantiels à la communication pour peu qu'ils soient aisément identifiables, certains contextes situationnels favorisent d'autant leur emploi, auxquels se font

écho certains contextes dramatiques au théâtre². Ainsi, l'échange en (5) est pétri d'éléments implicites, qu'il s'agisse du verbe *venir* dans les deuxième et quatrième répliques, où d'une proposition subordonnée dans les troisième et cinquième répliques.

- (5) Estragon. — On vient.
Vladimir. — Qui [] ?
Estragon. — Je ne sais pas [].
Vladimir. — Combien [] ?
Estragon. — Je ne sais pas [].

(*En attendant Godot*, Acte II)

Chaque énoncé est syntaxiquement extrêmement ramassé, puis encore réduit à son comble grâce à l'usage de la forme implicite. En outre, chacun de ces énoncés, s'il est construit à chaque fois à partir d'un énoncé précédent, tend parallèlement à l'anéantissement de celui-ci en le faisant basculer vers l'implicite : les deux répliques de Vladimir, « Qui [] ? » et « Combien [] ? » contribuent déjà à réduire de moitié l'énoncé précédent, « On vient », puisqu'elles reprennent son verbe sous une forme implicite, mais elles sont ensuite elles-mêmes entièrement réduites à la forme nulle dans la réponse suivante d'Estragon, « Je ne sais pas ». Or ce souci d'une économie extrême de la parole se justifie ici dramatiquement par l'angoisse dans laquelle se trouvent plongés les personnages de Beckett face à un danger qu'ils perçoivent comme imminent : leur discours est comme étranglé par la peur, et peut-être tâchent-ils aussi de ne pas se faire entendre de ces entités menaçantes qui semblent s'approcher. Si Beckett privilégie ici la forme de l'implicite, c'est donc pour servir son propos dramatique. De même, en (6), le personnage d'Henry presse son interlocuteur d'achever son récit, laissant implicite la mention de ce dernier :

- (6) Henry (agacé). — Continue, continue [] ! Pourquoi les gens s'arrêtent-ils toujours au milieu de ce qu'ils sont en train de dire ?

(*Cendres*)

La réduction du matériel phonologique par le recours à la forme implicite se justifie cette fois dramatiquement par l'urgence de la situation, par la hâte du personnage à déclencher la parole de l'autre et donc à achever son propre discours. Le recours à la forme implicite est donc parfois plus spécifiquement motivé par certains contextes situationnels, dont le dramaturge peut se faire l'écho dans ses pièces.

² Siboni (2015) note un effet semblable dans la langue romanesque de Beckett, empreinte de nombreuses aposiopèses (c'est-à-dire d'interruptions brusques d'une construction laissant la fin de la phrase elliptique) qui traduisent une incapacité à poursuivre le discours à mettre sur le compte d'une émotion, d'une hésitation ou d'une menace.

Enfin, s'il est inhérent à la communication, l'implicite est d'autant plus prégnant à l'oral, où les contraintes syntaxiques se trouvent desserrées. La forme implicite de certains constituants ou encore leur multiplication peut ainsi donner au discours une coloration particulièrement orale, voire familière. Or le langage théâtral est précisément un langage qui se prétend oral, qui se veut représentation d'un discours spontané échangé sur scène entre différents personnages. Ainsi un dramaturge comme Beckett n'hésite-t-il pas à recourir aux constituants implicites pour donner aux propos de ses personnages une couleur plus informelle. Le mode impératif est par exemple un mode appelant par nature une situation de confrontation directe avec l'interlocuteur, c'est-à-dire un mode d'expression oral, qui du fait de la position de supériorité latente qu'il présuppose chez le locuteur par rapport au destinataire, peut bien vite se teinter d'une dimension familière, notamment grâce à la suppression de compléments du verbe si ceux-ci sont facilement identifiables en contexte. Or nombreux sont les exemples de verbes à l'impératif avec des compléments implicites chez Beckett, comme en témoignent les exemples (7) à (9) :

(7) Estragon à Vladimir : Donne [moi] ta main !
(*En attendant Godot*, Acte II)

(8) Nagg à Nell : Embrasse [moi].
(*Fin de partie*)

(9) Hamm. — Ce n'est pas l'heure de mon calmant ?
Clov. — Si.
Hamm. — Ah ! Enfin ! Donne [le] [moi] vite !
(*Fin de partie*)

Le dramaturge peut même parfois user consciemment de cette familiarité suscitée par la présence de constituants implicites pour créer des jeux de tonalités. Ainsi la forme implicite du substantif *Dieu* après les prépositions *sans* et *avec* dans la seconde réplique d'Estragon en (10) fait-elle immédiatement basculer le discours d'Estragon dans le burlesque, dégradant la figure religieuse au rang d'un simple élément culinaire dans un effet d'irrévérence religieuse évident :

(10) Vladimir. — Tu as lu la Bible ?
Estragon. — La Bible... (Il réfléchit.) J'ai dû y jeter un coup d'œil.
Vladimir (étonné). — À l'école sans Dieu ?
Estragon. — Sais pas si elle était sans [] ou avec [].
Vladimir. — Tu dois confondre avec la Roquette.
(*En attendant Godot*, Acte I)

Par sa vocation à représenter « une parole en action », par son caractère écrit certes, mais écrit pour être « joué, c'est-à-dire vécu devant nous » (Picon 1960 : 294, cité dans Larthomas

2001 : 25), le langage théâtral accueille donc tout naturellement les constituants implicites pour exprimer certains segments de la proposition véhiculée par l'énoncé, dans la mesure où la forme implicite constitue fondamentalement une figure orale.

Cependant, le langage théâtral, s'il veut être une représentation efficace d'un langage oral et quotidien, ne peut se contenter d'en adopter les simples traits, d'en être une copie banale. Son efficacité n'est pas – ou pas seulement – celle du langage quotidien.

II. L'art de la représentation ou l'exacerbation de la dimension pragmatique des constituants implicites dans le langage dramatique

Le langage théâtral est, selon les mots de Larthomas, « un langage *en représentation*, ce qui suffit à le différencier absolument du langage, même si apparemment, comme il arrive souvent, les propos échangés ne se distinguent en rien des propos quotidiens » (Larthomas 2001 : 437). Si le langage dramatique reprend certains traits du discours quotidien, c'est donc pour leur donner un relief particulier, pour mieux en exhiber la spécificité. Ainsi un dramaturge comme Beckett exploite-t-il largement les traits des constituants implicites, jouant à loisir des distorsions sémantiques et des accidents de langage dont ils peuvent être l'objet pour mieux exhiber leur valeur pragmatique.

Certains prédicats semblent admettre plus facilement que d'autres que l'un de leurs compléments soit réalisé sous une forme implicite, et ces prédicats semblent en outre susciter par défaut l'attente d'une interprétation plutôt définie ou plutôt indéfinie selon le complément concerné. Ainsi *attraper* et *lire*, examinés en introduction dans les exemples (2) et (3), acceptent-ils tous deux assez naturellement les compléments d'objet implicites ; mais tandis que *lire* suscite par défaut une interprétation indéfinie de ce complément, c'est plutôt une interprétation définie qu'appelle le verbe *attraper*. Or si ces tendances lexicales par défaut existent bel et bien, j'ai pour ma part défendu l'idée que l'acceptabilité d'un complément implicite et sa valeur sémantique définie ou indéfinie restent fondamentalement un phénomène de nature pragmatique, sensible aux traits contextuels et aux enjeux communicationnels dans lesquels s'inscrit l'énoncé (voir notamment Bourmaysan 2014a et 2014b). En outre, l'oral laisse une liberté d'autant plus grande par rapport aux contraintes linguistiques et fait donc la part belle aux écarts pragmatiques par rapport aux normes ou tendances lexicales imposées aux compléments implicites. Or loin de réduire ces écarts, Beckett les cultive au contraire jusqu'à surprendre son lecteur, faisant par exemple apparaître

le syntagme verbal *tenir en l'air* avec un complément d'objet implicite en (11) quand celui-ci reçoit habituellement un complément d'objet exprimé :

(11) Winnie. — (Elle transfère l'ombrelle à la main gauche. Un temps) Tenir en l'air [...] fatigue le bras.

(*Oh les beaux jours*, acte I)

Beckett exhibe ainsi la souplesse pragmatique des compléments implicites d'une manière qui reprend certes un trait constitutif du langage quotidien, mais l'exploite à un degré peu ordinaire qui contribue à la dimension fondamentalement spectaculaire du langage dramatique.

De même, par leur dimension pragmatique, par la nécessité de prendre en compte le contexte pour leur attribuer une valeur sémantique précise, les constituants implicites peuvent parfois mener à des quiproquos, à des malentendus : en un mot, le sens que le locuteur entend communiquer n'est pas toujours correctement identifié par l'interlocuteur. S'il s'agit d'un phénomène banal, fréquent dans la vie quotidienne, tout un chacun s'efforce habituellement de réduire au maximum cette incertitude interprétative afin d'assurer le succès et la fluidité de la communication. Or, à nouveau, Beckett ne se prive pas d'exploiter ces possibles accidents de langage, leur donnant une ampleur et une visibilité plus grandes qu'au quotidien. Nombreuses sont par exemple les demandes de clarification d'un personnage à l'autre sur la valeur précise d'un constituant implicite :

(12) Vladimir. — Toi aussi, tu dois être content [], au fond, avoue-le.
Estragon. — Content de quoi ?

(*En attendant Godot*, Acte II)

(13) Hamm. — Tu n'en as pas assez [] ?
Clov. — Si ! (Un temps). De quoi ?

(*Fin de partie*)

(14) Hamm. — Salopard ! Pourquoi m'as-tu fait ?
Nagg. — Je ne pouvais pas savoir [].
Hamm. — Quoi ? Qu'est-ce que tu ne pouvais pas savoir ?

(*Fin de partie*)

Beckett cultive également les quiproquos prolongés entre deux personnages, comme dans l'échange en (15) qui culmine par une réplique excédée de Vladimir sur la valeur sémantique du complément implicite de *sauver* :

(15) Vladimir. — Des trois autres, deux n'en parlent pas du tout et le troisième dit qu'ils l'ont engueulé tous les deux.
Estragon. — Quoi ?
Vladimir. — Comment ?

Estragon. — Je ne comprends rien... (Un temps). Engueulé qui ?
Vladimir. — Le Sauveur.
Estragon. — Pourquoi ?
Vladimir. — Parce qu'il n'a pas voulu les sauver [].
Estragon. — De l'enfer ?
Vladimir. — Mais non, voyons ! De la mort.

(*En attendant Godot*, Acte I)

Loin d'évacuer les imperfections des échanges quotidiens, Beckett exhibe au contraire les accidents conversationnels suscités notamment par les constituants implicites pour en faire un véritable spectacle dramatique. De fait, comme le rappelle Larthomas (2001 : 232), « [ce] qui caractérise l'accident dans la conversation courante, c'est sa brièveté : ou bien la rectification intervient immédiatement, ou bien, sans qu'elle ait lieu, très souvent le dialogue se poursuit comme poussé par le Temps. L'auteur dramatique, du fait qu'il écrit son dialogue, a la possibilité d'exploiter longuement tel ou tel accident de langage pour en tirer certains effets particuliers ». Mais quels sont au juste les « effets particuliers » recherchés par Beckett ? S'agit-il uniquement de faire de la langue un spectacle, de savourer les traits spécifiques du langage quotidien en les amplifiant sur la scène théâtrale ?

III. L'implicite, support linguistique essentiel d'une poétique de l'abstraction

Si le langage dramatique est une représentation sophistiquée du langage usuel, il est aussi un langage littéraire, un langage qui exhibe à un haut degré les spécificités de cette fonction poétique dont selon Jakobson (1963,1973/2003), tout discours est empreint, mais qui se manifeste plus particulièrement dans le genre poétique. Pour Jakobson, la fonction poétique s'attache au message lui-même, en tant que véhicule d'un contenu spécifique ; elle met l'accent sur la matérialité des signes, et se caractérise ainsi par la projection du principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison. Or si cette projection de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique justifie l'ordre des mots, les jeux de sonorité, de niveaux de langue ou de hauteur de voix, elle concerne aussi la dimension sémantique du message :

« La superposition de la similarité sur la contiguïté confère à la poésie son essence de part en part symbolique, complexe, polysémique [...] L'ambiguïté est une propriété intrinsèque, inaliénable, de tout message centré sur lui-même, bref c'est un corollaire obligé de la poésie » (Jakobson 1963,1973/2003 : 238).

Cette déstabilisation du sens, cette mise en cause de l'univocité des mots, *a priori* éloignée du genre théâtral dont la vocation première est sa valeur figurative, trouve son accomplissement dans la réflexion poétique menée par Samuel Beckett pour atteindre l'abstraction littéraire, pour trouver une forme linguistique qui interroge, malmène et peut-être dissout le lien de référence, qui abolisse la dépendance du mot à l'égard de la chose, comme l'a admirablement montré Casanova (1997). L'implicite peut-il être un outil linguistique de cette quête poétique ?

L'implicite apparaît tout d'abord dans le théâtre de Beckett comme un outil de déstabilisation du lecteur/spectateur dans sa tentative d'assigner aux expressions linguistiques une signification définitive. En effet, si les quiproquos concernant la valeur d'un constituant implicite donné sont fréquents chez les personnages beckettien, le lecteur-spectateur n'est pas en reste, constamment sollicité par un dramaturge qui se plaît à le déstabiliser dans ses choix interprétatifs. Ainsi les effets d'hyperbates venant fixer voire modifier la valeur sémantique d'un constituant implicite sont-ils nombreux dans le théâtre de Beckett. En (16), la première partie de la réplique de Winnie, « Je pensais autrefois... » suscite l'hésitation entre une lecture définie et indéfinie de complément d'objet implicite de *penser* : Winnie était-elle autrefois simplement douée de la capacité de penser ou bien avait-elle en tête une idée particulière, dont la teneur peut être identifiée en contexte ? La seconde partie de la réplique vient trancher en faveur de la seconde hypothèse en ajoutant au verbe une subordonnée complétive. De même, en (17), l'interprétation clairement indéfinie du complément de *s'adapter* dans la première partie de la réplique est contredite par l'ajout du syntagme défini « aux conditions changeantes » :

(16) Winnie : Je pensais autrefois []... (Un temps.) Je pensais autrefois que j'apprendrais à parler toute seule.

(Oh les beaux jours, acte I)

(17) Winnie : La façon dont l'homme s'adapte. (Un temps). Aux conditions changeantes.

(Oh les beaux jours, acte I)

Le premier mouvement interprétatif du lecteur-spectateur n'est donc pas toujours conforté, sa vigilance est constamment sollicitée par le dramaturge pour fixer de manière adéquate le sens de l'implicite.

En outre, la valeur sémantique des éléments implicites n'est pas nécessairement unique. Au contraire, Beckett semble cultiver l'ambiguïté sémantique de ces constituants, leur

donner volontairement une épaisseur paradigmatique en ouvrant les possibles interprétatifs, investissant ainsi pleinement la fonction poétique que Jakobson reconnaît au langage. De fait, plusieurs interprétations définies sont parfois disponibles pour un même constituant implicite, comme en (18) ou Hamm, s'adressant à ses parents Nagg et Nell, s'écrie :

(18) Hamm (excédé) : Vous n'avez pas fini [] ? Vous n'allez donc jamais finir [] ?

(Fin de partie)

Que leur demande-t-il au juste ? De cesser leur conversation, de cesser de faire du bruit, ou de cesser de vivre ? Leur demande-t-il plutôt de cesser leur activité théâtrale, de mettre fin à la pièce, dans un mouvement métatextuel qui ne serait pas étranger au théâtre de Beckett ? Loin de forcer le lecteur-spectateur à choisir entre ces possibles interprétatifs, le texte ménage et accueille ces différentes lectures allant de l'interprétation la plus prosaïque à la plus tragique. De même, Beckett n'hésite pas à multiplier les antécédents possibles d'un constituant implicite pour susciter le vertige concernant l'identité d'un personnage. En (19), par exemple, le complément implicite du verbe *croire* dans la réplique d'Estragon peut correspondre soit au fait de devoir reprendre le combat, soit au fait d'être présent. En d'autres termes, la réplique d'Estragon peut être paraphrasée soit par « Tu crois qu'il faut continuer à se battre ? », soit par « Tu crois que me voilà ? » :

(19) Vladimir. — J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir, sois raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé. Et je reprenais le combat. - Alors, te voilà, toi ?

Estragon. — Tu crois [] ?

(En attendant Godot, Acte I)

Or si la deuxième interprétation apparaît de prime abord fantaisiste, il n'est pas sûr qu'elle soit à proscrire définitivement, d'une part parce qu'elle revient à sélectionner l'antécédent linguistique le plus proche, qui est habituellement celui qui est choisi lorsqu'il est plausible, mais aussi parce qu'en y regardant de plus près, voir un personnage s'étonner de sa propre présence n'est peut-être pas si surprenant chez Beckett. De même, en (20), deux interprétations du constituant élidé sont possibles à partir du même antécédent linguistique « je te croyais parti » : une interprétation stricte et une autre interprétation dite « lâche » :

(20) Vladimir. — Je suis content de te revoir. Je te croyais parti.

Estragon. — Moi aussi [].

(En attendant Godot, Acte I)

Selon l'interprétation stricte, qui implique le recopiage à l'identique de l'antécédent linguistique, « moi aussi » signifie « moi aussi je te croyais parti » : la valeur référentielle du

constituant change, il ne s'agit plus du départ d'Estragon mais de celui de Vladimir. Au contraire, selon une interprétation lâche de l'ellipse, la partie élidée correspond à la valeur référentielle de l'antécédent, et la réplique d'Estragon signifie ainsi « moi aussi je *me* croyais parti ». Que faire de cette seconde interprétation ? Doit-elle être simplement écartée ? À nouveau, si celle-ci apparaît de prime abord fantaisiste, elle semble en fait reprendre le thème Beckettien récurrent du vertige de l'identité, si bien qu'il faut – comme en (19) – se résoudre à accueillir les deux interprétations, à ne pas trancher définitivement et à accepter à la fois une lecture raisonnable et une seconde lecture peut-être plus troublante. Un examen attentif des constituants implicites chez Beckett révèle donc une volonté du dramaturge de charger de sens l'implicite, de ne pas lui laisser nécessairement une interprétation évidente et univoque, mais au contraire de déstabiliser le lecteur-spectateur pour mieux le faire acteur d'un sens en construction. L'implicite sert donc le programme poétique d'abstraction du dramaturge en enrichissant le sens autant qu'en le déstabilisant.

De plus, un mouvement général récurrent mérite d'être observé dans la valeur sémantique des constituants implicites chez Beckett : celui d'un glissement d'une valeur définie vers une valeur indéfinie qui fait basculer l'anecdotique vers le tragique et suggère que plus qu'une intrigue spécifique ancrée dans un environnement spatio-temporel donné, c'est le drame de l'existence qui se joue devant nous. Ainsi, lorsqu'en (21), Estragon répond à Vladimir qu'ils attendent, il est légitime de se demander si Estragon souhaite vraiment attendre Godot, figure peut-être divine dont l'épiphanie se fera en tout cas attendre jusqu'au bout, ou s'il n'en vient pas à vivre l'attente comme une expérience en tant que telle, dénuée d'un objet précis, à l'image de la condition humaine :

(21) Vladimir. — Qu'est-ce qu'on fait maintenant ?
Estragon. — On attend [].

(*En attendant Godot*, Acte I)

Et lorsqu'Estragon, tâchant à nouveau de retirer sa chaussure, s'écrie « rien à faire » en (22), Vladimir se méprend très clairement sur la valeur définie du constituant implicite complément de *faire* qu'Estragon entend communiquer et qui est paraphrasable par « pour retirer ma chaussure », et interprète le propos de son acolyte comme une lamentation plus générale sur la vanité de la condition humaine :

(22) Estragon (renonçant à nouveau). — Rien à faire [].
Vladimir (s'approchant à petits pas raides, les jambes écartées). — Je commence à le croire. (Il s'immobilise.) J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir,

sois raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé.

(*En attendant Godot*, Acte I)

Là encore, ce quiproquo reflète le mouvement général de glissement de la valeur sémantique des constituants implicites d'une valeur définie vers une valeur indéfinie dans le théâtre Beckettien, participant ainsi dans une certaine mesure de cette poétique de l'abstraction – ou de l'« abstractivation » - mise au jour par Casanova (1997).

Mais pour Casanova, ce mouvement mené par Beckett vers l'abstraction va plus loin, car il s'agit en définitive d'aller « des mots au retrait du sens, c'est-à-dire du sens à la mise à mort de la représentation » (1997 : 9). L'implicite peut-il être un outil de cette tentative de dissolution du lien référentiel entre les mots et les objets qu'ils signifient ? C'est en tout cas ce que suggère la pièce radiophonique *Cascando*, où le personnage de l'Ouvreur répète régulièrement :

(23) J'ouvre. [...]

Et je referme. [...]

Quel est au juste l'objet de ses actions ? L'ouvreur ouvre et referme-t-il constamment la même porte, ou bien le complément d'objet implicite de ces verbes est-il indéfini, reflétant ainsi la possible multiplicité des référents correspondant à ce constituant ? Nous retrouverions ici le simple questionnement précédent, si le dramaturge ne jetait pas un trouble sur l'existence même de ces référents avec les propos suivants de l'Ouvreur :

(24) On ne me voit pas, on ne voit pas ce que je fais, on ne voit pas ce que j'ai, et on dit,

Il n'ouvre rien, il n'a rien à ouvrir, c'est dans sa tête.

Je ne proteste plus, je ne dis plus, Il n'y a rien dans ma tête.

Je ne réponds plus.

J'ouvre [] et referme [].

(*Cascando*)

À travers le dispositif particulier de la pièce radiophonique, qui est peut-être la quintessence de la forme dramatique puisqu'elle met en scène des protagonistes qui peuvent être entendus mais non vus et fait ainsi de la parole dramatique non plus seulement l'élément central mais l'élément unique du spectacle théâtral, c'est bien la question vertigineuse de la disparition du référent que pose ici Beckett.

Conclusion

Comme le rappelle Casanova, « [l]'écrivain abstrait n'organise pas, naïvement, une forme pure et vide. Il ne mène à bien sa révolution formelle qu'en composant avec le lien nécessaire

et « inannulable » entre le langage et le monde : mieux, il invente l'art abstrait en littérature dans la tension et le mouvement vers l'extinction impossible du sens ». (1997 : 167). De même, Siboni rappelle que pour Beckett, il s'agit de « faire tenir la phrase en équilibre, sous la menace imminente du non-sens » (2015 : 546). Ainsi l'implicite participe-t-il doublement de ce mouvement d'abstraction à l'œuvre dans le théâtre de Beckett. Certes, il est l'instrument d'une mise en cause du sens et de la référence qui confine à la radicalité, notamment dans la pièce radiophonique *Cascando*. Mais l'implicite reste aussi un outil profondément ambivalent, dont l'existence elle-même est entièrement soumise à la présence d'un matériau explicite. L'absence ne peut-être que par la présence. Et de même, la tension vers une dissolution du sens n'existe que par sa pérennité relative. L'implicite ne peut en définitive que mettre en scène ce mouvement de déstabilisation du sens, sans jamais annuler complètement le lien de référence.

Références bibliographiques

- BOURMAYAN Anouch (2013) : *Les objets implicites en français : une approche pragmatique*, Thèse de doctorat sous la direction de François Recanati, EHESS.
- BOURMAYAN Anouch (2014a) : « Les verbes à objet implicite dans le français parlé : de la prééminence informationnelle à la prééminence phonologique », *Revue TIPPA*, n°30, <http://tipa.revues.org/1084>.
- BOURMAYAN Anouch (2014b) : « La distribution des objets implicites indéfinis : une approche pragmatique », *Actes du CMLF 2014 – quatrième Congrès Mondial de Linguistique Française*, EDP Sciences, <http://dx.doi.org/10.1051/shsconf/20140801148>.
- BOURMAYAN Anouch (2016) : « Les objets implicites définis : une complexité sémantique induite lexicalement, syntaxiquement ou pragmatiquement ? », in Galatanu, O., Cozma, A.-M. & Bellachhab, A. (dir.), *Représentations du sens linguistique : les interfaces de la complexité*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, p. 191-204.
- CARSTON Robyn (2002) : *Thoughts and Utterances : The Pragmatics of Explicit Communication*, Oxford, Blackwell.
- CASANOVA Pascale (1997) : *Beckett l'abstracteur*, Paris, Seuil.
- GRICE Herbert Paul (1975) : « Logic and conversation », in *Syntax and Semantics*, Vol. 3 : Speech Acts, Peter Cole et Jerry L. Morgan (dir.), New York, Academic Press, p. 41-58. Réimprimé dans Grice Herbert Paul (1989), *Studies in the Way of Words*, p. 22-40.
- JAKOBSON Roman (1963,1973/2003) : *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit.

LARTHOMAS Pierre (2001) : *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Presses Universitaires de France.

PICON Gaëtan (1960) : *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Gallimard.

RECANATI François (2004) : *Literal Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press.

SIBONI Julia (2015) : « Le silence beckettien, figure de construction », in Elisabeth Angel-Perez & Alexandra Poulain (dirs.), *Tombeau pour Samuel Beckett*, Aden, p.541-576.

SPERBER Dan & WILSON Deirdre (1989) : *La Pertinence : Communication et Cognition*, Paris, Les Éditions de Minuit.