

Le statut du langage dans *Fin de partie* de Samuel Beckett et *Afra ou Le jour passe* de Bahram Beyzaï

Ayati, Akram*

Maître assistante, Université d'Ispahan, Ispahan, Iran

Moussavi, Hoda**

M.A. es Lettres, Université d'Ispahan, Ispahan, Iran

Reçu: 18.11.2013

Accepté: 22.11.2014

Résumé:

Etant la représentation gestuelle et orale d'une fiction, le théâtre possède un langage verbal et un langage non-verbal ou scénique. L'objectif de cette recherche est d'étudier le langage verbal dans deux pièces de théâtre appartenant à deux cultures différentes, *Fin de partie* de Beckett et *Afra ou Le jour passe* de Beyzaï. La première est considérée comme un exemple du nouveau théâtre dit théâtre de l'absurde dont l'auteur prétend mettre en cause et de nier les éléments traditionnels du théâtre occidental. La pièce de Beyzaï, elle aussi, peut être, à notre sens, considérée comme une pièce moderne dans la mesure où elle emprunte de la modernité des caractéristiques essentielles et elle est donc, de ce point de vue, comparable avec la pièce de Beckett. Pourtant, de l'autre côté, elle repose sur les fondements culturels traditionnels iraniens et n'a pas du tout la prétention de nier son passé. En adoptant une approche stylistique dans une lecture comparative, cette étude essaie donc d'analyser des similitudes et des différences entre ces deux pièces à travers les aspects langagiers et de voir comment et dans quelle mesure la pièce de Beyzaï peut se hausser comme exemple du théâtre de l'absurde.

Mots-clés: *Fin de partie*, *Afra*, Beckett, Beyzaï, nouveau théâtre, langage

Introduction

Le théâtre étant un genre littéraire, se distingue clairement du reste de la littérature par sa dualité qui lui est propre. Il comprend une partie textuelle et une représentation scénique. L'existence du texte théâtral étant indispensable n'est pas du tout suffisant, car il ne comprend pas en général tout ce qui sera représenté sur la scène. Dans l'Histoire du théâtre, il y avait évidemment des représentations sans texte ou improvisées comme celle de la *commedia dell'arte* mais ces exemples sont rares et dans les autres cas, il existait toujours une pièce écrite par un dramaturge qui en était parfois aussi le metteur en scène.

En outre, si nous connaissons aujourd'hui des pièces des siècles précédents, c'est grâce

aux textes écrits se trouvant dans les archives ou les bibliothèques. C'est le texte écrit qui continue à vivre, tandis qu'une fois sur la scène et représentée devant le public, une représentation scénique achèvera son parcours et ne restera qu'en mémoire ou inscrite dans les critiques de l'époque. Dans la littérature cependant, le texte du théâtre est spécifique. Il contient des paroles des personnages qui se prononcent généralement sous la forme dialogique et des didascalies qui sont les seuls moments où l'auteur se manifeste, caché derrière les paroles de ses personnages. De ce point de vue, l'auteur est « l'énonciateur principal du texte » (Calas et Charbonneau, 2010: 186) avec une présence discrète. Mais il y a un deuxième énonciateur: les personnages qui se parlent

* akram_ayati@yahoo.com

** hodaa.mousavi@gimal.com

sur la scène et s'expriment d'une façon directe. Ainsi, le texte théâtral est-il composé d'un langage verbal qui est en même temps «un mode d'expression spécifique» (Milly, 1992: 33) et un langage non-verbal ou scénique.

L'objectif de cette étude est d'étudier le langage verbal dans deux œuvres théâtrales: *Fin de partie* de l'écrivain franco-irlandais, Samuel Beckett, publiée en 1957 en français et *Afra ou Le jour passe*, écrite en 1997 et représentée en 2008 par le dramaturge et metteur en scène contemporain iranien, Bahram Beyzaï. La pièce de Beckett met en scène trois personnages handicapés dont Clov, qui est le seul à pouvoir se déplacer. Il est le fils adoptif de Hamm. Rien ne se produit au cours de la pièce et les personnages s'adressent parfois au public pour déclarer qu'ils s'ennuient à mourir. Beyzaï raconte, lui aussi, l'histoire d'Afra, une jeune institutrice de classe moyenne qui habite au voisinage de Chazdé Khanom, une femme snobe de l'époque de Ghadjar qui domine tous les habitants du quartier. Lorsqu'elle demande la main d'Afra pour son fils handicapé, celle-ci en le refusant commence en fait, en la refusant, une lutte inégale des classes sociales.

Cette étude nous amène à répondre à quelques questions: Comment le langage fonctionne dans ces deux pièces et quelles sont les caractéristiques langagières de chaque pièce? Et par là, où peut-on placer les points de leur conjonction et ceux de leur disjonction?

Afin de répondre à ces questions, nous nous concentrerons sur la question du langage dans ces deux pièces et essayerons de relever et d'en analyser les procédés langagiers dominants pour voir si les deux

pièces se classifient dans une même catégorie et d'expliquer par-là, leurs points de ressemblance et de différence.

I. Le langage du nouveau théâtre: De la suprématie du langage verbal au langage scénique

Avant la révolution théâtrale à la deuxième moitié du XX^e siècle, c'était l'écrivain et son texte qui dominaient la scène. A l'instar des classiques, pour des auteurs du début de ce siècle, comme Giraudoux, Claudel, Mauriac ou Montherlant, le langage était «l'âme et l'honneur du théâtre» (Jacquart, 1974: 198); ils le considéraient comme «le moyen d'expression essentiel» (Jacquart, 1974: 198). Dans le théâtre littéraire de ces dramaturges, explique Jacquart, le langage est qualifié par l'expression de la «bonne littérature», référant à un langage retenu, noble et plein d'ornements stylistiques. Mais la nouvelle dramaturgie, contredisant ces éléments, se méfie du langage, le met en doute, le tourne même en dérision et ne l'utilise qu'avec une certaine gêne. Ces nouveaux dramaturges se rendent compte que le langage n'est pas le seul moyen d'expression théâtral et le théâtre possède d'autres ressources: «Mais tout est langage au théâtre: les mots, les gestes, les objets, l'action elle-même car tout sert à exprimer, à signifier », dit Ionesco (Ionesco, 1966: 197). C'est ainsi que le langage verbal perd son prestige au profit du langage scénique. Alors qu'auparavant le dialogue était tout, dans cette nouvelle forme du théâtre, il est un moyen d'expression parmi d'autres: « Ce qui peut être exprimé par les mots peut aussi s'exprimer par les couleurs, les formes, ou bien la danse, les gestes. Ce ne sont pas des langages contradictoires: ce sont des

systèmes d'expression équivalents» (Ionesco, 1966: 87)

Cela ne veut pas dire pourtant que le langage a perdu son importance, car dans ce nouveau type de théâtre, au lieu d'être un moyen d'exposer d'autres sujets, le langage s'expose lui-même et devient ainsi le sujet du théâtre. Michel Corvin précise bien que «tout le théâtre nouveau est une interrogation incessante sur la viabilité et le fondement du langage» (1980: 20) et le langage devient ainsi un personnage à part entière. Les nouveaux dramaturges renouvellent les techniques langagières et la forme des dialogues, à savoir la parodie des clichés, le jeu avec les mots, les néologismes, les répétitions, les silences, etc. dont nous étudierons ici quelques-uns.

Dans son livre intitulé *Poétique des textes*, Jean Milly estime que

«de tout temps, le langage s'est pris lui-même comme objet, pour se comprendre et se décrire lui-même, mais aussi pour s'étonner de ses propres possibilités, les explorer encore plus loin, les faire jouer gratuitement et avec virtuosité, pour le seul plaisir» (1992: 199).

Samuel Beckett n'était pas, lui non plus, négligent des ressources du langage et cette question occupe également une place particulière dans les critiques portées sur son œuvre.

D'autre part, Bahram Beyzaï est un dramaturge qui compose ses pièces basées sur des éléments des spectacles traditionnels orientaux et iraniens et parmi ces éléments, le langage, avec les racines dans la culture et l'histoire de l'Iran, jouant un rôle crucial. Le langage assume dans son œuvre théâtrale, diverses fonctions: il est soutien de la forme, il transmet des informations, avance

l'histoire, produit du rythme et se met au service des aspects esthétiques de l'œuvre. En outre, les problèmes historiques, politiques, culturels et sociaux de l'Iran se révèlent dans ces textes par un langage oriental qui porte les pensées de son auteur. Grâce à la recherche dans les vieux textes de la littérature persane, la connaissance des mythes, la curiosité pour les manières de la prose persane, l'étude de l'histoire et la lecture de «*L'histoire des rois*» (*Châhnâmé* de Ferdowsi), Beyzaï a approfondi son savoir à former son propre style et son propre langage dramatique. Mais il faut noter que son langage n'est pas une pure et simple imitation de celui des textes anciens et celui des pièces mythiques ou historiques. Dans ses dialogues, il sait où et comment utiliser des termes anciens pour transmettre le sentiment d'une époque historique à ses lecteurs/spectateurs. Il précise lui-même:

«La façon habituelle de la discussion à l'époque ancienne n'est pas à notre portée et les textes d'un livre ne peuvent pas être joués exactement sur la scène, donc leur préparation pour la scène exige une connaissance délicate et profonde de l'origine et une parfaite connaissance de la scène. Le langage convenable doit transmettre au moins un sentiment de l'époque, c'est-à-dire, il doit se distinguer du langage contemporain et en même temps, il faut qu'il soit compréhensible et réalisable sur la scène afin de pouvoir éprouver la différence des époques, et au maximum, il peut avancer jusqu'à ce qu'il soit documentaire selon les sources écrites» (Beyzaï, 2008: 14).

Refusant le langage littéraire du théâtre traditionnel, le nouveau théâtre veut supprimer tout d'abord ce qui rappelle le langage traditionnel comme les ornements et le style noble et éliminer «des modes désuets dans la conversation» (Jacquart, 1974: 232) comme le passé simple et le subjonctif. En

outré, dans ce nouveau mode théâtral, la bienséance et le bon ton n'ont plus de place et en un mot, on y refuse «l'héritage du passé» (Jacquart, 1974: 232). S'il arrive que l'on voit des mots archaïques dans le texte de certains de nouveaux dramaturges, Beckett surtout, l'intention ironique de l'auteur en est sans aucun doute la preuve. En effet, ils les emploient afin de parodier les clichés du théâtre traditionnel. C'est ainsi que les mots familiers et argotiques ou scatologiques envahissent les textes de ces dramaturges. *Fin de Partie* de Beckett peut nous offrir beaucoup d'exemples: «boucle-le», «guibolles», «c'est calé», «il loupe les boutons», «flanque-lui en plein la lampe», «un foutu bout de misère», «foutez-moi le camp», «salopard», «salaud», etc.

Ainsi, les procédés langagiers, les types de paroles et enfin le rôle du langage en tant qu'instrument communicatif sont les outils de l'analyse stylistique à retenir dans l'étude de l'aspect langagier de la pièce de Beckett et celle de Beyzaï.

II. Les procédés langagiers

A l'instar d'un poète, Beckett travaille sur ses termes et son texte. Dans son texte, les mots ne sont pas mis l'un à côté de l'autre par hasard et on y peut extraire beaucoup de jeux. Dans ce sens, on peut parler alors de la tendance poétique de Beckett. Cette tendance au langage poétique se révèle même à travers les répliques des personnages. Ainsi au milieu de sa dernière réplique, Hamm cite deux vers du poème de Baudelaire intitulé «Recueillement»:

«Hamm.- [...] Un peu de poésie. (*Un temps.*) Tu appelais – (*Un temps. Il se corrige.*) Tu RÉCLAMAIS le soir ; il vient – (*Un temps. Il se*

corrige.) IL DESCEND: le voici. (*Il reprend très chantant.*) Tu réclamais le soir; il descend: le voici.» (Beckett, 1957: 109)

Voici les vers composés par Clov lorsqu'il décide de quitter Hamm et que ce dernier lui demande de dire quelques mots. Il chante:

«Joli oiseau, quitte ta cage,
Vole [*sic*] vers ma bien-aimée,
Niche-toi dans son corsage,
Dis-lui combien je suis emmerdé.» (Beckett, 1957: 109).

Ces vers à rimes croisés nous surprennent par les rimes bizarres et anormaux de *cage/corsage* et *bien-aimé/emmerdé* qui révèlent peut-être la tendance parodique de Beckett qui se moquait comme les autres nouveaux dramaturges du langage bien fait des pièces classiques et de leur bienséance. En outre, nous y trouvons quelques répliques bien rythmées, métriques et même parfois anaphoriques:

«Hamm. – Pourquoi restes-tu avec moi?
Clov. – Pourquoi me gardes-tu?
Hamm. – Il n'y a personne d'autre.
Clov. – Il n'y a pas d'autres places» (Beckett, 1957: 18).

Ou bien:

«Hamm. – Comment vont tes yeux?
Clov. – Mal.
Hamm. – Comment vont tes jambes?
Clov. –Mal.
Hamm. – Mais tu peux bouger?
Clov. – Oui.» (Beckett, 1957: 19).

D'autre part, les jeux de mots comprennent une grande partie de la pièce. L'homophonie, jeux avec les noms propres, jeux sur les sonorités, la tendance à mettre l'accent sur la grammaire et le vocabulaire du français et les décalages surprenants sont des exemples de ces jeux. Par exemple,

après avoir tâté le poignet de Nell, Clov réclame: «Il n'a plus de pouls.» Et à cause de la prononciation proche de deux mots *pouls* et *poux*, Hamm croit qu'il parle de *poux*. Alors il dit: «Oh pour ça elle est formidable, cette poudre» (Beckett, 1957: 37). A la page 58 aussi, nous avons un jeu sur les deux sens du verbe *s'éteindre*: «Interrompre la lumière» et «mourir» («éteindre», 1993):

«Hamm. – Il y a de la lumière chez la Mère Pegg?
Clov. – De la lumière! Comment veux-tu qu'il y ait de la lumière chez quelqu'un?
Hamm. – Alors elle s'est éteinte.
Clov. – Mais bien sûr qu'elle s'est éteinte! S'il n'y en a plus c'est qu'elle s'est éteinte.
Hamm. – Non, je veux dire la Mère Pegg.
Clov. – Mais bien sûr qu'elle s'est éteinte!» [...] (Beckett, 1957: 58).

La prose de Beyzaï, à son tour, a ses propres caractéristiques. La connaissance profonde que ce dramaturge possède de la littérature persane dont la grande partie est en poésie, a beaucoup influencé sa prose. Cela se voit surtout dans ses pièces mythiques ou historiques. Même si le langage d'*Afra* essaie d'être au service de sa finalité socio-culturelle, Beyzaï n'a pas pu renoncer totalement à sa tendance vers la poésie. On trouve donc dans *Afra* des exemples de phrases rythmiques, rimées, des assonances et des allitérations:

«Chazdé: Je suis de trop! Petit à petit! Chazdé non désiré; combien s'est décoré! Tu es venu quand ton époque était passée! Ils sont devenus modernes, une foule de cupides!» (Beyzaï, 2012: 28)¹

¹ «شازده: من زیادی‌ام! آسته آسته؛ شازده‌ی نخواسته؛ هیکلو چه آراسته! تو وقتی اومدی که دوره‌ات گذشته بود! شدن جدید، به مشت ندید بدید!» (بیضایی، ۱۳۹۱: ۲۸).

En lisant la pièce d'*Afra* de Bahram Beyzaï, le premier point qui saute aux yeux, c'est la prolifération des expressions et des proverbes difficiles à comprendre pour le lecteur contemporain et l'obligeant de recourir à un dictionnaire de langue persane afin d'en découvrir le sens. Cependant, l'incompréhension de ces termes ne l'empêcherait pas de jouir de la pièce et elle n'est même pas un obstacle devant l'émission du message que l'auteur avait envisagé de transmettre. L'étude de quelques expressions relevées des répliques des personnages de Beyzaï prouve la maîtrise de ce dramaturge et sa connaissance profonde sur la langue et la culture iraniennes.

- Quelques expressions employées par Khanom Chazdé: - Avoir de la flatulence², Se mordre les doigts de regret³, Etre rabat-joie⁴, Séduire quelqu'un⁵, Débondier⁶, avoir quelque chose au bout des doigts⁷.

- Les expressions employées par Afra: Perdre sa valeur⁸, Rougir [de honte]⁹

- Les expressions employées par Afsar Khanom: Se trouver sans feu ni lieu¹⁰, Avoir mauvais caractère¹¹, Désirer quelque chose¹²

L'étude des expressions de la pièce d'*Afra* nous montre que l'emploi de ces expressions

^۲ هنبونه ی فیس و افاده بودن

^۳ انگشت به دندان گزیدن

^۴ آینه دق بودن

^۵ شاپ کسی را دزدیدن

^۶ زیر آب زدن

^۷ کاری را فوت آب بودن

^۸ از سکه افتادن

^۹ رنگ به رنگ شدن

^{۱۰} آلاخون والاخون شدن

^{۱۱} بد قلق بودن

^{۱۲} چشم کسی دنبال چیزی دزدیدن

dépend des personnages. Dans les paroles du personnage principal de la pièce, on ne trouve guère ces expressions, tandis que les paroles de Khanom Chazdé (l'une des dernières survivantes de la dynastie de Ghâdjâr) sont pleines de ce genre d'expressions. Par ce contraste, Beyzaï affronte en effet deux générations: une vieille génération en ruine et une génération jeune qui cherche du changement même au niveau du langage.

L'absence du langage pourrait aussi être un procédé langagier. Sartre dit à ce propos: «[Le] silence est un moment du langage» (Sartre, 1948: 29). Que signifient les trous et les pauses qui ont envahi les dialogues? Selon E. Jacquart, c'est une caractéristique du théâtre de dérision. Cela n'est pas propre à Beckett et *Fin de partie*. Mais comme le souligne Jacquart, chez Beckett, «les silences deviennent systématiques» (Jacquart, 1974: 237). Il explique: «Le silence systématisé voilant à dessein le message est un aspect de la fragmentation qui élimine les détails, abolit les rapports entre les éléments traditionnels du discours et ne laisse substituer que l'essentiel. Sur ce point, Beckett se différencie assez nettement de ses deux confrères» (Jacquart, 1974: 239). Ainsi, nous sommes en face d'un «langage elliptique» chez Beckett (Jacquart, 1974: 238). Les silences, les pauses entraînent un texte discontinu et désordonné qui exige plus d'effort de compréhension de la part du lecteur. Cela change le texte en un puzzle qui attend un lecteur /spectateur à le compléter. La plupart des pièces de Beckett commencent par une ellipse et c'est le cas de *Fin de partie* aussi: «Clov (regard fixe, voix blanche). –Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir. [...]» (Beckett, 1957: 13). Le

lecteur/spectateur sera surpris par ce début qui est comme un jet dans l'histoire (du moins qu'il y en ait). C'est un commencement sans antécédent qui ne relate pas les événements passés. Que s'est-il fini? De quoi Clov parle-t-il?

Les ellipses se divisent en trois parties essentielles (Worton, 1995: 24): 1. Les silences exprimant une lacune et la faiblesse qu'il s'agit de lorsque les personnages n'arrivent pas à trouver les mots convenables ou ils ne trouvent pas une explication. Par exemple:

«Hamm.- Je ne sais pas. (*Un temps.*) Je me sens un peu vidé. (*Un temps.*) L'effort créateur prolongé. (*Un temps.*) Si je pouvais me traîner jusqu'à la Mer! [...]» (Beckett, 1957: 81).

2. Les silences de la répression quand les personnages se taisent à cause du point de vue de leur interlocuteur ou parce qu'ils ont peur de transgresser un tabou social. Cela arrive aussi lorsque l'un des personnages interrompt l'autre et ne lui permet pas de s'exprimer. Dans *Fin de partie*, c'est toujours Hamm (le marteau) qui est dans la position dominante et réprime Clov, Nagg et Nell (les trois clous):

«Nagg. – Une pour moi et une –/Hamm. – Une!/ Silence! (*Un temps.*) Où en étais-je?» [...] (Beckett, 1957: 68).

3. Les silences de l'attente qui arrive quand le personnage attend la réponse de l'autre. En outre selon Worton, ces silences offrent au lecteur/spectateur l'occasion de remplir les trous entre les mots et intervenir ainsi d'une façon créative et individuelle dans le processus de la création de sens:

«Hamm. – Rien ne bouge. Tout est.../ Clov. – Zér –/ Hamm (avec violence). – Je ne parle pas! (voix normale) Tout est... tout est... tout est quoi? (avec violence.) Tout est quoi?» (Beckett, 1957: 44).

Hamm dans cette réplique dit explicitement qu'il ne parle pas à Clov et il ne cherche pas la réponse de celui-ci et son vrai interlocuteur est en effet le lecteur/spectateur qui doit remplir le trou et répondre à cette question: «Tout est quoi?».

La pièce de Beyzaï en revanche, se caractérise par le décalage entre le registre du langage employé par les personnages. De ces registres, on peut distinguer trois types de variations: les variations diatopique, diachronique et diastatique. La première est liée, selon la définition, à «un usage régional ou dialectal de certains termes, qui sentent le terroir, ou à l'insertion de mots étrangers dans un texte» (Calas, Charbonneau, 2010: 41). Le deuxième type de variation s'explique par «l'emploi d'archaïsme, mots ou sèmes d'un mot sortis de l'usage de la langue à une époque donnée» (Calas, Charbonneau, 2010: 41). Beyzaï exprime ses idées par une confusion des termes moins connus voisinés par un nombre de métaphores et de comparaisons. C'est pourquoi le langage des pièces de Beyzaï est jugé souvent comme *archaïque*. Il réemploie les mots déjà oubliés¹³. Cela se voit plutôt dans les pièces mythiques ou historiques de Beyzaï comme *La mort de Yazdgerd*, *Arach*, *Ejdahak*, *Karnaméyé Bendar Bidakhsh* et

Târâj Nâmé. Mais c'est le troisième type de ces variations qui se manifeste dans *Afra*. Il correspond en fait,

«au marquage sociolinguistique d'un terme. [Ce type] définit le groupe social qui l'utilise, qu'il s'agisse de classes sociales (paysans, bourgeois, nobles) ou de groupes socioprofessionnels (argot, lexique technique ou spécialisé, vocabulaire de la mode ou du sport). En général, l'auteur opère une recherche de mimésis, produisant un effet de réel, soit pour typifier la parlure d'un personnage [...], soit pour construire un univers réaliste» (Calas, Charbonneau, 2010: 41-42).

Dans la pièce de Beyzaï, l'auteur fait parler divers personnages de diverses couches sociales et cela entraîne une multiplication de manière de dire et la mise en œuvre de différents registres de langue. Nous distinguons ainsi trois types de parler correspondant aux trois types de personnages dont chacun est le représentant d'une couche sociale: le langage de Khanom Chazdé: noble, vieille, désuète. Beyzaï a essayé, en effet, d'imiter l'idiolecte ghadjar pour présenter une femme prétentieuse et égoïste qui ne cesse de mépriser et de critiquer les autres; mais à vrai dire, c'est elle qui est en train d'être critiquée par l'auteur et même les lecteurs/spectateurs. Voici une liste de quelques mots familiers de l'époque de Ghadjar dont se sert Khanom Chazdé afin de mépriser les autres: «Coquetterie»¹⁴, «roturier»¹⁵, «les gueux»¹⁶, «moche trop maquillé»¹⁷, «le laid manœuvre»¹⁸, «ruffian»¹⁹, «nu-pieds»²⁰, «les

¹³ «ناتار: قیچی کن زبان تیز و قلماشی بس! ما تنسوق های را پس گرفتیم که سران شما، گردنه گیران میر گردنه گیر- اوغری سلطان- از آل و نر چی های ما ربودند. پس از پنجه شستن به خون پنجصد از تاجر باش- یک کم؛ و حالا نوبت ما است که بی تنسوق های شما بییم!» (بیضایی، ۱۳۸۹: ۴۸) و یا «وهم چگونہ فغان و فوزان انبوه شیونیان ناشنیده ماند» (بیضایی، ۱۳۳۷).

¹⁴ قمیش

¹⁵ گدازاده جماعت

¹⁶ گدا گشته، گدا گدوله ها

¹⁷ اکبیر هفت قلم

¹⁸ عمله آکره

calomnies»²¹. Contrairement au langage d'*Afra*, un langage standard et courant qui se tend parfois à devenir littéraire, on relève le langage du réparateur de bicyclette, un homme non cultivé, «le symbole du lumpenisme» (Alam, 2006: 7).

«Le réparateur de bicyclette: Agh Zinal dit: Mais à quel bienfait Maître? Ton fric? Ta famille? Ton visage? Elle est quelqu'un! Mais tu ne piges rien; à l'inverse, je suis né au sein de Téhéran, mais tant qu'elle court sa chance, elle est encore provinciale» (Beyzaï, 2012: 35)²².

Mais il avoue plus tard sa faiblesse devant la façon de parler d'*Afra*:

«Réparateur de bicyclette: je suis resté muet. Merdre! Ce provincial parle d'une telle manière qu'il semble que, moi de Téhéran, je suis villageois!» (Beyzaï, 2012: 79)²³

Les types de parole

Parmi les différents types de discours (direct, indirect, indirect libre et narrativisé), le théâtre n'utilise que le discours direct. Mais il y a de diverses façons de présenter les paroles des personnages dans une pièce de théâtre. La stichomythie, le monologue et l'aparté sont les types les plus recherchés dans *Fin de partie*, tandis que le monologue se manifeste fortement dans *Afra*.

Par la stichomythie, on parle des échanges rapides des répliques courtes et vives. Dans ce cas «chaque réplique très courte s'enchaîne avec la suivante et confère de ce fait un tempo très vif au dialogue» (Calas et Charbonneau, 2010: 195).

«Hamm. – Pourquoi restes-tu avec moi ?
Clov. – Pourquoi me gardes-tu ?
Hamm. – Il n'y a personne d'autre.
Clov. – Il n'y a pas d'autres places» (Beckett, 1957: 18)

Le monologue arrive par contre quand un personnage seul ou se croyant seul sur la scène parle à lui-même («monologue», 2010). Ses phrases sont en général assez longues. Dans ce cas, le destinataire est double: le personnage lui-même et le public. Dans *Fin de partie*, les deux répliques initiales de Clov et de Hamm sont des exemples du monologue. Au début de la pièce, alors que Hamm semble s'endormir dans son fauteuil au milieu de la scène et ne peut pas entendre apparemment Clov, ce dernier après l'avoir regardé et s'être assuré de son sommeil, examine la scène et se retourne vers la salle et dit:

«Clov (regard fixe, voix blanche). – Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir. (Un temps.) Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas. (Un temps.) On ne peut plus me punir. (Un temps.) Je m'en vais dans ma cuisine, trois mètres sur trois mètres sur trois mètres, attendre qu'il me siffle. (Un temps.) Ce sont de jolies dimensions, je m'appuierai à la table, je regarderai le mur, en attendant qu'il me siffle» (Beckett, 1957: 13-14).

Clov sort de la scène et Hamm se réveille en bâillant et en disant: « A moi ». Il a entendu les paroles de Clov? C'est ainsi qu'il affirme son rôle de dominant ou de

¹⁹ قَرْمَدَنگ

²⁰ پاپتی

²¹ وصله پینه‌ها

²² "دو چرخه ساز: آق زینال می‌گه آخه به کدوم خویبت اوسا؟ پول و پله-ت؟ خط و ربطت؟ شکل و شمایل؟ ضفط و رفقت؟ ضعیفه واسه خودش کسیه! می‌گم درِ حالیت نیست؛ عوضش من ناف تهرون دنیا اومدم، اون هزاری‌ام بدویه شهرستونیه!" (بیضایی، ۱۳۹۱: ۳۵)

²³ "دو چرخه ساز: زبونم خشکید. بر پدرش! این شهرستونیه به جوری حرف می‌زنه، که من تهرونی انگار دهاتی‌ام." (همان، ۷۹)

dieu. Rien ne peut lui échapper et il est au courant de tout. Ensuite commence le monologue de Hamm qui est plus long et qui est prononcé en absence de Clov. En effet, c'est Hamm qui lui permet d'entrer en donnant un coup de sifflet. Vers la fin de la pièce, cet événement se répète: Clov sort de la scène et on est témoin d'un long monologue de Hamm et ensuite Clov entre quand Hamm le siffle (Beckett, 1957: 88-91).

L'aparté se définit par

«une réplique prononcée par un personnage que les autres personnages ne sont pas censés entendre. Convention théâtrale qui constitue un véritable clin d'œil au public, elle manifeste la double énonciation du genre théâtral» (Calas et Charbonneau, 2010: 194-195).

Normalement, les apartés sont indiqués dans les didascalies par le mot «à part». Dans *Fin de partie*, dans un premier lieu, il y a une réplique de Clov à la page 41 qui n'est pas marquée par la didascalie «à part», mais il semble que l'interlocuteur de Clov est le public et non pas Hamm : «Clov.- Si je pouvais le tuer je mourrais content» (Beckett, 1957: 41). Notons que c'est plutôt un procédé de théâtre classique. Beckett recourt à ce procédé à la page 100 pour parodier le théâtre ancien et pour rappeler une autre fois au spectateur sa présence dans une salle de théâtre :

«Hamm.- [...] Et moi ? Est-ce qu'on m'a jamais pardonné, à moi ?

Clov (baissant la lunette, se tournant vers Hamm.)
– Quoi ? (Un temps.) C'est pour moi que tu dis ça ?

Hamm (avec colère.)- Un aparté ! Con ! C'est la première fois que tu entends un aparté/ (Un temps.) J'amorce mon dernier soliloque» (Beckett, 1957: 100).

Dans *Afra*, le seul type de paroles est le monologue. Le dialogue est presque inexistant. En effet, «les personnages de la

pièce sont à l'instar des îles solitaires et bien que leur vie et leur destin se soient liés, chacun s'exprime sans relation avec les autres ; cela est indispensable où il n'y a aucune oreille à entendre et que «dire» est un verbe durement punissable», écrit Houchang Alam dans son article à propos de cette pièce (2006: 6). Ce qui se voit dans cette pièce de Beyzaï, c'est la suppression du destinataire privilégié en éliminant le dialogue théâtral. Au fait, il semble qu'il n'y a qu'un interlocuteur et c'est le lecteur/spectateur. Donc, toute l'histoire s'exprime et s'avance par les monologues. Dix personnages se présentent sur la scène et racontent les événements passés, ce qu'ils ont dit ou entendu ainsi que leurs idées. On dirait qu'en s'adressant aux spectateurs, ils cherchent leurs points de vue ou leur contribution ou même leur jugement, mais la rapidité de ces monologues exprimés l'un à la suite de l'autre empêche la réflexion, la créativité et la réaction du spectateur qui est habitué au dialogue:

«Afra: Ma mère – qui, au début, devait y aller seulement pour une heure dans les après-midi pour qu'elles soient ensemble loin de la solitude ; un bavardage ou selon Chazde Khanom, une causerie!

Khanom Chazdé: Moi et ces calomnies! Quel rapport entre nous! Et bien! Et comme j'ai été soulagée!

Afra: J'ai dit: Il reste toujours petit car on le traite comme un enfant! On lui avait tué le courage! Ses comportements deviennent normaux lorsqu'on le traite d'une façon normale et non pas comme celui qui, voyant un lépreux dans le quartier, devient lui aussi lépreux.

Khanom Chazdé: C'est vrai. Elle a dit ces mêmes propos! Aussi acerbes! Et à voix haute ! Et tout cela face à moi» (Beyzaï, 2012: 36).

C'est seulement par ces monologues que l'on s'informe progressivement sur les

personnages et les événements. L'autre effet de ces monologues, est que nous comprenons les divers points de vue à propos d'un même événement. Ainsi, ce qui s'est passé une fois, se raconte plusieurs fois et par des personnages différents. De plus, ces monologues mettent l'accent sur la solitude des personnages. Il faut aussi noter que les paroles de divers personnages sont liées thématiquement et l'histoire a un début et une fin comme un vrai récit.

IV. Le langage et la communication

L'une des caractéristiques essentielles des pièces absurdes est la manifestation de l'incommunicabilité entre les êtres. En effet les nouveaux dramaturges mettent l'accent sur l'inefficacité du langage. Les mots ne sont pas capables d'exprimer les pensées. Evidemment, ces dramaturges ne sont pas les premiers qui ont marqué cette incapacité du langage humain. Au XIX^e siècle, Gustave Flaubert évoquait bien: «La parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles» (1971: 196). Certains dramaturges du début du siècle, comme Jean Anouilh dans *Antigone* ou Jean-Paul Sartre dans *Le huis clos* montrent eux aussi la non-communication entre leurs personnages, leur solitude et leur isolement. Pourtant, la question se renforce encore plus chez les nouveaux dramaturges et se transforme d'emblée comme un motif à part entier. Dans une réplique de *Fin de Partie*, Clov exprime ainsi l'insuffisance du langage:

«Clov (avec violence). – [...] J'emploie les mots que tu m'as appris. S'ils ne veulent plus rien dire, apprends-m'en d'autres. Ou laisse-moi me taire» (Beckett, 1957: 60).

Cette particularité va même plus loin par la disparition du vrai échange entre les personnages et de là, le dialogue perd tout à fait son objectif communicatif et ne transmet plus aucune information. Mais cela ne diminue pas l'importance du langage, car les personnages prouvent leur existence en parlant et même en disant des banalités ; s'ils ne parlent pas, c'est qu'ils sont morts. Les personnages beckettien aussi ont besoin de parler et d'avoir un interlocuteur. La vraie raison de l'existence de Clov, c'est être l'interlocuteur de Hamm. Ce dernier trompe Nagg en obligeant d'écouter sa longue histoire. Nagg aussi raconte une blague à Nell. A la fin de la pièce, la mort et le néant se montrent par la mort de Nell (l'interlocuteur de Nagg) et le départ de Clov (l'interlocuteur de Hamm). Cependant pour Beckett, le sens implicite des dialogues et des répliques vaut bien. Les dialogues de *Fin de partie*, bien qu'ils soient apparemment confus, embrouillés ou illogiques ne sont pas vides de sens. Mieux dire, cette pièce est un texte ouvert permettant à chaque lecteur ou spectateur son interprétation personnelle. Le texte troué de Beckett attend la grande coopération de la part du lecteur/spectateur.

Les personnages beckettien se parlent mais est-ce qu'ils se communiquent aussi? Est-ce que leur interlocuteur les écoute vraiment? Dans *Fin de partie*, les exemples de l'incommunicabilité ne sont pas rares. Parfois un personnage refuse un échange: «Nagg.- Tu te rappelles.../ Nell.- Non.» (Beckett, 1957: 29). Alors que normalement, on attend une réponse telle «quoi?», la réponse négative de Nell montre qu'elle ne veut pas permettre à Nagg de raconter son histoire. Dans les dialogues entre Hamm et Clov, parfois, ce dernier répond et puis tout

de suite pose une question. Ce qui montre qu'il n'a pas payé attention aux paroles de Hamm: «Hamm.-Tu n'en as pas assez? / Clov.- Si! (Un temps.) De quoi?» (Beckett, 1957: 17).

Dans certaines situations également, les personnages se feignent d'écouter mais ils n'écotent pas vraiment. Cela pourrait être à cause de l'indifférence, le manque d'attention et même la vengeance. Quand Nagg raconte sa blague à Nell, on dirait que celle-ci est dans les nuages et n'écoute pas l'histoire de Nagg. En effet, elle pense encore avec nostalgie au lac de Côme:

«Un temps. Il (Nagg) fixe Nell restée impassible, les yeux vagues, part d'un rire forcé et aigu, le coupe, avance la tête vers Nell, lance de nouveau son lire.

[...]

Nell. - On voyait le fond» (Beckett, 1957: 36).

Nagg, lui non plus, n'écoute pas l'histoire de Hamm. Il n'aimait pas l'écouter et Hamm l'encourage en lui promettant une dragée ; mais quand il ne le lui donne pas, Nagg avoue qu'il n'a pas écouté son histoire et ainsi il se venge. D'ailleurs dans cette pièce, il y a trois personnes de trois générations: Nagg est le père de Hamm et Clov est le fils adoptif de Hamm ; donc l'incompréhension de ces trois n'est pas étonnant.

Bien que le théâtre soit généralement un art mimétique, dans *Afra*, on est plutôt en face du récit des événements du passé: «*Afra* est à la fois le théâtre de l'action (l'imitation) et de la narration (récit). Il est à la fois mimésis et diégésis. Autrement dit, le spectateur est en train de voir ce qui se passe devant ses yeux et il sait en même temps que ce qu'il voit appartient au passé et c'est sa narration», écrit Nojournian dans son article

intitulé «Les lettres sans adresse, une lecture du théâtre *Afra* de Beyzaï» (1386: 44). Selon Nojournian, ce rassemblement du présent et du passé, de l'action et de la narration revient à la tradition de Ta'zié. Dans Ta'zié, on entend également la narration de ce qui s'est passé tout en voyant ce passé devant nous, au présent et cette confusion du présent et du passé nous permet de réviser ce qui a eu lieu.

Afra nous rappelle également la tradition de «Naghâli». Selon Beyzaï, le théâtre traditionnel iranien était en effet monophonique et le dialogue n'y existait pas et

«Naghâli était la manifestation de cette tradition monophonique, créé de ce système social, politique et culturel pyramidal pendant des milliers d'années de l'Histoire de cette société» (Amjad, 1997: 234).

Influencé par les spectacles traditionnels, Beyzaï réemploie ces techniques anciennes dans sa pièce. Exactement comme ce qu'on constate dans les spectacles rituels, ses personnages sont les modèles du bien et du mal, du tyran et de la victime. La scène y devient le lieu de rencontre du personnage et du spectateur. L'absence du dialogue est alors issue d'une tradition ancienne. Cela montre en effet l'apogée de la créativité de Beyzaï qui recourant à une tradition ancienne et déjà oubliée, arrive à représenter un nouveau thème contemporain que nous constatons aussi chez les nouveaux dramaturges: la solitude de l'homme sur la terre et l'impossibilité de la communication. Mais alors que les nouveaux dramaturges essayaient de transmettre ces notions par le renouvellement de la forme théâtrale et par le mépris du langage traditionnel, le

dramaturge iranien réussit à émettre les mêmes notions et sentiments par la confrontation et le voisinage de la tradition et du moderne.

Conclusion

Le théâtre est un genre littéraire qui a ses propres règles. Il est composé d'un texte (une pièce) écrit par un auteur et lu par un lecteur. Donc, il s'agit de la littérature et comme chaque texte littéraire, il possède un langage qui le distingue des autres textes écrits. Donc à l'instar de n'importe quel texte littéraire, une pièce de théâtre pourrait subir une analyse textuelle. Le théâtre de Samuel Beckett et celui de Bahram Beyzaï sont donnés ici comme objet de l'analyse textuelle et nous avons étudié les caractéristiques langagières de *Fin de partie* de Beckett et *Afra* de Beyzaï afin de trouver leurs similitudes et leurs contrastes. Nous avons ainsi constaté que la nouvelle dramaturgie mettant en doute le langage du théâtre traditionnel, a affirmé que le langage verbal n'est pas le seul moyen de l'expression scénique. Cependant les nouveaux dramaturges n'ont pas nié l'importance de la langue: elle n'était plus désormais un moyen pour exposer d'autres sujets, par contre elle allait s'exposer et elle est devenue même le sujet du théâtre.

Etant un écrivain d'expression anglaise qui avait décidé d'écrire en français, la question du langage préoccupe beaucoup Beckett. Dans *Fin de partie*, nous constatons quelques rénovations langagières telles le jeu de mots, les silences et la tendance au langage parlé. En soulignant quelques caractéristiques propres du français comme les homophonies, il met de temps en temps en cause la langue française et montre la

curiosité d'un étranger en face à cette langue.

De plus, comme la plupart des pièces absurdes, les personnages de *Fin de partie* se parlent mais ne se communiquent pas vraiment ; on est alors témoin de la non-écoute, de l'indifférence et du mensonge. Les personnages de cette pièce sont vraiment seuls et leurs efforts de la communication aboutissent à l'échec.

Nous avons également mentionné que la question du langage est cruciale chez le dramaturge iranien, Bahram Beyzaï. Mais à l'inverse des absurdistes, il n'a jamais voulu nier son passé et il a toujours cherché de le réhabiliter. Pour lui, le langage est un outil qui peut transmettre le sentiment de l'époque et le statut des personnages. Notre analyse a montré qu'*Afra* ou *Le jour passe* est une combinaison de la tradition et de la modernité. Beyzaï établit adroitement un lien entre l'emploi du langage et le statut social de ses personnages.

La modernité d'*Afra* concerne plutôt le type monologique des paroles qui trouve ses racines dans les modes traditionnels du théâtre iranien, Ta'zié et Naghâli où la diégésis est plus forte que la mimésis. En supprimant l'échange entre les personnages, il a éliminé le destinataire privilégié du théâtre (le personnage présent sur la scène) et il semble que le seul interlocuteur des personnages soit le spectateur présent dans la salle. Les monologues des personnages affirment ainsi la solitude de l'homme sur la terre et l'impossibilité de la communication. Donc, de ce point de vue, il y a une ressemblance entre la pièce de Beyzaï et celle de Beckett mais la façon d'invoquer cette solitude est différente. Autrement dit, alors que Beckett essayait comme les

nouveaux dramaturges, de transmettre ces notions par le renouvellement de la forme théâtrale et par le mépris de la langue traditionnelle, le dramaturge iranien a réussi à émettre les mêmes notions et sentiments par la confrontation et le voisinage du traditionnel et du moderne.

Sartre, J.-P. (1948). *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard.

Worton, M (1951). Samuel Beckett: *Fin de Partie, En attendant Godot*. Traduit par Hajimohammadi, Behrouzi. Téhéran: Ghoghnoos.

Bibliographie:

Alam, H. (2006). «*Afra*, la découverte de la réalité dans le miroir de la présence des femmes». *Azma*, n° 55. pp. 6-8.

Beckett, S. (1957). *Fin de partie*. Paris: Editions de minuit.

Beyzaï, B. (1958). *Ârach*. Téhéran: Édition de Rochangaran et Motaléat zanan.

_____ (2000). *Târâj Nâmé*. Téhéran: Édition de Rochangaran et Motaléat zanan.

_____ (2008). «Une introduction au théâtre oriental». *Les cahiers de Nila*. n° 9. Téhéran. pp. 3-21.

_____ (2012). *Afra ou le jour passe*. Téhéran: Édition de Rochangaran et Motaléat zanan, 5^e édition.

Calas, F. et Charbonneau, D.-R. (2010). *Méthode du commentaire stylistique*. Paris: Armand colin.

Corvin, M. (1980). *Le théâtre nouveau en France*. Paris: PUF. Coll. «Que sais-je?». 5^e édition.

Eteindre. (1993). *Le Robert Micro Poche*. Nouv. éd. Paris: Le Robert.

Flaubert, G. (1971). *Madame Bovary*. Paris: Garnier.

Ionesco, E. (1966). *Notes et contre-notes*. Paris: Gallimard. Coll. «Idées».

Jacquart, E. (1974). *Le théâtre de dérision*. Paris: Gallimard. Coll. «Idées».

Milly, J. (1992). *Poétique des textes*. Paris: Nathan.

Nojournian, A. A. (1386). «Les lettres sans adresse, une lecture du théâtre d'Afra de Beyzaï». *Ainéyé Khial*. n° 4. pp. 44-49.

Monologue. (2012). *Lexique du théâtre*. Manuel numérique. Paris: Bordas. Repéré le 20 septembre 2013 à www.lettres.discipline.ac-lille.fr/.../la-place-de-la-langue-dans-le-manuel-numerique.pdf

