

LA VOIX DE LA MEMOIRE ET LES MODALITES DE LA COMMUNICATION DANS *WAITING FOR GODOT*

Nous partirons d'un lieu commun de la critique beckettienne, le thème de l'incommunicabilité ; il ne s'agira pas d'infirmer ou de confirmer les jugements de la critique mais d'aller traquer les parcelles de vérité qui se cachent souvent derrière les évidences du discours critique faisant, dans le cas particulier de Beckett, obstacle au développement de la recherche.

Incommunicabilité donc, la chose semble bien établie, dans les deux registres constitutifs du théâtre : la représentation ou spectacle théâtral et la relation théâtrale au rapport scène-salle. Sur ces deux plans, *Godot* remet le théâtre fondamentalement en cause : la communication s'est interrompue aussi bien dans le rapport inter-personnages que dans celui qui relie l'instance destinatrice du spectacle aux spectateurs. Le théâtre de Beckett serait un théâtre de l'impasse, de la rupture, du point de non-retour.

Notre intuition et notre impression de spectateur s'obstinent à nous persuader du contraire. D'où, cette chasse au Snark des lieux communs de la critique.

Et c'est parce qu'ils nous paraissaient être l'exemple le plus évident de ces situations de non-communication et, tout à la fois, apporter les éléments d'un possible dépassement de cette situation de blocage du discours critique que nous nous sommes intéressé aux **duologues**.

Ce terme n'est pas une nouveauté mais n'a, semble-t-il, jamais été appliqué au théâtre de Beckett ; les duologues correspondent à de brusques accélérations de l'échange verbal entre Estragon et Vladimir, conduisant leur conversation jusqu'aux limites extrêmes de la vraisemblance. Notons au passage que ces accélérations duologiques ne concernent que le couple Estragon/Vladimir. Il faut les replacer dans la perspective plus éclairante d'une vision d'ensemble de la Communication telle qu'elle se réalise dans la pièce à travers la mise en présence (concurrence/complémentarité) des deux couples de personnages : Estragon/Vladimir représentant l'alternance du dialogue et Pozzo/Lucky, la relation bloquée ou unilatérale. De toute évidence, les deux paires de personnages sont censés illustrer la même rupture de la communication entre les êtres humains. Retenons pour l'instant, quitte à y revenir plus tard, que Estragon/Vladimir figurent l'aspect le plus paradoxal de cette rupture, puisqu'ils sont placés et se placent eux-mêmes dans l'optique évidente d'une réalisation effective et efficace de la communication à travers l'échange verbal. Ils sont unis par un lien de parole alors qu'entre Pozzo et Lucky, le lien physique (la corde) a pris la place de la relation verbale.

L'un des moyens employés par Beckett pour dérégler l'échange verbal et mettre en évidence l'inanité du langage sera l'accélération burlesque qu'il impose aux réparties d'Estragon et Vladimir dans les duologues.

Cette particularité de leur conversation - assez largement exploitée par Ionesco et par Simpson après lui - a été largement reconnue par la critique qui y voit, de façon quasi unanime, une adaptation de procédés de cirque ou de vaudeville destinés à provoquer le rire, les "cross-talk routines" remis au goût du jour par le cinéma burlesque américain. Les duologues, qui ont attiré notre attention, semblent se rattacher à ces procédés mettant en jeu une espèce de blocage hystérique de la parole, réduite à une simple gesticulation verbale. En voici un exemple (1) :

ESTRAGON : What do we do now?

VLADIMIR : While waiting.

ESTRAGON : While waiting.

Silence.

VLADIMIR : We could do our exercises.

ESTRAGON : Our movements.

VLADIMIR : Our elevations.

ESTRAGON : Our relaxations.

VLADIMIR : Our elongations.

ESTRAGON : Our relaxations.

VLADIMIR : To warm us up.

ESTRAGON : To calm us down.

VLADIMIR : Off we go.

Pourtant, à y regarder de plus près, ces passages aisément reconnaissables, ne sont pas homogènes : ils comprennent deux types d'échanges à visées franchement contradictoires :

— il y a, d'un côté, les **dialogues** (gardons ce terme d'extension plus vaste pour le contraste significatif qu'il nous permet d'établir avec les duologues) fondés sur la dicordance ("Let's contradict each other" (2)) progressent, par une espèce de gradient cumulatif, vers une sorte de paroxysme cacophonique (3) :

VLADIMIR : No no, after you.

ESTRAGON : No no, you first.

VLADIMIR : I interrupted you.

ESTRAGON : On the contrary.

They glare at each other angrily.

VLADIMIR : Ceremonious ape!

ESTRAGON : Punctilious pig!

VLADIMIR : Finish your phrase, I tell you!

ESTRAGON : Finish your own!

Silence. They draw closer, halt.

VLADIMIR : Moron!

ESTRAGON : That's the idea, let's abuse each other.

They turn, move apart, turn again and face each other.

VLADIMIR : Moron!

ESTRAGON : Vermin!

VLADIMIR : Abortion!

ESTRAGON : Morpion!

VLADIMIR : Sewer-rat!

ESTRAGON : Curate!

VLADIMIR : Cretin!

ESTRAGON : (*with finality*). Critic!

VLADIMIR : Oh!

He wilts, vanquished, and turns away.

Ils correspondent effectivement à une adaptation théâtrale des "cross-talk" clownesques,

— de l'autre côté, les **duologues** suivent un principe inverse, l'unisson et la complémentarité progressive des répliques.

Si l'échange verbal se détruit par excès dans l'accélération des dialogues, il se désintègre par défaut dans ces stases dramatiques où toute dynamique théâtrale semble momentanément interrompue. En fait, il s'agit de deux "voix" (nous entendons par "voix" un type d'expression et de communication, un rapport de communication théâtralisé) qu'il convient de caractériser soigneusement l'une par rapport à l'autre ainsi que par comparaison avec l'ensemble complexe des autres "voix" de la pièce.

Mais, avant d'établir ce parallèle, forçons le trait pour définir sans équivoque les duologues. Si le principe de base est l'unisson, les modalités textuelles particulières sont les suivantes :

- effacement des marques de différenciation des personnages
- parallélisme des répliques.
- progression rapsodique (répétition + variations)
- rupture de tout ancrage situationnel.

Le langage, devenu litanie à deux voix, semble proliférer sur lui-même au lieu de jaillir de la confrontation de deux individualités.

Dans quelles conditions ces duologues apparaissent-ils ? En procédant du connu vers le moins connu, la comparaison avec les dialogues accélérés va nous aider à dégager l'originalité des duologues et leur incidence dans la pièce.

Si les dialogues sont la prise de conscience (et la représentation) de la dualité de l'Etre en soi et de l'Etre à l'Autre, du deux dans l'un et de l'unité dans le double, ce qui constitue la modalité majeure du couple Estragon/Vladimir, les duologues, par une espèce de contrepoint en mineur, marquent leur accession à une entité duelle, le "We" (le "Je" diffus de Benveniste, étendu à l'autre ou, en tous cas, ne l'excluant pas) se radicalisant parfois dans un "One" impersonnel et universel, allant bien au-delà dans l'exemple cité ci-dessous (4), jusqu'au gommage (non-validité ou applicabilité totale) de toute prise en charge subjective :

Long silence.

ESTRAGON : So long as one knows.

VLADIMIR : One can bide one's time.

ESTRAGON : One knows what to expect.

VLADIMIR : No further need to worry.

ESTRAGON : Simply wait.

VLADIMIR : We're used to it.

He picks up his hat, peers inside it, shakes it, puts it on.

Si les dialogues correspondent à une situation de jeu, de passe-temps dans l'attente, les duologues coïncident avec des moments d'angoisse et viennent se substituer non pas au vide ou au manque mais à une présence oppressante, insupportable, aussi impossible à envisager qu'à oublier.

Si les deux compères paraissent maîtres du jeu dans les dialogues, ils "tuent le temps" de diverses façons, conscients que le temps les rattrapera en fin de compte, dans les duologues par contre, ils n'apparaissent plus aussi sûrs de leur fait ; le langage est devenu leur maître. Des lignes de fracture apparaissent dans leur propos, telle celle qui superpose dans la citation suivante (5) :

VLADIMIR : I get used to the muck as I go along.

ESTRAGON : (*after prolonged reflection*). Is that the opposite?

VLADIMIR : Question of temperament.

ESTRAGON : Of character.

VLADIMIR : Nothing you can do about it.

ESTRAGON : No use struggling.

VLADIMIR : One is what one is.

ESTRAGON : No use wriggling.

VLADIMIR : The essential doesn't change.

ESTRAGON : Nothing to be done. (*He proffers the remains of the carrot to Vladimir.*) Like to finish it?

l'héroïque "struggling" au pathétique "wriggling" ou, dans (1), l'ostensible et très prévisible "To warm us up" au plus insolite "To calm us down", discontinuités qui sont les seules expressions authentiques - pitoyables et dérisoires - que ces personnages soient capables de produire, à leur insu mais, bien sûr, au vu et au su des spectateurs.

Finalement, si les deux amis se forcent à parler dans les dialogues, si le langage devient alors une fin en soi, ils n'ont par contre jamais l'impression de dire quoi que ce soit dans les duologues. Le plus long d'entre eux et le point culminant de toutes ces séquences (6) se termine sur cette demande de Vladimir : "Say something". On a l'impression que pendant le temps que durent les duologues, ils sont pris en charge par un "autre" discours qui les dépasse sans les "interpeler" comme sujets.

On assiste donc à la remontée d'un autre discours (non pas contre-discours critique, ou discours d'authenticité par rapport à la dissimulation auxquels nous a sensibilisés une certaine pratique de la distanciation) mais un autre plan d'expression qui semble englober et confondre le lieu de la parole des personnages et le lieu scénique. Nous allons essayer d'en élucider la signification à travers la fonction de ces duologues.

Plusieurs interprétations ont été proposées dont nous ne retiendrons ici que celle qui nous paraît la plus éclairante. Il s'agirait selon certains d'un avatar de la fonction chorique dans la mesure où le transindividuel (le chœur) transparait sur le plan individuel. Mais, par rapport au chœur antique, nous ne trouvons jamais dans *Godot* un affrontement entre l'entité collective et l'individu héroïque mais plutôt une espèce de chœur intériorisé venant déconstruire les structures de la personnalité et les relations inter-personnages. L'idée d'une poussée chorique n'est pas écartée mais simplement ajournée, le temps d'un complément d'enquête.

S'agit-il, comme nous l'avons suggéré, d'une manifestation de la gémellité fondamentale des deux personnages, l'ordre du "We/One" indissociable de l'ordre du "I/You" en situation de conflit permanent ? Les duologues représentent effectivement un état de non-dissociation des personnages dont on sait, par ailleurs, qu'il a constitué le creuset de la pièce : les voix d'Estragon et de Vladimir sont en effet non différenciées en termes de personnes dramatiques à certaines étapes du manuscrit. Cette indifférenciation des voix étant le complément nécessaire et l'antagoniste de la division des personnes dont on sait qu'il constitue, dans l'œuvre de Beckett, le ferment créateur en cette période de transition entre univers romanesque et représentation théâtrale.

Les duologues sont aussi l'image d'une appartenance encore plus fondamentale - ni Toi ni Moi, ni On ni Personne ou Tout le monde. Ils marquent la remontée à travers les individus, ainsi mis en veilleuse et exceptionnellement à l'unisson, de la voix de la mémoire de l'espèce.

C'est le sens de l'évolution des courts passages duologiques des actes I et II convergeant vers un accord et un développement majeurs à mi-chemin du second acte (7) :

ESTRAGON : In the meantime let us try and converse calmly,
since we are incapable of keeping silent.

VLADIMIR : You're right, we're inexhaustible.

ESTRAGON : It's so we won't think.

VLADIMIR : We have that excuse.

ESTRAGON : It's so we won't hear.

VLADIMIR : We have our reasons.

ESTRAGON : All the dead voices.

VLADIMIR : They make a noise the wings.

ESTRAGON : Like leaves.

VLADIMIR : Like sand.

ESTRAGON : Like leaves.

Silence.

VLADIMIR : They all speak at once.

ESTRAGON : Each one to itself.

Silence.

VLADIMIR : Rather they whisper.

ESTRAGON : They rustle.

VLADIMIR : They murmur.

ESTRAGON : They rustle.

VLADIMIR : What do they say?

ESTRAGON : They talk about their lives.

VLADIMIR : To have lived is not enough for them.

ESTRAGON : They have to talk about it.

VLADIMIR : To be dead is not enough for them.

ESTRAGON : It is not sufficient.

Silence.

VLADIMIR : They make a noise like feathers.

ESTRAGON : Like leaves.

VLADIMIR : Like ashes.

ESTRAGON : Like leaves.

Long silence.

VLADIMIR : Say something!

dans lequel les deux personnages nous livrent, au terme d'une longue litanie rapsodique, cette ouverture sur le transindividuel nous faisant ainsi prendre conscience de leur/notre appartenance à un destin collectif qui ne peut passer - comme le théâtre en général - que par le truchement de la mémoire. Dans cette longue méditation/rumination à deux voix, l'argument théâtral s'efface pour laisser place, un instant, à la perception théâtrale pure, déconcertante.

Nous reviendrons sur la signification de cet instant privilégié. Constatons pour l'heure que cette dénaturation de la communication humaine - par défaut - correspond à une stratégie globale visant à mettre en évidence l'inanité de la communication sous toutes ses formes. Ainsi, parallèlement aux voix de l'échange interpersonnel dont on a vu les accélérations et les accidents catastrophiques (dialogues et duologues), il y a les voix réprimées, marginalisées qui, paradoxalement, constituent les voix traditionnelles de référence pour le spectateur moyen.

Et d'abord, la voix **personnelle**, expression d'une intériorité et donc, pour la plupart d'entre nous, d'une certaine forme d'authenticité minimale ; cette voix est le plus souvent réprimée comme celle qui s'exprime dans les rêves traumatiques d'Estragon, ou les anecdotes et les aveux de souffrance de Vladimir. Cette souffrance plus généralement est "mise hors jeu" ; elle n'a pas lieu d'être car elle est le sort de tout le monde et n'a d'intérêt pour l'autre (pour nous, spectateurs, également) que dans la mesure où elle se cache. Il y a bien un retour de cette voix lyrique mais il est ironiquement placé dans un discours parfaitement impropre à lui rendre justice : l'équivoque, le double entendre, le calembour, la parabole.

Et puisque ce recours à la voix intérieure n'est pas admissible, il reste la voix **sociale** - idéologie, sagesse populaire, philosophie, croyances : Beckett ne fait pas le détail - que représentent Pozzo et Lucky sur le mode parodique. Lucky est le maître à penser privé de parole ; Pozzo est le maître-parleur sans pensée personnelle - jeu étrange et effets de miroir d'une impuissance croisée. La sagesse a perdu la voix, la parole a perdu la tête. Cet ultime recours - "il y a quand même une vérité quelque part" - nous est ôté. Les deux vecteurs de la sagesse populaire ou savante sont proprement réduits au silence : Lucky de vive force, Pozzo, par une espèce de dégénérescence insidieuse qui semble progressivement vider ce "sac à paroles". Le langage de l'impuissance tout autant que le langage asservi au pouvoir (dans la bouche du maître et dans l'écoute du serviteur) montrent le désarroi des hommes dans l'ordre du signifiant.

Ces quatre voix - dialoguée, duologuée, personnelle ou sociale - sont donc, également mais par des moyens divers, confrontées au silence. Les voix dialoguée et duologique composent avec le silence : l'une s'y substitue, l'autre en est saturée. Les voix personnelle et idéologique sont violemment réduites au silence. Comme le souligne Beckett : "Silence is pouring into this play like water into a sinking ship".

Le véritable enjeu de la pièce, c'est cette confrontation entre les voix et le silence. Dans cette opposition, le silence n'est pas un "blanc" théâtral, un suspens du dialogue, une attente de signification, c'est-à-dire, en fait, une valeur négative mais une option pleine et déterminante de ce théâtre ; d'où, l'importance de la théâtralité silencieuse dans l'œuvre de Beckett, autre façon qu'a le théâtre d'aborder son public, complément indispensable de la confusion des voix et des significations inlassablement ressassées.

Le spectateur, tout comme les personnages de la pièce, est placé dans l'attente de Godot, attente d'une signification qui ne vient pas ou qui a failli éclater avec l'arrivée de Pozzo et Lucky (bien sûr que Pozzo, à sa manière, est le Godot du non-sens précédant l'invisible Godot du sens) dont l'intervention n'a fait qu'accroître la confusion des voix.

C'est qu'avant d'accéder à cette perception théâtrale pure dont nous parlons, le spectateur doit se défaire du support illusoire des quatre voix qui règlent son univers familier. Il doit subir, tout comme Estragon et Vladimir et *au-delà*, l'attente angoissante mais nécessaire pour accéder à la perception juste de la pièce qui n'est pas fondée sur un sens pré-formé mais sur la **reconnaissance** d'un sens déjà là mais enfoui, irrécupérable hormis par la médiation du spectacle théâtral. La non-venue de Godot, option différente du problème de son existence qui n'est d'ailleurs jamais évoquée (Beckett dit simplement qu'il ne vient pas quand on l'attend), n'est pas l'absurde dont se délecte la critique, ou l'inefficacité d'une **certaine** forme de communication que nous signifient les personnages de la pièce, mais la condition nécessaire pour que s'accomplisse un rapport théâtral dans lequel Beckett nous place de force. On ne peut y échapper dès l'instant où l'on a consenti à entrer dans son jeu.

La remise en cause de la communication théâtrale n'est donc pas une rupture - ou passage aux limites d'un genre, encore moins apologie de l'absurde - mais un retour aux fondements du théâtre, à la responsabilisation collective du spectateur, dépouillé des "béquilles" de la signification conventionnelle et contraint de produire un sens issu de sa conscience collective. L'œuvre théâtrale, comme au tout début, est rite initiatique, reconnaissance des vérités connues et "cachées depuis la fondation du monde".

"HAMM : Qu'est-ce qui se passe ?

CLOV : Quelque chose suit son cours".

Il faut donner aux choses la faculté de suivre leurs cours.

L'attente d'écouter d'une signification prépare le spectateur à une forme de révélation pour laquelle les duologues sont une introduction.

Cette révélation tourne autour du motif de l'arbre, entité imaginaire évoquée par Estragon et Vladimir (dans un entrelacs subtil entre des motifs d'ailles, de voix et de vent) et réalité physique (l'arbre décor, à la fois index et symbole) perçu par le spectateur.

L'arbre, c'est, au moment où Beckett écrit la pièce, le possible dépassement du paradoxe mortel qui oppose la vie en soi et la vie pour les autres. L'arbre montre à la fois l'inanité des voix - bruit de feuilles et parfois bruissement - qui ne prend son sens que par une réduction illusoire de l'arbre

au cadre de la feuille et du rameau, c'est-à-dire en clair à l'échange interpersonnel dont nous faisons tant de cas ; bruits aberrants et discordants qui sont totalement dénués d'intérêt dans l'optique de l'arbre tout entier dont le murmure, et le vent aussi, apporte cohérence et justification à ces discordances partielles :

"It's forever the same murmur, flowing and unbroken, like a single endless word, and therefore meaning less, for it's the end gives meaning to words"

nous disent *Texts For Nothing* à peu près contemporains de *Godot* ; et justement il n'y a pas de fin, mais ce n'est pas l'absurde.

Ce bruissement de l'arbre remué par le vent ne dit rien d'autre que la persistance de l'Espèce, son ressassement éternel, le "ça parle" quand plus personne ne parle et n'a la parole, rumeur que Beckett essaye de faire résonner dans notre mémoire collective. Et l'écho qu'il suscite en nous est loin d'être pessimiste comme le voudraient certains, simplement plus fondamental qu'il n'est possible d'admettre pour la plupart d'entre nous.

Cet arbre mythique, Yggdrasil ou arbre de Jessé, est relayé visuellement par l'arbre scénique rabougri mais en pleine croissance - seul arbre de vie dans cet univers de déréluction.

Jacky MARTIN
(Université de Montpellier III)

NOTES

- (1) Acte II, p. 49. Nos références renvoient à l'édition américaine de *Waiting For Godot*, Grove Press, New York ; 1954, dont la pagination correspond à des doubles pages placées en vis-à-vis.
- (2) Acte II, p. 41.
- (3) Acte II, p. 48.
- (4) Acte I, p. 25.
- (5) Acte I, p. 14.
- (6) Acte II, p. 40.
- (7) *Ibidem*.