

## Didi, Gogo, Pozzo, Lucky : linguistes déconstructeurs

Dina Sherzer

Volume 13, Number 3, décembre 1980

Théâtre et théâtralité : essais d'études sémiotiques

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500531ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500531ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

### ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Sherzer, D. (1980). Didi, Gogo, Pozzo, Lucky : linguistes déconstructeurs. *Études littéraires*, 13(3), 539–558. <https://doi.org/10.7202/500531ar>

# DIDI, GOGO, POZZO, LUCKY : LINGUISTES DÉCONSTRUCTEURS

---

*dina sherzer*

---

1. *En attendant Godot* est souvent considérée comme une pièce statique parce qu'elle ne contient pas d'intrigue, parce qu'elle n'a pas de suspense et parce qu'elle ne présente pas un grand intérêt dramatique. Vladimir et Estragon, deux individus perdus au milieu de quelque no man's land, répètent sans cesse qu'ils attendent un homme nommé Godot et ils attendent ce Godot pendant les deux actes de la pièce. Au cours de chacun des actes deux autres personnages Pozzo et Lucky apparaissent, puis après un certain temps disparaissent aussi mystérieusement qu'ils sont arrivés. Tel est le contenu de cette pièce. Pour faire passer le temps les personnages parlent, se parlent. Ils s'expriment dans un langage qui n'aspire à aucune séduction verbale : ils n'attirent pas l'attention par des répliques spirituelles ou par des dialogues animés. Mais paradoxalement, ce sont ces échanges verbaux, cette parlerie qui constituent une trame événementielle dans laquelle l'action a lieu *dans* le langage. Vladimir, Estragon, Pozzo et Lucky emploient la plupart du temps un langage commun et banal sur lequel ils opèrent des manipulations diverses dont le résultat est une exploitation de ressources discursives, syntaxiques, sémantiques et phoniques qui existent potentiellement dans le langage.

On sait que Beckett a répondu à des critiques l'interrogeant sur son œuvre :

**Mon œuvre est une question de sons fondamentaux (sans plaisanterie) rendus aussi pleinement que possible, et je n'accepte la responsabilité de rien d'autre<sup>1</sup>.**

Et on sait aussi que, interrogé sur le sujet de *En attendant Godot*, Beckett commente un passage de Saint-Augustin :

**There is a wonderful sentence in Augustine. I wish I could remember the Latin. It is even finer in Latin than in English. «Do not despair : one of the thieves was saved. Do not presume : one of the thieves was damned». I am**

**Interested in the shape of ideas even if I do not believe in them... That sentence has a wonderful shape. It is shape that matters<sup>2</sup>.**

En fait Beckett s'intéresse aux sons et aussi à la forme du langage et nous aurons l'occasion de le démontrer ici, mais d'une façon générale nous dirons qu'il est fasciné par le langage, qu'il prend du plaisir à transformer, à manipuler, à jouer avec les formes de la communication verbale. *En attendant Godot* fournit une typologie peut-être complète des différentes façons de manipuler le langage, puisqu'on y trouve des opérations portant sur le discours, sur les interactions verbales, sur la syntaxe, sur la sémantique, sur les sons ; et la pièce avec ses deux actes presque identiques est aussi une manipulation de la présentation traditionnelle d'une œuvre dramatique. De plus Beckett a traduit lui-même la pièce en anglais et dans le passage d'une langue à une autre des transformations ont eu lieu qui sont parfois une élaboration ou une modification du texte français. Nous proposons donc d'étudier l'ensemble *En attendant Godot/Waiting for Godot*<sup>3</sup>. Ce sont les travaux des philosophes du langage, les recherches sur les interactions verbales et la conversation, et une conception du langage comme communication impliquant un destinataire et un destinataire, ayant lieu dans un contexte particulier, qui nous permettront de comprendre les manipulations qui sont mises en œuvre dans la pièce<sup>4</sup>. Il ne sera pas question ici de déviation ou de violation ou d'anomalies car ces termes impliquent une norme qui est difficile à définir et qui n'existe peut-être pas, car même dans la conversation de tous les jours les participants opèrent constamment des modifications, des manipulations, soit parce qu'ils veulent faire de l'esprit, soit parce qu'ils veulent plaisanter, soit parce qu'ils veulent faire des effets de style, par exemple. Disons que dans le discours courant, dans la conversation, des propriétés syntaxiques, sémantiques, phoniques et interactionnelles fonctionnent simultanément de façon à transmettre un message, dans lequel le signifiant est oublié au profit du signifié, du contenu référentiel. Si, en revanche, des manipulations ont lieu sur l'un ou plusieurs de ces éléments, la matérialité du langage soudain attire l'attention parce qu'il y a eu un phénomène de dé-automatisation. Manipuler différents aspects du discours, de la conversation, différents

composants des interactions verbales, c'est précisément ce que font Didi, Gogo, Pozzo et Lucky.

## 2. Manipulations discursives

Il s'agit ici de manipulations qui ont lieu au niveau du discours, c'est-à-dire au niveau de l'ordre, du choix des mots et expressions, de la juxtaposition de mots et expressions dans le langage des personnages. Nous observons les énoncés émis par les personnages sans tenir compte des conditions de l'énonciation. Ce qui nous intéresse ici, c'est l'aspect sémantique du langage des personnages.

2.1. Les ambiguïtés dues à deux significations possibles d'un mot ou d'une expression ne sont pas supprimées, « désambiguées » ; au contraire, elles sont suscitées par le dialogue et exploitées de façon à donner une plus grande richesse sémantique puisque les deux sens possibles d'un mot ou d'une expression sont soudain présentés simultanément. Par exemple, au début de la pièce, Estragon s'acharne à enlever sa chaussure, puis il y renonce en disant : « Rien à faire ». Vladimir, s'approchant, dit :

**Je commence à le croire. 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. (p. 9)**

La phrase d'Estragon signifie : « rien à faire, je n'arrive pas à enlever ma chaussure », mais elle peut aussi avoir une résonance métaphysique : « dans la vie on est impuissant, il est impossible de réussir ». Cette signification est actualisée par les remarques de Vladimir. Un autre exemple de ce type apparaît dans l'échange suivant :

**Vladimir : Si tu les essayais ?**

**Estragon : J'ai tout essayé.**

**Vladimir : Je veux dire les chaussures. (pp. 96-97)**

Vladimir parle de chaussures tandis qu'Estragon parle de sa vie en général. Cette possibilité de signifier, de faire signifier à deux niveaux, l'un banal, l'autre plus métaphysique, est une caractéristique du langage beckettien et c'est ce qu'un philosophe du langage a appelé « hidden literality », une littéralité cachée<sup>5</sup>, qui est dans nos exemples mise en évidence par les jeux du dialogue.

Voici maintenant un autre exemple qui cette fois crée un effet comique à cause des deux significations possibles d'un mot : Vladimir vient de sortir et nous sommes en droit de supposer que c'est pour aller aux toilettes puisque Estragon lui dit : « au fond du couloir à gauche » ; Pozzo s'aperçoit de l'absence de Vladimir :

**Pozzo** : Oh ! Il est parti ! Sans me dire au revoir ! Ce n'est pas chic ! Vous auriez dû le retenir.

**Estragon** : Il s'est retenu tout seul. (p. 48)

Retenir est utilisé par Pozzo dans le sens : « vous n'auriez pas dû le laisser partir », tandis qu'Estragon répond que Vladimir a su, a pu se contrôler et n'a pas fait ses besoins. Le jeu de mots peut être créé par le rapport entre les actions et ce qui est dit. Ainsi dans le deuxième acte lorsque Pozzo et Lucky réapparaissent, Lucky tombe en lâchant tous ses bagages et entraîne Pozzo dans sa chute. Vladimir commente : « Ça tombe à pic » (p. 108). À cause du contexte l'expression acquiert deux sens : Pozzo et Lucky sont effectivement tombés, et d'autre part ils arrivent au bon moment. Parfois c'est la façon dont une phrase est interprétée qui fait naître l'ambiguïté, c'est-à-dire qu'au lieu de considérer la phrase en général, un élément particulier de cette phrase est décodé comme pertinent. Dans la version anglaise, nous entendons l'échange suivant :

**Vladimir** : So there you are again.

**Estragon** : Am I ? (p. 7)

La phrase de Vladimir est une salutation et ne doit pas être décomposée, mais Estragon prête attention aux différents éléments et isole en particulier le verbe être. Dans le texte français, le même procédé apparaît lorsqu'il est question de la Bible :

**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. (p. 13)

Vladimir veut dire « sans instruction religieuse » et Estragon répond ne pas savoir s'il y avait ou n'y avait pas Dieu dans le bâtiment de l'école<sup>6</sup>.

Dans chacun des cas que nous avons abordés, les personnages donnent une interprétation inattendue, une signifi-

cation supplémentaire. Leurs manipulations ne sont pas des jeux de mots pragmatiques en ce sens que les personnages ne les font pas à dessein pour créer un ton ironique, ou pour se moquer de leur interlocuteur, ou pour plaisanter, ou pour faire croire qu'ils n'ont pas compris. Ils jouent simplement avec le langage sans avoir une intention précise. Ces ambiguïtés dans la conversation font surgir soudain deux cadres de référence qui renvoient à deux expériences différentes de la réalité<sup>7</sup>. La juxtaposition inattendue de deux expériences appartenant à des domaines différents est une réorganisation insolite de la réalité, qui transforme notre façon d'appréhender le monde et donc crée un malaise dans l'esprit du spectateur.

2.2. Une des conventions du discours, c'est l'unité, qui fait que le lecteur ou l'auditeur, dès le début d'une phrase ou d'un ensemble de phrases, imagine la suite ou du moins s'attend à une certaine continuité sémantique. Dans *En attendant Godot/Waiting for Godot*, cette convention linguistique est manipulée. Tout d'abord Beckett utilise très fréquemment (et ceci est vrai pour ses autres pièces et ses romans) des *ready-made* linguistiques que sont les clichés, les proverbes, les expressions communes. Mais il les emploie rarement tels quels : il les renouvelle, les transforme de façon à les rendre bizarres, et inattendus<sup>8</sup>. Ainsi, par exemple, Estragon dit : « D'un autre côté on ferait mieux de battre le fer », et l'on s'attend ensuite à ce qu'il dise « pendant qu'il est chaud », selon l'expression consacrée, mais il dit : « avant qu'il soit glacé » (p. 23). Pozzo expliquant comment il faut traiter Lucky pour le faire réagir conseille à Estragon de tirer la corde, « sinon qu'il lui donne des coups de pied, dans le bas-ventre et au visage autant que possible » (p. 123). Ce sont précisément ces deux parties du corps qui sont considérées comme les plus vulnérables et donc que l'on évite de frapper. Et lorsque Vladimir reproche à Pozzo d'abandonner Lucky, il lui fait la remarque suivante : « Après en avoir sucé la substance vous le jetez comme un... (il cherche) » et pendant ce temps nous pensons qu'il va dire comme un os, parce qu'il a été question de substance qui a été sucée, mais non, Vladimir dit : « comme une peau de banane » (p. 46). Dans ces exemples une disjonction a lieu parce qu'il y a un décalage, un écart, entre l'expression connue qui est actualisée implicitement, d'une façon sous-jacente, et l'expression qui est employée par les personnages.

Ce procédé peut aussi être mis en œuvre dans un discours dans lequel le début fait supposer une suite qui n'arrive pas car l'attente est déjouée par une bifurcation soudaine. Pozzo répond à Vladimir qui lui demande s'il veut se débarrasser de Lucky :

**En effet. Mais, au lieu de le chasser comme j'aurais pu, je veux dire au lieu de le mettre tout simplement à la porte, à coups de pied dans le cul, je l'emmène, telle est ma bonté, au marché de Saint-Sauveur, où je compte bien en tirer quelque chose... (p. 43)**

« Au lieu de le chasser », « ma bonté », « le marché de Saint-Sauveur » font penser que Pozzo va accomplir une bonne action, qu'il va aider Lucky, qu'il ne va pas l'abandonner, or à la fin de la phrase la situation est complètement renversée puisque la bonté, la pitié de Pozzo consiste à vendre Lucky pour gagner de l'argent<sup>9</sup>.

2.3. Toujours en ce qui concerne l'organisation du discours, la pièce contient des constructions qui sont des manipulations de règles d'association et de juxtaposition sémantiques. Estragon demande à Vladimir : « On n'a plus de droits ? Nous les avons perdus ? » et Vladimir répond : « Nous les avons bazardés » (p. 24). Cette réponse est ressentie comme étrange car en effet si l'on peut bazarder des choses que l'on possède et dont on veut se débarrasser, on ne peut pas bazarder une notion, des possessions abstraites comme les droits. Ici Beckett manipule les relations de sélection grammaticales et sémantiques. Écoutons maintenant ce que Estragon répond à Pozzo :

**Pozzo : Sommes-nous au soir ?**

Vladimir et Estragon continuent leur conversation, Pozzo intervient à nouveau :

**Pozzo : Pourquoi ne répondez-vous pas ?**

**Estragon : C'est qu'on ne voudrait pas vous dire une connerie. (p. 121)**

Est-il possible de répondre une connerie à une telle question ? Oui ou non sont les seules réponses possibles, on ne peut pas se tromper. La question est une question banale, que l'on entend cent fois par jour, qui demande une réponse mécanique, automatique et non pas une réponse élaborée supposant une réflexion et une participation active dans laquelle il serait possible de commettre une erreur. Dans l'exemple

suisant, Beckett a donné une traduction anglaise différente de la version française. Vladimir dit à Pozzo :

**J'ai connu une famille Gozzo. La mère brodait au tambour. (p. 30).**

**I once knew a family called Gozzo. The mother had the clap. (p. 15)**

Pour qualifier, pour situer la famille Gozzo, le Vladimir français choisit une caractéristique trop précise qui est aussi un détail sans importance, présenté sans transition après la première phrase. Les deux phrases ne se suivent pas logiquement, il y a un déséquilibre entre elles. En anglais, ce déséquilibre est conservé, mais il est poussé plus loin, car cette fois le Vladimir anglais remplace le détail secondaire (broder au tambour) par la mention d'une maladie vénérienne qui est un renseignement encore plus incongru, parce que trop intime au point où en est la conversation. La version anglaise est franchement comique, grotesque, parce que c'est le mot argot signifiant gonorrhée qui est employé. Les personnages utilisent donc des constructions qui ne sont pas absurdes, parce qu'elles ne sont pas du « nonsense » (dans l'acception anglaise de ce mot), mais qui sont insolites, qui font réfléchir, parce qu'elles posent des problèmes de logique, soulèvent des questions de socio-sémantique, attirent l'attention sur la cohésion discursive, sur l'attente sémantique, précisément en manipulant ces éléments.

2.4. Le procédé de disjonction apparaît à un autre niveau du langage mais cette fois non plus dans le contenu du discours mais dans le style. Les personnages commencent une phrase dans un certain style, ou dans un certain registre, puis brusquement ils utilisent un autre registre. Ainsi Pozzo s'exprime dans un langage poétique pour décrire la nuit, le ciel :

**[...] mais derrière ce voile de douceur et de calme, la nuit galope (la voix se fait plus vibrante) et viendra se jeter sur nous pfft! comme ça (l'inspiration le quitte) au moment où nous nous y attendons le moins. (Silence. Voix morne) C'est comme ça que ça se passe sur cette putain de terre (p. 52).**

Dans ce court passage, nous passons du registre poétique au registre familier pour finir dans un registre franchement vulgaire. Plus tard, lorsqu'il a perdu sa montre, Pozzo dit : « Une véritable savonnette, messieurs, à secondes trotteuses. C'est mon pépé qui me l'a donnée » (p. 64). Ici Pozzo juxtapose un mot archaïque et technique et une façon de parler

enfantine (mon pépé). L'utilisation d'un appellatif de respect suivi d'un verbe à l'impératif à la deuxième personne du singulier et d'un pronom à la deuxième personne du singulier produit le même effet incongru : « Monsieur Pozzo ! Reviens ! On te fera pas de mal ! » dit Vladimir (p. 117). Estragon introduit ce genre de disjonction non pas en changeant de registre, mais en adoptant différentes façons de parler. Il imite quelqu'un parlant avec un accent anglais. Vladimir vient de lui dire de se tenir calme et voici ce qu'il répond :

**Estragon (avec volupté) : Calme... Calme... (Rêveusement). Les Anglais disent câââm. Ce sont des gens câââms (p. 20).**

Et lorsque Pozzo demande à Estragon ce qu'il pense du discours que lui, Pozzo, vient de faire, Estragon prend un accent anglais pour dire : « Oh très bon, très très très bon » (p. 53). Pour convaincre Vladimir de se pendre le premier, il lui explique en ce qu'on appelle péjorativement petit nègre : « Gogo léger — branche pas casser — Gogo mort. Didi lourd — branche casser — Didi seul » (p. 22). Une juxtaposition de registres différents et l'utilisation soudaine d'un accent étranger sont des manipulations de conventions qui veulent qu'il y ait une unité stylistique à l'intérieur d'un discours, ou d'une conversation<sup>10</sup>. Cette technique d'oppositions et de juxtapositions d'éléments différents est une source de comique parce que les personnages sont présentés comme des clowns qui parlent d'une façon incongrue, comme des individus qui n'ont pas intériorisé les différents niveaux linguistiques et les nuances de style. Mais d'autre part, par leur façon idiosyncratique d'utiliser le langage, ils font ressortir l'arbitraire des conventions du discours. Ainsi le spectateur se trouve en face d'une double absurdité : celle du langage des personnages qui à son tour lui montre l'absurdité de son propre langage.

### 3. Manipulations interactionnelles

3.1. La pièce est une succession d'actions qui n'ont aucune relation de causalité entre elles : Vladimir et Estragon décident de manger une carotte, ils envisagent de se pendre, ils s'embrassent ; Pozzo et Lucky arrivent et repartent sans que nous sachions pourquoi. Les quatre personnages n'ont

aucun problème à résoudre, ils ne sont pas impliqués dans une intrigue et leurs échanges verbaux n'ont aucun lien logique d'implication ou de présupposition. Cette construction constitue une première manipulation : les actes et les paroles ne sont pas orientés vers un but précis et une discontinuité est instaurée dans la pièce. Une telle discontinuité se manifeste aussi à un autre niveau, celui des échanges verbaux entre deux personnages. Voici un échange entre Vladimir et Estragon :

(1) **Estragon** : Tu ne veux pas m'aider ?

**Vladimir** : Des fois je me dis que ça vient quand même. Alors je me sens tout drôle. Comment dire ? Soulagé et en même temps... (il cherche) épouvanté. (p. 12)

Plus tard dans la pièce un échange semblable a lieu entre Pozzo et Estragon :

(2) **Estragon** : Pourquoi ne dépose-t-il pas ses bagages ?

**Pozzo** : Moi aussi je serais heureux de le rencontrer. Plus je rencontre des gens, plus je suis heureux. Avec la moindre créature on s'instruit, on s'enrichit, on goûte mieux son bonheur. Vous-mêmes, vous-mêmes, qui sait, vous m'aurez peut-être apporté quelque chose.

**Estragon** : Pourquoi ne dépose-t-il pas ses bagages ?

**Pozzo** : Mais ça m'étonnerait. (p. 39)

Dans l'exemple (1), Estragon demande qu'on l'aide à enlever sa chaussure et Vladimir répond en expliquant ce qu'il ressent ; dans l'exemple (2), Estragon demande un renseignement au sujet de Lucky et Pozzo répond qu'il aime rencontrer des gens. Vladimir et Pozzo manipulent deux règles de la conversation discutées par le philosophe du langage Grice : *be relevant*, et *the cooperation principle*, c'est-à-dire les règles de pertinence et de coopération<sup>11</sup>. Les réponses ne sont pas pertinentes par rapport aux questions et de ce fait l'interlocuteur ne coopère pas avec celui qui pose la question. En conséquence, aucune communication n'est établie. Il s'agit simplement d'un échange d'énoncés qui ne rapproche pas les personnages, qui ne conduit pas à une compréhension, mais seulement à une co-existence. C'est parce qu'un tel procédé est utilisé dans toute la pièce que nous avons l'impression que les personnages ne communiquent pas, n'ont pas d'interactions significatives.

Dans l'exemple suivant, Pozzo s'adresse à Vladimir et à Estragon et en même temps à son domestique Lucky :

Debout, charogne! Arrière! Arrêt! Tourne! (À Vladimir et Estragon affaiblement.) Mes amis, je suis heureux de vous avoir rencontrés. Mais oui sincèrement heureux. Plus près! Arrêt! (À Vladimir et Estragon.) Voyez-vous, la route est longue quand on chemine tout seul pendant... pendant... six heures, oui, c'est bien ça, six heures à la file, sans rencontrer âme qui vive. (À Lucky.) Manteau! Tiens ça. Manteau! Le fond de l'air est frais. Fouet! (pp. 31-32)

Lorsque Pozzo parle à Vladimir et à Estragon, il fait des commentaires sur leur rencontre, sur sa situation de voyageur, sur le temps; c'est-à-dire qu'il a une conversation banale, ordinaire avec Vladimir et Estragon. Tandis que lorsqu'il parle à Lucky, il donne des ordres. Pozzo mène de front deux actes de parole différents qui font partie d'un seul et même discours. Un tel mélange crée une jonglerie verbale qui rappelle les techniques du clown.

3.2. Dans les interactions verbales que nous allons maintenant présenter, les manipulations affectent les divers composants de l'interaction et portent soit sur les participants, soit sur la façon dont le message est émis (ton ironique, moqueur, sérieux), soit sur le contenu du message. Vladimir et Estragon regardent Lucky. Beckett signale qu'ils le serrent de près, qu'ils l'inspectent<sup>12</sup> :

*Vladimir* : Il n'est pas mal.

*Estragon* (levant les épaules, faisant la moue) : Tu trouves ?

*Vladimir* : Un peu efféminé.

*Estragon* : Il bave.

*Vladimir* : C'est forcé.

*Estragon* : Il écume.

*Vladimir* : C'est peut-être un idiot.

*Estragon* : Un crétin.

*Vladimir* (avançant la tête) : On dirait un goitre.

*Estragon* (même jeu) : Ce n'est pas sûr.

*Vladimir* : Il halète.

*Estragon* : C'est normal.

*Vladimir* : Et ses yeux!

*Estragon* : Qu'est-ce qu'ils ont ?

*Vladimir* : Ils sortent.

*Estragon* : Pour moi il est en train de crever. (p. 34)

Vladimir et Estragon se parlent au sujet de Lucky, et en sa présence ils se permettent de faire des remarques sur son apparence physique. Ce genre de conduite n'est pas acceptable à moins que l'on n'adopte un ton de plaisanterie, auquel cas le destinataire et le destinataire s'en rendent compte tous

les deux. Ici le ton sérieux est incongru, et comique, et en même temps il rend la scène particulièrement cruelle car Lucky est rabaissé au niveau de non-personne<sup>13</sup>. Un autre exemple, dans lequel encore une fois c'est le ton qui subit une manipulation, apparaît dans la version anglaise. Vladimir, examinant la jambe d'Estragon qui a reçu le coup de pied de Lucky, s'écrie sur un ton triomphal (c'est Beckett qui le dit) : « There's the wound! Beginning to fester! » (p. 43). Le contenu de la déclaration est négatif puisqu'il s'agit d'une plaie qui s'est infectée, mais le ton est celui que l'on emploierait pour annoncer une découverte merveilleuse.

3.3. Comment parle-t-on de certains sujets? N'y a-t-il pas une attitude différente à adopter selon que l'on propose à quelqu'un de jouer aux cartes, ou de saboter un pont (pendant une guerre), ou de se pendre en compagnie de la personne à qui l'on s'adresse? C'est ce problème qui est manipulé par Vladimir et Estragon qui, cherchant ce qu'ils pourraient bien faire pour passer le temps, décident de se pendre. Estragon dit : « Si on se pendait », comme il aurait dit : « Si on jouait aux cartes » ou « Si on allait faire une promenade ». Et après une petite discussion sur les mérites de la pendaison<sup>14</sup>, voici ce qu'on entend :

**Vladimir** : À une branche ? (Ils s'approchent de l'arbre et le regardent.) Je n'aurais pas confiance.

**Estragon** : On peut toujours essayer.

**Vladimir** : Essaie.

**Estragon** : Après toi.

**Vladimir** : Mais non, toi d'abord. (pp. 21-22)

De telles formules de politesse sont fréquentes devant une porte, dans un autobus et sont utilisées lorsqu'il est question d'être poli dans l'accomplissement d'actions banales qui n'entraînent aucune conséquence grave. Ici, ce genre de rituel de la vie quotidienne est utilisé par des personnages envisageant de se pendre. Cette distorsion crée un effet comique parce qu'un sujet banal est remplacé par un sujet sérieux, mais elle dérange en même temps parce que les personnages peuvent parler de se pendre comme si de rien n'était.

3.4. Dans n'importe quel échange verbal, l'un des participants prend l'initiative de commencer la conversation, mais

l'autre participant reçoit, accueille ce que dit le locuteur, c'est-à-dire qu'il enjoint le locuteur de parler, l'écoute, manifeste de l'intérêt et tout cela verbalement ou par gestes (hochement de tête). Si l'interlocuteur déclare ne pas vouloir écouter ce qu'a à lui dire le locuteur, celui-ci ne peut continuer à moins de convaincre l'interlocuteur. Que font Vladimir et Estragon ?

(1) *Vladimir* : Et cependant... (un temps) Comment se fait-il que... Je ne t'ennuie pas j'espère ?

*Estragon* : Je n'écoute pas.

*Vladimir* : Comment se fait-il que des quatre évangélistes un seul présente les faits de cette façon?... (p. 15)

(2) *Estragon* : J'ai fait un rêve.

*Vladimir* : Ne le raconte pas !

*Estragon* : Je rêvais que... (p. 19)

Vladimir dans (1) et Estragon dans (2) se comportent comme si on leur avait dit « j'écoute », « raconte ». L'ordre de s'arrêter est interprété comme une invitation à continuer.

3.5. La distance sociale entre deux personnes est signalée par l'appellatif que ces deux personnes utilisent comme terme d'adresse ; de plus, l'appellatif prescrit ce que l'on peut dire ou ne pas dire, demander ou ne pas demander à une personne. Estragon vient de faire la connaissance de Pozzo et l'appelle Monsieur, pourtant il se permet de lui poser des questions. Il demande pourquoi Lucky ne dépose pas ses bagages. Pozzo répond par la remarque suivante qui met en évidence la liberté qu'ose prendre Estragon : « Tout à l'heure vous me disiez Monsieur, en tremblant. Maintenant vous me posez des questions. Ça va mal finir » (p. 39)<sup>15</sup>.

La conduite des personnages est ressentie comme incongrue, bizarre et déplacée parce qu'une modification de ton, l'utilisation d'un rituel banal pour un sujet sérieux, une réponse non pertinente, des remarques trop personnelles perturbent l'équilibre des rapports interactionnels. Et par leurs manipulations les personnages mettent en évidence la subtilité des rapports interactionnels puisqu'un rien suffit pour les rendre étranges et discordants.

#### 4. Paradigmes sémantiques

Jonglerie verbale est le terme qui décrit le mieux les échanges verbaux dont il va être question maintenant. Les

personnages se renvoient des mots comme ils se renverraient des balles et élaborent ainsi des séries dont les éléments ne sont pas choisis au hasard, mais sont reliés les uns aux autres par des propriétés sémantiques différentes.

4.1. La synonymie est le principe qui justifie les séries suivantes. Pozzo a perdu sa pipe :

**Pozzo** : Qu'est-ce que j'ai fait de ma pipe ? (p. 47)

**Pozzo** : Mais qu'ai-je donc fait de ma bruyère!

**Estragon** : Il est marrant il a perdu sa bouffarde!

**Pozzo** : J'ai perdu mon Abdullah! (p. 48)

Les mots pipe, bruyère, bouffarde, Abdullah, représentent les différentes façons de nommer le même objet. Pipe est le mot neutre, bruyère est une métonymie qui renvoie à la matière dont est faite la pipe (en anglais, Pozzo parle de *briar*) et bouffarde est le terme argot (en anglais, Estragon parle de *dudeen* qui est le terme irlandais pour pipe); quant à Abdullah, c'est le nom d'une marque (qui en anglais devient une marque anglaise *Kapp and Peterson*). Lorsque Pozzo cherche une autre de ses possessions, il emploie à nouveau deux mots synonymes : « Qu'est-ce que j'ai fait de ma poire ? J'ai perdu mon pulvérisateur » (p. 56). Lorsque Vladimir dit à Estragon que Godot n'a pas précisé l'heure de son arrivée et qu'il a répondu qu'il verrait, cette expression déclenche la série suivante :

**Vladimir** : Qu'il verrait.

**Estragon** : Qu'il ne pouvait rien promettre.

**Vladimir** : Qu'il lui fallait réfléchir.

**Estragon** : À tête reposée.

**Vladimir** : Consulter sa famille.

**Estragon** : Ses amis.

**Vladimir** : Ses agents.

**Estragon** : Ses correspondants.

**Vladimir** : Ses registres.

**Estragon** : Son compte en banque.

**Vladimir** : Avant de se prononcer. (pp. 23-24)

Vladimir et Estragon jonglent avec des clichés relativement synonymes qui pourraient être employés pour éviter de donner une réponse exacte et précise. Dans ces deux exemples, les mots ou expressions utilisés les uns à la suite des autres n'ajoutent rien de nouveau au premier mot ou à la première expression de la série, ils n'expliquent rien et ne font pas

progresser la conversation. Les personnages font du sur-place, ils font du dérapage verbal<sup>16</sup>. Dans ces séries, au lieu de faire un choix qui élimine les autres possibilités, les personnages emploient un ensemble de mots ou expressions synonymes. Ils actualisent et exploitent des ressources potentielles du langage dans la construction du dialogue, et ce faisant ils projettent des paradigmes syntagmatiquement.

4.2. Les mots d'une série peuvent être reliés parce qu'un champ sémantique est créé par les personnages à mesure qu'ils parlent. Pour ne pas penser, pour ne pas entendre, Vladimir et Estragon essaient de converser et voici leur conversation :

**Estragon : Toutes les voix mortes.**

**Vladimir : Ça fait un bruit d'ailes.**

**Estragon : De feuilles.**

**Vladimir : De sable.**

**Estragon : De feuilles. (p. 87)**

Puis ils remarquent que ces voix « chuchotent, murmurent, bruissent », et ils ajoutent :

**Vladimir : Ça fait comme un bruit de plumes.**

**Estragon : De feuilles.**

**Vladimir : De cendres.**

**Estragon : De feuilles. (p. 88)**

Les noms « plumes, ailes, feuilles » ont plusieurs éléments en commun. Ils renvoient à des choses légères qui volent, murmurent, bruissent et il semblerait que cette unité soit dérangée par les noms « cendres » et « sable » qui seraient des corps étrangers, mais en fait les cendres sont légères et volatiles, les grains de sable sont aussi légers et crissent sous les pas. Tous ces éléments forment un ensemble sémantique cohérent qui dans sa simplicité a une très forte densité poétique. La conversation est devenue une improvisation poétique, une sorte d'incantation organisée autour du mot feuille. Dans cette section, les exemples montrent les personnages en train de jouer avec les mots, en train de les essayer en quelque sorte, car ils restructurent le langage interactionnel pour en faire un langage poétique en échangeant des synonymes qui sont réunis entre eux par similarité plutôt que par contiguïté, et en se renvoyant l'un l'autre des noms qui forment un champ sémantique.

## 5. Manipulation de sons et de séquences de sons

Il est évident que la pièce reflète un travail très approfondi et très conscient sur les effets phoniques et que Beckett a exploité les possibilités offertes par les deux langues. Les sons *i* et *o* reviennent constamment dans les deux versions de la pièce dans les noms Godot, Gogo, Pozzo, Didi et Lucky créant ainsi une unité phonique. Les variations sur le nom Pozzo : Pozzo, Bozzo, Gozzo, Pozzo et sur le nom Godot : Godot, Godet, Godin et la variation de Lucky sur Fekham : Feckham, Peckham, Fulham, Clapham dans la version anglaise sont des paradigmes phoniques qui rappellent les paradigmes sémantiques<sup>17</sup>. Et voici un passage du discours de Lucky qui est à la fois un dérapage verbal et un dérapage phonique :

[...] à la montagne et au bord de la mer et des cours et d'eau et de feu l'air est le même et la terre assavoir l'air et la terre par les grands froids l'air et la terre faits pour les pierres par les grands froids hélas au septième de leur ère l'éther la terre la mer pour les pierres par les grands fonds les grands froids sur mer sur terre et dans les airs peuchère je reprends... (p. 61; c'est nous qui soulignons).

Les mots *of* et *kind* sont répétés mais permutés dans l'exemple suivant :

*Vladimir* : Oh he's a... he is a kind of acquaintance.

*Estragon* : Nothing of the kind, we hardly know him. (p. 16)

Et encore dans le texte anglais la pièce entière est ponctuée par le même échange entre Vladimir et Estragon qui est beaucoup plus frappant qu'en français à cause de la répétition des sons :

*Estragon* : Let's go.

*Vladimir* : We can't.

*Estragon* : Why not.

*Vladimir* : We're waiting for Godot. (p. 10, 31, 44, 45, 50, 54)

Ces quatre énoncés contiennent l'idée principale de la pièce : l'attente, et l'impossibilité de partir; chaque fois, les mêmes mots reviennent dans la même position, le même échange phonique a lieu, semblable à un refrain. Dans le texte français, lorsque Vladimir et Estragon décident de s'insulter, Beckett ne précise pas ce qu'ils se disent. En revanche, dans le texte anglais, il indique que Vladimir et Estragon s'éloignent un peu l'un de l'autre, se retournent, puis lorsqu'ils sont l'un en face de l'autre, les insultes fusent :

**Vladimir : Moron !**  
**Estragon : Vermin !**  
**Vladimir : Abortion !**  
**Estragon : Morplon !**  
**Vladimir : Sewer-rat !**  
**Estragon : Curate !**  
**Vladimir : Cretin !**  
**Estragon (with finality) : Critic ! (p. 48)**

Une insulte en amène une autre et à nouveau il s'agit d'une jonglerie verbale dans laquelle certains mots qui ne sont pas habituellement considérés comme des insultes le deviennent par association avec les autres dans la série. Leur présence est justifiée phonétiquement puisque les sons se répondent : *moron/abortion, sewer-rat/curate, cretin/critic*. On assiste ici à la création d'un champ sémantique et d'un champ phonique, l'un créant l'autre et réciproquement. Parfois, en français, les échanges forment une sorte de petit poème précisément à cause des répétitions de sons :

**Estragon : Tu te rappelles le jour où je me suis jeté dans la Durance.**  
**Vladimir : On faisait les vendanges.**  
**Estragon : Tu m'as repêché.**  
**Vladimir : Tout ça est mort et enterré. (p. 74)**

Dans certains exemples, les personnages ont l'air de prendre plaisir à faire rebondir les mots parce qu'ils les répètent alors que ce n'est pas nécessaire :

**Vladimir : Mais voyons, vous nous l'avez déjà dit.**  
**Pozzo : Je vous l'ai déjà dit ?**  
**Estragon : Il nous l'a déjà dit ? (p. 57)**

La même forme verbale revient accompagnée d'un pronom différent comme dans une conjugaison et non pas comme dans une conversation. Un peu plus loin, au lieu de remplacer le nom par le pronom, les personnages répètent le nom :

**Pozzo : Donnez-lui son chapeau.**  
**Vladimir : Son chapeau ?**  
**Pozzo : Il ne peut pas penser sans chapeau.**  
**Vladimir (à Estragon) : Donne-lui son chapeau. (p. 58)**

Ces deux échanges attirent d'autant plus l'attention qu'ils sont placés à quelques phrases d'intervalle l'un de l'autre.

Une telle récurrence de sons semblables, dans la pièce en général, ou dans des portions de la pièce, est une manipulation qui met en évidence les propriétés phoniques inhérentes

au langage, tout en conférant une rigidité mécanique au langage des personnages. C'est aussi une source de comique et d'étrangeté.

6. Les différentes manipulations qui ont été observées ont plusieurs conséquences. L'accumulation de synonymes, la répétition de sons, les jongleries verbales, les mélanges d'actes de parole, les mélanges de registres, les ambiguïtés sémantiques sont des techniques qui engendrent le comique. Elles accompagnent les échanges de chapeau, les chutes, les pantalons qui tombent, le costume et la conduite grotesque de ces clowns que sont Vladimir, Estragon, Pozzo et Lucky. Le langage des personnages fait partie des systèmes de communication qui convergent pour faire de la pièce une comédie. Cette comédie présente des personnages qui sont absurdes non seulement à cause de leur situation désespérée, de leur attente sans issue, mais aussi à cause de leur langage insolite et déplacé dont ils ne remarquent pas l'incongruité. Ils sont absurdes à cause de ce qu'ils disent et à cause de ce qu'ils ne disent pas. Parallèlement à l'attente se déploie un langage qui obéit au principe de similarité et non de contiguïté. Ce principe apparaît dans l'usage des synonymes, dans les échanges de mots légèrement différents, dans la répétition de sons et dans la récurrence de deux actes sensiblement les mêmes. Rien de nouveau n'apparaît, aucun renseignement n'est fourni qui ferait progresser l'action. De plus, au cours des échanges stichomythiques des personnages, aucune communication n'a lieu. Le langage semble être diminué, sapé, miné dans sa fonction même, et l'on assiste à une destruction du langage comme moyen de communication.

Mais d'autre part, paradoxalement, au moment même où cette destruction a lieu, *dans et par* cette destruction une construction s'élabore qui constitue une réévaluation du langage. La pièce est sombre, répétitive, statique certes, mais les personnages ne désespèrent pas : les mots les occupent, les mots meublent leur vide, les mots deviennent des objets qu'ils manipulent, et qu'ils se renvoient. Du reste, les personnages font preuve d'une créativité et d'une ingéniosité remarquables dans leurs jeux verbaux, puisqu'ils inventent plusieurs façons d'animer leur attente. Un mot en engendre un autre, fait naître un autre son, une autre expression, crée des

paradigmes ; des registres différents sont juxtaposés, de nouvelles structures interactionnelles sont inventées. Nous sommes en présence de clowns linguistes qui font travailler les mots, créent du jeu dans le langage, créent du désordre, et, ce faisant, créent un nouvel ordre. Ils se livrent à une déconstruction qui déploie un langage subversif, qui déränge le langage et déränge le spectateur par l'exploitation de l'incongru dans l'incongru. Nous observons des effets de singularisation<sup>18</sup> portant non pas sur l'aspect référentiel du langage mais sur le langage lui-même, car ce n'est pas le contenu mais le langage lui-même qui est rendu étrange, insolite, à cause des manipulations formelles affectant le discours, les interactions et les sons. Didi, Gogo, Pozzo et Lucky font appel à l'appréciation intellectuelle et linguistique du spectateur car ils montrent que le langage est une matière non pas fixe, mais malléable, à forcer, à transformer. Déjà, dans les années cinquante, Beckett, par son entreprise de déconstruction ludique, par le plaisir qu'il a à jouer et à subvertir le langage, anticipe le travail de sape et de déconstruction de Derrida et réfléchit aux problèmes de la communication et du langage en général qui préoccupent les linguistes actuels.

Cette lecture de *En attendant Godot* n'annule pas les interprétations précédentes. À la présentation d'un Beckett préoccupé de la situation de l'homme dans le monde qui dans sa pièce aurait mis en scène les *Pensées* de Pascal jouées par les frères Fratellini (c'est une remarque d'Anouilh), nous ajoutons celle d'un Beckett linguiste qui fait preuve d'une telle perspicacité et d'une telle sensibilité qu'il est capable de manipuler et de démonter le langage. La pièce est aussi du Chomsky vu par les Marx Brothers.

*Austin, Université du Texas*

## Notes

- 1 Cité par Pierre Mélése, *Samuel Beckett*, Paris, Seghers, 1966, p. 143.
- 2 Cité par Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, New York, Doubleday, 1969, p. 32.
- 3 Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952; *Waiting for Godot*, New York, Grove Press, 1954.
- 4 J.L. Austin, *How to do Things with Words*, New York, Oxford University Press, 1965. Paul Grice, *Logic and conversation* 11 manuscript. Emanuel Schegloff et Harvey Sacks, « Opening up Closings », *Semiotica*, vol. 8, n° 4, 1973, pp. 289-327. David Sudnow, éd., *Studies in Social Interaction*, New York, The Free Press, 1972. Erving Goffman, *Interaction Ritual*, New York, Doubleday, 1967, et *Relations in Public*, New York, Harper and Row, 1971. Roman Jakobson, « Linguistics and Poetics », in *Style in Language*, éd. Thomas Sebeok, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960, pp. 350-377, et « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », in *Essais de linguistique générale*, éd. N. Ruwet, Paris, Minuit, 1963, pp. 43-67. Dell Hymes, « Models of the Interaction of Language and Social Life », in *Directions in Sociolinguistics*, éd. John Gumperz et Dell Hymes, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1972, pp. 35-71.
- 5 Stanley Cavell, « Ending the Waiting Game », *Must We Mean What We Say ?* New York, Scribners, 1969.
- 6 Estragon réagit à la question « tu as lu la Bible ? » comme si Vladimir lui demandait s'il avait lu un livre ésotérique, le Chilam Balam par exemple, alors qu'il s'agit d'un livre que n'importe qui connaît, au moins de nom, dans le monde occidental. Dans cet échange, Beckett manipule un présupposé culturel.
- 7 Au sujet des problèmes de cadre et de l'organisation de l'expérience à travers le langage, voir l'ouvrage de Erving Goffman, *Frame Analysis*, New York, Harper, 1974.
- 8 Voir mon essai « Saying is Inventing Gnomie Expression in *Molloy* », in *Speech Play*, B. Kirchenblatt-Gimblett, éd., Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1976, pp. 163-174.
- 9 Dire qu'il faut frapper Lucky au visage et dans le bas-ventre, et qu'il va vendre Lucky par bonté, par charité, est une manipulation linguistique qui fait ressortir la cruauté et le sadisme de Pozzo.
- 10 Il est important de noter ici que si les personnages signalaient qu'ils plaisaient, signifiaient par une intonation, par un clin d'œil, par une remarque que leur conduite est ironique, qu'ils veulent créer un effet comique, il n'y aurait pas manipulation.
- 11 Voir aussi les travaux de Sacks, *op. cit.*, et l'article de Erving Goffman concernant les problèmes de séquences questions-réponses : « Replies and Responses », *Working Papers*, 46-47, University of Urbino.
- 12 Les règles de proxémique sont manipulées dans cet échange. Il est possible de s'approcher si près d'un objet, d'un animal, mais en ce qui concerne une personne, une telle conduite est une invasion de son domaine privé.

- <sup>13</sup> Un peu plus tard, Lucky est remis dans son rang de personne lorsqu'Estragon lui demande les os que Pozzo a jetés en employant l'appellatif de respect « Monsieur », en le vouvoyant et en s'excusant : « Pardon, Monsieur, les os, vous les voulez » (p. 36). Pour obtenir une faveur, Estragon devient poli et plein de déférence à l'égard de Lucky.
- <sup>14</sup> Cette discussion est très comique parce que Vladimir présente comme faits certains et vérifiables des croyances ésotériques au sujet de la mandragore, qui, d'ailleurs, séduisent particulièrement Estragon qui dit : « Pendons-nous tout de suite ».
- <sup>15</sup> Mais cette remarque de Pozzo est aussi incongrue car il réagit comme si on lui avait posé une question très personnelle alors que la question est tout à fait anodine et que, de plus, elle concerne Lucky.
- <sup>16</sup> Le dérapage verbal atteint un paroxysme dans le monologue de Lucky qui est une juxtaposition parataxique de formules, d'expressions, de clichés et de mots de remplissage utilisés dans les démonstrations scientifiques ou dans des discussions philosophiques. Le contenu disparaît pour laisser place à l'armature, qui ordonne, organise mais qui ici organise le vide.
- <sup>17</sup> La série Feckham, Peckham, Fulham, Clapham est à la fois un champ phonique et un champ sémantique, car derrière les sons des noms se profile un ensemble de mots obscènes.
- <sup>18</sup> Singularisation est employé ici dans le sens que lui donnent les formalistes russes, en particulier V. Chklovski, « L'art comme procédé », in *Théorie de la littérature*, T. Todorov, éd., Paris, Seuil, 1965, pp. 76-97.