

lient les hommes de différents pays et de différentes époques. Les observations et les idées de Montaigne correspondent à ses propres observations et à ses propres idées et se présentent comme leur affirmation ou comme l'inspiration dans leur élaboration. Si elles ont pu influencer dans une certaine mesure sa création littéraire, il les a, comme tout grand artiste, dépassées en les incorporant dans sa propre vision du monde, dans son propre système de pensée, où elles obtiennent de nouvelles connotations et de nouvelles significations.

Université de Belgrade

Ouvrages cités

- Andrić, Ivo. *Gospođica (La Demoiselle)*. Beograd: Udruženje izdavači, 1958.
 Andrić, Ivo. *Travnička hronika (La Chronique de Travnik)*. Beograd: Udruženje izdavači, 1958.
 Andrić, Ivo. *Nemirna godina (Une Année troublée)*. Beograd: Udruženje izdavači, 1963.
 Andrić, Ivo. *Prokleta avlija (La Cour maudite)*. Beograd: Udruženje izdavači, 1967.
 Andrić, Ivo. *Sveske (Cahiers)*. Beograd: Udruženje izdavači, 1982.
 Andrić, Ivo. *Znakovi pored puta (Les Signes auprès du chemin)*. Beograd: Udruženje izdavači, 1984.
 Chamfort. *Maximes et Pensées, Caractères et Anecdotes*. Paris: Richelieu, 1953.
 Gide, André. *Les Pages immortelles de Montaigne*. Paris: Corrêa, 1939.
 Jandrić, Ljubo. *Sa Ivom Andrićem (Avec Ivo Andrić)*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1982.
 Montaigne, Michel de. *Essais*. Paris: PUF, 1965.
 Montesquieu. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1949.
 Novaković, Jelena. "Ivo Andrić et la littérature française. Le problème de la discontinuité." *Liber amicorum de Dragan Nedeljković*. Éd. Mirosljub Joković. Beograd/Nancy: "ZM" Batajnica, 160-64.
 Popović, Radovan. *Ivo Andrić. Sa vie*. Beograd: Zadužbina Ive Andrića, 1968.
 Schneider, Marcel. "Le Bouquet slovène." *La Table ronde* novembre 1953.

FARID LAROUSSI

Des dialogues en représentation dans *Ciascuno a suo modo* de Pirandello et dans *En attendant Godot* de Beckett

La trajectoire du théâtre de Beckett et de celui de Pirandello serait claire si l'on s'en tenait à des divergences d'ordre dialogique et scénique, avec le théâtre classique, de boulevard ou même réaliste. Mais il ne suffit pas d'analyser une évolution, une rupture pour en saisir l'essence de la transformation. Dans *En attendant Godot* et *Ciascuno a suo modo*, Beckett et Pirandello ne livrent pas de théorie sur un art dramatique qui se donnerait pour vérité le réel social. Au contraire, on semble deviner une volonté de dépassement de tout système, pour mieux revenir aux sources de la pratique dramatique. Mais il n'est pas question non plus de s'inclure dans une genèse du théâtre sur le mode grec.

C'est bien le dialogue qui est la source du projet beckettien et pirandellien dans *En attendant Godot* et *Ciascuno a suo modo*. Reconnaissance d'une impossibilité de se dire, ou portrait rationnel d'un sujet aliéné? C'est à partir de cet enjeu formel que va s'élaborer une esthétique d'où procéderont les statuts de l'individu et de la collectivité, entre la scène et la réalité. Alors, on pourra parler d'une configuration interdiscursive, qui respecte l'intégrité des sphères culturelles de chacune des deux pièces, et qui nourrit un corpus idéologique. L'analyse passera nécessairement par une confirmation ou une réfutation de cette problématique.

C'est dans le registre des défaites personnelles des personnages, infligées par le dramaturge, et surtout dans la capacité de l'esprit à remodeler la réalité pour se protéger, que l'on va pouvoir orienter le système thématique dans l'analyse des deux pièces. Le concept de réalité est ici moins socio-politique qu'existential.

Dans *Ciascuno a suo modo* Pirandello propose un sujet que l'on pourrait croire, à tort, inscrit dans une dramaturgie à l'italienne de la passion, de l'égoïsme, de la jalousie, du mensonge et de l'honneur. Mais il tourne vite à la prétention avec, notamment, le double-jeu et l'illusion de la pièce qui se joue dans la pièce, et aussi l'auteur qui se met en scène comme *deus ex machina* omnipotent et invisible par la bouche de ses disciples dissimulés parmi les spectateurs-acteurs. Le drame s'articule autour de l'interrogation-clé: qu'est-ce que la réalité? On y ajoutera: comment l'exprimer?

La juxtaposition d'acteurs et de personnages sur le même plan, en l'occurrence la scène, crée un effet de profondeur (le théâtre dans le théâtre) tant pour la crédibilité de chacun d'eux, que par rapport aux dialogues. La base de la perspective esthétique du lecteur/spectateur devient alors : la répétition. Cependant, on peut être sûr que le projet pirandellien n'a rien d'une décomposition gratuite de l'acte créateur dramatique, accompli en guise de contre-réaction au théâtre psychologique ou réaliste. La mimésis, qui se développe dans le chevauchement des récits et des événements, est une mise à l'épreuve du système de représentation, et qui en brisant la linéarité du spectacle, fragmente celle de l'illusion. La dispersion du principe de perception entraîne celle du principe de causalité. Deux univers distincts s'interposent dans le dialogue et le jeu des acteurs et annulent tout résultat, toute vérité, pris pour argent comptant par des spectateurs qui, justement, en veulent pour leur argent : "Rendez-nous notre argent! Nous avons payé pour nos billets!" (Pirandello 292). L'obligation, pour le lecteur/spectateur de s'impliquer, modifie l'idée d'une consommation du divertissement et change les normes de réception du spectacle en ce qui ne s'agit plus du théâtre bourgeois ni du théâtre engagé de type brechtien, par exemple. L'insistance concentrée sur la réalité d'un monde qui existerait en coulisses (une double scène; des disciples et des adversaires de Pirandello; une actrice qui finit par jouer son propre rôle) amplifie la destruction de la machine pragmatique théâtrale référentielle et donc classique, où la règle de vraisemblance imposait une intentionalité logique et linéaire et des structures significatives rassurantes, mais trop souvent réductrices de l'art dramatique tel que Pirandello l'a initié et imposé.

Ce qui nous intéresse ici, c'est le domaine de parcours inaccomplis par chacun des personnages et qui donne un sentiment de scénario inachevé. D'ailleurs, le sous-titre de la pièce est : "comédie en deux ou trois actes, avec intermèdes du chœur" (223). Ce dernier terme n'a aucune correspondance antique, au contraire, la dynamique de la pièce est orientée vers une destruction de l'imaginaire du quatrième mur sur lequel se sont appuyés vingt-cinq siècles de théâtre occidental. Toute intention de non-compromis, d'impassibilité, de silence derrière le texte thaumaturgique du maître, se trouve rompue au nom de l'illusion d'objectivité sur cet espace privilégié qu'est la scène. Il existe donc au cœur de la création pirandellienne une mystification qui est moins de l'ordre esthétique qu'idéologique.

Le dialogue est en quelque sorte le garant de cette mystification. Sous les appareils de la pièce conventionnelle, avec surtout les didascalies qui ne sont fournies qu'en trompe-l'œil dès l'ouverture, le lecteur/spectateur est convié à un travail double d'interprétation : "un ancien palais ... qui doit donner l'impression d'être dans la nef d'une église" (223) et deux séries de personnages, ceux de la comédie et les vrais, avec pourtant quelques uns qui vont faire le lien entre les deux groupes : Delia Morello qui joue Delia Moreno, et Michele Rocca qui joue le Baron Nuti (eux-mêmes interprétés par des acteurs). On compte aussi parmi

les vrais personnages, le régisseur, le propriétaire du théâtre, les représentants de la critique, des spectateurs de la haute-bourgeoisie et bien entendu, chacun d'eux est censé représenter un alter ego parmi les spectateurs réels. Ainsi, en créant des niveaux de reconnaissance, Pirandello amène le lecteur/spectateur à un métadiscours perpétuel, et également à une hiérarchisation que l'on pourrait qualifier d'assymétrique puisque information et signification établissent un système complexe de conceptualisation d'une subjectivité vers une autre sans aucun degré d'équivalence authentique. Par exemple, Diego, une sorte de faire-valoir sur le modèle de Hamlet, déclare dès l'Acte I dans un long monologue : "Le fait est que les principes généraux en question demeurent à jamais des abstractions. Personne n'est apte à les reconnaître comme vous dans la situation dans laquelle vous vous trouvez, encore moins les gens tels que vous qui se regardent jouer" (227). On voit comment les rapports de l'individu sont enchevêtrés dans des contradictions, où le sens même de la communication est problématisé. La stratégie dramatique est axée sur le thème du savoir, tout en étant également entraînée dans une dualité : moi contre autre; sémiotique contre symbolique; langage contre émotion, etc.

Le jeu de la multiplicité des voix contribue à créer l'atmosphère que l'on retrouve dans *En attendant Godot*. Mais ici ce ne sont pas les trente personnages de la pièce de Pirandello qui doivent donner le change aux cinq de celle de Beckett. Il s'agit plutôt de rendre compte de la diversité des moyens utilisés par le dramaturge irlandais. Le mouvement des dialogues circule de l'extériorité, conversation collective, parfois futile, jamais gratuite, vers l'intériorité des personnages, dont les pensées, les souvenirs, et les espoirs construisent une logique énigmatique. Ainsi, dans l'Acte I, cet échange entre Estragon et Vladimir illustre les tensions et les oppositions qui soutiennent la progression dramatique, qui elle-même laisse les termes de son énoncé entièrement ouverts :

Estragon: C'est curieux, plus on va, moins c'est bon.

Vladimir: Pour moi, c'est le contraire.

Estragon: C'est-à-dire?

Vladimir: Je me fais au goût au fur et à mesure. (Beckett 27)

Ces spasmes verbaux, apparemment incohérents, remplissent la même fonction que tous les gestes, qui semblent pris dans un kinéscope et qui donnent une illusion de vie : ils sont un discours de la douleur et une aspiration à la délivrance. Ainsi, le silence constitue une structure analogue à celle de l'immobilité, dans un jeu, ou une série, tendus vers un idéal de satisfaction et de bonheur. Peut-on parler de théologie du silence où le dialogue des âmes serait indépendant de toute construction linguistique? Il faudrait pour atteindre cet idéal que Vladimir et Estragon fussent dans le hors-temps de la représentation, ou dans le noir de la fosse des spectateurs, "ce charnier qui tire l'œil" (90). On a même le sentiment que parler peut devenir un supplée, en particulier pour Estragon. Pour

lui les questions de Vladimir sont à mettre en parallèle avec la fonction du fouet pour Lucky: une habitude pénible, mais qui maintient en vie. Il y aurait donc quelque élément d'arbitraire dans la communication, qui demeure aussi et paradoxalement la seule unité spectaculaire de l'existence. C'est Vladimir le maître de cérémonie dans le discours sur l'explicitable: il explique comment un radis noir est en fait un radis rose; comment les chaussures d'Estragon sont noires et non jaunes même si elles ont été échangées par un quidam. Pourtant, le garçon envoyé par "monsieur Godot" met sa raison en échec: si l'enfant n'a pas vu Pozzo et Lucky sortir (comme il le déclare dans l'Acte II), c'est alors, que Vladimir, en personne, n'existe pas. Il y a une incertitude qui plane et remet en question le *cogito* cartésien. La scène devient le lieu réel et unique de l'existence, celui où l'on se voit et l'on se parle. Beckett inverse les polarités illusion/réalité, faisant des spectateurs qui ne se voient ni ne se parlent, les tenants de l'hypothétique et de l'incertain.

Le langage et les dialogues, en particulier, deviennent des outils de reconquête de la vie. Vladimir est toujours en quête d'indices: il rappelle comment il a sauvé Estragon de la noyade, comment la terre dans le Vaucluse est rouge. Cependant, il suffit que Pozzo réapparaisse pour pour le concept d'une mémoire commune vole en éclats. Soudain, les "cinquante ans" (74) d'amitié ou le "hier" (84) de l'Acte I, impriment au temps une sorte de continuité défectueuse, sans origine et qui, par conséquent, prive Vladimir d'une perspective de vie humaine. On comprend mieux pourquoi les dialogues sans queue ni tête reproduisent une structure identique à celle de la mémoire chez les personnages, faite d'un assemblage de bribes qui s'annulent les unes les autres sans réussir à constituer l'inventaire d'une vie:

Estragon: Tu es sûr que ce n'était pas lui?

Vladimir: Qui?

Estragon: Godot?

Vladimir: Mais qui?

Estragon: Pozzo

Vladimir: Mais non! Mais non! (un temps) Mais non. (127-28)

C'est aussi un appel à témoins vers les spectateurs (comme au cirque lorsque les clowns apostrophent les enfants au sujet de quelque chose de manifeste) pour s'intégrer dans un passé collectif, donc plus légitime et éviter la tragédie d'une censure sur la mémoire. Ce questionnement vient aussi soulager le sentiment de malaise et d'impuissance que le spectateur peut éprouver quand l'enfant porteur d'un message repart en laissant derrière lui une sensation de mystère et d'insatisfaction profonds. Toit cela étant rythmé par les "Oui monsieur" ou "Non monsieur" (129-30) qui portent les stigmates d'un dieu bourgeois, plus enclin à la politesse qu'à la probité.

Dans l'incapacité de trouver une quelconque continuité et permanence dans leurs actes et leur conversation, Vladimir et Estragon en sont très souvent réduits à rechercher dans la langue une fonction salvatrice, en l'occurrence une fonction ludique. Par exemple, lorsqu'ils déclinent *ad absurdum*: "Es-tu content? — Je suis content. — Nous sommes contents" (84). Bien entendu, ce qui compte ici n'est pas le désir de confirmer une illusion, encore moins de vouloir se persuader qu'ils peuvent toucher au contentement, mais c'est la capacité de prendre conscience que rien n'a de sens en soi et hors de soi, alors autant jouer avec la fiction, tout comme les spectateurs qui paient pour se prendre au jeu. On a vu que le langage ne pouvait être conçu comme source cognitive, on découvre en outre, qu'il n'est doté d'aucun pouvoir créateur pour Vladimir et Estragon.

C'est dans cette fonction ludique de la communication qu'il est possible de distinguer quelque nuance entre Beckett et Pirandello. Chez ce dernier, il semblerait que l'approche dramatique dépende d'une construction logique et raisonnée des dialogues, dans laquelle va s'insérer la part du jeu. La pièce est construite en séries de contrepoints équilibrés. Dans l'Acte I, le jeu est engagé dans une structure dramatique plutôt convenue, puis alors que le rideau tombe, s'ouvre un second plan de réalité scénique. Il vient déstabiliser le concept de théâtre mimétique et le subvertir par une toute hégélienne *Aufhebung*, lieu véritable des valeurs poétiques de Pirandello, chez qui le registre sensible vient s'intégrer au spirituel par le biais de la recherche de la vérité. Ainsi que le déclare un des critiques-personnages dans le prolongement de cet acte qui n'en est plus un: "Il s'agit ici d'une pièce bâtie, presque par hasard direz-vous, sur une discussion qui n'a même pas lieu sur scène" (257). Les dialogues vont se polariser sur les tensions entre l'être et le paraître, d'où l'effet de surprise pour le lecteur/spectateur qui est privé de tout processus d'identification ou référentiel avec ce qui se passe sur scène.

Si, en surface, le texte donne l'impression du désordre d'une pièce qui est répétée, mais pas vraiment jouée, les dialogues, en revanche, formalisent la fragmentation à partir de laquelle est élaborée la thématique de *Ciascuno a suo modo*. Cela commence, effectivement, par l'ensemble des registres émotionnels et les problèmes de conscience, comme l'annonce Diego: "Oh, je joue le jeu comme vous. Moi aussi, j'ai une conscience, si je puis dire!" (228). L'intrigue se développe autour des arguties entre Francesco, Doro et Michele, au sujet d'une femme. Le paradoxe et le non-sens de la situation, avec par exemple Doro qui prévient Francesco: "Si tu veux un bon conseil, prends garde de ne pas aller répéter à tout le monde que j'avais raison!" (241), est à l'échelle du glissement de la perspective dramatique conventionnelle vers une psycho-sémiotique où les personnages re-jouent les différentes combinaisons de leur vérité. Il y a dans cette quête quelque chose de profondément régressif, qui d'une certaine manière paralyse le développement du drame. En amenant chacun à s'interroger, Diego représente la figure cathartique de la pièce, celui qui essaie de structurer la vision

du monde autour d'un postulat éthique selon lequel: on a toujours raison contre quelqu'un.

Cependant, nous pouvons ajouter que les termes de la conscience n'en restent pas à un simple niveau d'opposition, il existe aussi un registre social, plus présent dans l'Acte II, avec plusieurs personnages-signifiants qui informent l'idéologie du Moi-sujet observateur. En effet, les personnages de l'acte précédent vont être mis entre parenthèses, tandis que le rideau est levé sur un autre espace conflictuel où, paradoxalement, les personnages refusent d'être des acteurs et où les personnages-spectateurs deviennent ces acteurs-là: "Nous voulons l'Acte III! Pirandello! Un discours, Pirandello!" (295). Quand le trésorier demande aux acteurs: "Voulez-vous continuer le spectacle ou pas?" (291), il s'agit moins d'un type de discours performatif, que d'un nouvel embrayage dramatique dans un mode humoristique, lui-même subordonné à une dimension ludique incapable de dépasser l'hypothèse que la vie serait en perpétuelle représentation. La limite que l'on peut trouver dans ce jeu de désarticulation dialogique est celle que produit l'obsession du vraisemblable, voire du vrai et qui empêche de fait toute correspondance avec l'absurde beckettien.

Pourtant, les dialogues pirandelliens décrivent et annoncent un certain monologisme, une problématique quasi épidermique de la folie, du repli sur soi, dans sa propre vérité, comme il est possible d'en repérer les marques dans les échanges de *En attendant Godot*. Eux aussi obéissent à une psychologie cruelle de l'angoisse et de la solitude. Vladimir et Estragon semblent concernés par la seule réalité de leurs intérêts respectifs, ce qui, il est vrai impose une certaine consistance à chacun de leur système (affectif, intellectuel, émotionnel), mais freine la communication. La scène d'amour-propre, entre eux deux et Pozzo illustre cette différence de perception du réel et de leur condition:

Estragon: Même cent sous

Vladimir: Tais-toi

Pozzo: Est-ce suffisant? (54)

L'efficacité du dialogue sera d'autant plus marquée qu'il y aura discordance entre les données psychologiques. Tous deux interprètent leur rôle de clochards vagabonds, l'un en se soumettant à l'autorité (économique) de Pozzo et l'autre en cherchant à s'en exclure. On a le sentiment que deux mythes se percutent dans cette séquence. Pourtant, le mythe sociologique du maître et de l'esclave (Pozzo/Lucky) et le mythe théologique de l'apôtre et du mécréant (Vladimir / Estragon) ne sont pas prêts de s'interpénétrer. Estragon n'aura pas à se vendre à Pozzo, qui n'est pas disposé à donner (si ce n'est quelques os), et Vladimir n'a pas à apostasier au nom d'un dilemme qui ne lui a pas été offert. De même, quand en ouverture de la pièce Vladimir déclare: "Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable" (12), c'est bien l'expérience de l'individu et surtout sa responsabilité qui sont énoncés, et non pas

celles d'un univers judéo-chrétien où s'engloutirait l'individu dé-responsabilisé, ou pour reprendre la terminologie sartrienne, hors-situation. Ce rapport de recentrage des personnages fonctionne comme une métonymie de tout le concept de désorientation qui infuse dans la pièce. La question de Vladimir qui demande: "L'endroit te semble familier?" (18) sert de préambule au doute, au démenti, à l'idée qu'il ne faut pas se faire d'illusions, que l'ordre perdu de la nature est à l'image de celui des représentations de chacun des personnages. D'ailleurs, la structure de *En attendant Godot*, deux actes sur le thème de l'éternel retour, préfigure la tension entre la mémoire, qui n'est plus garante de rien et les paroles qui remodelent ce rien en spéculations stériles, d'où la dimension aporétique de la moindre conversation. L'Acte I, mais surtout l'Acte II est construit sur un principe du "comme hier." Ainsi, notre couple d'amis demande à Pozzo de faire chanter et penser Lucky et le maître (chanteur) répond selon sa propre logique:

Pozzo: Mais il est muet.

Vladimir: Muet!

Pozzo: Parfaitement. Il ne peut même pas gémir.

Vladimir: Muet! Depuis quand? (126)

S'il existe effectivement un principe de répétition, cela signifie que les séquences sont successives, mais pas nécessairement prédictives. On trouve là, la structure qui détermine la valeur dramatique de l'Acte II (l'arbre avec des feuilles; Pozzo aveugle; Lucky muet; de nouvelles-vieilles chaussures pour Estragon).

Tandis que Vladimir et Estragon essaient de partir, de se séparer, de mourir et que tous leurs actes reconstruisent un seul objet: l'attente, on peut dire aussi que les dialogues conditionnent et avalisent cette attente. C'est là sans doute la dimension rituelle de l'ensemble des conversations. Le questionnement (surtout de la part de Vladimir) n'est pas vraiment théologique ou philosophique, il devient une dialectique entre une langue originelle et un système linguistique et gestuel qui permet aux personnages de s'inclure dans le temps (le hier et le ce-soir) et l'espace ("Ça ne ressemble à rien. Il n'y a rien. Il y a un arbre" [112]). Cette dialectique est à relier à un souci d'évitement de solipsismes. Vladimir et Estragon, malgré leur opposition, voire une certaine incompatibilité paradigmatique (exprimée par les calembours, les jeux de mots, les quiproquos) existent l'un par rapport à l'autre dans un désir de connaissance, de motivation affective et surtout, dans une volonté de se définir comme deux semblables. Leurs dialogues, comme leur vie, n'ont de sens que dans la perspective de cette relation de couple. Ce qui n'est pas le cas dans *Ciascuno a suo modo*, où les dialogues donnent l'impression d'être les ramifications de sujets irréductiblement tournés vers eux-mêmes.

Le mode de la découverte et de la connaissance est orienté dans le champ interne du Moi, non pas en tant qu'écho d'une langue objective et précise, mais en tant que discours de l'indétermination et du circonstanciel. L'échange final

entre Délia et Michele vient souligner de manière caricaturale les fluctuations du cogito:

Michele: Tu mens! ce n'est pas vrai! Tu sais que nous mentons tous les deux!

Délia: Oui, nous mentons tous les deux! Deux mensonges!

Michele: Tu m'as désiré comme je t'ai désirée depuis l'instant de notre première rencontre!

Délia: Oui! Oui! Mais c'était pour te punir!

Michele: Oui, c'est pareil pour moi! C'était pour te punir!...

Délia: Oui, tu as raison! Tu as raison! Oui, c'est vrai! C'est vrai! (287)

Le domaine subjectif est si puissant qu'il touche à l'idéologie, tant chacun est prêt à tout pour arriver à ses fins. Ici, le duo entre Délia et Michele laisse entrevoir un narcissisme inébranlable qui occupe le devant de la scène de l'âme. Le dialogue est constamment internalisé, il se réfléchit au point que le sujet se trouve en position de non-devenir. Il n'y a même pas ici de leitmotiv de l'attente, mais la forme d'un logocentrisme ouranien qui dévore ses propres raisons d'être. Le sujet disparaît dans sa sphère culturelle qui elle-même disparaît dans le sujet. On comprend mieux la double intervention de l'auteur d'abord, à travers un autre personnage propulsé sur scène pour contrecarrer sa propre représentation (Délia et Michele ayant chacun leur double) et ensuite, à travers la fin de la pièce où est jouée, par une mise en abyme, la fin de la pièce. Est-ce là un renoncement de la part de Pirandello, un refus de voir activer une anti-mimésis authentique? Quoi qu'il en soit le dénouement de la pièce est officiellement (par la voix du régisseur) remis à une autre représentation. C'est la seule certitude abandonnée au lecteur/spectateur. Ce dernier reste l'unique producteur de la logique et du réel, une manière de réintégrer le titre de la pièce dans son propre domaine de pensée.

Voilà pourquoi, dans chacune des deux pièces il y a un sentiment manifeste d'incomplétude. C'est peut-être que face à l'échec des mots ce sont d'autres signes qui sont chargés de traduire les finalités existentielles. Les calembours et les jeux de mots dans *En attendant Godot* opèrent comme un principe ambivalent qui ne peut concurrencer l'interprétation paradigmatique. Par exemple, dans une des variations sur le thème de l'attente, Godot se voit attribuer une valeur symbolique, déclanchée par un mécanisme psychologique où "attendre" appelle "Godot":

Pozzo: Que votre ami y aille. Il sent si mauvais. Qu'est-ce qu'il attend?

Vladimir: Qu'est-ce que tu attends?

Estragon: J'attends Godot. (123)

Il se peut que le calembour et le jeu de mots trahissent un certain univers mental, mais ils ne demeurent, dans tous les cas, que des outils ou des signaux dans un

ensemble homogène dialogique tendu vers l'absurde. Dans *Ciascuno a suo modo* le constat est encore plus brutal. L'univers représentable est si malmené que l'on en arrive à se demander si toute conceptualisation d'un dialogisme ne reste pas vaine. C'est presque comme la leçon d'écriture à laquelle le lecteur/spectateur est convié, au début de l'Acte II. Tout y est, la technique de l'attaque et de la défense, la botte secrète et l'imparable, sauf que le duel n'aura jamais lieu. Le maître d'armes déclare à ce sujet: "L'essentiel est de conserver votre fer sur le sien." Bref, le dialogue comme le duel doit se jouer à fleurs mouchetées, au point que les deux forces en présence s'annulent. Ainsi, voit-on les acteurs abdiquer de leur rôle au nom d'une raison mimétique qui finit par leur échapper, tout comme l'objet des duels entre Doro et Francesco, et entre Francesco et Michele.

Le choix de la distance prise à l'égard du langage et de ses échanges est ce que nous avons appelé plus haut: une idéologie. C'est, en effet, en reportant le système sémantique à des corrélations plus globales (existentialisme; avant-garde; contenu autobiographique pour la pièce de Pirandello qui a vécu une histoire identique à celle qui est presque jouée; etc.) que l'on est à même de repérer la pluralité des oppositions et les codes de référence qui sont incriminés. Par conséquent, ce n'est pas seulement la manière dont les dialogues sont mis en perspective qui connote une différence de style ou de genre chez Pirandello et Beckett, par rapport à leurs contemporains respectifs, c'est aussi la perception de modèles a-normatifs censés reproduire le réel. Or, que découvre-t-on dans les deux oeuvres étudiées? Il n'y a ni éthique ni mythe exploités par les discours. La voix de Vladimir, comme celle de Michele, est disloquée, im-pertinente, c'est-à-dire qui refuse de se plier aux problèmes discursifs du drame dit classique et donc crée une autre catégorie, une autre praxis pour en appeler au discours aristotélicien. Le lecteur/spectateur est-il, alors, invité à une seule lecture ironique de *Ciascuno a suo modo* et *En attendant Godot*? Cela impliquerait qu'il existe un schéma tangible de causalité. Cependant, on a vérifié que dans la pièce italienne un des objectifs des récits croisés est précisément de démontrer qu'ils ne sont plus opérationnels dès que le système mimétique normatif est rejeté. Quant à la pièce de Beckett, sa représentation séquentielle et cyclique annule les perspectives, l'arrivée de Godot serait même le pire qui puisse se produire, car elle re-ancrerait la pièce dans un cadre déterminé réaliste et bourgeois de la convention dramatique du tout est bien qui finit bien.

Comment mettre en forme les domaines interprétatifs des dialogues? Chacun des deux textes possède une qualité auto-réflexive, qui ne fournit pas en soi un sens clair et défini, l'exemple de *En attendant Godot* joué pour des détenus de droit commun, en 1956 à San Francisco, paraissait avoir une signification manifeste, quant à la même époque la pièce restait tout à fait hermétique pour une certaine élite new yorkaise. *Ciascuno a suo modo* finit aussi, non par isoler le public du spectacle, mais les personnages d'eux-mêmes, comme si derrière une

revendication esthétique il y avait un projet nihiliste. On ne peut en conclure, néanmoins, que si dans les deux pièces la langue est trompeuse, elle est nécessairement inopérante. S'agit-il d'un malentendu, ou faut-il prendre les oeuvres comme des transitions vers une impossible révélation?

Chaque personnage impose sa réflexion sur la représentation, et organise *absentia* l'acte d'énonciation de l'auteur. Chez Beckett cela se concrétise par un souci de jouer presque en temps réel: Vladimir va plusieurs fois aux toilettes; les protagonistes se demandent l'heure assez fréquemment; ils se parlent de tout et de rien (de la Bible comme de leur séjour [improbable] en Ariège). Bref, il faut donner le sentiment que le spectateur dans la salle pourrait faire de même, jusqu'à en mourir d'ennui. Par l'entremise du Moi du personnage et de celui de l'acteur, l'auteur cherche à atteindre le Moi du spectateur. Chez Pirandello, cette énonciation est plus subversive. En effet, les voix cherchent à créer une permanence sociale et éthique, alors que les personnages se bombardent de leurs certitudes et de leurs faux-fuyants. La structure de la poétique dans *Ciascuno a suo modo* doit être pensée comme une idéologie de la suprématie énonciatrice du Moi. Le dialogue porte aussi la volonté d'abattre un certain cadre plastique au profit d'une dynamique sous le mode épiphannique joycien. Ainsi, comprend-on mieux le décalage né d'un discours fragmenté dans la représentation d'une société bourgeoise, conventionnelle au possible, où florissent les illusions d'une conscience propre et libre. C'est ce que de nombreux critiques désignent sous le nom de grotesque et qui n'est pas à prendre comme une simple modulation esthétique, en l'occurrence l'humour. Il serait plutôt le point de départ du grand télescopage entre des unités verbales qui thématisent tantôt une angoisse existentielle, tantôt les relations sociales de sexes, tantôt un simple rapport économique, et qui soustraient le discours humain du banal et du quotidien, et entre la chaîne fantasmagorique de l'inconscient qui gère le destin des personnages, jusqu'à une certaine limite puisque les corps demeurent finalement prisonniers des mises en abyme successives de la scène.

Voilà un paramètre saillant dans la représentation des dialogues. Pour Pirandello, le corps constitue la limite du discours, ce qui diminue l'amplitude de la pièce, comme si le métadrame reste en deça des espoirs qu'il voit naître et qu'il se fonde dans le moule archétypal qu'il prétend justement dénoncer. En revanche pour Beckett, le corps n'est pas en rupture de parole, il est même le point d'appui d'une topographie existentielle. Être debout ou assis au même endroit, boîter, se traîner sur le sol, se tenir le ventre, sont autant de signes de transgression d'une communication structurante et intentionnelle, qui est aussi le corrélat ancien du théâtre bourgeois. Paradoxalement, l'insistance sur un langage corporel de la part de Beckett renvoie moins à la modernité qu'à une scène primitive. Ce type de déchiffrement du mot et du geste est-il passé par une influence du théâtre d'Artaud? Difficile d'apprécier tant le théâtre de Beckett radicalise les postulats de l'art dramatique d'avant 1945.

La richesse des voix et du langage s'en prend, à tort ou à raison, à l'illusion du drame et de la représentation. *Ciascuno a suo modo* et *En attendant Godot* amènent deux conclusions importantes. Il y a d'abord une dimension historique, celle qui circonscrit l'oeuvre dans le champ historique, en ce qu'elle fait date, et non en ce qu'elle date. Les personnages doivent se débattre sur une scène qui est le lieu de leur aliénation, et dans chacun des cas leurs dialogues est à la mesure de leur impuissance à trouver la voie/x de la vérité, à un instant donné de l'évolution du théâtre. On peut encore plaider la dimension historique, avec la mise à mort, ou les infidélités manifestes au théâtre classique dont la tragédie n'arrive plus à recouvrir les flottements ir-réalistes. Pirandello et Beckett offrent un théâtre du non-théâtre, ce qui ne constitue ni une négation de l'art dramatique ni une forme de nihilisme, mais peut-être un retour à la fascination, à la beauté brute des mystères du théâtre antique grec, où se fondaient une unité mystique et un contact immédiat avec l'essence dramatique. Aussi est-ce à son insu que ce théâtre, dit du grotesque et de l'absurde, se ré-inscrit dans une tradition historique.

Pourtant, il faut dégager une autre conclusion qui doit actualiser le concept d'origine auquel nous venons de faire allusion. Il s'agit d'une nouvelle définition du verbe et de l'espace. En effet, dans chacune des pièces, on a vu que les deux termes, de verbe et d'espace, s'interpénètrent, le premier produisant un espace de l'intérieur de soi, un *locus* du désespoir et de la désillusion, et le second étant un investissement, par la parole, d'une surface sensible d'où vont se faire écho de nouvelles représentations de l'existence, en abyme ou minimalistes. Aussi, un des points de divergence d'avec le théâtre des origines est que la mort demeure en coulisses. On parle d'elle, mais elle semble ne plus offrir de solution satisfaisante. Quels que soient les personnages qui s'expriment dans les deux pièces, il y a toujours une énorme douleur qui maintient la conscience en éveil, sur le qui-vive. Et le lecteur/spectateur devient aussi le nouveau guetteur du siècle.

Les dialogues dans le théâtre de Pirandello et de Beckett n'appellent-ils pas une longue consolation? On pourrait dire à la manière de Pozzo: que quelqu'un se taise ici, un autre prendra la parole ailleurs.

University of Virginia

Ouvrages cités

- Atkins, Anselm. "A Note on the Structure of Lucky's Speech." *Cabeen* 6.3 (1971): 1878-94.
- Beckett, Samuel. *En attendant Godot*. Paris: de Minuit, 1952.
- Borie, Monique. *Mythe et théâtre aujourd'hui: une quête impossible?* Paris: PU de la Sorbonne, 1981.
- Champigny, Robert. "Interprétation de *En Attendant Godot*." *PMLA* 75 (1960): 329-31.
- Gontarski, S. E. *The Intent of Undoing in Beckett's Dramatic Texts*. Bloomington: Indiana UP, 1985.
- Lauretta, Enzo, ed. *La "persona" nell'opera di L. Pirandello*. Milano: Mursia, 1990.
- Levy, Shimon. *Beckett's Self-Referential Drama*. London: McMillan, 1990.
- Pirandello, Luigi. *Ciascuno a suo modo*. 1926. Verona: Mondadori, 1933. *Comme ci comme ça*. Trad. Benjamin Crémieux. Paris: Gallimard, 1950.
- Sacco, Paolo di. *L'epopea del personaggio: uno studio sul teatro di Pirandello*. Roma: Lucarini, 1984.
- Squarzina, Luigi. "Ciascuno a suo modo" e il teatro totale delle avanguardie. Roma: Bulzoni, 1987.
- Stone, Jennifer. *Pirandello's Naked Prompt: The Structure of Repetition in Modernism*. Ravenna: Longo, 1989.
- Valéry, Paul. "Fluctuations sur la liberté." *Regards sur le monde actuel*. 1931. Paris: Gallimard, 1975. Vol. 2. 951-69.

Canadian Literature / Littérature canadienne

Thematic Cluster / Groupe thématique d'articles