

**ANALYSE DES DIDASCALIES MÉTA-INTERACTIONNELLES :
L'EXEMPLE DE SAMUEL BECKETT**

André PETITJEAN ¹

Résumé

L' article a pour objet l'étude des didascalies méta-interactionnelles. L'analyse est menée à partir d'une observation du système didascalique que contient la pièce En attendant Godot de Samuel Beckett. Il s'agit, dans une première partie, de statuer sur la définition et la délimitation de ces empanx textuels qui constituent l'une des deux composantes de la textualité dramatique. Dans une seconde partie, on s'attache à décrire les contenus que recouvre la catégorie des didascalies dites méta-interactionnelles. Dans les deux cas, on cherche à préciser les particularités stylistiques de Beckett en la matière.

Mots-clés : *textualité dramatique, didascalies méta-interactionnelles. communication non verbale, style de S. Beckett*

Abstract

The article focuses on the study of meta-interactive stage directions. The analysis is conducted using an observation of the system of stage directions that contains the piece Waiting for Godot by Samuel Beckett. This is, in a first part, to decide on the definition and delimitation of these textual spans which constitute one of the two components of dramatic textuality. In a second part, it attempts to describe the content that covers the category of stage directions called meta-interactive. In both cases, we seek to clarify the stylistic particularities of Beckett in the matter.

Key words: *dramatic textuality, meta-interactive stage directions, non verbal communication, style of S. Beckett.*

Riassunto

L'articolo ha come oggetto lo studio delle didascalie meta-interazionali. L'analisi è condotta a partire dall'osservazione del sistema didascalico presente nell'opera teatrale En attendant Godot di Samuel Beckett. Nella prima parte, l'Autore prende posizione sulla definizione e la delimitazione di questi campi testuali che costituiscono una delle due componenti della testualità drammatica. Nella seconda parte affronta la descrizione dei contenuti compresi nella categoria delle didascalie dette meta-interazionali. In

¹ petitjean.andre2@wanadoo.fr - CREM, Centre de recherche sur les médiations, Communication, langage, art, culture, EA 3476, université de Lorraine/université de Haute-Alsace.

entrambi i casi vengono precisate le specificità di Beckett relativamente all'oggetto in esame.

Parole-chiave: *testualità drammatica, didascalie meta-interazionali, comunicazione non verbale, stile di S. Beckett*

Resùmen

El objeto de este artículo es el estudio de las didascalías meta-interaccionales. El análisis se lleva a cabo a partir de una observación del sistema de didascalías que contiene la obra de teatro En attendant Godot de Samuel Beckett. En la primera parte, definimos y delimitamos estos segmentos textuales que constituyen uno de los dos componentes del texto dramático. La segunda parte está dedicada a describir los contenidos a que se aplica la categoría de las didascalías llamadas meta-interaccionales. En los dos casos, tratamos de precisar las particularidades estilísticas de Beckett a este respecto.

Palabras clave: *textualidad dramática, didascalías meta-interaccionales, comunicación no verbal, estilo de S. Beckett*

Introduction

Longtemps négligées tant par les littéraires que par les linguistes, les « didascalies » ou « indications scéniques » bénéficient aujourd'hui d'un intérêt théorique indéniable comme en témoigne un certain nombre d'articles et d'ouvrages parus ces dernières années : J.-M. Thomasseau (1984 a) et b)) ; S. Golopentia, M. Martinez Thomas (1994) ; T. Gallèpe, (1997) ; F. Calas, R. Elouri, S. Hamzaoui et T. Salaaoui (éds), (2007), F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre (2007) ; A. Petitjean (2010, a) et b).

Dans ce contexte et dans le cadre de l'axe intitulé « interactions verbales, paraverbales, non verbales » du présent appel, je me propose de problématiser ce qu'il est convenu d'appeler les didascalies méta-interactionnelles et ce à partir du système didascalique que contient la pièce *En attendant Godot* de Samuel Beckett. Il s'agira dans une première partie, en prenant pour exemple les didascalies méta-interactionnelles, de statuer sur la définition et la délimitation de ces empan textuels qui constituent l'une des deux composantes du discours dramatique. Dans une seconde partie, on s'attachera à décrire les contenus que recouvre la catégorie des didascalies dites méta-dramatiques. Dans les deux cas, on cherchera à préciser les particularités stylistiques de Beckett en la matière.

1. Statut textuel des didascalies

Comme je l'ai montré par ailleurs (A. Petitjean, 2010 a) et b)), on peut analyser les didascalies selon leur FORME graphique (*ex.* italiques ou capitales pour les noms de personnages) et leur localisation paginale (*ex.* usage des blancs intersticiels, du retour à la ligne ou de l'alinéa...), leur PLACE (avant, en cours ou après interactions), leur MODE ENONCIATIF (privilège accordé au présent et relatif effacement de l'énonciateur) et leurs FONCTIONS selon leur CONTENU.

Sur le plan de la FORME, Beckett utilise les lettres capitales pour nommer ses personnages en tant que locuteurs, qu'ils aient un patronyme (VLADIMIR, ESTRAGON, POZZO, LUCKY) ou non (LE GARÇON) et les minuscules italiques quand ils ont le statut d'adressés (*A Vladimir ; A Estragon...*).

Au niveau typographique, les didascalies intra-répliques sont en italique et insérées entre parenthèses :

« VLADIMIR. – J'ai dû le noter. (Il fouille dans ses poches, archibondées de saletés de toutes sortes.) » (p. 18).

Quant aux didascalies inter-répliques, elles sont présentées en italique mais sans parenthèse et disposées après un saut de ligne. Ce qui leur donne souvent le statut de bornes équivalant à une mention de scène et cela d'autant plus que leur contenu est de type kinésique ou proxémique lié à l'organisation de l'interaction.

« *Lucky regarde Estragon longuement.* » (p 36).
« *Soupirs de soulagement. Détente. Ils s'éloignent l'un de l'autre.* » (p. 25).

Relevons une exception typographique, celle des quatre didascalies qui accompagnent le monologue de Lucky. Elles sont présentées en caractère gras et minuscules mais sans italiques et disposées dans la marge gauche du texte. Essentiellement consacrées aux réactions des auditeurs à l'écoute de Lucky, du fait qu'elles ne sont pas insérées dans le flux de paroles du personnage, elles renforcent formellement leur aspect de coulée verbale ininterrompue.

La PLACE, autre paramètre définitoire des didascalies, permet de séparer les modes d'insertion des didascalies en deux grandes catégories selon qu'elles impactent les *interactions* ou les *répliques*.

Par interaction, il faut entendre, ici, non pas les classes d'unités des analyses conversationnelles, mais ces masses verbales que les mentions d'actes ou de scènes découpent dans le texte. En fonction de quoi on peut dire que les didascalies sont placées avant ou après

interaction. C'est ainsi qu'en fonction de la borne intitulée « Acte premier », la localisation spatio-temporelle occupe la position de didascalie avant-interaction.

« *Route à la campagne, avec arbre.
Soir.* » (p. 9).

Elle sert à établir, à l'aide d'informants spatiaux et temporels, le contexte général dans le cadre duquel vont se dérouler les échanges entre les personnages.

Relèvent de la catégorie « après interaction » les didascalies qui ne sont suivies d'aucune autre interaction (fin de la pièce) ou qui sont séparées des suivantes par un espacement de page significatif.

A l'inter-face entre deux interactions et formellement reconnaissables du fait qu'elles ne sont pas entre parenthèses, certaines didascalies, en particulier de type proxémique, signalent les entrées et les sorties des personnages. (« *Entre Vladimir* » (p. 9) ; « *Vladimir sort. Estragon se lève et le suit jusqu'à la limite de la scène.* », p. 20) et du même coup précisent quels sont les interactants en présence.

Toujours au niveau de la PLACE, la catégorie « réplique », qui représente de loin le nombre le plus important de didascalies, peut elle-même se subdiviser en didascalies « avant réplique », « intra-réplique », « inter-réplique » et « après-réplique ».

La position « avant réplique » correspond aux didascalies qui se placent juste après le nom du personnage et en amont de ses paroles. Certaines d'entre elles jouent un rôle dans l'interaction en faisant référence, par exemple, à du posturo-mimo-gestuel (« *il se tourne vers Vladimir* » ; « *pointant l'index* » ; « *levant les épaules, faisant la moue* »).

Les didascalies « intra-réplique » sont semblables aux précédentes, tant d'un point de vue quantitatif qu'en termes de contenus. Leur principale différence est due au fait qu'elles s'insinuent à l'intérieur des tours de paroles et sont souvent plus longues que les « avant répliques ». Il n'est pas rare aussi de trouver, à cet endroit, des didascalies, qui ne sont pas forcément centrées sur le locuteur mais aussi sur son interlocuteur

(« VLADIMIR. – [...] Attends, ça y est. (*Il sort enfin une carotte et la donne à Estragon.*) Voilà mon cher. (*Estragon l'essuie sur sa manche et commence à la manger.*) Rends-moi le navet. (*Estragon lui rend le navet.*) Fais la durer, il n'y en a plus. », p. 26).

Les didascalies « inter-répliques » sont situées après une réplique

et avant la prise de parole d'un autre personnage. Parfois séparées par un saut de ligne, elles ne sont pas entre parenthèses et peuvent être alignées ou non à droite.

« VLADIMIR (*levant la main*). – Ecoute !
Ils écoutent, grotesquement figés. »
 ESTRAGON. – Je n'entends rien. » (p. 25).

Elles sont pour Beckett l'occasion de suspendre les échanges par des pauses descriptives plus ou moins longues selon qu'elles se limitent à des détails kinésiques ou prennent la forme de véritables pantomimes.

« POZZO. – (*d'un geste large*).- Ne parlons plus de ça. (*Il tire sur la corde.*) Debout ! [...] *Silence. Estragon et Vladimir, s'enhardissent peu à peu, tournent autour de Lucky, l'inspectent sur toutes les coutures. Pozzo mord dans son poulet avec voracité, jette les os après les avoir sucés. Lucky ploie lentement, jusqu'à ce que la valise frôle le sol, se redresse brusquement, recommence à ployer. Rythme de celui qui dort debout.*
 ESTRAGON.– Qu'est-ce qu'il a ? » (p. 33).

Les didascalies « après-répliques » peuvent confirmer ou infirmer le contenu ou l'orientation de la réplique qui les précèdent. Le désaccord entre didascalies et répliques est l'un des traits reconnaissables du style de Beckett.

« POZZO. – Je vais vous quitter.
 ESTRAGON. – Et votre savonnette ?
 POZZO. – J'ai dû la laisser au château.
 ESTRAGON. – Alors, adieu.
 POZZO. – Adieu.
 VLADIMIR. – Adieu.
Silence. Personne ne bouge.
 (p. 65).

En relation avec leur place se pose le problème de la portée des didascalies, c'est-à-dire de la portion plus ou moins grande de texte à laquelle elle s'applique. L'empan le plus large correspond aux didascalies placées avant interaction qui transmettent des informations contextuelles globales valables pour toute la pièce ou pour un acte. Le domaine d'application d'une didascalie le moins étendu est celui des répliques, sous la forme de trois types de configuration : réplique à venir, réplique en cours, réplique antérieure.

Les didascalies dont la portée concerne la « réplique à venir »

sont placées avant réplique et recouvrent la totalité du tour de parole (« ESTRAGON. *(la bouche pleine, distraitement)*. – On n'est pas liés ? », p. 27) ou seulement l'une de ses parties, dès l'instant ou une autre didascalie, surtout si elle appartient au même paradigme, invalide le contenu de la précédente. En fait, il est souvent bien difficile de mesurer et de statuer sur la portée d'une didascalie, même en s'appuyant sur le contenu des dialogues. Pour ne prendre qu'un exemple, on peut imaginer, mais le texte ne le dit pas, que le sentiment affectueux que révèle la didascalie (« *tendrement* ») quand Vladimir promet d'aider Estragon (« Je te porterai ») perdure au-delà de l'intervention de Pozzo et s'applique au tour de paroles ultérieur de Vladimir conseillant à son compagnon :

« Essaie de marcher ». (p. 44-45).

Il est possible aussi que la réplique à venir soit précédée, en guise d'information contextuelle, de la référence à des actions que le locuteur est en train d'effectuer (« ESTRAGON *(levant les épaules, faisant la moue)*. – Tu trouves ? » (p. 34) ou qu'il vient de réaliser (« [...] *Ils se tournent vers Pozzo qui, ayant fini de manger, s'essuie la bouche du revers de la main.* »), p.35) au moment où il va développer son propos. Il s'agit généralement d'une gestualité non verbale ou non communicationnelle, souvent formulée à l'aide du gérondif ou du participe présent : « VLADIMIR *(indiquant)*. – Le cou. ESTRAGON *(regardant le cou)*. – Je ne vois rien. » (p. 33) ; (« ESTRAGON *(tout en mâchant)*. – Je t'ai posé une question. » (p. 26). Elles permettent aussi de décrire l'attitude des interlocuteurs, comme on l'a vu avec les didascalies placées en marge du monologue de Lucky. (« *Exclamations de Vladimir et Estragon. Pozzo se lève d'un bond, tire sur la corde. Tous crient. Lucky tire sur la corde, trébuche, hurle. Tous se jettent sur Lucky qui se débat, hurle son texte.* » (p. 61).

Pour les didascalies qui portent sur les « répliques en cours », il s'agit essentiellement des didascalies placées à l'intérieur des tours de paroles. Leurs fonctions sont diverses puisqu'elles peuvent aussi bien nous informer de l'état d'esprit du locuteur, de ses attitudes au cours de l'échange que de l'identité de son interlocuteur ou des réactions de ce dernier.

« POZZO. – Il y aura bientôt soixante ans que cela dure... *(il calcule mentalement)*... oui, bientôt soixante. *(Se redressant fièrement.)* On ne me les donnerait pas, n'est-ce pas ? *(Vladimir regarde Lucky)*. A côté de lui j'ai l'air d'un jeune homme, non ? *(Un temps. A Lucky.)* Chapeau ! *(Lucky dépose le panier, enlève son chapeau. [...])* ». (p. 45).

Beckett n'est pas économe en didascalies dont le but est de

décrire le déroulement des échanges, que les précisions comportementales concernent le locuteur ou son interlocuteur.

« ESTRAGON (*pas en avant*). – Tu es fâché ? (*Silence. Pas en avant*). Pardon ! (*Silence. Pas en avant. Il lui touche l'épaule.*) Voyons, Didi. (*Silence.*) Donne ta main ! (*Vladimir se retourne.*) Embrasse-moi ! (*Vladimir se raidit.*) Laisse-toi faire ! (*Vladimir s'amollit. Ils s'embrassent. Estragon recule.*) Tu pues l'ail ! ». (p. 21).

Quant aux didascalies portant sur une « réplique antérieure », il est indéniable qu'elles sont plus rares. Elles obligent le lecteur à vérifier rétroactivement s'il avait lu la réplique dans le sens suggéré par l'auteur dramatique qui en profite, en l'occurrence, pour placer un jeu de mots.

(« VLADIMIR. – A Godot ? Liés à Godot ? Quelle idée ? Jamais de la vie ! (*Un temps.*) Pas encore. (*Il ne fait pas la liaison.*) » (p. 27).

Pour clore cette partie consacrée à la portée des didascalies, je préciserai qu'elles entretiennent entre elles, sur le plan syntagmatique, des rapports d'enchaînement ou d'emboîtement. Dans le premier cas, selon qu'elles appartiennent ou non au même paradigme et concernent ou pas le même personnage, le contenu de la seconde se substitue à celui de la première. C'est ainsi que les didascalies décrivent les mouvements et les gestes successifs qu'accomplit Pozzo.

« *Pozzo avance, menaçant.*
Estragon (*vivement*). – Nous ne sommes pas d'ici monsieur.
Pozzo (*s'arrêtant*) – Vous êtes bien des êtres humains cependant. (*Il met ses lunettes.*) A ce que je vois. (*Il enlève ses lunettes.*) De la même espèce que moi. (*Il éclate d'un rire énorme.*) De la même espèce que Pozzo ! D'origine divine ! » (p. 30).

Dans le second cas, la didascalie qui suit ne signifie pas l'obsolescence de la précédente mais son intégration dans un contenu qui la subsume. C'est ainsi que les gestes qu'effectue Vladimir sont subordonnés et dépendent de son humeur chagrine qu'explicite la didascalie « (*impatiemment*) » :

« VLADIMIR.- (*impatiemment*). – Mais oui, mais oui, on est des magiciens. Mais ne nous laissons pas détourner de ce que nous avons résolu. (*Il ramasse une chaussure.*) Viens, donne ton pied. (*Estragon s'approche de lui, lève le pied.*) L'autre, porc ! (*Estragon lève l'autre pied.*) Plus haut ! [...] » (p. 97).

Du point de vue de leur ENONCIATION, les didascalies dans *En attendant Godot* sont conformes au patron discursif traditionnel dont les caractéristiques stylistiques sont les suivantes : emploi d'un présent " désactualisant " (« *Il tend son mouchoir à Estragon* », p.43) ; phrases nominales ou averbales (« *Route à la campagne, avec arbre. Soir.* », (p. 9) ; densité de participes présents et de gérondifs (« *regardant le ciel* », « *se repose en haletant* » (p.9). Au plan énonciatif, toujours, certaines didascalies semblent être écrites à la seule destination du lecteur. Cela prend la forme de détails descriptifs dont la précision n'est pas transposable scéniquement (« *Estragon agite son pied, en faisant jouer les orteils, afin que l'air y circule mieux* », p. 13) ; de commentaires du type « *Estragon n'en dit rien* » (p. 112), de jeux de mots comme « *du tic au tac* » (p. 51), voire d'une allusion culturelle parodique, en référence, par exemple, à un vers de Lamartine (« *Vladimir suspend son vol, peiné. Silence* », p. 81).

2. Contenus et fonctions des didascalies méta-interactionnelles

Les didascalies méta-interactionnelles se rapportent, pour l'essentiel, à ce qui a trait à la *structuration des dialogues*. Entrent en premier lieu dans cette catégorie les didascalies qui désignent l'allocutaire lorsque plusieurs locuteurs sont en présence.(« POZZO.- Vous êtes sévères. (A Vladimir). Quel âge avez-vous, sans indiscretion ? (Silence.) Soixante ?... Soixante-dix ?... (A Estragon.) Quel âge peut-il bien avoir ? », p.37). Il est à noter qu'à différents moments les didascalies signalent une adresse directe non pas à un autre personnage mais au spectateur.(« VLADIMIR. – Tout de même... cet arbre...(se tournant vers le public)...cette tourbière. », p.18). Ce phénomène est à lier, et c'est là l'un des stylèmes de l'auteur, à la volonté de Beckett de déconstruire les conventions théâtrales par une mise en abyme du spectacle lui-même. Cette méta-théâtralité prend des formes diverses :

— longue tirade de Pozzo entrecoupée de didascalies méta-énoncives et gestuelles qui l'assimilent à un numéro d'acteur (« [...] Dans ces latitudes. (Un temps.) Quand il fait beau. (Sa voix se fait chantante.) Il y a une heure (il regarde sa montre, ton prosaïque) environ (ton à nouveau lyrique) après nous avoir versé depuis (il hésite, le ton baisse) mettons dix heures du matin (le ton s'élève) sans faiblir des torrents de lumière rouge et blanche, il s'est mis à perdre de son éclat, à pâlir (geste des deux mains qui descendent par paliers), à pâlir toujours un peu plus jusqu'à ce que (pause dramatique, large geste horizontal des deux mains qui s'écartent) vlan ! fini ! il ne bouge plus !... » (p. 51-52) ;

— mise en demeure d'Estragon et Vladimir de donner leur impression (« POZZO.- Comment m'avez-vous trouvé ? (Estragon et Vladimir le regardent sans comprendre.) Bon ? Moyen ? Passable ? Quelconque ? Franchement

mauvais ? » (p. 52-53) ;

— déconstruction ludique de l'illusion du quatrième mur par des allusions au lieu théâtral. Voir la référence aux spectateurs (« ESTRAGON – Endroit délicieux. *(Il se retourne, avance jusqu'à la rampe, regarde vers le public.)* Aspects riants.[...] » (p. 16) ou le fait que Vladimir se retirant pour assouvir un besoin pressant, Estragon lui indique la direction des toilettes :

« VLADIMIR.– Je reviens. *(Il se dirige vers la coulisse.)* ESTRAGON.
– Au fond du couloir à gauche. VLADIMIR. – Garde ma place. *(Il sort.)* » (p. 48).

Parmi les facteurs de structuration des dialogues, on peut aussi relever, même si elles sont moins utiles que dans les échanges ordinaires, les séquences d'ouverture et de fermeture à l'aide de formules de salutation. Dans tous les cas, elles s'accompagnent de comportements non verbaux, en particulier proxémiques, que les didascalies peuvent mentionner.

« VOIX EN COULISSE.– Monsieur !
Estragon s'arrête. Tous deux regardent en direction de la voix.
ESTRAGON. – Ca recommence.
VLADIMIR. – Approche, mon enfant.
Entre un jeune garçon, craintivement. Il s'arrête.
GARÇON. – Monsieur Albert ?
VLADIMIR. – C'est moi.
(p. 68).

Il est à noter que dans ce monde de la vacuité, de l'impuissance et de l'absurde qui caractérise l'univers de la pièce, les dérapages conversationnels se multiplient tels que la réduction du dialogue à une formule de clôture en contradiction avec la didascalie.

« ESTRAGON. – Alors, adieu.
POZZO. – Adieu.
VLADIMIR. – Adieu.
ESTRAGON. – Adieu.
Silence. Personne ne bouge.
VLADIMIR. – Adieu.
POZZO. – Adieu.
ESTRAGON. – Adieu.
Silence. »
(p. 65).

Concernant la structuration de l'interaction, les didascalies ne manquent pas de nous informer sur la manière dont les interlocuteurs

s'ajustent mutuellement au sens où ils coordonnent en permanence leurs comportements durant les échanges. Sur le plan visuel, cette inter-synchronisation se manifeste par des signes qu'émettent les interlocuteurs et en particulier par la direction du regard (« *Ils se regardent avec colère* » ; « *Vladimir et Estragon s'interrogent du regard* »). C'est ainsi que Pozzo qui craint de ne pas être écouté par ses interlocuteurs, les rappelle à son attention :

« POZZO.- [...] Vous-mêmes (*il les regarde attentivement l'un après l'autre, afin qu'ils se sachent visés tous les deux*) vous-mêmes, qui sait, vous m'aurez peut-être apporté quelque chose. » (p. 39).

Remarquons que dans *En attendant Godot*, les didascalies mentionnant l'activité perceptive des personnages sont nombreuses. Il reste qu'elles sont rarement l'indice d'une relation interlocutive effective : voir « *Lucky (qui) regarde Estragon longuement* » mais demeure muet ou Pozzo qui est incapable d'interpréter les gestes de Vladimir (« *Vladimir mime celui qui porte une lourde charge. Pozzo le regarde sans comprendre* », p.41). En fait les regards sont plutôt le signe d'une angoisse existentielle diffuse dans ce monde dépourvu de repères. (« *VLADIMIR (regardant avec affolement autour de lui, comme si la date était inscrite dans le paysage)* », p. 18) ; « *Vladimir arpente la scène avec agitation, s'arrête de temps en temps pour scruter l'horizon.* », p. 19).

Le contenu des didascalies méta-interactionnelles concerne essentiellement les signes non verbaux visuels (kinésiques et proxémiques) qui constituent le co-texte des échanges interactifs en accord étroit avec la partie verbale ou textuelle. Dans la mesure où tout au long d'une interaction ordinaire le corps est en état d'émission permanent et compte tenu du fait que chaque partie du corps (de la tête aux pieds) est un vecteur de signification, on comprend que les didascalies multiplient les indications corporelles, tout en laissant une bonne part du non verbal nécessairement elliptique.

En atteste l'existence de didascalies qui explicitent les mouvements d'accompagnement des verbalisations proférées par les personnages, que ce soit sous la forme de balancements du tronc, de mouvements de la tête, des bras ou de la main, d'expressions faciales etc. (« *Se retournant* » ; « *Il se tourne vers Vladimir* ») ; « *Levant la tête* » ; « *Il baisse honteusement la tête* » ; « *il brandit les bras* » ; « *Il tend la main à Estragon* » ; « *Devant leur expression incrédule* » ; « *Rit bruyamment* » ; « *Il rit, content de ce bon mot* ».

Précisons qu'il convient de distinguer, même s'il n'est pas toujours aisé de le faire compte tenu des synergies systémiques entre le

verbal et le non verbal, gestes praxiques et gestualité communicationnelle. Les premiers réfèrent aux activités physiques que peut effectuer un locuteur au cours de l'interaction : (« ESTRAGON. – Donne-moi une carotte. (*Vladimir fouille dans ses poches, en retire un navet et le donne à Estragon.*) Merci. (*Il mord dedans. Plaintivement.*) C'est un navet ! », p. 26). On a dit la prédilection de Beckett pour les pantomimes qui sont développées avec minutie dans les didascalies.

(« *Lucky dépose valise et panier, avance, ouvre le pliant, le pose par terre, recule, reprend valise et panier. Pozzo regarde le pliant.*) Plus près ! (*Lucky dépose valise et panier, avance, déplace le pliant, recule, reprend valise et panier. Pozzo s'assied, pose le bout de son fouet contre la poitrine de Lucky et pousse.*) Arrière ! (*Lucky recule.*) Encore. (*Lucky recule encore.*) Arrêt ! (*Lucky s'arrête*), p. 32).

Voir aussi pages 28 et 29 l'arrivée de Lucky et Pozzo ou pages 101-102 la scène des chapeaux. On sait que la gestualité praxique que dénotent les didascalies possède un caractère narratif plus marqué que la gestualité communicationnelle. Il reste que chez Beckett elle a pour caractéristique essentielle de référer à des activités ordinaires, en particulier corporelles, en rupture avec les fictions dramatiques traditionnelles (peiner à mettre ses chaussures (pages 9, 11, 12, 16, 94, 97, 128, 131), oublier de fermer son pantalon (p. 11), manger frugalement (p. 26, 36), uriner avec difficulté (p. 11, 48), émettre des pets (p. 114)...). Leur trait commun, outre d'appartenir au registre du grotesque, est d'exprimer un sentiment d'inanité de toute action humaine. Elles soulignent aussi la vacuité de ces existences souffreteuses, suspendues à l'inexorable attente de la mort dont les deux compagnons essaient vainement à diverses reprises de hâter l'échéance en se suicidant (noyade (p. 74) et pendaison (p. 21 et 132)).

Quant à la gestualité communicationnelle, elle correspond aux gestes kinésiques qui participent étroitement à la structuration des interactions. Soit Beckett, qu'il se limite à mentionner l'existence d'un geste ou qu'il se contente d'une comparaison, laisse au lecteur le soin d'en imaginer le contenu en fonction du contexte. (« VLADIMIR. – Tout de même, tu ne vas pas me dire que ça (*geste*) ressemble au Vaucluse ! Il y a quand même une grosse différence. » (p. 86) ; « VLADIMIR.- Mais regarde. (*Geste*). Pour le moment il est inerte. » (p. 111) ; « VLADIMIR (*avec des tortillements d'esthète*) - Il y a quelque chose... » (p. 56) ; « VLADIMIR. Donne, je le ferai, moi. *Estragon ne veut pas donner le mouchoir. Gestes d'enfant* », p. 44). Soit, et c'est plutôt son style, Beckett rend compte avec précision des mouvements corporels. (« *large geste horizontal des deux mains qui s'écartent* » (p. 52) ; « *gémissant, portant ses mains à sa tête* » (p.46). Dans la catégorie des gestes co-verbaux on relèvera, dans

la pièce, les « illustreurs », gestes parmi lesquels on peut distinguer, entre autres, les mouvements déictiques désignant un sujet ou un objet présents (« POZZO. – Savez-vous qui m'a appris toutes ces belles choses ? (*Un temps. Dardant son doigt vers Lucky.*) lui ! » ; « ESTRAGON (*pointant l'index*). Ce n'est pas une raison pour ne pas te boutonner » (p.11) ; « VLADIMIR. – Regarde-moi ça ! ESTRAGON. – Quoi ? VLADIMIR (*indiquant*). Le cou. » (p. 33) ; les kinéto-graphes, mouvements qui miment l'action corporelle (« Vladimir mime celui qui porte une lourde charge » ; « Il fait celui qui ploie en haletant » (p. 41) ; les synchronisateurs qui assurent le bon fonctionnement de l'interaction verbale sous la forme de « régulateurs », gestes et mouvements de demande ou de cession d'un tour de parole. C'est ainsi que Vladimir refuse de donner la parole à Estragon qui veut exprimer son désaccord. (« Il lève la main. Non, ne proteste pas, nous nous ennuyons ferme, c'est incontestable », p. 113).

Toujours au niveau de la structuration des interactions, les didascalies peuvent rendre compte de la corrélation intra-sujet entre les signes d'un même canal dans leur enchaînement syntagmatique (le rire et le sourire) ou entre les signes de différents canaux.(expression du visage et kinésique).

« Vladimir part d'un non rire qu'il réprime aussitôt, en portant sa main au pubis, le visage crispé.

VLADIMIR. – On n'ose même plus rire.

ESTRAGON. – Tu parles d'une privation.

VLADIMIR. – Seulement sourire. (*Son visage se fend dans un sourire maximum qui se fige, dure un bon moment, puis subitement s'éteint.*)

Ce n'est pas la même chose. Enfin... (*Un temps.*) Gogo... » (p. 13).

Les didascalies soulignent aussi le fait que le non verbal peut anticiper ou suivre l'actualisation du verbal.(« ESTRAGON (levant les épaules, faisant la moue). – Tu trouves ? » (p. 34) ; « [...] c'est affreux... faut qu'il s'en aille... (il brandit les bras) »(p. 46).

Dans la rubrique des didascalies interactionnelles figurent également les didascalies de type proxémique qui précisent, en ouverture d'interaction, la localisation spatiale des personnages, en particulier s'ils se situent ou non dans l'espace mimétique. (« Estragon, assis sur un pierre, essaie d'enlever sa chaussure ». (p. 9) ; « VOIX EN COULISSE. – Monsieur ! », p. 68).En cours d'interaction, les didascalies proxémiques décrivent les attitudes et les mouvements qu'opèrent les personnages, sous la forme d'« adaptateurs ».C'est ainsi que les déplacements et les rapports de proximité ou d'éloignement permettent au lecteur d'inférer l'état des relations entre les personnages.

« [...] Vladimir revient, passe devant Estragon, traverse la scène, les yeux baissés. Estragon fait quelques pas vers lui, s'arrête.
 ESTRAGON (avec douceur). – Tu voulais me parler ? (Vladimir ne répond pas. Estragon fait un pas en avant.) Tu avais quelque chose à me dire ? (Silence. Autre pas en avant.) Dis, Didi...
 VLADIMIR (sans se retourner). Je n'ai rien à te dire.
 ESTRAGON (pas en avant). Tu es fâché ? (Silence. Pas en avant. Il lui touche l'épaule.) Voyons, Didi. (Silence) Donne ta main !... » (p. 20-21).

Conclusion

J'espère, au cours de cette étude, avoir apporté ma contribution aux descriptions linguistiques des didascalies et à une meilleure connaissance du système didascalique propre à *En attendant Godot*.

Ce dernier résultat, d'un point de vue tant qualitatif que quantitatif, des choix opérés par Beckett concernant les domaines qu'affectent ses didascalies en fonction de leur paradigmatique d'appartenance, en l'occurrence les didascalies méta-interactionnelles.

J'ajouterai qu'il existe, dans la syntagmatique de l'œuvre, de véritables parcours didascaliques en fonction des interactions dynamiques qu'elles entretiennent entre elles. Une étude génétique des modes de leur production ainsi que de leurs liens avec les dialogues compléterait utilement l'approche immanente qui a été la mienne.

Bibliographie

- Frédéric, Calas, Romdane Elouri, Saïd Hamzaoui, et Tijani Salaaoui, (Eds), *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Eds, Sud Editions/Presses, Bordeaux, 2007, 543 pages.
- Florence, Fix et Frédérique Toudoir-Surlapierre, *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle*, Collection Ecritures, Editions Universitaires de Dijon, 2007, 282 pages.
- Gallèpe, Thierry, *Didascalies, les mots de la mise en scène*, L'Harmattan. Paris, 1997, 479 pages.
- Golopentia, Sanda, Martinez Thomas, *Voir les didascalies*, Ibéricas, n° 3, université de Toulouse-Le-Mirail. 1994, 243 pages.
- Petitjean, André, « Statut de l'énonciateur et des destinataires des didascalies », Actes du colloque de Dijon in *A qui parle-t-on ? Le destinataire dans le théâtre vivant français*, C. Despierre et F. Fix (éds), Éditions universitaires de Dijon, 2010 a), p. 97-105.
- Petitjean, André, « Pour une stylistique des œuvres dramatiques : l'exemple des didascalies » in *Stylistiques*, J. Wulf, Éd, Presses universitaires de Rennes, 2010 b), p. 297-307.
- Thomasseau, Jean- Marie, « Pour une analyse du para-texte théâtral », *Littérature*, n°53, 1984, 79-103.

Thomasseau, Jean-Marie « Les différents états du texte théâtral », *Pratiques* n° 41, 1984, b) 99-121.