



PROJECT MUSE®

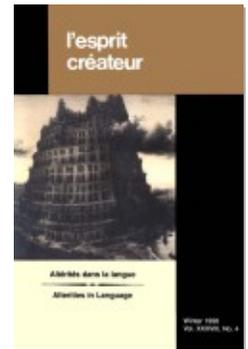
Echolalies: dialogue ou monologue?

Véronique Gély-Ghedira

L'Esprit Créateur, Volume 38, Number 4, Winter 1998, pp. 52-63 (Article)

Published by Johns Hopkins University Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/esp.2010.0326>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/264834/summary>

Echolalies: dialogue ou monologue?

Véronique Gély-Ghedira

Qui me parle, à ma place même?

Quel écho me répond: Tu mens?

—Paul Valéry, “La Pythie”, *Charmes*

LE MOT ECHOLALIE appartient à plusieurs domaines de définition. D’abord, le phénomène de l’écholalie relève de la psychiatrie, en tant que trouble du langage, signe d’un “vide de conscience”¹; il s’agit d’une “répétition automatique des paroles (ou chutes de phrases) de l’interlocuteur, observée dans certains états démentiels ou confusionnels”². Mais c’est également une figure du discours, définie comme la “répétition de la dernière syllabe d’un mot, en écho” (Dupriez, *loc. cit.*). Ensuite, l’écholalie, qu’elle soit pathologique ou rhétorique, peut être observée soit dans une situation de dialogue, soit dans le cas d’un locuteur isolé. Dans le premier cas, le locuteur répète les dernières paroles de son interlocuteur³, dans le second cas il répète ses propres paroles. L’histoire littéraire connaît aussi un troisième cas, celui du dialogue avec l’écho, souvent personnifié en nymphe Écho, l’amoureuse dédaignée par Narcisse. Dans les *Métamorphoses* d’Ovide (III, 380-92), Écho répond aux paroles de Narcisse qui, égaré dans la forêt, appelle ses compagnons⁴. Ce dialogue a connu une fortune littéraire considérable aux XVI^e et XVII^e siècles⁵, essentiellement dans la pastorale dramatique ou romanesque⁶. La convention consiste à montrer un personnage, qui est souvent un héros malheureux en amour, adressant ses plaintes aux rochers, aux arbres, à la nature, et recevant de l’écho une réponse à ces lamentations. L’écho reprend les derniers mots des questions qu’on lui pose, de sorte que ces mots prennent un sens qui forme réponse.

Dans les trois cas (dialogue, monologue, dialogue avec l’écho), le procédé est identique sur le plan grammatical: les derniers mots ou segments de mots prononcés sont répétés. Mais la différence évidente réside dans le rapport à autrui qui est en jeu. S’il y a bien dans les trois cas répétition, dans le cas du dialogue elle est répétition par un autre (l’interlocuteur, ou l’écho personnifié en nymphe) des mots du sujet tandis que dans le cas du monologue elle est répétition par le même sujet parlant de ses propres mots. Le rapport entre identité et altérité se complique encore si l’on prend en compte la nature même de la répétition. En effet, la répétition est par définition répétition du

même. Mais, parce qu'il est répété, le discours même devient autre, soit parce qu'il est altéré, déformé par une série de métoplasmes qui transforment son sens, soit parce qu'il est aliéné, puisque attribué à un autre sujet parlant. Ces trois formes d'écholalies nous semblent donc mettre en jeu un écheveau complexe de relations entre le même, l'autre et le moi. Nous voudrions tenter d'examiner si elles ne permettent pas, à travers l'examen de ces relations, d'évaluer les limites respectives du monologue et du dialogue.

* * *

Dans l'opéra, les "chœurs à deux où se révèlent les voix de la passion", autrement dit "l'écholalie passionnelle"⁷, sont un exemple d'écholalie dialogique: le moi ne peut se dire qu'en chantant les mots de l'autre, qu'en devenant, littéralement, l'écho de l'autre. C'est ainsi que l'expliquent Siegmund et Sieglinde dans leur dialogue choral de *La Walkyrie*:

Siegmund:

Du bist das Bild,
das ich in mir barg

Sieglinde (den Blick schnell abwendend):

O still! Lass mich
der Stimme lauschen:
mich dünkt, ihren Klang
hört'ich als Kind—

Doch nein! ich hörte sie neulich,

(aufgereget)

als meiner Stimme Schall
mir widerhalte der Wald⁸.

L'écholalie passionnelle signale l'aliénation du sujet parlant. Le moi n'existe plus, se fond dans le duo. Le même devient l'autre; mais, dans le même mouvement, il se reconnaît dans l'autre, car les amants sont jumeaux, ils parlent d'une seule voix, et la répétition permet à l'instant de suspendre le temps.

En revanche, l'écholalie monologique est retour insistant du même dans le même: ainsi dans l'une des premières pages d'*Histoire* de Claude Simon:

« ... emportée si jeune si brutalement et maintenant—emportée emportée—ces deux enfants que vous allez devoir parce que bien sûr pour tant qu'il fasse un homme seul—homme seul homme seul—ce sera au moins une consolation—maintenant tous vos petits-enfants ici près de... »⁹

Le narrateur, une page plus haut, a défini les phrases qu'il rapporte comme la réduction de conversations passées à un ressassement du *même*:

[...] ces bribes de phrases navrées, ces commentaires suspendus dans l'air immobile comme ces vibrations qui persistent longtemps après que les cloches se sont tuées, tournant en rond, se répétant, comme si les ors ternis, les pendeloques des bobèches et les guirlandes des trumeaux se les renvoyaient en un inaudible et lancinant écho, continuant à se répéter entre les murs nus, les plafonds écaillés, dans la grande maison vide, noire, sonore: les monotones et éternelles lamentations et les mêmes images, les mêmes lacis de rides entrecroisées [...]. (Simon, *Histoire*, 26)

L'écholalie ici n'est pas l'emprunt des mots, de la langue, ni du discours de l'autre, mais le surgissement d'un discours autre dans la langue du même, du sujet parlant. Elle marque, à côté et à l'intérieur du discours rapporté qui était articulé, logique, adressé à un tiers, intégré à une tradition rhétorique de la *consolatio*, l'intrusion d'une autre voix, intérieure, qui poursuit dans le souvenir le monologue d'une conscience douloureuse. Un peu plus loin, le narrateur le compare au "résidu permanent et solidifié de quelque affliction sans limite" (Simon, *Histoire*, 28). L'altération de la langue naît de l'altération de la syntaxe, elle produit, mieux qu'une aliénation, un dédoublement du discours, en un *continuum* logique d'une part, celui de la pensée traduite en paroles, et d'autre part en un *dis-continuum* dont la logique n'est pas celle de la pensée, mais celle de la conscience.

Le cas est encore différent avec la convention littéraire du dialogue avec l'écho: l'écho n'est pas le moi, mais il n'est pas non plus un interlocuteur identifiable, il est l'autre absolu, celui qui n'appartient pas à l'humanité, un son qui ne saurait être de la langue puisqu'il n'émane pas d'un sujet, mais d'un objet naturel, rocher, forêt ou rivage. Et pourtant le son que renvoie l'écho ressemble à de la langue, il est en tout cas perçu non comme un son, mais comme un sens. Il répète, donc reproduit et imite la langue du sujet parlant. Il est à la fois autre, puisqu'il n'est pas le moi, il n'est pas même homme, et à la fois le même, en tant qu'image sonore, réduplication des mots du sujet. Toute écholalie, au fond, porte la même tension entre le même et l'autre: dans le même mouvement où elle efface leur différence, elle la signale.

* * *

Monologique ou dialogique, l'écholalie manifeste en effet un même conflit insoluble entre le même et l'autre à l'intérieur du moi. Elle est aussi le symptôme d'une tentative de suspendre le temps en un instant privilégié.

L'écholalie dialogique telle que nous l'avons définie, c'est-à-dire l'écholalie passionnelle, est un cas-limite, intenable dans la durée. Le duo échoïque est mis en scène en tant que miracle, instant exceptionnel qui échappe au temps. De ce fait, il ne peut pas durer, ou du moins la nécessité dramatique impose

qu'il ne dure pas (il suspend le temps, l'action, il empêche la différence des sexes et des individus, et s'oppose donc à toute progression). Fragilisé, un tel procédé est en outre sans cesse menacé par le ridicule, car l'écholalie n'est pas seulement un instant lyrique, mais aussi un procédé comique extrêmement efficace au théâtre, comme dans l'exemple signalé par Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert (*Dictionnaire*), les premières répliques de la première scène des *Fourberies de Scapin*: Octave, le jeune premier, veut faire parler son valet Silvestre:

Octave: Ah! fâcheuses nouvelles pour un cœur amoureux! Dures extrémités où je me vois réduit!
Tu viens, Silvestre, d'apprendre au port que mon père revient?

Silvestre: Oui.

Octave: Qu'il arrive ce matin même?

Silvestre: Ce matin même.

Octave: Et qu'il revient avec la résolution de me marier?

Silvestre: Oui.

Octave: Avec une fille du seigneur Géronte?

Silvestre: Du seigneur Géronte.

L'écholalie n'est ici qu'une variante de l'acquiescement: les répétitions alternent avec le simple "oui", sont données et perçues comme son équivalent. Or les effets qu'elle produit à la fois sur le public et sur l'interlocuteur sont importants. Le spectateur, sans doute, doit rire de ce procédé: même non altérés, respectés dans leur lettre, les mots du maître sont probablement mis à mal par la répétition, qui fait certainement, à travers le jeu de l'acteur, une large place à la parodie. Quant à l'interlocuteur, Octave, il en est prodigieusement irrité, car il y voit une réticence, une résistance de son valet: "Ah! parle, si tu veux, et ne te fais point, de la sorte, arracher les mots de la bouche".

Pourtant, acquiescement tout comme écholalie devraient en bonne logique avoir pour fonction et pour effet de signifier précisément la soumission du valet à son maître, puisque l'autre qu'est le valet renonce à son altérité, qui fait son identité, pour se fondre dans les mots, dans l'identité de son maître¹⁰. C'est d'ailleurs exactement l'argument que Silvestre oppose à la remontrance de son maître: "Qu'ai-je à parler davantage? Vous n'oubliez aucune circonstance, et vous dites les choses tout justement comme elles sont".

Or que le valet refuse d'affirmer son altérité, d'user d'autres mots que de ceux de son maître, c'est précisément ce qui irrite le maître, car il souhaiterait être conseillé et dirigé¹¹: l'écholalie n'est donc pas simple substitut du "oui", elle en est l'hyperbole, c'est-à-dire le refus de dire autre chose, le refus d'en dire plus, le refus d'aller plus loin dans le dialogue, ou plus loin dans le temps

(en imaginant une solution aux problèmes d'Octave); cette exagération fonde l'insolence du valet qui refuse d'exaucer le désir caché du maître, celui de dialoguer pour faire progresser la situation, pour agir sur le futur. Dans cet exemple, deux identités sont mises en danger: celle du valet est en apparence altérée, aliénée, dans la mesure où elle se fonde dans celle de son maître; mais en réalité, c'est le maître qui est affecté, parce qu'il est isolé, enfermé dans son monologue, et parce que cet enfermement dessine, en creux, le manque dont il souffre, son désir d'entendre l'autre. Le valet qui "fait écho" parodie non seulement, de ce fait, les paroles de son maître, mais aussi la tradition littéraire où l'écho prophétise, conseille, console et rassure, se fait la voix du désir du sujet parlant.

Dans le genre littéraire qui est sa terre d'élection, la pastorale, la voix de l'écho est en effet explicitement identifiée comme celle du désir, et le dialogue avec l'écho comme une forme intermédiaire entre le monologue et le dialogue. Dans l'*Astrée* le berger Sylvandre, amoureux éconduit, "délibère" d'abord "en soi-même" du parti à prendre devant la froideur de celle qu'il aime. Puis l'idée lui vient de consulter l'écho, ce qui suppose que cette consultation est perçue comme une alternative à la délibération, c'est-à-dire comme un dialogue:

Mais pourquoi, dit-il, nous allons-nous consommans & embrouïllans en ces contrarietez? Echo qui habite en ce rocher, si nous l'en enquérons, nous en dira bien ce qu'elle en a ouy de la bouche mesme de ma Bergere, qui est l'Oracle le plus certain que ie puisse consulter. Et lors releuant la voix il luy parla de cette sorte:

Echo. Stances
I

Fille de l'air qui rien ne sçauois taire,
de ces rochers hostesse solitaire,
Où vont les cris que je vais esmouuant, Au vent.
Et quel crois-tu que ce cruel martyrte,
Que plein d'Amour mon cœur va conceuant,
Deviene enfin aux maux que ie souspire? Pire.
[...]
Heureux cent fois aimé de cette belle:
Mais d'où sçais-tu que son cœur genereux
Sera vaincu si ie luy suis fidelle? D'elle¹².

Le recours à l'Echo est rationalisé et rendu aussi vraisemblable que possible: pour éveiller l'écho, le personnage élève la voix; Echo peut donner un "oracle" parce qu'elle a précédemment entendu la voix de la Bergère. Echo est donc explicitement donnée pour un substitut, pour un intermédiaire entre la Bergère et le Berger, ce qui implique que les stances montrent la reconsti-

tution d'un dialogue avec décalage temporel, et non un monologue: Echo serait une sorte de garde-mémoire, de réservoir des paroles dites dans le passé. Ainsi l'écholalie ne suspendrait pas le temps, mais annulerait les effets du temps en créant la permanence. Cependant, en épilogue à ces "stances", le narrateur ajoute une tout autre interprétation:

Encore que le berger n'ignorast point que c'estoit luy-mesme qui se respondoit, & que l'air frappé par sa voix rencontrant les concavitez de la roche, estoit repoussé à ses oreilles: si ne laissoit-il de ressentir une grande consolation des bonnes responses qu'il en avoit receües, luy semblant que rien n'estant conduit par le hazard, mais tout par une tre-sage prouidence, ces paroles que le rocher luy auoit renuoyées aux oreilles n'auoient esté prononcées par luy à dessein, mais par une secrette intelligence du démon qui l'aimoit, & qui les luy auoit mises dans la bouche: Et en cete opinion il suiuoit la coustume de ceux qui aiment, qui d'ordinaire se flattent en ce qu'ils desirent, & trouvent des apparences d'espoir où il n'y a apparence de raison.

Le souci de rationalisation réapparaît ici: une prise de distance critique est marquée vis-à-vis de la convention littéraire, le narrateur prête au personnage sa propre aptitude à reconnaître la nature du phénomène physique. Mais cette lucidité supposée ne l'empêche pas de recourir à l'oracle. Ici, l'explication initiale est abandonnée, il n'est plus question que la Bergère ait par avance déposé dans l'écho les réponses aux questions à venir de son soupirant; la rationalisation a cette fois-ci franchi une étape supplémentaire: le narrateur tient pour acquis que le sens de l'écho dépend du choix des mots qu'on lui envoie: aussi ne choisit-il plus de justifier les réponses, mais les demandes, en expliquant que la providence divine les a mises dans la bouche de Sylvandre. Mais à la providence divine il suggère aussi un substitut, le désir: "il suiuoit la coustume de ceux qui aiment, qui d'ordinaire se flattent en ce qu'ils desirent, & trouvent des apparences d'espoir où il n'y a apparence de raison". On ne saurait mieux dire que le dialogue avec l'écho n'est pas un dialogue, qu'il n'est que la poursuite, sous une autre forme, du monologue de Sylvandre. La typographie d'ailleurs l'avait déjà "dit" au lecteur, en identifiant l'écho à un genre poétique à part entière, celui-là même qui au théâtre a pour fonction d'exposer l'intériorité du personnage: les stances. Ces stances réintroduisent le théâtre dans le roman: elles mettent en scène, dans un dialogue entre l'angoisse et le désir, le théâtre mental du personnage amoureux. Autant dire que l'Autre n'existe pas, que l'Autre n'est qu'une manière de voir, d'entendre le Même.

L'écholalie, dans le dialogue comme dans le monologue, répond donc bien à la définition de la répétition en tant que pathologie de l'hystérique, "cette inexpérience de l'autre en moi, cette passion du toujours-déjà passé

dans le présent¹³: rien d'autre que le Moi ne s'y donne à lire. Mais ce Moi est double, car la poétique de l'écholalie est une mise en scène de la conscience et du désir, elle les fait dialoguer: la conscience n'y est "altérée" que dans le sens où elle apparaît dans le même temps même et autre.

* * *

Mais si l'écho qui parle dans l'écholalie n'est pas un autre, mais une autre voix du même sujet parlant, dit-il autre chose que le sujet parlant? Dit-il même quelque chose? En bonne logique, la répétition, qui isole dans la langue des segments découpés de manière arbitraire ou aléatoire, ne devrait pas être intelligible, puisque le sens repose sur la syntaxe, sur la relation. Or, justement, les écholalies sont perçues comme porteuses de sens, à commencer par leur modèle, c'est-à-dire le dialogue avec l'écho.

Dans sa tradition littéraire, en effet, le dialogue avec l'écho repose sur le postulat d'un "pacte de lecture" partagé par le personnage et le lecteur de l'œuvre, selon lequel l'écho délivre un sens: voix d'ailleurs, voix sortie des profondeurs de la terre, l'écho est assimilé à une sibylle, à un oracle. Tout manquement apparent à cette convention est immédiatement repéré et désigné comme une anomalie. Ainsi dans une pièce musicale de Savaro di Mileto, en 1668, Écho répond au désespoir de l'héroïne, Psyché, en répétant, comme d'usage ses derniers mots. Or, prise isolément, cette répétition ne donne aucun message. Psyché s'en étonne, s'en indigne presque; elle "travaille" les paroles de l'écho jusqu'à ce qu'elle comprenne qu'il s'agissait d'une charade, que les paroles de l'écho ne répondent pas à chacune de ses questions, mais qu'elles doivent être mises bout à bout pour donner une réponse globale:

PAROLE DELL ECHO

Spera. Il Nume. D' amor. Sarà. Tuo. Sposo.

Così dicesti, oh mio

Fortunato Destino,

S' havrò per sposo il sospirato Dio. (II)¹⁴

La découverte du mot de l'énigme n'est pas seulement pour elle source de bonheur en raison de la nature de la prophétie qu'elle délivre, mais aussi soulagement parce qu'elle confirme que l'écho délivre bien une prophétie. L'absence de sens était ce qui rendait intolérables pour l'héroïne les réponses absurdes de l'écho.

On retrouve dans le théâtre moderne une souffrance comparable devant une absence de sens comparable. Il s'agit de la longue tirade de Lucky au premier acte d'*En attendant Godot*¹⁵, dont nous isolons ici un court passage:

[...] qu'à la suite des travaux inachevés de Testu et Conard il est établi tabli tabli ce qui suit qui suit qui suit assavoir mais n'anticipons pas on ne sait pourquoi à la suite des travaux de Poinçon et Wallmann il apparaît aussi clairement si clairement qu'en vue des labeurs de Fartov et Belcher inachevés inachevés on ne sait pourquoi de Testu et Conard inachevés inachevés il apparaît que l'homme contrairement à l'opinion contraire que l'homme en Bresse de Testu et Conard que l'homme enfin bref que l'homme en bref enfin malgré les progrès de l'alimentation et de l'élimination des déchets est en train de maigrir [...].

Même si trois autres personnages sont en scène (Vladimir, Estragon et Pozzo), cette tirade doit être considérée comme un soliloque, puisqu'elle ne répond à aucune autre, et qu'aucune autre ne lui répondra. En outre, Pozzo a ordonné "Pense!", et non "Parle!": car Lucky présente la particularité de penser à haute voix. La tirade de Lucky est donc l'équivalent des stances dans le théâtre classique, du monologue intérieur dans le roman: elle est donnée, tout comme le dialogue avec l'écho dans la pastorale, pour une forme intermédiaire entre le monologue et le dialogue. Or le début de ce passage est accompagné d'une didascalie marginale: "*Premiers murmures d'Estragon et Vladimir. Souffrances accrues de Pozzo*". L'énoncé de la "pensée" de Lucky à ce moment fait intensément souffrir son maître, et ses deux autres auditeurs manifestent une gêne importante. Peu auparavant, Pozzo avait dit de son "knouk"¹⁶: "Il pensait [...] joliment autrefois, je pouvais l'écouter pendant des heures. Maintenant...*(il frissonne.)* Enfin, tant pis". Ce qui est donné à entendre sur la scène est une "pensée" qui rend malade, qui fait mal et qui fait peur. Le spectateur, lui, peut partager la douleur et la gêne des personnages, ou ressentir plutôt le comique de cet énoncé. Le discours de Lucky, de fait, met en cause deux procédés comiques qui sont en même temps deux maladies de la pensée: le premier est un énoncé absurde et dénué d'intérêt, c'est la bêtise; le second est l'interpolation à l'intérieur de cet énoncé de syntagmes qui le parasitent. Le noyau de la "pensée" de Lucky est un énoncé qui parodie le style et le vocabulaire du discours scientifique, et que l'on peut reconstituer ainsi dans l'extrait que nous avons choisi:

[...] à la suite des travaux inachevés de Testu et Conard il est établi [...](1) ce qui suit [...](2) assavoir [...](3) qu'en vue des labeurs de Fartov et Belcher inachevés [...](4) il apparaît que l'homme contrairement à l'opinion contraire [...](5) malgré les progrès de l'alimentation et de l'élimination des déchets est en train de maigrir [...].

Quant aux interpolations, de longueur et de nature variables, elles font une grande place au phénomène de l'écholalie:

—1 [tabli tabli]: la première interpolation ici est une écholalie qui altère la matière verbale elle-même; le lexème "établi", une fois étété, ne présente

aucun sens intelligible, l'écho est purement phonique et s'apparente à la paralogie de la rhétorique classique: dans sa répétition, le mot a fait l'objet d'une transformation (d'un "métaplasme") par suppression à la fois d'un son et d'une lettre [é], mais en même temps sa répétition s'ajoute en appendice au mot lui-même, qui subit alors un métaplasme par adjonction de deux syllabes redoublées.

—2 [qui suit qui suit]: ici l'écholalie n'altère par le lexème, mais le syntagme [ce qui suit] par la suppression du démonstratif, antécédent de la relative; comme dans l'exemple précédent, un double métaplasme empêche la cohérence syntaxique et sémantique.

—3 [mais n'anticipons pas on ne sait pourquoi à la suite des travaux de Poinçon et Wallmann il apparaît aussi clairement si clairement]: de cette interpolation plus complexe nous ne retenons que l'écholalie qui la termine ("aussi clairement *si clairement*") et qui répond à la même définition que la précédente. Mais nous pouvons remarquer qu'elle s'intègre à une série de diverses formes de répétitions.

—4 [inachevés inachevés on ne sait pourquoi de Testu et Conard inachevés inachevés]: ici deux écholalies encadrent une répétition; les écholalies elles-mêmes répètent un lexème apparu plus haut dans le texte: il y a aggravation et complication de la maladie du langage.

—5 [que l'homme en Bresse de Testu et Conard que l'homme enfin bref que l'homme en bref enfin]: ici l'écholalie (répétition de "que l'homme en Bresse") cède le pas à ce qui la menace en permanence, le calembour, nouvelle forme de métaplasme; dans un premier temps, "en Bresse" devient "en bref" par substitution du son [f] au son [s], tandis que simultanément "en bref" devient "enfin bref" par adjonction de la syllabe [fin], adjonction suscitée par la confusion entre les deux lexicalisations "en bref"—registre savant—et "enfin bref"—registre populaire—; dans un second temps une inversion de "enfin" et de "bref" modifie totalement la signification du syntagme, rétablissant au moment où on ne l'attendait plus une cohérence sémantique: l'homme peut certes être dit "bref enfin", puisque les travaux de X et de Y ont prouvé qu'il maigrit...

La fréquence dans cet extrait de la répétition, qu'elle soit ou non écholalique, est l'indice d'une insistance sur l'identique, donc sur l'identité. Or Lucky, tenu en laisse par Pozzo qui le manipule comme un chien ou une marionnette ne saurait être plus aliéné, moins pourvu d'identité. Son discours manifeste en outre d'importantes altérations de la langue. L'altération signale une altérité, qui se manifeste sous trois formes différentes. D'abord parce que le discours de Lucky est parodique, donc mimétique: il reproduit les carac-

téristiques du discours savant, donc il substitue le discours d'autrui—des savants—à la “pensée” de Lucky. Ensuite parce que, à l'intérieur même de ce qui est donné pour une pensée, donc la saisie d'une intériorité, les interpolations jouent le rôle de parasites qui font entendre leurs propres discours, ou pensées. Enfin parce que les répétitions et plus spécialement les écholalies ont pour effet de mettre en lumière l'étrangeté, l'inquiétante étrangeté de ce discours justement en tant qu'il est donné pour une pensée: en ce sens, c'est la pensée qui est dénoncée comme l'Autre, comme l'Etranger, comme l'Ennemi de la parole (on rappelle que Lucky ne “parle” jamais dans cet acte). Cet Autre fait souffrir qui l'entend. La cause de cette souffrance semble bien être l'absence de sens: la parole et le discours seraient donc logiques et signifiants, tandis que la pensée serait illogique et in-signifiante. Il n'est certainement pas indifférent que la pensée ainsi dénoncée présente les caractéristiques de la glose, qui procède par paraphrase, répétition et interpolation. Mais ce qui nous arrête est une autre question: certes, les discours qui parasitent le soliloque, et plus spécialement l'écholalie, détruisent, dé-construisent le sens de l'énoncé initial: en ce sens, ils ne font rien d'autre que l'écho qui répond aux héros des pastorales. Mais aucun des personnages présents sur la scène ne fait l'effort de chercher leur sens, ou tout simplement de chercher s'ils ont un sens. À la différence de la pastorale du XVII^e siècle, où Psyché réfléchissait jusqu'à ce qu'elle trouve le mot de l'énigme, dans le théâtre de Beckett Pozzo et Estragon se contentent de souffrir, et ne réagissent qu'en faisant taire Lucky par la violence, par les coups. Est-ce à dire que la logorrhée de Lucky n'est pas une énigme, et qu'il n'y a pas de mot de l'énigme?

* * *

La résistance au sens est extrême dans cette longue tirade, qui fatigue l'oreille comme la pensée. Et pourtant, elle conserve un trait commun d'importance avec le conventionnel dialogue avec l'écho: ce trait commun est la vaticination. Comme la Pythie, Lucky fait précéder l'énoncé de sa “pensée” d'une transe (les coups de pied), et d'une danse. Comme la Pythie, il profère sa “pensée” dans un état second, qui se traduit par une montée progressive de son débit, d'abord “monotone”, puis hurlant (“*Lucky, qui se débat, hurle son texte*”), et enfin culminant dans des “vociférations”. Comme la Pythie, il s'effondre après avoir parlé. Ce qui manque à Lucky, c'est un exégète aussi actif et aussi habile que celui que l'écho avait trouvé en Psyché. Mais de l'écho, il a gardé les mécanismes—répétition et emphase—, qui sont aussi, évidemment, les procédés de la poésie et du lyrisme.

Dans *La Matière-émotion*¹⁷, Michel Collot explique la fascination que subit l'oreille grâce aux déformations pratiquées par le rythme sur les mots dans la chanson en la comparant à l'écoute analytique:

Les subtils déphasages qui s'introduisent dans toute chanson, entre phrase musicale et phrase verbale, ou dans le poème, entre frontières de vers et articulations syntaxiques, évoquent le glissement postulé par Lacan, de la chaîne des signifiants par rapport à celle des signifiés inconscients. Tout l'art de l'écoute analytique consiste à repérer les "points de capiton" où les éléments de ces deux chaînes se rencontrent, produisant un effet de vérité.

Dans l'écholalie poétique (le dialogue avec l'écho, qui est l'un des moments lyriques du roman pastoral), le régisseur de l'action dramatique (dramaturge, narrateur) a pour charge de repérer ces "points de capiton" qui permettent à l'écho de dire une vérité, de produire du sens. C'est lui la "providence", le "démon" de *Astrée*. Mais l'écho pratique aussi dans le discours du Moi qui parle les mêmes "subtils déphasages [...] entre frontières de vers et articulations syntaxiques" que la musique dans les paroles de la chanson: l'écho est peut-être alors, tout simplement la matérialisation de l'Autre qui répond à la langue dans le phénomène poétique. Cet Autre, c'est la musique dans le rythme du poème en vers, mais c'est aussi la respiration de la voix dans toute littérature, si parodique soit-elle. L'écholalie de Lucky, que personne ne se donne la peine de déchiffrer, mais que tout le monde entend, est peut-être simplement la respiration d'un Moi, qui se manifeste par une appréhension ludique du langage (fantaisies et variations), à l'intérieur même d'un discours (la pensée académique) qui a toutes les apparences d'une langue de l'Autre.

Université de Clermont-Ferrand II

Notes

1. L'expression est celle de Bernard Dupriez, *Gradus. Les Procédés littéraires* (Paris: Union Générale d'Éditions, 1984), "Echolalie", 169-70. Voir également l'article "echolalie" dans Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire* (Paris: Armand Colin, 1993), "Cursus," 67.
2. Définition du dictionnaire *Le Robert*, 1991.
3. Bernard Dupriez voit alors en elle une "variété de palilalie ou de paliphrasie, qui consiste à répéter le dernier mot ou la dernière phrase de l'interlocuteur. C'est ce que l'on appelle couramment 'faire le perroquet'" (*loc. cit.*).
4. Voir Anne-Emmanuelle Berger, "Dernières nouvelles d'Echo", *Littérature*, n°102 (mai 1996): 71-90. J'ai également proposé une analyse de ce dialogue dans une communication au colloque de Clermont-Ferrand du CRLMC, *La Poésie de l'indéterminé* (sous presse), organisé par V.-A. Deshoulières (septembre 1997): "Echo, caméléon sonore", à laquelle je me permets de renvoyer.
5. Et au delà; voir l'article "Echo Verse" dans A. F., M. A. Scott, *Current Literary Terms. A Concise Dictionary of their Origin and Use* (London: MacMillan Press, 1965), 85: "A device in verse by which one line repeats the concluding syllables of the preceding line, with a change in meaning".

6. Analysé très partiellement par Daniela Dalla Valle, "Le thème et la structure de l' "écho" dans la pastorale dramatique française au XVII^e siècle", *Le Genre pastoral en Europe du XVI^e au XVII^e siècle* (Centre d'Etudes de la Renaissance et de l'Age classique, Publ. de l'U. de Saint-Etienne, 1980), 193-98. Voir surtout John Hollander, *The Figure of Echo. A Mode of Allusion in Milton and After* (Berkeley/Los Angeles/London: U of California P, [1981] 1984), et Joseph Loewenstein, *Responsive Readings. Versions of Echo in Pastoral, Epic, and the Jonsonian Masque* (New Haven/London: Yale UP, 1984).
7. Paul-Laurent Assoun, *Le Regard et la voix*, Tome 2 (Paris: Economica, 1995), 72.
8. "Siegmund: C'est toi qui es l'image/que je cachais en moi!./Sieglinde: Oh! fais silence! laisse-moi/prêter l'oreille à la voix: il me semble que, tout enfant,/j'ai entendu son timbre.../Mais non, je l'ai entendue récemment.../(bouleversée) quand le bois me renvoyait/le son de la propre voix!" (ed. et trad. Jean d'Arièges, préf. Marcel Doisy, *Die Walküre. La Walkyrie* (Paris: Aubier-Flammarion, 1970), 104-05).
9. Claude Simon, *Histoire* (Paris: Editions de Minuit, 1967), 27. A propos de *Histoire* et du phénomène d'écho, voir Pascal Mougin, *L'Effet d'image. Effet sur Claude Simon* (Paris: L'Harmattan, 1997), chap. 8.
10. Ceci est à rapprocher du dialogue empêché imaginé par André Breton dans le *Manifeste du surréalisme*, également cité par Bernard Dupriez (*loc. cit.*): *Comment vous appelez-vous?— Vous.*
11. "Conseille-moi du moins, et me dis ce que je dois faire dans ces cruelles conjonctures".
12. Honoré d'Urfé, *L'Astrée* (Paris: Sommaville, 1647), t. II, Seconde partie, livre 1, 5-9.
13. Mikkel Borch-Jacobsen, *Hypnoses* (Paris: Galilée, 1984), 92, cité par Anne Tomiche, "Repetition: Memory and Oblivion. Freud, Duras, and Stein", *Revue de Littérature Comparée* 259 (1991): 264.
14. PAROLES DE L'ECHO: "'Espère. Le dieu. D'amour. Sera. Ton époux.' C'est cela que tu as dit. Oh! que le destin m'est favorable, si je dois avoir pour époux le dieu que je désire!"
15. Samuel Beckett, *En attendant Godot* (Paris: Editions de Minuit, (1952) 1986), 60. Nous empruntons cet exemple à Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert (*loc. cit.*). Sur la question de la répétition et de la différence dans l'œuvre de Beckett, nous signalons l'ouvrage récent de Tomas Hunkeler, *Echos de l'égo dans l'œuvre de Samuel Beckett* (Paris: L'Harmattan, 1998).
16. *Ibid.*, p. 46: "Autrefois on avait des bouffons. Maintenant on a des knouks".
17. Michel Collet, *La Matière-émotion* (Paris: P.U.F., 1997), 313-25 ("La mémoire en chantant").