

L'ÉTRANGÉTÉ DE LA CORPORÉITÉ DANS LE THÉÂTRE DE SAMUEL BECKETT

Bendé Ghislain Daniel KADIO

Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan (Côte d'Ivoire)

kaghys@gmail.com

Résumé

Le corps est le point de contact et de connexion entre le protagoniste ou le comédien, et le lecteur-spectateur ou le public. Aussi, dans la dramaturgie traditionnelle cette relation est facilitée par la précision des portraits et la fluidité des gestes des personnages et/ ou comédiens mis en scène. Chez Samuel Beckett, principalement dans son théâtre, la corporéité, étrangement, semble refuser ce rapprochement au travers d'une mise en scène des corps, hors de toute attente. Les portraits physiques dressés par l'auteur, et surtout la défiguration fulgurante des corps en scène, font, de ces personnages, des êtres neutres auxquels le spectateur et/ ou le lecteur-spectateur peinent à s'identifier. Cette réflexion interroge donc les tenants et aboutissants d'une telle orientation esthétique par le truchement de la sémiotique théâtrale, de la sociocritique et de l'herméneutique. L'analyse des signes textuels propres à cette corporéité, et des contingences socioculturelles de la réception de celle-ci, permettra de dégager la profondeur significative de cet aspect du théâtre beckettien. Finalement l'auteur d'origine irlandaise, en démythifiant le corps des êtres qu'il porte à la scène, propose ainsi une vision novatrice de l'art dramatique, et une critique sociale pertinente pour la restauration de l'humanité.

Mots clés : *Théâtre, corporéité, communication, société, humanisme.*

Abstract

The body is the point of contact and connection between the protagonist or comedian, and the reader-spectator or audience. Also, in traditional dramaturgy this relationship is facilitated by the precision of the portraits and the fluidity of the gestures of the characters and/ or actors staged. For Samuel Beckett, mainly in his theatre, corporeality, strangely, seems to refuse this rapprochement through a staging of the bodies, out of all expectation. The physical portraits drawn up by the author, and especially the dazzling disfigurement of the bodies on stage, make these characters neutral beings to which the viewer and/ or the reader-spectator struggle to identify. This reflection questions the ins and outs of such an aesthetic orientation through theatrical semiotics, sociocriticism and hermeneutics. The analysis of the textual signs specific to this corporeality, and the socio-cultural contingencies of its reception, will allow to highlight the significant depth of this aspect of Beckettian theatre. Finally, the Irish author, by demystifying the bodies of the beings he brings to the stage, proposes an innovative vision of dramatic art, and a relevant social criticism for the restoration of humanity.

Keywords : *Theatre, corporeality, communication, society, humanism.*

Introduction

La corporéité est une notion fondamentale au théâtre, à l'instar de l'écriture et de la mise en scène. Merleau-Ponty défend que « le corps exprime l'existence totale, non qu'il en soit un accompagnement extérieur, mais parce qu'elle se réalise en lui » (Merleau-Ponty, 1945 : 180-

203). Il traduit, de fait, la matérialité de la présence de l'être. Ainsi, le corps est-il la face visible de l'existence si bien que c'est dans et par lui que l'homme « s'inscrit dans le monde et rencontre autrui » (Marzano, 2017 : 3). De même, dans la littérature, et dans la dramaturgie, le corps constitue le point de connexion entre les protagonistes ou les comédiens, entre ces derniers et le lecteur-spectateur ou le spectateur. C'est pourquoi, le dramaturge, dans la construction de ses pièces, tient compte des éventuelles interactions entre, d'une part, les protagonistes ou les acteurs eux-mêmes, et, d'autre part, ces derniers et le public. Nonobstant l'importance de la corporéité dans l'attractivité du théâtre, Samuel Beckett, dans ses productions dramatiques, s'acharne à humilier le corps. Tantôt, il met en péril son intégrité, tantôt, il le prive de sa totalité. Dès lors, quelles sont les marques distinctives de cette corporéité étrange dans le théâtre beckettien ? Comment le massacre et la défiguration du corps s'opèrent-ils dans cette dramaturgie ? Quels en sont les enjeux esthétiques et idéologiques ? Cette réflexion part du postulat que la marginalisation du corps dans le théâtre beckettien participe d'une insurrection contre le « jeunisme » outrancier et l'âgisme de la dramaturgie traditionnelle, l'individualisme de la population occidentale au XX^{ème} siècle, et révèle les limites du corps humain sous le poids de l'âge. Face à la complexité du sujet, il s'est avéré nécessaire de combiner trois (03) méthodes d'analyse, notamment la sémiotique théâtrale, la sociocritique et l'herméneutique, avec en ligne de mire : le décryptage de « l'étroite correspondance de la forme et du fond » (Greimas, 1966 : 41), notamment « le rapport interne » (Rifaterre, 1979 : 89) des signes distinctifs de cette corporéité inédite à travers un « réseau de relations » (Greimas, 1979 : 388) au sein des pièces du corpus ; une « lecture de l'historique, du social, (...) du culturel » (Barberis, 1990 : 123) et de la réception de ces pièces théâtrales par le public ; l'interprétation de tous ces éléments pour dégager la signification profonde de cette écriture déconcertante. Ainsi, dans cette réflexion, la dépersonnalisation des corps des protagonistes, et leur décrépitude, constituent une critique austère de la société occidentale au XX^{ème} siècle, et militent en faveur de la restauration de l'humanité.

I- La dépersonnalisation des corps en scène

« Un bon portrait apparaît comme une biographie dramatisée » (Baudelaire, 1962 : 366). Le portrait est, dès lors, est l'une des composantes les plus indispensables dans la littérature, car il est

certainement « l'histoire d'une rencontre » (Dubus, 2006 : 75), dont le substrat est l'humain. Cependant, les portraits dressés par le dramaturge Beckett, aux antipodes de cette perception traditionnelle, sont non seulement sommaires et laconiques, mais ils tendent à effacer le corps des protagonistes mis en scène, comme s'ils tentaient d'empêcher cette rencontre tant nécessaire à la lisibilité du texte dramatique, en particulier.

1-1-L'imprécision des portraits physiques

Dans son lexique consacré aux termes des arts, Félibien fait la précision suivante :

« Peindre. Le mot peindre est un mot général qui s'étend à tout ce qu'on fait lorsqu'on veut tirer la ressemblance de quelque chose ; néanmoins, on ne l'emploie pas indifféremment à toutes sortes de sujet. On dit le portrait d'un homme ou d'une femme, mais on ne dit pas le portrait d'un cheval, d'une maison ou d'un arbre. On dit la figure d'un cheval, la représentation d'une maison, la figure d'un arbre » (Félibien, 1676).

Dans la littérature, et particulièrement au théâtre, le portrait déclenche le processus d'identification du lecteur-spectateur ou du spectateur au personnage ou au comédien. En effet, c'est à travers la matérialité de leur corps ou de leur réalité sensible que s'opère l'individuation des protagonistes, laquelle ne les laisse pas indifférents. Il va s'en dire que la bonne lecture et la bonne compréhension d'une pièce théâtrale, dépendent pour l'essentiel de la capacité du dramaturge à faire preuve de clarté dans la portraiture des êtres qu'il porte à la scène, rendant, de fait, plus évident ce rapprochement. Et le portrait physique, de façon spécifique, y contribue efficacement, car les traits distinctifs qu'affiche un visage (modèle) extériorisent ses passions, son état d'esprit et même son existence. Dans la littérature traditionnelle, et ici particulièrement, dans la dramaturgie, le portrait physique a souvent une double vocation : référentielle et esthétique. Autrement, il permet, d'une part, au lecteur-spectateur de se forger une idée précise du personnage, de le visualiser en le rendant vraisemblable. D'autre part, selon les critères esthétiques de l'époque, il offre des protagonistes beaux ou laids. Les pièces de Molière constituent en la matière un témoignage éloquent : dans *Le malade imaginaire*, on sait très tôt que Béline est la deuxième femme d'Argon, lui-même frère de Beralde et le grand-père de Louison. Il est clair aussi que Toinette est servante et Monsieur Diafoirus est médecin.

De façon générale, les pièces théâtrales traditionnelles obéissent à ce principe de clarté dans la caractérisation de leurs personnages.

Mais, à l'instar des auteurs d'avant-garde, Samuel Beckett prend le contre pied de cette approche dans la construction de ses œuvres dramatiques. En effet, la distribution des détails morphologiques de ses personnages en font des êtres presque abstraits. Les portraits physiques qui en découlent sont banals et neutres. Par exemple, dans *En attendant Godot*, Beckett octroie « une abondante chevelure blanche » au personnage de Lucky (Beckett, 1953 : 45). *Oh les beaux jours* dépeint Willie comme un homme à tête « chauve » (Beckett, 1961 :19) et offre « de beaux restes, [une chevelure] blonde (...), grassouillette, poitrine plantureuse » à Winnie (Beckett, 1961 : 11-12). Le dramaturge d'origine irlandaise attribue un « teint très rouge » à Clov (Beckett, 1957 :13) et présente le personnage de Krapp comme un « vieil homme avachi (...) visage blanc. Nez violacé. Cheveux gris en désordre. Mal rasé. Très myope (mais sans lunettes). [...] Démarche laborieuse » (Beckett, 1959 : 7-8).

D'autres productions théâtrales, notamment *Pas Moi*, accentuent le processus de dépersonnalisation des personnages. Nous en voulons pour preuve les protagonistes Bouche et l'Auditeur, qui respectivement sont présentés comme un « visage dans l'obscurité », et une « haute silhouette » (Beckett, 1961 : 81). Par ailleurs, le dramaturge d'origine irlandaise affiche dans *Comédie et actes divers*, les « visages impassibles » de F1, de F2, et de H (Beckett, 1972 : 10), et les « cheveux gris » (Beckett, 1972 : 75), de Joe dans *Dis Joe*, etc.

Dès lors, on peut, à juste titre, affirmer que Samuel Beckett semble négliger l'aspect extérieur des êtres qu'il met en scène. Chez lui, l'absence de clarté, ou l'insuffisance notoire d'informations empêchent de broser un portrait crédible des protagonistes. Ces détails imprécis freinent l'individualisation ou l'identification de ceux-ci, remettant ainsi en cause le principe de la vraisemblance si chère aux classiques. En somme, il les assimile à des êtres quelconques qui s'illustrent plus dans la banalité que dans l'exemplarité. Seul, le portrait de Krapp, dans *La dernière bande*, peut paraître explicite, contrairement aux autres pièces :

un vieil homme avachi [...] Pantalon étroit, trop court, d'un noir pisseux. Gilet sans manches d'un noir pisseux, quatre vastes poches. Lourde montre d'argent avec chaîne. Chemise blanche crasseuse, déboutonnée au cou, sans col. Surprenante paire de bottines, d'un blanc sale, du 48 au moins, très étroites

et pointues. Visage blanc. Nez violacé. Cheveux gris en désordre. Mal rasé. Très myope, mais sans lunettes. Dur d'oreille. Voix fêlée très particulière. Démarche laborieuse (Beckett, 1959 : 7-8),

Cependant, il n'en demeure pas moins qu'une frange du protagoniste restera toujours inconnue. Finalement, qui est-il, cet ivrogne avide de bananes, qui se met à l'écoute de lui-même, et auquel le lecteur-spectateur peine à s'identifier ? Par ce type de portrait répétitif Samuel Beckett souligne la vanité de toute caractérisation et marque son refus de pérenniser les canons esthétiques de ses prédécesseurs. En renforçant l'ambiguïté de ses protagonistes, il se démarque et propose une nouvelle expression dramatique qui devient lieu de rencontre des spectateurs et des lecteurs-spectateurs avec eux-mêmes.

De plus, Samuel Beckett plonge le portrait physique de ses protagonistes dans l'onirisme. En effet, dans ses mises en scène, leur matérialité apparaît surréaliste. *La Dernière bande* ne dit pas autre chose en mettant en évidence la démesure des bottines de Krapp, son visage blanc, son nez violacé et son énorme dictionnaire. Proche de l'hyperbolisation, ce portrait non-réaliste ne peut inscrire ce personnage dans une identité sociale fiable. Dans *Pas moi*, c'est une image non réaliste de l'être humain qu'il est donné au lecteur-spectateur et/ou au spectateur de rencontrer sur scène. Dans le cas d'espèce, c'est par une bouche, seule visible, que le dramaturge représente le genre humain (Beckett, 1961 : 81).

Finalement, la dépersonnalisation du corps des protagonistes rend problématique l'identification du lecteur-spectateur au personnage, du spectateur au comédien. En effet, « le théâtre est corps » (Ubersfeld, 2001) et en ce sens « le corps du comédien [ou du personnage] (...) constitue le point de jonction de [la] tension dialectique » (Chestier, 2007 : 1). Par suite, le corps doit transmettre un message reconnaissable au spectateur et au lecteur-spectateur, pour créer, comme l'annonce Aurore Chestier, une interaction entre l'observateur et l'observé, laquelle est nécessaire à la lisibilité du spectacle dramatique. Toute la culture dramaturgique occidentale, avant les guerres mondiales, s'articulaient autour de modèles, d'archétypes reconnaissables, par lesquels se réalisait la valeur didactique du théâtre. Les mises en scènes constituaient de puissants canaux de sensibilisation, d'information et de formation des masses populaires, d'où l'impérieuse nécessité du vraisemblable à cette époque. Il est donc admissible que l'observateur, de la mise en scène des œuvres théâtrales beckettiennes, et celui qui parcourt ses pièces soient

déroutés par ces apparences physiques et cette corporéité méconnaissables. Et, cela ne suffisant pas, Samuel Beckett brouille les pistes, tentant, cette fois-ci, de masquer le corps de ses personnages, au risque de l'effacer complètement.

1-2-L'effacement de l'identité physique

Dans les dernières pièces de son œuvre, Samuel Beckett s'illustre à travers un minimalisme extrême dans la construction des portraits physiques de ses personnages. L'auteur choisit de mettre en avant le vêtement plus que le corps, car le costume, occulte certes le corps, mais dénude surtout l'âme. Il se sert des habits pour camoufler le corps, et de fait, effacer l'identité physique des protagonistes. C'est le cas dans *Pas moi*, où l'Auditeur est couvert « d'une ample djellaba avec capuchon » (Beckett, 1961 : 81). Aussi, les trois femmes sont-elles enveloppées dans des manteaux victoriens « très longs, boutonnés jusqu'au cou », et portent-elles des chapeaux « à bords assez larges pour que les visages soient dans l'ombre » (Beckett, 1972 : 43). Une fois de plus, aucuns détails sur le physique des protagonistes. Il est clair que ce choix esthétique révèle une volonté manifeste d'empêcher l'observateur ou le lecteur-spectateur de faire une lecture matérialiste du traitement du corps dans la représentation.

Par ailleurs, dans la caractérisation du costume, le dramaturge Beckett accorde une attention particulière à la couleur et à la qualité. Ce dernier manifeste un goût prononcé pour les couleurs ternes, notamment le noir. Par exemple, dans *La dernière bande*, le seul pantalon de Krapp est « d'un noir pisseux » (Beckett, 1959 : 7). Dans *Catastrophe et autres dramaticules*, le personnage de P porte non seulement un « chapeau noir à larges bords », mais aussi et surtout une « robe de chambre noire » (Beckett, 1982 : 73). Quant à F dans *Berçuse*, c'est d'une « robe du soir noire » qu'elle est vêtue (Beckett, 1982 : 73). Les vêtements sombres semblent, comme c'est le cas dans la civilisation occidentale, faire le deuil à la vie, chasser tout élan vers la gaité. Mieux, à travers ce triste tableau, tous tentent de fuir le bonheur et d'inviter le malheur et la mort dans leur existence pathétique

En outre, le noir est rejoint, dans le théâtre beckettien par le délabrement, la saleté et la misère des costumes. Effectivement, les protagonistes portent des vêtements tantôt pauvres, tantôt vieux, tantôt usés. On se souvient d'*En attendant Godot*, où les personnages de Vladimir et d'Estragon ne portent que des haillons. À l'Acte I, Estragon est incapable de porter ses vieilles chaussures. Que dire des vêtements de

Lucky et de Pozzo, qui au second acte s'écroulent plusieurs fois. Leurs habits sont inévitablement salis par le sol de cette campagne, décrite par Vladimir, à l'Acte I, comme une « tourbière » (Beckett, 1953 : 17). Le protagoniste de la pièce intitulée *Pas* arbore un peignoir « dépenaillé ». Dans *La Dernière Bande*, la chemise de Krapp est « crasseuse » et ses bottines sont « d'un blanc sale » (Beckett, 1959 : 8). L'état des vêtements, s'il est contextualisé, ne fournit encore pas d'indices précis à l'individualisation des personnages. L'observateur peut en déduire que ces êtres sont des sans-abri, ou même que ce sont des victimes expiatoires des massacres de la guerre, dépossédées de tout (Vladimir et Estragon), ou foncièrement traumatisées par les affres de la guerre, donc en dépression totale. Toutefois, nul ne peut les circonscrire dans une identité figée comme ce fut le cas dans le théâtre traditionnel.

À mi-parcours de cette réflexion, il apparaît clairement que Samuel Beckett, volontairement et progressivement, éclipse l'identité physique, sous un portrait fragmenté, dont les contours restent flous tout au long de ses représentations. Tous les êtres qu'il porte à la scène présentent des traits identitaires irréels. Ils préfèrent se cacher sous d'amples vêtements sombres dont la pauvreté et l'usure sont répugnants. D'une manière ou d'une autre, les corps des êtres beckettien représentent une énigme pour le spectateur ou lecteur-spectateur, qui peinent, individuellement à se reconnaître en eux. Mais, ils ne sont pas encore au bout de leurs surprises, dans la mesure où l'auteur d'*En attendant Godot* s'acharne, comme les lignes suivantes le feront voir, à défigurer, à décomposer le corps de ses protagonistes.

2- La décrépitude des corps en scène

Contrairement au théâtre classique où le personnage se construit au fil de l'évolution de la pièce, dans le théâtre de Samuel Beckett, le personnage se voit massacré, anéanti physiquement. Le sujet se dégrade, est dépossédé de son intégrité physique, et perd progressivement de sa consistance.

2-1- Une dégénérescence progressive

Le corps des protagonistes beckettien, sous le poids de l'âge, subit une détérioration permanente qui révèle la douleur inhérente à leur existence. Dans *En attendant Godot*, Vladimir aurait soixante, soixante-dix ans (Beckett, 1953 : 37), Estragon a plus de cinquante ans, lui et Vladimir ont « un demi-siècle » d'amitié (Beckett, 1953 : 93). Pozzo, lui, a une

calvitie (Beckett, 1953 : 46) et Lucky, les cheveux blancs (Beckett, 1953 : 45). Les quatre protagonistes de *Fin de partie* portent tous l’empreinte de la vieillesse, même Clov, le plus jeune. M. et Mme Rooney, de *Tous ceux qui tombent*, se plaignent régulièrement de leur âge. Krapp, personnage de *La Dernière Bande* est présenté comme « un vieil homme avachi » (Beckett, 1959 : 7). Pendant la représentation de *Cendres*, Henry se voit assimilé à une « vieille viande » (Beckett, 1982 : 56). Dans *Oh les beaux jours*, Winnie est cinquantenaire et Willie a la soixantaine (Beckett, 1961 : 9). *Cascando* met en scène Maunu, un homme « assez vieux » (Beckett, 1972 : 53). Le protagoniste de *Dis Joe*, lui aussi, a « la cinquantaine » (Beckett, 1972 : 81). Ainsi, dans le théâtre beckettien, la jeunesse, symbole de vitalité et d’espoir pour la société, est-elle quasiment absente. Tous les personnages sont défraîchis et d’un âge très avancé. Ils subissent visiblement les effets du temps destructeur, et semblent plus proches de la mort que de la vie.

Après les avoir affaiblis par le poids des années, le dramaturge Beckett inflige des infirmités aux êtres qu’il porte à la scène. Il franchit ainsi un cap dans la désintégration des corps de ses personnages. Pour preuve, *En attendant Godot* montre Vladimir et son compagnon Estragon, souffrant de douleurs aux pieds, au point d’éprouver des difficultés à se mouvoir. Un abcès se développe dans la jambe d’Estragon après que des inconnus l’ont battu. En plus, ils vacillent, « titubent à travers la scène », boitent, tombent et se relèvent péniblement (Beckett, 1953 : 97). Par ailleurs, Vladimir doit avoir des problèmes de vessie, car il souffre d’une envie quasi permanente de pisser. Pozzo et Lucky tombent aussi à trois reprises. Pozzo ne parvient à s’asseoir qu’à la demande d’Estragon. Il a du mal à se relever pour partir, souffre du cœur, porte des lunettes à l’Acte I (Beckett, 1953 : 30) et devient finalement aveugle à l’Acte II. Lucky, son esclave, qu’il traite de « pouacre » (Beckett, 1953 : 55), est presque paralysé, presque muet (Beckett, 1953 : 59-62). Alors que lui, Pozzo, bave et ne réagit à aucune question.

Dans *Fin de partie*, Hamm est aveugle, a des problèmes urinaires (Beckett, 1957 : 51) et il est paralysé dans un fauteuil roulant qu’il s’efforce vainement de faire avancer en prenant appui sur sa gaffe, ou ses parents. Nagg et Nell sont des culs de jatte enfermés dans des poubelles, depuis un accident de tandem dans les Ardennes alors qu’ils faisaient du vélo. Ces derniers perdent progressivement la vue et l’ouïe (Beckett, 1957 : 30-31). Clov, le serviteur de Hamm, seul valide, a de mauvais yeux (Beckett, 1957 : 44-45), et il se déplace difficilement. Le même a mal aux jambes et aux pieds, sa démarche est « raide et vacillante » (Beckett, 19547 : 13), il ne peut pas s’asseoir.

Tous ceux qui tombent met, dans l'espace charnelle de la scène, Mme Rooney se traînant difficilement. Elle craint toujours de tomber ou de rester coincée et supplie ceux qu'elle côtoie de ne pas la lâcher. Son mari, M. Rooney, aveugle, manque sans cesse tomber. Sa canne lui est indispensable, il a toujours besoin d'un guide (le petit Jerry ou sa femme). Krapp, le protagoniste de *La Dernière bande*, est « dur d'oreille », « très myope » (Beckett, 1959 : 10). Il a une « démarche laborieuse », au « pas mal assuré » (Beckett, 1959 : p.8), il a même des accès de toux. Dans *Oh les beaux jours*, Winnie a des « maux de tête » (Beckett, 1961 : 16), porte des lunettes, a besoin d'une loupe pour regarder quelque chose (Beckett, 1961 : 36) et, est enterrée vivante dans son mamelon. Elle perd progressivement l'usage de sa tête et de ses bras, contrairement à toutes les autres pièces où la paralysie ne frappe que les jambes. La seule chose qu'elle puisse encore bouger, ce sont ses yeux, comme le précise Beckett : « la tête qu'elle ne peut plus tourner, ni lever, ni baisser, reste rigoureusement immobile et de face, pendant toute la durée de l'acte » (Beckett, 1961 : 59). Willie, le mari de Winnie, est « chauve » (Beckett, 1961 : 19) et allongé par terre. Il ne se déplace qu'en rampant.

Les trois protagonistes de *Comédie*, enterrés dans des jarres, sans possibilité de mouvement, sont réduits à trois têtes inertes, « le cou étroitement pris dans le goulot » (Beckett, 1972 : 9). Le protagoniste d'*Actes sans paroles I* ne maîtrise pas la marche. Ensuite, deux fois il est projeté à reculons sur la scène et il tombe souvent. Ses trois chutes scandent la pièce :

« ...il tombe ...exprès ou pas [...] il est par terre [...] il se relève... genoux d'abord... mains à plat... [...] tête basse... puis debout ». (Beckett, 1972 : 50-54)

Visiblement, le protagoniste ne tient pas sur ses pieds, certainement dû à un handicap pédestre. Finalement, à la fin de la pièce, découragé, il finit par renoncer au mouvement. Alors, il se couche et ne bouge plus. Il est insensible à tout stimulus extérieur. Dans *Fragment de théâtre I*, B ressemble beaucoup à Hamm de *Fin de partie*. Lui aussi a perdu une jambe et se déplace dans un siège roulant. Cependant, A, qui est aveugle, marche avec peine et tombe. Dès lors, Samuel Beckett menace l'intégrité physique de ses protagonistes. Les affliger autant d'infirmités et de maladies, les rend fragiles et les plonge à la limite de la solitude. De surcroît, la vulnérabilité des corps vieillissant et souffrant, des êtres beckettien, les attache irrémédiablement les uns aux autres, dans une relation de dépendance mutuelle, sans espoir de rupture ou de fuite.

Encore, dotés de corps impotents, les protagonistes beckettien ont besoin l'un de l'autre pour subsister. Cette situation les oblige à rester ensemble pour toujours, formant des couples. C'est le cas d'*En attendant Godot*, où Vladimir et Estragon, tous les deux atteints par des troubles de la marche, ont besoin l'un de l'autre. Pozzo, qui devient aveugle et Lucky, qui est presque muet, sont enchaînés l'un à l'autre par une corde. C'est aussi le cas de *Fin de partie*. Ici, Hamm, aveugle et paralysé, dépend de Clov, qui a de mauvais yeux. Et, ce dernier peut se déplacer seul. Pourtant, en tant que détenteur de la combinaison du buffet où il garde la nourriture, Hamm tient Clov également prisonnier. Dans *Tous ceux qui tombent*, M. Rooney, qui est aveugle, a toujours besoin d'un guide et Mme. Rooney, qui se traîne avec grande peine, sont inséparables. La pièce *Oh les beaux jours* expose sur scène Winnie, enterrée dans son mamelon et Willie, qui peut encore ramper, les deux ayant besoin de se tenir compagnie dans l'infinité du désert environnant. Dans *Fragment de théâtre I*, A, aveugle, mais pouvant se déplacer et B, amputé d'une jambe et se déplaçant péniblement dans un fauteuil roulant, ne pourraient pas exister l'un sans l'autre. Donc, dans un environnement désertique et hostile, les personnages au soir de leur vie n'ont d'autre choix que de conjuguer leurs efforts pour survivre. Dans chacune de ses représentations, tous n'auront jamais pu s'affranchir de la présence de l'autre malgré toutes leurs divergences et, pour certains, leurs refus d'interactions constructives.

En somme, pour Samuel Beckett, le corps est une horreur impuissante, en proie à une décrépitude sans remède. La dégradation des corps et leur enfermement tantôt dans des poubelles, des jarres, ou un mamelon, rendent difficile le jeu de scène et surtout l'interaction avec le lecteur-spectateur. Cette corporéité étrange, et étrangère au grand public des années 50, est l'un des aspects de l'incommunicabilité dans le théâtre beckettien. Le public fort familier du « jeunisme » et des coups d'éclat des héros dramatiques, peine à intégrer les subtilités de la cette mise en scène hors du commun. Et cette dégradation biologique atteint son pic lorsque le délabrement progressif du corps le ramène finalement à l'état d'ordure.

2-2- La scatologie des corps

Selon le Grand Larousse Universel, la scatologie désigne des « propos ou écrits grossiers où il est question d'excréments » (Larousse, 1991). En théorie, donc, la scatologie est liée à la matière fécale humaine. Cependant, elle peut prendre en compte aussi, toutes les excréations de l'homme comme l'urine, le pet, la salive, la puanteur corporelle, etc

(Brednich, 1975). Contrairement à la littérature anglo-saxonne qui propose de nombreuses études sur le sujets, les écrits français (à l'exception de François Rabelais), et francophones hésitent encore, peut-être par prudence historique, à les afficher car, les auteurs y voient encore les répugnants résidus du processus de l'organisme humain.

Samuel Beckett, dans sa volonté de redynamiser la littérature française et le théâtre en particulier, n'hésite pas à mettre en scène la scatologie des corps dans ses pièces. Par exemple, on peut y voir des déjections, des excréments et de mauvaises odeurs corporelles. Ces matières excrémentielles foisonnent dans notre corpus. Dans *En attendant Godot*, Vladimir, qui pue de la bouche, crache à terre et urine sans cesse (Beckett, 1953 : 16). Quant à Estragon, ses pieds dégagent une odeur pestilentielle (Beckett, 1953 : 65) et, il crache sur ses semblables notamment Lucky (Beckett, 19543 : 45). Pozzo, lui aussi, crache, mais pour dégager sa gorge (Beckett, 1953 : 41). Lucky pue (Beckett, 1953 : 33). *Fin de partie* montre Nagg et Nell en état de putréfaction dans leurs poubelles. Mieux, toute la maison, tout l'univers « pue[nt] le cadavre » (Beckett, 1957 : 65). *Comédie* présente H qui « pue la chienne » et F1 qui « pue la pute » (Beckett, 1972 : 12-13). L'auteur dévoile un corps dégoûtant, frappé durement par maintes maladies et infirmités. Ici, l'enveloppe corporelle est un déchet tout juste bon pour la poubelle. La nature humaine, dans sa matérialité subit une humiliation. C'est un véritable scandale, intenable, douloureux pour la sensibilité et la raison des lecteurs-spectateurs et des spectateurs.

Mais notre dramaturge ne se limite pas à ces blessures, gênes, et invalidités. Il procède à la mutilation des corps, les exposant en morceaux. En effet, le corps unifié du théâtre traditionnel devient, dans la dramaturgie beckettienne, un corps démembré. On le voit avec les personnages de Nagg et Nell, dans *Fin de partie*, H, F1 et F2 dans *Comédie*, dont les têtes surgissent respectivement de poubelles ou de jarres. Durant la mise en scène de *Oh les beaux jours*, uniquement le buste, puis la tête de Winnie supplantent le mamelon dans lequel elle est ensevelie. Tous les personnages, sans exception, sont dépecés devant le lecteur-spectateur. En revanche, *Comédie* et *Actes sans paroles I* représentent uniquement une main mystérieuse qui persécute les protagonistes, respectivement à l'aide d'un projecteur, d'une aiguillon ou d'un sifflet. Dès lors, Samuel Beckett affiche sur scène des loques humaines et des déchets loin des attentes du public. Le lecteur idéaliste qui fait abstraction de l'incarnation des personnages, en imaginant la représentation du texte qu'il est en train de lire reste sans voix face à autant d'horreur sur scène.

En dépit de cette déstabilisation des attentes de l'observateur, Aurore Chestier rassure : « tout théâtre, aussi figé soit-il, participe à un mouvement créateur » (Chestier, 2007). Comment le dit aussi Martin Heidegger : « Nihil es sine ratione » (Heidegger, 1957). Ainsi formulé, cela signifie que rien n'est sans raison. En projetant sur scène la détérioration des corps et les réalités scatologiques de ses personnages, Samuel Beckett brise les codes de la bienséance qui constituent l'un des fondements de la littérature et de la société occidentale du XVII^e au début du XX^e siècle. Les échanges corporels qui s'opèrent dans les mises en scène de notre corpus ne constituent pas un véritable « transfert de corps à corps », d'abord entre les personnages ou les comédiens eux-mêmes, puis entre ces derniers et le lecteur-spectateur ou le spectateur.

Quels sont donc les enjeux idéologiques de ces choix esthétiques forts, et parfois choquant, qu'opère Samuel Beckett dans la construction de ses représentations théâtrales ?

D'une part, nous pensons que l'auteur d'*En attendant Godot*, à travers la déchéance physique de ses personnages, est en rupture flagrante avec le « jeunisme » de la tradition artistique postmoderne et à son mythe de l'éternelle jeunesse. Dans une société où tous les compartiments de l'expression artistique plébiscitent les êtres dans la fleur de l'âge, ces protagonistes vieilliss ou vieillissant, ces perdants, damnés ou antihéros, contrastent avec la vision idéalisée du monde avant les guerres mondiales. En effet, les écrits de cette époque développent une vision du vieillissement qui, hélas, apparaît essentiellement négative. De *La farce de Maître Pathelin* de François Villon, à *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset, en passant par la pluralité des pièces de Molière, la jeunesse incarne l'espoir et la liberté de vivre ses choix, basculant parfois dans une sorte d'angélisme de cette phase de l'existence humaine. Et, pour notre part, le culte de la jeunesse, du « zéro défaut », et de la volonté de rester jeune, constituait, dans un sens, une forme, de ségrégation ou de mépris à l'égard des personnes âgées, considérées comme inutiles pour la société. À travers ces productions inédites, cette jeunesse, dont l'éloge est permanent à l'époque, est désormais un des vestiges d'un passé révolu. C'est aussi l'occasion, pour le dramaturge, de lancer un appel pressant à la responsabilité et la lucidité des jeunes dans leurs prises de décisions au quotidien, car les erreurs de jugement se paient souvent « cash », avec des répercussions parfois effroyables, comme ce fut le cas pour l'Europe occidentale au XX^e siècle.

En outre, nous pouvons dire que ces mises en scène participent d'une prise de position ferme du dramaturge d'origine irlandaise contre

l'individualisme, qui, sous le prisme des particularismes, constitue un facteur important des divisions sociales, des crises et des conflits armés qui ont secoués l'Europe et le monde entier. En ce sens, le refus du dramaturge d'inscrire ses protagonistes dans une identité précise en est une manifestation palpable. Tous les êtres humains, et par ricochet, tous les arts, et particulièrement le théâtre, doivent être au service de la communauté, de la cohésion sociale et non de la division, de la comparaison et de l'égoïsme exacerbé. Ces états psychologiques négatifs, cultivés parfois par des individus aux desseins inavoués, sont responsables de l'anéantissement d'un nombre incalculable de vie. De fait, nous rejoignons Barbey d'Aurevilly qui perçoit le danger de cette attitude dont le fondement est l'identification : « portraits et biographies, en effet, sont là les gouttes d'eau de cette mer de l'individualité qui monte [en puissance] et qui doit bientôt tout couvrir [sur cette terre] » (D'Aurevilly, 2009 : 845). Le théâtre, du fait de son puissant pouvoir de suggestion peut servir les courants contraires et obscurs, si les concepts qui y sont véhiculés sont mal perçus du public.

Par ailleurs, l'auteur, en infligeant des infirmités, des gènes, des blessures et en mutilant le corps des êtres qu'il porte à la scène, les rendant vulnérables et contraint d'évoluer en couple, n'obéit pas, selon nous, à une quelconque volonté de destruction de l'image de l'homme. Nous sommes convaincus qu'il invite clairement le genre humain à la fédération des forces et à la synergie des actions, seuls gages de salut pour l'humanité mourante. Et pour cause, il n'y a qu'à travers la coopération et la solidarité que le monde peut offrir aux générations actuelles et futures un espace vital saint et propice au développement et au rayonnement de l'humanité sur le très long terme. Comment y arriver ? Simplement, en inculquant, très tôt, aux enfants et à toute la jeunesse l'idée que la cohabitation pacifique, l'entraide et la solidarité, sont des valeurs fondamentales, qu'ils sont, tous, membres de cette humanité et non qu'ils sont différents les uns des autres, en leur apprenant qu'ils doivent se faire confiance et se respecter mutuellement au lieu de se combattre, qu'ils doivent rompre le cercle vicieux des conflits sans fin. Pour nous, il est impératif de reconsidérer les liens qui unissent les hommes, et ceux-ci aux autres êtres de la planète. Il faut, en outre, mettre en place une société juste et équilibrée où tous et chacun pourront jouir des actions des autres. C'est un projet certes ambitieux mais à la portée de tous les peuples de la terre : une société plus humaniste, plus équitable, plus forte, à travers la restauration des valeurs et l'élévation de la conscience humaine.

Conclusion

En définitive, le corps tel que présenté, dans les pièces beckettiennes, matérialise l'échec de la condition humaine dans ce « nouveau théâtre ». Du portrait physique qui reste dans l'ombre, par son imprécision ou par sa matérialité voilée, se détache l'image du corps, en pleine décomposition, menacé dans son intégrité, entre déformations, infirmités, mutilations et déjections. Cette situation, d'une part, isole les personnages et, d'autre part, les lie à tout jamais les uns aux autres, malgré eux. Tant au niveau langagier que corporel, les protagonistes peinent à communiquer entre eux et avec le lecteur-spectateur ou le public. Par le truchement de l'absence d'identification des corps et de la répugnance de ceux-ci, le dramaturge Beckett prend position contre le jeunisme et l'individualisme, qui minent la société occidentale au XX^{ème} siècle. La nécessité des couples traduit éloquemment l'obligation d'entraide, de solidarité et de coopération entre les hommes pour leur épanouissement mutuel. De là, cette étude rejette toute forme de discrimination à l'égard des personnes âgées, en situation d'handicap et des femmes, pour quelque motif que ce soit. À travers l'étude de cette corporéité étrange, déroutante, il ressort que les apparences sont fréquemment trompeuses. Et, nonobstant l'importance du corps ou du langage corporel dans la communication et les relations interpersonnelles, les jugements hâtifs, basés plus sur le physique, le genre ou l'âge que sur des données factuelles, sont contreproductifs et dangereux pour l'équilibre de la société. La rencontre de l'Autre, dans le spectacle théâtral où dans la réalité quotidienne, constitue une véritable opportunité d'apprentissage sur la société et sur soi-même, afin de passer à un niveau supérieur de conscience. Elle doit donc être le lieu de la promotion des valeurs et idéaux nobles, pour une société humaine plus ouverte, plus harmonieuse, plus responsable et plus heureuse. Malheureusement, et c'est triste de le dire, la société contemporaine rejette souvent systématiquement tout ce qui lui échappe au premier abord, tout ce qui passe pour être hors de sa zone de confort. C'est l'une des raisons qui justifient la réception mitigée au tout début de ce théâtre dans certaines contrées, avant le succès fulgurant de l'écrivain d'origine irlandaise et sa récompense par le prix Nobel en 1969. En somme, cette réflexion propose un schéma directeur pour sortir du cercle vicieux des calamités tout azimut, et leur corollaire de souffrance et d'incertitude, dont le paroxysme fut atteint avec les Guerres mondiales au XX^e siècle,

récemment avec la maladie à Coronavirus, aujourd'hui avec la Guerre en Ukraine et l'explosion du conflit Israélo-palestiniens.

Bibliographie

- Aurore Chestier**, (2007/1), « Du corps au théâtre-corps », *Revue Corps*, n°2.
- Barberis Pierre**, (1990), « La sociocritique », *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas.
- Beaudelaire Charles**, (1962), « Salon 1859 », dans *Curiosités esthétiques*, éd.H. Lemaire, Paris, Garnier.
- Beaumarchais**, (1778), *Le mariage de Figaro*.
- Beckett Samuel**, (1953), *En attendant Godot*, Paris, éd. de Minuit.
- Beckett Samuel**, (1957), *Fin de Partie*, Paris, éd. de Minuit.
- Beckett Samuel**, (1959), *La dernière bande*, Paris, éd. de Minuit.
- Beckett Samuel**, (1961), *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, Paris, éd. de Minuit.
- Beckett Samuel**, (1972), *Comédie et actes divers* (Acte sans paroles I et II), Paris, Éditions de Minuit.
- D'Aurevilly Barbey**, (2009), « Le cardinal Maury », *Portraits politiques et littéraires*, éd. F. Bercegol, dans *Œuvres critiques*, sous la Dir. de C. Mayaux et de F. Glaudes, Les belles lettres.
- De Musset Alfred**, (1834), *Lorenzaccio*.
- Dilthey Wilhelm**, (1947), *Le monde de l'esprit*, Aubier, Paris, tome I.
- Dubois Jean et Lagane René**, (2010), *Grammaire*, Paris, Larousse.
- Encyclopédie Universalis*, (1984), tome V, Great Britain, Harrap limited.
- Félibien André**, (1676), *Des principes de l'Architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des termes propres à chacun des arts*.
- Girodet Jean**, *Dictionnaire de la Langue française*, Bordas Grollier, Tome I
- Greimas Algirdas Julien**, (1966), *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
- Greimas Algirdas Julien, Courtès Joseph**, (1979), *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- Heidegger Martin**, (1957), *Le principe de raison*, Paris, Gallimard (coll. Tel).
- Lathomas Pierre**, (1980), *Le langage dramatique*, France, PUF.
- Marzano Michela**, (2017), *La philosophie du corps*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?
- Merleau-Ponty**, (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- Pavis Patrice**, (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.

Ricœur Paul, (1986) *Du texte à l'action*, Paris, éditions du seuil.

Ricœur Paul, (2013), *Cinq études herméneutiques*, Genève, Labor et Fides.

Villon François, (1456), *La farce de Maître Patbelin*.