

กายและพื้นที่ในบทละครของซามูเอล เบ็คเกต



นางสาวนุชนาฏ ตั้งจิตเพียรพงศ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต

สาขาวิชาภาษาและวรรณคดีฝรั่งเศส ภาควิชาภาษาตะวันตก

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา 2551

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CORPS ET ESPACE DANS LE THÉÂTRE DE SAMUEL BECKETT



Mademoiselle Nootchanart Tangjitpianpong

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Cette thèse fait partie des études supérieures conformément au
règlement du Diplôme d'études supérieures

Département des Langues Occidentales

Faculté des Lettres

Université Chulalongkorn

Année académique 2008

Tous droits réservés à l'Université Chulalongkorn

นุชนาฏ ตั้งจิตเพียรพงศ์ : กายและพื้นที่ในบทละครของซามูเอล เบ็คเกตต์.
(CORPS ET ESPACE DANS LE THÉÂTRE DE SAMUEL
BECKETT) อ. ที่ปรึกษา : รศ. ดร. ชจิตรา กังคานนท์, 246 หน้า.

งานวิจัยเรื่อง กายและพื้นที่ในบทละครของซามูเอล เบ็คเกตต์ มีวัตถุประสงค์ที่จะ
วิเคราะห์บทละครของเบ็คเกตต์โดยศึกษาเรื่องกายและพื้นที่ไปคู่กันในสามมิติคือ กายในพื้นที่
พื้นที่ที่กาย (กายในฐานะพื้นที่) และ กายซึ่งลี้ไปอยู่ในอีกพื้นที่ การศึกษาวิวัฒนาการการ
ประพันธ์ของซามูเอล เบ็คเกตต์ชี้ให้เห็นว่า พื้นที่ซึ่งยังแยกเป็นคนละองค์ประกอบกับกายใน
บทละครยุคต้น เริ่มบทบาทจากการกวนใจไปสู่การคุกคามร่างกาย ก่อนจะค่อยๆหลอมรวม
เป็นองค์ประกอบเดียวกันกับกายในบทละครช่วงกลาง และพื้นที่นั้นก็ถูกลดบทบาท
รายละเอียดหรือองค์ประกอบลง จนเหลือเพียงกายของตัวละครซึ่งกลายเป็นจุดศูนย์กลาง
สำคัญเดียวของละคร หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งว่ากลายเป็นพื้นที่หรือฉากของละครเองในบท
ละครยุคหลัง

เมื่อพิจารณากายในฐานะพื้นที่ กายของตัวละครเปรียบเสมือนภาชนะเปล่า ไร้ตัวตน
("moi") กายใน ทั้งยังถูกลดองค์ประกอบลงเช่นกัน จนจบลงที่ความเงิบนิ่งในที่สุด ใน
ภาวะที่ชีวิตทุกขุทรมานเช่นนี้ สภาวะของกายและพื้นที่เชิงสัญลักษณ์และอุปลักษณ์ซึ่ง
มนุษย์ผู้ตายทั้งเป็นหวนหา ก็คือตัวอ่อนในครรภ์มารดา

สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาควิชา ภาษาตะวันตก
สาขาวิชา ภาษาและวรรณคดีฝรั่งเศส
ปีการศึกษา 2551

ลายมือชื่อนิสิต *N. Teap*
ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา *วิไลพร ทัตตมาหงษ์*
ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาร่วม.....

468 09093 22 : MENTION LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISE

MOTS CLÉS : CORPS/ ESPACE/ SAMUEL BECKETT/ THÉÂTRE

NOOTCHANART TANGJITPIANPONG : CORPS ET
ESPACE DANS LE THÉÂTRE DE SAMUEL BECKETT.

DIRECTEUR DE THÈSE : PROFESSEUR ASSOCIÉ

KACHITRA BANGANANDA, Ph.D., 246 pp.

Cette recherche de « Corps et espace dans le théâtre de Samuel Beckett » est destinée à analyser ses textes dramatiques en trois dimensions « spatio-corporelles » : corps dans l'espace, espace du corps (corps en tant qu'espace) et corps plongé dans l'espace d'évasion. L'étude de l'évolution de la dramaturgie beckettienne nous permet de constater que l'espace qui génère, au départ, un malaise moral au corps souffrant s'engage à menacer, d'une pièce à l'autre, son physique et ne fait qu'un avec le corps vers la fin de la première période. L'espace, dont le rôle est progressivement atténué, est minimalisé au profit du corps qui devient enfin la seule source de tension, le lieu scénique même, dans la dernière période du théâtre beckettien.

En tant qu'espace, le corps est représenté comme un récipient vide de « moi » et réduit, lui aussi, physiquement et psychologiquement, jusqu'à voué finalement au silence et inertie. Dans cette condition d'une souffrance existentielle, les êtres mort-nés beckettien n'ont qu'à recourir à un état d'un autre corps et d'un autre espace symbolique et métaphorique – un fœtus dans les flancs maternels.

Département Langues Occidentales

Section Langue et Littérature Françaises

Année Académique 2008

Signature de l'étudiant.....

Signature du Directeur.....

Signature du Co-directeur.....

N. Tang

Kachitra Bhanananda

DÉDICACE

Je tiens à exprimer ma gratitude la plus profonde à ma Directrice de thèse, le Professeur Associé Kachitra Bhangnanda, Ph.D., sans la direction de qui je n'aurais pu mener à bien cette thèse. Pour ses précieux conseils, son foisonnement d'idées, ses encouragements constants et sa disponibilité malgré son emploi du temps surchargé, je lui suis très sincèrement reconnaissante et redevable de tout cœur.

J'exprime toute ma reconnaissance à l'École des Gradués pour son octroi, à l'occasion du 72^e anniversaire du Roi, d'une bourse scolaire qui m'a permis de préparer cette étude.

Toute ma gratitude respectueuse et ma plus profonde reconnaissance sont évidemment transmises à l'ensemble du jury : son président le Professeur Assistant Paniti Hoonswaeng, Ph.D. et ses membres le Professeur Jean-Marcel Paquette, Ph.D., le Professeur Assistant Chananao Varunyu, Ph.D. ainsi que Mademoiselle Suwana Satapatpattana, Ph.D.

J'adresse mes plus sincères remerciements à Madame Julie Pomponi qui a consacré son temps à la relecture de ma thèse.

Mes remerciements vont également à Didier Boettcher, responsable de la Salle des périodiques de l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle et ami de France, pour son accueil chaleureux et son empressement à me fournir les articles utiles que je lui demandais ; à tous mes amis africains, et spécialement Aboubacar Tchadoyi, pour leur aide académique et amicale pendant l'année effectuée en France pour mes recherches ; et à Piriyaudit Manit, pour ses conseils pratiques et son soutien moral.

Qu'il me soit permis de remercier ici ceux qui me sont les plus chers et qui m'ont prêté constamment une oreille sympathique durant ces dures années : ma famille, et tout particulièrement ma grande sœur qui est également mon âme sœur amicale, mon amie d'enfance Saisuda Sriratanamongkol et mon bien cher ami Korpboon Smathakarnagsornkij.

Cette thèse est dédiée à ma mère décédée qui est toujours ma source d'inspiration et ma raison de vivre, en témoignage de l'aboutissement du soutien et des encouragements qu'elle m'a prodigués tout au long de ma vie et ma scolarité.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
RÉSUMÉ (en thaï)	iv
RÉSUMÉ (en français)	v
DÉDICACE	vi
TABLE DES MATIÈRES	vii
TABLE DES ILLUSTRATIONS	ix
CHAPITRE I INTRODUCTION	1
CHAPITRE II CORPS DANS L'ESPACE.....	18
2.1 Corps envahi <i>dans</i> l'espace d'angoisse.....	18
2.1.1 Espace-prison.....	18
2.1.2 Espace d'incertitude.....	40
2.1.3 Espace apocalyptique.....	55
2.2 Corps torturé <i>par</i> l'espace menaçant.....	66
2.2.1 Environnement troublant et stimuli tourmentants....	66
2.2.2 Espace occupant le corps.....	77
2.3 Espace minimalisé au profit du corps.....	87
2.3.1 Espace présent mais non agressant.....	88
2.3.2 Espace scénique pratiquement vide.....	98
CHAPITRE III ESPACE DU CORPS.....	110
3.1 « Manque » inné de « moi », dissolution progressive du corps	111

3.1.1 Corps vide.....	111
3.1.2 Corps périmé et/ou fragmenté.....	121
3.2 Tentatives de prolongement du corps	133
3.2.1 Corps perçu par un semblable.....	133
3.2.2 Corps en contact avec des objets.....	146
3.2.3 Voix et « corps auditif ».....	156
3.3 Vers l'effondrement final du corps « épuisé ».....	167
CHAPITRE IV CORPS PLONGÉ DANS L'ESPACE D'ÉVASION	176
4.1 Corps oisif et monde onirique.....	179
4.2 Corps et obscurité salvatrice.....	198
4.2.1 Nuit ou obscurité.....	199
4.2.2 Mort synonyme de la délivrance.....	209
4.3 Corps isolé et monde introverti	223
CHAPITRE V CONCLUSION	234
RÉFÉRENCES	238
BIOGRAPHIE	246

TABLE DES ILLUSTRATIONS

	Pages
1. Dessin par l'auteur – <i>Acte sans paroles II</i>	72
2. Image capturée du film <i>Come and Go (Va-et-vient)</i> dans <i>Beckett on Film</i>	100
3. Image capturée du film <i>Not I (Pas moi)</i> , interprété par Billie Whitelaw en 1973 à Royal Court Theatre sous la direction de Beckett, rediffusé avec son introduction en 1990 par la BBC sous le titre de <i>A Wake for Sam</i>	102
4. Klaus Herm dans <i>Damals (Cette fois)</i> , sous la direction de Beckett, à Schiller Theatre Werkstatt, West Berlin, en 1976.....	105
5. Production de <i>Quadrat 1+2 (Quad)</i> , diffusé à la télévision Allemande	108
6. <i>Quoi où</i> , mise en scène de Alan Schneider, à Harold Clurman Theatre à New York, en 1983	131
7. <i>Impromptu d'Ohio</i> , mise en scène de Alan Schneider, à Harold Clurman Theatre à New York, en 1983	132
8. L'île des Cygnes, vue de la Tour Eiffel	231

CHAPITRE I

INTRODUCTION

Lauréat du Prix Nobel en 1969, Samuel Beckett laisse mémorablement des empreintes prodigieuses sur le parcours littéraire du XX^e siècle. Doué d'un grand talent protéiforme : traduction, essai critique, poésie, roman et théâtre, ce génie sublime ne doit ses vrais succès internationaux qu'à l'art dramatique, qu'il exerce non seulement en tant qu'un dramaturge minutieux, mais aussi qu'un praticien si exigeant. Que l'œuvre beckettienne serve de contexte, si ce n'est une pierre de touche, pour interpréter d'autres textes même antérieurs manifeste clairement à quel point l'influence de Beckett marque les critiques du théâtre moderne. En témoigne parfaitement Normand Berlin, en étiquetant dans son article le précurseur Eugene O'Neill comme « Beckettien » :

Beckett is the most important presence in Modern drama, especially because of his early plays, particularly *Waiting for Godot*, and it is no surprise that this presence is felt, strongly felt, in the important dramatists who come after him. To label "Beckettian" a dramatist who comes before Beckett testifies even more strongly to his powerful presence. We in our time, which means at this very moment, are looking at

drama, all of drama, through the perspective of Beckett's plays, and we are seeing freshly the *contemporary* quality of pre-Beckett dramatists precisely because Beckett has provided his special context for evaluation and appreciation. [...] we are often forced, because of the potency of Beckett's special dramatic art, to use Beckett as a context, if not touchstone, in discussing the work of earlier dramatists.¹

Si cet éloge n'est pas trop grandiloquent, c'est que Samuel Beckett stimule indéniablement la critique littéraire : il ne nous reste, apparemment, même plus rien de novateur, rien d'audacieux à travailler ; une très grande variété des théories semblent appliquées, tous les thèmes abordés sur cet auteur talentueux et son œuvre dont la rigueur et le « minimalisme » déclenchent toutefois une profusion de commentaires, d'études, d'interprétations, souvent volumineux paradoxalement aux textes beckettien qui deviennent minces de l'un à l'autre.

Pourtant, malgré une attention si vive prêtée à la question du « corps » non moins qu'à celle de l'« espace », il nous paraît que les deux thèmes ne sont pas particulièrement et profondément traités d'une manière parallèle. En associant les deux centres d'intérêt, nous tentons ici d'analyser les textes dramatiques de Beckett à la dimension « spatio-corporelle » : le corps dans l'espace scénique selon le point de vue

¹ Normand Berlin, "The Beckettian O'Neill," *Modern Drama* 31, 1 (March 1988): 29-30. C'est l'auteur qui souligne.

classique ainsi qu'au niveau plus profond et plus complexe, le corps en tant qu'espace, que lieu scénique même (l'espace du corps), ce qui nous mènera à une réflexion sur la subjectivité et la perception de soi et à une exploration d'un autre corps et d'un autre espace, purement symbolique et métaphorique, un corps et un espace d'évasion.

Il nous paraît, d'ailleurs, indispensable de définir ici brièvement les deux notions que nous allons traiter dans cette étude. D'abord, pour l'« espace » dont la notion est actuellement prodigieuse et appliquée à plusieurs aspects différents dans le domaine théâtral, selon Patrice Pavis, ainsi « [s]éparer et définir chacun de ces espaces est une entreprise aussi vaine que désespérée »². De la même façon, il est hors de notre propos de détailler toutes les définitions trouvées, nous lui empruntons donc, parmi six, deux notions d'« espace » qu'il nous a quand même procurées pour une clarification :

1 • *L'espace dramatique** : c'est l'espace dont parle le texte, espace abstrait et que le lecteur ou le spectateur doit construire par l'imagination (en « *fictionnalisant* »).

2 • *L'espace scénique** : c'est l'espace réel de la scène où évoluent les acteurs, qu'ils se cantonnent à l'espace

² Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre* (Paris : Messidor/Éditions sociales, 1987), p. 146.

proprement dit de l'aire scénique ou qu'ils évoluent au milieu du public.³

Notre étude vise principalement à analyser l'« espace scénique », cependant au niveau interprétatif l'« espace dramatique » sera un moment ou l'autre concerné, notamment lorsque nous parlons de l'espace-prison, l'espace d'incertitude et l'espace apocalyptique dans le chapitre suivant.

Ensuite, pour la notion de « corps », qui semble encore plus vaste, nous ne remontons certainement pas jusqu'à l'historique de ce concept qui désigne le « corps » comme « matière », ou un objet pour la vue en opposition avec l'« âme » à laquelle est rattachée la voix, liée à l'oreille et au souffle. Cette opposition est postérieurement annulée d'après Pierre Voltz :

Dans l'imaginaire courant, le corps ne parle pas, et la voix n'a pas de corps. Ce qui commande, c'est une instance parlante, un « moi » psychique en arrière de ces modes du corps : on dit « avoir un corps »⁴.

Pourtant, la notion de « corps » que nous appliquerons ici est celle qui se développe à partir du concept cité plus haut, voire l'extension du concept de corps, comme le propose également Voltz :

³ *Ibid.*

⁴ Pierre Voltz, « Corps et théâtre, » in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, ed. Michel Corvin (Paris : Larousse, 2001), p. 409. C'est l'auteur qui souligne.

La phénoménologie moderne tend à rétablir l'unité de ces trois instances — corps, voix et parole — en se plaçant du point de vue de l'expérience perceptive de ce qu'on appelle désormais la « globalité » du corps : le corps propre intègre un certain nombre de polarités complémentaires (l'intérieur et l'extérieur, les différents niveaux d'activité, le physique et le mental, l'affectif et le cognitif, le conscient et l'inconscient) dans une saisie de leur unité, à travers la notion de « présence » : je suis là où est mon corps, dans sa manière d'agir sur le monde. Démarche que traduit bien le glissement d'« avoir un corps » à « être un corps »⁵.

En somme, c'est cette « globalité » du corps que nous adopterons pour cette étude, s'y ajoute la problématique liée au corps : l'existence, la naissance, la mort, etc. D'ailleurs, nous émettrons une réserve : dans le contexte de notre étude, nous remplacerons le mot « personnage » par « corps » avec ses variantes comme « corps vide », « corps périmé », « corps fragmenté », « corps épuisé », etc. et dans certains cas par d'autres associés à la problématique existentielle, tels que les « êtres mort-nés », les « enfants nés avant terme », les « enfants avortés », les « né-épuisés », ou d'une manière plus neutre, les « êtres beckettians ». C'est ainsi parce que du point de vue de la problématique existentielle que nous allons ici traiter, les « personnages » beckettians sont dépourvus d'identité en tant que « personnage »

⁵ *Ibid.*, p. 409. C'est l'auteur qui souligne.

proprement dit, y compris, selon Michel Pruner, nom, état civil, condition sociale ou caractère⁶.

A priori, à l'époque de l'innovation théâtrale de Beckett, la plupart des personnages portent un nom propre : Victor Krap (*Eleutheria*) ; Estragon, Vladimir, Pozzo et Lucky (*En attendant Godot*) ; Monsieur et Madame Rooney (*Tous ceux qui tombent*) ; Hamm, Clov, Nagg et Nell (*Fin de partie*) ; Krapp (*La Dernière bande*) ; Henry et d'autres « personnages » imaginaires – Ada, Addie, Bolton et Hollyway (*Cendres*) ; Winnie et Willie (*Oh les beaux jours*) ; Croak (*Paroles et musique*). Pourtant, certains noms peuvent être désignés autrement dans les didascalies et le dialogue. Dans *Paroles et musique*, Croak désigne dans le dialogue Jo et Bob qui sont respectivement les deux « personnages » Paroles et Musique, valets de Croak, et dont les noms sont indiqués tels quels dans les didascalies. Un autre exemple plus remarquable, dans *En attendant Godot*, Estragon et Vladimir s'interpellent avec un diminutif enfantin : « Gogo » et « Didi », qui marque leur puérité aussi bien que leur intimité. Même juste après la présentation de Pozzo, Estragon confond le nom de celui-ci avec « Bozzo » et Vladimir avec « Gozzo ». Dans l'acte deuxième, vu que Pozzo ne veut pas lui répondre, Estragon joue avec son nom en l'appelant « Abel » et plus tard « Caïn ». Pozzo, à son tour, prend Godot pour « Godin » et « Godet » quand il conseille aux deux vagabonds d'attendre Godot jusqu'à la nuit. L'ambiguïté du nom parvient au point culminant à la fin de chaque acte, lorsque le jeune garçon appelle Vladimir

⁶ Michel Pruner, *Analyse du texte de théâtre* (Paris : Dunod, 1998), pp. 72-76.

« Monsieur Albert ». Il est bien évident que le *nom* du personnage est loin d'être le garant de son identité.

Seules la première œuvre théâtrale, récemment publiée, *Eleutheria* et la première pièce radiophonique *Tous ceux qui tombent* constituent évidemment un cas à part, à l'égard du nombre des personnages (dix-sept et douze respectivement), surtout de l'*état civil* et de la *condition sociale*. Les protagonistes dans les deux pièces portent un nom de l'état civil et un titre de Monsieur ou Madame, qui marquent une appartenance sociale. La relation familiale ainsi que la carrière est ajoutée pour renforcer des caractères individuels : Mme André Piouk, sœur de Mme Krap ; Mlle Olga Skunk, fiancée de Victor (*Eleutheria*) ; Madame Rooney (Maddy), une vieille dame ; Monsieur Rooney (Dan), le mari de Madame Rooney ; Monsieur Tyler, un coulissier en retraite (*Tous ceux qui tombent*), pour ne citer que quelques noms. Mais à part toutes ces moindres données, tout reste encore toujours dans l'obscurité.

Le personnage dans d'autres pièces plus récentes est dépourvu de nom propre – qui, quoique présent, ne sert pratiquement à rien. Son nom dans les dramaticules est réduit au nom commun, à une syllabe, voire même un chiffre ou une lettre – ne précisant ainsi aucune caractérisation. Pour *Acte sans paroles I*, Beckett désigne son personnage par un nom commun au sens vague « un homme » qui ne signifie rien de distinctif. Son visage, son corps, son habillement ou sa voix, bref tous les éléments figurant le corps et formant l'identité ne sont pas sortis de l'opacité, de telle manière qu'un automate pourrait remplacer l'acteur qui

représente cet homme sans nom⁷. On peut retrouver ce phénomène quasi pareil dans d'autres dramaticules de la dernière période, notamment *Solo* : la particularité du personnage est toute supprimée, un seul corps sur la scène est « Récitant », un né-fatigué – représentant de l'humanité, qui « récite » le regret d'être né.

Très fréquent surtout dans les dernières dramaticules, l'emploi quasi géométrique de lettres en guise de nom paraît aussi sec et impersonnel qu'une numérotation. En témoignent parfaitement A et B d'*Acte sans paroles II* ; les trois fragments de souvenirs A, B et C évoqués par Souvenant dans *Cette fois* ; les quatre interprètes désignés par les chiffres 1, 2, 3 et 4 dans *Quad* ; ou la combinaison d'une lettre et d'un chiffre pour différencier les deux femmes F 1 et F 2 de *Comédie*. Les lettres utilisées ne se différenciant pas du code mathématique, le personnage, qui porte ce « nom », devient plutôt une unité ou un point dans le lieu scénique dont la structure schématique correspond à la dénudation d'identité des personnages.

De surcroît, les lettres constituent parfois une abréviation, ce qui reste d'un nom perdu, d'une identité disparue : O (Objet), Œ (Œil) dans *Film* ; V (Voix féminine), S (Silhouette masculine) dans *Trio du Fantôme* ; F (Femme dans une berceuse), V (Sa voix enregistrée) dans *Berceuse* ; H, F et V (Voix de H) dans ... *que nuages...* ; E (Entendeur), L (Lecteur) dans *Impromptu d'Ohio* ; M (Metteur en scène), A (Son assistante), P (Protagoniste), L (Luc, éclairagiste hors scène)

⁷ Marie-Claude HUBERT, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante* (Paris : Librairie José Coti, 1987), p. 74.

dans *Catastrophe* ; et enfin dans une de ses dernières dramatiques *Nacht und Träume*, les quatre éléments : Rêveur (A), Tel qu'il se rêve (B), Mains dont il rêve D (droite) et G (gauche) sont le mélange entre la désignation mathématique (A et B) et l'abréviation (D et G). Les personnages beckettien sont dépersonnalisés, déshumanisés, parfois réduits à un élément, un objet – un objet sans étiquette en plus.

Il est remarquable que d'autres caractéristiques individuelles soient éliminées au même rythme que la concision du nom. Dans *Comédie*, les trois personnages H, F 1 et F 2, dont les visages sont tous semblables, sont enterrés jusqu'au cou dans « trois jarres identiques » : « Visages sans âge, comme oblitérés, à peine plus différenciés que les jarres »⁸ (*Comédie*). De même que leurs noms raccourcis – Vi, Flo et Ru – les *traits distinctifs* des trois personnages de *Va-et-vient*, sauf la différenciation de couleur, sont amenés au « degré zéro » : leur corps sont cachés dans le costume identique de couleur sombre, Beckett souligne que les trois se ressemblent autant que possible, à tel point que le spectateur puisse les confondre.

Pour toutes ces raisons, dans le cadre de notre étude, nous préférons éviter délibérément le mot « personnage » du fait que c'est plutôt un « corps » vide de moi qui a vu le jour, comme les êtres « mort-nés » qui voient la mort si peu de temps après la naissance, comme nous développerons ultérieurement⁹.

⁸ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans parole I et II, Film, Souffle)* (Paris : Les Editions de Minuit, 1985), p. 9.

⁹ Voir Chapitre III, 3.1.1 Corps vide, pp. 111-121 de notre étude.

Afin de nous introduire dans l'univers scénique de Beckett et d'appréhender l'évolution de sa dramaturgie, nous avons choisi comme corpus son œuvre théâtrale en français^{*}, pour mieux dire tous ses textes dramatiques, soit écrits en français, soit traduits de l'anglais^{**} par l'auteur lui-même ou par d'autres^{***}, à part *Pochade radiophonique* et *Catastrophe*. La première est une pièce polémique écrite pour se débattre contre le critique qui ridiculise une œuvre littéraire en ordonnant à son homme de main de fouetter sans raison son auteur. La deuxième est une parodie de sa propre création théâtrale qui tend vers le minimalisme. *Catastrophe* nous montre une image catastrophique du corps, un P (Protagoniste) manipulé par son M (Metteur en scène), « représentant d'un pouvoir d'Etat, omniprésent, omnipuissant, impitoyable¹⁰ » : ce dernier, avec l'aide de son A (Assistante), va enlever des éléments accessoires du Protagoniste « debout au centre de la scène sur un cube », puisque « ça manque de nudité ». Dans ce travail rigoureux, il est interdit d'ajouter un seul point inutile :

A (*timidement*). Peut-être un petit... un petit...
bâillon ?

* Les Editions de Minuit tient le droit exclusif de publier des textes beckettien en version française.

** C'est pour cette raison que nous mettrons à l'exclusion *The Old Tunes*, traduction et adaptation en anglais par Beckett depuis la pièce *La Manivelle* de Robert Pinget.

*** Robert Pinget (*Tous ceux qui tombent*; *Cendres*, avec une collaboration de l'auteur) et Edith Fournier (*Quad et Trio du fantôme*, ... *que nuages...*, *Nacht und Träume*).

¹⁰ Pierre Chabert, « Samuel Beckett : Lieu physique, théâtre du corps, » *Cahiers Renaud-Barrault* 106, (octobre 1983) : 85.

M (*outré*). Quelle idée ! Cette manie d'explication !
Petit bâillon ! Que des points ! Plus d'i ! Petit bâillon !
Quelle idée !¹¹

Qu'il ne reste alors rien que la tête, une tête qui sera relevée pour rentrer lentement dans le noir. Sans rapport avec le but global de notre étude, les deux pièces seront ainsi exclues de notre corpus.

De plus, quand nous parlons du théâtre de Beckett dans notre étude, il s'agit, pour nous, uniquement des textes destinés primitivement à être représentés – soit sur scène soit à travers divers médias, à savoir la radio, le cinéma et la télévision. Ainsi seront mis à l'exclusion des textes en prose qui seront adaptés pour la scène ou ultérieurement pour l'écran, dû à une passion accrue pour le théâtre de ce dramaturge qui ne se satisfait plus de juste écrire : *Comment c'est ?*, *Compagnie*, *Le Dépeupleur*, *Pour finir encore et autres foirades*, pour ne citer que quelques exemples.

Nous écarterons de notre champ d'étude également les deux premières tentatives de composition scénique du jeune Beckett. Intitulée d'après un film comique et historique de Charlie Chaplin, la première, *Le Kid*, remonte très loin à 1931, année au cours de laquelle l'auteur est encore lecteur de français à Trinity College et écrit cette parodie du *Cid* de Corneille pour le festival annuel de théâtre du département. Un parapluie lui servant d'épée du *Cid* et à la fois de canne souple de

¹¹ Samuel Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules (Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio)* (Paris : Les Editions de Minuit, 1982), p. 77.

Charlot, Beckett dans le rôle de Don Diègue à la longue barbe blanche se tracasse sans cesse du temps parodié, symbolisé par un réveille-matin porté à sa main et aussi par une grande horloge au fond de la scène. Les aiguilles de l'appareil étant follement précipitées, le vieux Don accélère proportionnellement le débit de son discours jusqu'à parvenir à un langage fou et inintelligible, ce qui annonce déjà le problème de la communication des personnages dans les œuvres ultérieures de Beckett. Même si son manuscrit n'avait pas disparu, nous ne travaillerions pas sur cette initiation de l'auteur à l'art dramatique à défaut de son originalité extraordinaire : sans compter le fait d'être parodique, c'est, d'autant plus, une collaboration entre Beckett et son ami, Georges Pelorson, qui prétend même être l'auteur principal de cette œuvre¹².

Nous ignorerons également la seconde tentative vers 1936 de Beckett, *Human Wishes (Souhaits humains)*, intitulée d'après le poème « *The Vanity of Human Wishes* » (*La Vanité des souhaits humains*) de Samuel Johnson, auteur et à la fois « personnage » qui capte l'attention de Beckett depuis des années¹³. Déjà amateur de théâtre, Beckett tient à traiter le flirt entre Johnson et Mme Thrale, de trente et un ans sa cadette, en consacrant un acte à chacune des quatre années entre la mort de M. Thrale en 1781 et le remariage de sa veuve avec Gabriel Piozzi en 1784. Le tragique de ce drame amoureux réside dans la passion inexprimée du mûr Johnson à cinquante-cinq ans pour cette cadette probablement depuis leur première rencontre, en 1764, pendant l'existence de M. Thrale, et dans le remariage qui met abruptement fin aux relations que Johnson

¹² James Knowlson, *Beckett*, traduit par Oristelle Bonis (Arles : Actes Sud, 1999), p. 175.

¹³ *Ibid.*, pp. 354-355.

vient de trouver le moment opportun d'établir. Ce n'est qu'un « souhait vain » de notre auteur, comme implique et présage ironiquement le titre original, d'accomplir ce projet à la base des détails biographiques : malgré des années mises pour remplir ses trois cahiers de matériaux utiles, Beckett renonce à cette pièce en quatre actes au bout de onze pages et demie à cause du problème principal du langage¹⁴. Beckett n'est jamais en tout cas satisfait de cette œuvre inaboutie, selon Dierdre Bair, première érudite qui travaille sur la biographie de Beckett : « Beckett avait si piètre opinion de cette pièce qu'il n'en a pas fait mention à ses bibliographes officiels. Parlant de son théâtre, il appelle toujours *En attendant Godot* « ma seconde pièce », et *Eleutheria* « ma première pièce »¹⁵.

Nous suivrons donc le chemin d'interprétation de « sa première pièce » *Eleutheria*, en 1947, à *Quoi où*, en 1983. Les quatre esquisses, deux pour la scène et deux pour la radio*, seront aussi sondées, et point trop profondément – faute de complétude et à cause de très rares mises en scène. La bibliographie, établie chronologiquement comme point de repère, des textes dramatiques de cet auteur bilingue se base sur la date où ils voient le jour sans compter la langue source**.

¹⁴ Deirdre Bair, *Samuel Beckett*, traduit par Léo Dilé (Paris : Fayard, 1979), p. 239.

¹⁵ *Ibid.*, p. 238. C'est l'auteur qui souligne.

* *Fragments de théâtre I et II, Pochade radiophonique et Esquisse radiophonique.*

** Faute de publication de l'œuvre théâtrale complète de Samuel Beckett par la Bibliothèque de la Pléiade jusqu'à nos jours, nous empruntons la date d'écriture, d'une part, à Samuel Beckett, *The complete dramatic works* (London : Faber and Faber, 1986) et, d'autre part, à Beryl Fletcher, John Fletcher, Barry Smith, and Walter Bachem, *A student's guide to the plays of Samuel Beckett* (London : Faber and Faber, 1978).

D'ailleurs, vu que *Comédie* est chronologiquement la dernière pièce relativement longue et dans laquelle l'« espace » joue un rôle encore très actif au « corps », nous la considérons comme le repère pour classer grossièrement en deux périodes de nombreuses pièces de Beckett :

ANNEE	PIECES DE LA PREMIERE PERIODE
1947	<i>Eleutheria</i>
1952	<i>En attendant Godot</i>
1956	<i>Tous ceux qui tombent</i> <i>Fin de partie</i> <i>Acte sans paroles I</i> <i>Acte sans paroles II</i> <i>Fragment de théâtre I</i>
1958	<i>Fragment de théâtre II</i> <i>La Dernière bande</i>
1959	<i>Cendres</i>
1961	<i>Oh les beaux jours</i> <i>Paroles et musique</i> <i>Esquisse radiophonique</i>
1962	<i>Cascando</i> <i>Pochade radiophonique</i>
1963	<i>Comédie</i>

ANNEE	PIECES/ « DRAMATICULES »* DE LA DERNIERE PERIODE
1963	<i>Film</i>
1965	<i>Va-et-vient</i> <i>Dis Joe</i>
1969	<i>Souffle</i>
1972	<i>Pas moi</i>
1975	<i>Cette fois</i> <i>Pas</i> <i>Trio du Fantôme</i>
1976	<i>... que nuages...</i>
1979	<i>Solo</i>
1980	<i>Quad</i> <i>Berceuse</i>
1981	<i>Impromptu d'Ohio</i>
1982	<i>Nacht und Träume</i> <i>Catastrophe</i>
1983	<i>Quoi où</i>

N.B. : Les couleurs différentes ici marquent la forme de chaque pièce : les pièces pour la scène sont en noir ; les pièces radiophoniques en rouge ; la seule pièce cinématographique en vert ; les pièces télévisuelles en bleu ; les deux pièces hors de notre corpus en violet.

* Un néologisme beckettien pour nommer ses brèves pièces.

Divisée en trois parties et basée sur le dessein d'analyser parallèlement les deux thèmes, notre étude débutera par « Corps dans l'espace » pour comprendre non seulement l'exploitation de l'espace en fonction du corps dans les textes dramatiques de Beckett, mais aussi son évolution : dans les pièces de la première période, l'espace qui constitue, au départ, un générateur de malaise moral au corps souffrant entame, de plus en plus grièvement d'une pièce à une autre, ses atroces supplices en menaçant, occupant, et encore pire, ne faisant qu'un avec le corps. Relâchant enfin sa torture pour devenir juste un cadre des « activités théâtrales », l'espace est minimalisé, parfois même vidé, progressivement dans les dramacules de la dernière période, pour céder la place dominante au corps, voire son physique invalide, vulnérable et instable, qui devient la seule source de tension, le lieu scénique même, du théâtre beckettien.

Rien n'est épargné dans le théâtre beckettien. Nous tenons à montrer dans la deuxième partie, « Espace du corps », comment le corps, en tant qu'espace – un « contenant » du « moi », est réduit et déshumanisé d'un texte à un autre jusqu'à devenir un corps « vide » de « moi », un « signifiant » sans « signifié ». Cette situation est quelquefois tellement dramatisée que c'est son propre corps que l'être beckettien voit se transformer, se dissiper et se périmer. De ce fait, ce corps étrange deviendra lui-même la scène où se déroule la recherche pathétique mais persistante de l'être mort-né pour assurer son moi, son existence, au fur et à mesure de sa dégradation corporelle.

Dans cet état de souffrance non moins physique que morale, un seul salut provisoire auquel aspire et recourt de temps en temps l'homme n'est rien d'autre qu'un état d'un autre corps et d'un autre espace, un fœtus dans le ventre maternel ou l'utérus. C'est là, l'endroit unique au monde, où sont garantis, pour l'homme condamné à souffrir, l'amour maternel et protecteur, le moins d'activités, le silence, l'écart du monde, bref, le bonheur et la paix éphémère, mais non futile, ce qui sera développé en détail dans « Corps plongé dans l'espace d'évasion », la troisième partie de notre étude.

Vu une transition très subtile de la dramaturgie beckettienne du « corps dans l'espace » à l'« espace du corps » et un passage, de surcroît, à un autre corps et un autre espace symbolique et métaphorique, rien ne nous empêche de dire, au bout du compte, que malgré des études si fréquentes et répandues des critiques, l'œuvre théâtrale de Beckett, est encore loin d'être épuisée, très riche à l'interprétation et mérite indubitablement une réflexion plus large et plus profonde.

CHAPITRE II

CORPS DANS L'ESPACE

Attachons-nous d'abord à explorer dans ce chapitre la disposition de l'espace en fonction du corps ainsi que son évolution, ce qui nous permettra de mieux appréhender l'état du corps dans l'espace dans le théâtre de Beckett.

2.1 Corps envahi *dans* l'espace d'angoisse

Dans les premiers textes dramatiques de Beckett, les corps des êtres mort-nés ne sont touchés que mentalement par l'espace caractérisé principalement par la clausturation, l'incertitude et l'apocalypse*. De cet espace où prédomine l'angoisse, les êtres beckettien, toujours mal dans leur peau, ne souhaitent plus rien d'autre que chercher pitoyablement une issue qui semble ne pas exister.

2.1.1 Espace-prison

L'envie de l'être mort-né de la première pièce, *Eleutheria*, signifiant « liberté » en grec, de fuir de l'espace où il habite et auquel il

* Les trois germes d'angoisse règnent encore dans l'espace des pièces postérieures, mais plus subtilement sous une forme différente, ce que nous allons développer plus tard dans les parties 2.2 et 2.3.

appartient annonce dès le début le sort inéluctable de ses héritiers spirituels des pièces ultérieures.

Il s'agit dans cette pièce en trois actes, présentant trois après-midi d'hiver consécutifs, d'un ex-écrivain à trente-trois ans, nommé Victor Krap, qui quitte sans exposer ses motifs sa famille bourgeoise et sa fiancée pour prendre pension isolément pendant deux ans dans une chambre d'hôtel. Sa famille tient coûte que coûte, mais en vain, à ramener à la maison son fils, retiré de la vie, privé de sentiments et de désirs, ou à le forcer d'expliquer au moins sa conduite. Le chagrin de sa fiancée et surtout de sa mère, la maladie de celle-ci suivie de la mort de son père, le mariage de sa tante, la menace de ne plus lui donner de l'argent, l'enlèvement de force par un homme de main de Mme Meck, amie des Krap, la supplication de son valet... – aucune raison ne paraît suffisante, tous les efforts ne paraissent que sans fruit, pour le jeune indolent de reprendre sa vie chez les Krap. Ce n'est qu'au dernier acte après l'extorsion du Spectateur en colère, accompagné d'un tortionnaire chinois, que Victor dévoile ses intentions d'être libre et son désir d'être rien qui lui hantent l'esprit et lui rongent toute sa vie. Tout seul enfin provisoirement dans sa chambre, « il se couche, le maigre dos tourné à l'humanité¹ ».

La rupture entre Victor et sa famille ainsi que sa fiancée est concrétisée manifestement par un double décor, un espace dualiste, et par des actions simultanées, l'une désignée par l'auteur « principale » et

¹ Samuel Beckett, *Eleutheria* (Paris : Les Editions de Minuit, 1995), p. 167.

l'autre « marginale ». La scène est fragmentée, divisée entre le salon, ou plus exactement « un coin du petit salon² » des Krap, et la chambre de Victor, si bien que ces deux endroits, imperceptibles et séparés l'un par rapport à l'autre dans l'espace réel, ne sont pas vus successivement, mais simultanément par le public. Aux deux premiers actes, du côté jardin se déroule une action marginale, mimique et quasiment muette, à l'acte I dans la chambre et II le salon, qui vient contester l'action principale toujours côté cour – le jeu théâtral qui peut être effectué grâce au virement de la scène.

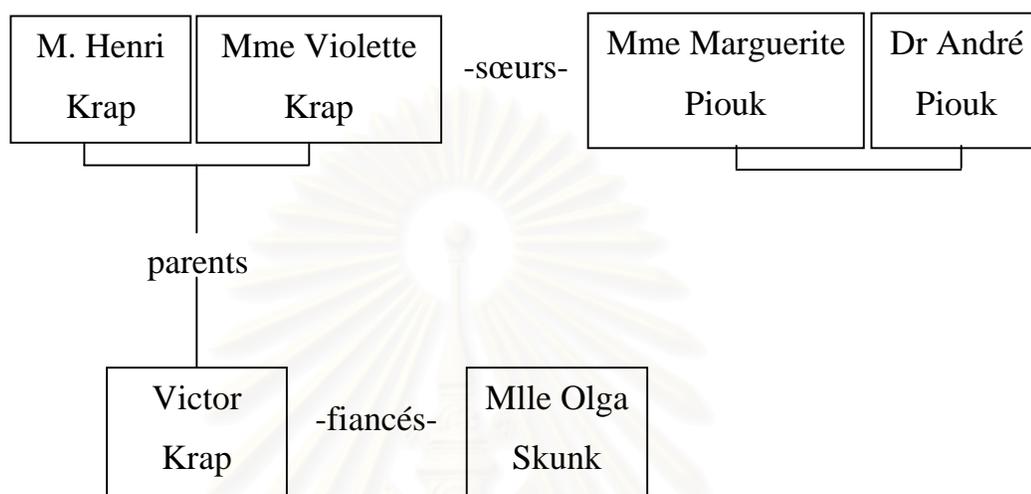
Pour faciliter la compréhension, nous avons élaboré des tableaux qui préciseront le déroulement des actions, la relation entre les membres de la famille Krap et le rôle des autres personnages dans la pièce :

Lieu des actions :

ACTE	ACTION PRINCIPALE (côté cour)	ACTION MARGINALE (côté jardin)
I	Salon des Krap	Chambre de Victor
II	Chambre de Victor	Salon des Krap
III	Chambre de Victor	

² *Ibid.*, p. 13.

Relation entre les membres de la famille Krap :



Rôle des autres personnages dans la pièce :

Mme Meck, amie des Krap.
 Un vitrier.
 Michel, son fils.
 Un spectateur.
 Tchoutchi, tortionnaire chinois.
 Mme Karl, logeuse de Victor.
 Jacques, valet de chambre chez les Krap.
 Marie, femme de chambre chez les Krap, fiancée de Jacques.
 Thomas, chauffeur de Mme Meck.
 Joseph, homme de main.
 Souffleur.

Reposant sur un pivot, le plateau tourne à chaque acte de telle manière que les spectateurs voient la chambre de Victor sous trois aspects différents : à l'acte I, la mimique de Victor dans sa chambre, action marginale et donc côté jardin, coïncide avec la réunion (l'action principale) des Krap dans leur salon bourgeois côté cour ; à l'acte II, la chambre de Victor (tournée maintenant côté cour) devient le lieu de l'action principale où les membres de la famille Krap se déplacent les uns après les autres, alors que le salon, endeuillé par la mort du père de Victor hors scène, n'est plus habité que par le domestique silencieux ; enfin, après la rotation finale du plateau à l'acte III, le logis des Krap étant renvoyé à l'orchestre de la fosse, la chambre de Victor occupe totalement la scène en vue de déployer le « dénouement » du drame.

Ce jeu spatial jugé trop coûteux par Roger Blin³ et plus tard maladroit par d'autres critiques⁴ et par l'auteur lui-même⁵ nous témoigne néanmoins de la préoccupation de la part de Beckett de manipuler au maximum l'espace théâtral même en début de sa carrière de dramaturge.

³ Gérard Durozoi, *Beckett* (Paris-Montréal : Bordas, 1972), p. 27. Malgré la réception de deux manuscrits en même temps, Roger Blin a choisi de monter *En attendant Godot* au lieu d'*Eleutheria* pour des raisons matérielles tandis qu'un autre metteur en scène, Jean Vilar, l'aurait accepté à condition que Beckett ait ramené la pièce en un seul acte. Beckett a refusé et a abandonné depuis lors sa tentation de la livrer au public.

⁴ Ruby Cohn, *Just play: Beckett's theatre* (New Jersey : Princeton University Press, 1980), p. 27. Cohn a accumulé dans son livre plusieurs raisons, données par les critiques, contribuant à l'« échec » d'*Eleutheria*.

⁵ Samuel Beckett, *Eleutheria*, pp. 7-11. (Avertissement de l'éditeur) Très sévère à l'égard de ses œuvres anciennes, Beckett renonce jusqu'au dernier jour de sa vie à faire éditer *Eleutheria* en la jugeant « impubliable ». Suite à une longue polémique après la mort de l'auteur concernant ses intentions d'autoriser ou non la publication d'*Eleutheria* en français ou en anglais, Jérôme Lindon, éditeur de Minuit, n'a accepté à contrecœur de publier en français cette première pièce qu'en 1995 après sa parution dans une traduction anglaise aux Etats-Unis.

En consacrant quatre pages complètes aux didascalies fonctionnelles les plus longues de toutes les pièces de manière à nuancer sa technique de spatialisation, l’auteur nous précise que ce n’est pas une simple division de la scène en deux parties égales, mais une sorte d’« enclavement » du salon dans la chambre de Victor qui couvre les trois quarts de la scène :

[...] celui-ci [un coin du petit salon chez les Krap] comme enclavé dans celle-là [la chambre de Victor]. Il n’y a pas de cloison. La chambre de Victor passe insensiblement dans le salon Krap, comme le sale au propre, le sordide au convenable, l’ampleur à l’encombrement. C’est dans toute la largeur de la scène le même mur de fond, le même plancher, mais qui, en passant de Victor à sa famille, s’apprivoisent et deviennent décents. C’est l’eau du large devenant celle du port⁶.

Si une plus grande superficie du plateau est consacrée à la représentation de la chambre de Victor, ce n’est pas uniquement parce que c’est là, la scène où se déploient les actions des deux derniers actes, mais c’est plutôt parce que toute l’aire de jeu est une concrétisation de l’état d’âme de Victor : la chambre, son espace privé, n’est pas libéré du salon Krap enclavé, espace métonymique* figurant et abritant les bourgeois, comme lui qui n’arrive pas à se débarrasser de sa famille. Les deux espaces se juxtaposent sans cloison mais ne se mêlent jamais, de la

⁶ *Ibid.*, pp. 13-14.

* C’est « un coin du petit salon » qui représente l’espace bourgeois.

même manière que Victor, qui est né dans une famille bourgeoise et pourtant censé lui être proche, ne s'intègre jamais dans ce monde. De ce même point de vue, l'indication scénique de l'auteur nous paraît beaucoup plus suggestive au plan interprétatif :

L'action principale et l'action marginale n'empiètent jamais l'une sur l'autre et se commentent à peine. Les personnages de deux côtés sont arrêtés, dans leurs mouvements les uns vers les autres, par la barrière qu'eux seuls voient. Ce qui n'empêche pas qu'ils se touchent presque par moments⁷.

Les deux espaces se scindent invariablement par une barrière inexistante mais infranchissable. La manière de vivre du personnage d'un côté échappe absolument à celui de l'autre. Victor ne laisse pas passer ainsi la chance, s'il le peut, de fuir chaque fois que son espace personnel est envahi par les intrus d'un autre espace, les membres de son espace familial. Au premier acte, par exemple, dès que Mme Karl, la logeuse, annonce à Victor l'arrivée imprévue de sa mère, elle lui laisse entendre le risque de réunion des deux espaces de pôles opposés : bien accueillir sa mère dans la chambre, ici veut dire, pour ce misanthrope, permettre à un membre d'un autre espace de s'introduire dans le sien – ce qui lui semble inadmissible en tout cas ; il a beau chercher ses chaussures et sort même en chaussettes de peur de la rencontrer.

⁷ Samuel Beckett, *Eleutheria*, pp. 14-15.

Outre la bipartition inégale de la scène, l'éloignement de Victor du sein de sa famille bourgeoise est encore plus impliqué et mis en lumière par la dissemblance frappante entre les deux décors juxtaposés : le salon surchargé de meubles luxurieux, tels qu'« une table ronde très élégante, quatre chaises d'époque, un fauteuil, un lampadaire et une applique⁸ », tout en formant parfaitement, malgré l'exiguïté du salon représenté, l'espace de la bourgeoisie, contraste vivement avec la chambre ample mais médiocre de Victor qui est munie uniquement d'« un lit-cage sans plus⁹ ».

Pareillement à l'espace scénique qui se fractionne distinctement en deux, les dix-sept personnages, le nombre très élevé que nous ne trouverons plus jamais dans d'autres pièces beckettiennes, sont distribués largement en deux camps : Victor, tout seul dans son espace personnel, et le reste dans son espace familial (de toute évidence, nous prenons le protagoniste pour le déictique). Pour le groupe de famille Krap qui adopte une attitude et une manière de vivre propres à la bourgeoisie, un misanthrope comme Victor qui mène une vie à part n'est qu'un « étranger », au sens camusien du terme. S'il existe un point commun entre eux qui ne s'assimile guère, c'est la fatalité incontournable de rester claustrés dans l'espace-prison.

Poussé par une soif inassouvissable de liberté, tel que le titre le signale ne divulgue qu'à la fin du dernier acte, Victor Krap, gêné a priori dans son espace familial qui lui devient un espace-prison pour une

⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁹ *Ibid.*

raison inexplicable, se réfugie ex abrupto dans une chambre d'hôtel, située ironiquement proche de l'« Impasse de l'Enfant Jésus ». Deux années après son départ apparemment immotivé, les membres des Krap, qui n'en peuvent plus de cette « honte » familiale, se coalisent sur la convocation de Mme Krap dans le but d'affronter finalement ce « problème ». Leur longue discussion avec inquiétude nous révèle que le jeune insensible sans métier, dont le corps reste intacte et encore capable de se déplacer, « ne se lève plus¹⁰ » et qu'il ne quitte que de temps en temps « son trou¹¹ », pour emprunter le mot de sa mère, « lorsqu'il n'a plus rien à manger¹² » pour fouiller dans les poubelles depuis son abri jusqu'à Passy. On dirait que sa nouvelle expérience ne lui est pas très facile, pourtant, plutôt que de rentrer au sein de sa famille, Victor préfère s'enfermer délibérément cette fois dans un autre espace, un espace privé qu'il a au moins la « liberté » de choisir, la petite grâce qui ne sera plus jamais octroyée aux êtres beckettians des pièces ultérieures.

Malheureusement, aux êtres beckettians la liberté définitive n'est jamais permise, Victor, lui non plus, n'est pas épargné – son espace personnel présumé libre se transforme également en autre espace-prison où le corps, même encore ambulant, doit être là, vulnérable à la torture : un vitrier, assisté par son fils Michel, apparaît magiquement tout aussitôt pour réparer la vitre à travers laquelle Victor jette sa chaussure – un rite journalier dont celui-ci n'arrive pas à se priver. Paradoxalement à sa venue sans aucun délai, l'opération du vitrier dure longuement jusqu'à la tombée de la nuit et pendant ce temps-là il interroge sans relâche le

¹⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹¹ *Ibid.*, p. 23.

¹² *Ibid.*, p. 28.

jeune révolté sur son motif de conduite, un simple écho des questions répétitives de sa famille. Il s'ensuit que Victor n'est jamais effectivement libre même dans son espace privé.

A partir et tout au long de l'acte II jusqu'à la chute du rideau, les membres de sa famille ainsi que ses représentants s'introduisent les uns après les autres dans l'abri de Victor. En premier lieu, dès que la logeuse prévient Victor que Mme Meck va monter, et qu'elle n'y peut rien car cette amie des Krap est accompagnée du chauffeur et homme de main. Même habituellement las du déplacement, le paresseux ne tarde pas à dire qu'il va descendre pour la voir. Il est donc évident que le vrai grand souci pour ce misanthrope n'est pas de voir les autres, mais c'est plutôt de les laisser pénétrer dans son espace personnel, autrement dit c'est en effet la question de l'espace qui préoccupe ce corps inerte (« Manifestations vitales réduites au minimum¹³ », comme diagnostique Dr. Piouk). L'incursion faite malgré tout, le héros se sert du parapluie* de cette ennemie qu'il « répugne à toucher » pour l'expulser vers la porte – tout comme un chevalier se sert d'une épée pour défendre à tout prix son territoire sacré.

Consécutivement à la « visite » de Mme Meck, Victor se décide hâtivement à faire son salut ailleurs :

¹³ *Ibid.*, pp. 158-159.

* Se servir du parapluie d'épée ici produit un effet comique et nous rappelle en outre le héros du *Kid*, première tentative théâtrale de Beckett. Voir pp. 11-12 de notre étude.

VICTOR. – Vous établirez la note qui vous semble juste. Je vous quitte aujourd’hui.

MME KARL. – De quoi vous plaignez-vous ?

VICTOR. – Je veux bien vous répondre, madame Karl. Je me plains d’être dérangé sans cesse. Hier c’était ma mère, aujourd’hui c’est la générale [Mme Meck], demain ce sera ma fiancée. Je ne peux même pas casser ma vitre sans qu’un vitrier surgisse et se mette à la réparer, avec une lenteur désespérante.

MME KARL. – Il ne fallait pas donner l’adresse.

VICTOR. – Je ne l’ai pas donnée. Ils l’ont trouvée.

MME KARL. – Mais partout où vous irez ils vous trouveront la même chose.

VICTOR. – Ce n’est pas sûr¹⁴.

Le thème de « ni ici ni ailleurs » commence à prendre forme depuis la première œuvre théâtrale de Beckett : Victor s’enfuit de son espace de la famille bourgeoise, ici où il est né, afin de vivre ailleurs qu’est cette chambre ; et maintenant que la paix et la liberté sont en danger, il va encore se sauver d’ici pour se loger ailleurs, et ainsi de suite perpétuellement, paraît-il. La logeuse, elle, a raison... Victor ne trouvera nulle part la pleine liberté, le bonheur, est garanti – voilà le fatum implacable de l’humanité vouée à être là, à souffrir. Il ne faut même pas attendre jusqu’à « demain » pour que sa fiancée vienne (comme s’en inquiète Victor) ; juste quelque temps après, sa chambre est réellement envahie par Mlle Skunk, sa fiancée, puis Dr. Piouk, son bel-oncle le plus

¹⁴ Samuel Beckett, *Eleutheria*, p. 77.

récent, cette proie inanimée qui n'a même pas assez de temps pour chercher ailleurs ne peut donc que chercher ses chaussures pour décamper comme d'habitude.

Plus tragiquement, tandis que l'évasion de cet espace-prison semble interdite, l'invasion est permise complètement. Le corps cloué s'expose pathétiquement à l'attaque des intrus du fait que la chambre de Mme Karl est à louer mais, absurdement, n'a pas de serrure – oublions donc la fermeture à clef ! Le vitrier qui est toujours témoin de chaque irruption s'écrie avec véhémence : « On entre ici comme dans un moulin. C'est inimaginable. On ne frappe même pas¹⁵. » Il promet alors à Victor de lui « arranger ça » (une promesse auquel il manquera en tout cas) et celui-ci lui répond promptement qu'« Ils enfonceront la porte¹⁶. » Cette réplique désespérée nous insinue que si Victor dit à la logeuse que « Ce n'est pas sûr* » qu'il se heurtera au même problème en changeant de logement, ce n'est qu'un optimisme illusoire ; profondément en son cœur, il sait bien qu'« ici » ou « ailleurs », on s'apprêtera à tout faire pour entrer.

Il s'avère que pour le camp des personnages à la poursuite de Victor, « la fin** justifie les moyens » : Mme Meck croit que l'enlèvement de force est un moyen propre à gérer Victor qui est « peu

¹⁵ *Ibid.*, p. 87.

¹⁶ *Ibid.*

* Voir plus haut, p. 28.

** Rappelons-nous brièvement que la « fin » ici, c'est de ramener Victor à la maison ou le forcer d'expliquer au moins sa conduite.

sensible à la raison¹⁷ » ; elle lui donne, en revanche, de bonnes raisons pour lesquelles il lui vaut mieux rentrer – les raisons que le vitrier trouve mensongères et données juste pour qu’il rentre avec elle (« Puis une fois à la maison, ils l’[Victor] auraient bouclé¹⁸. ») ; elle le pousse en vain à monter en voiture, etc. Quant à Dr. Piouk, après la fuite de Victor en fin d’acte II, il insiste qu’il reviendra le lendemain en tenant secret ses moyens pour faire face à ce corps qui « semble avoir perdu goût à la vie¹⁹ » :

MLLE SKUNK. – Mais est-ce qu’il va revenir ici ?

DR PIOUK. – Ici ou ailleurs, peu importe.

MLLE SKUNK. – Mais il ne vous recevra pas. Il ne vous écoutera pas ! Il ne vous répondra pas !

DR PIOUK, *riant*. – Vous ne me connaissez pas.
(*Pause.*) Pas encore.²⁰

Ce qui est peu compréhensible et plus ridicule est que même les personnes qui n’ont rien à voir avec les Krap, eux aussi, conspirent tous à la même « fin » : le vitrier change de côté au dernier acte et joue un rôle beaucoup plus sévère contre Victor ; ne supportant plus le silence de Victor, le Spectateur sort de l’espace de l’auditoire, présumé silencieux pendant le spectacle, et amène sur la scène un tortionnaire Chinois dans l’intention de le forcer à se justifier, ce qui nous confirme que tous les espaces deviennent hostiles à ce corps-cible :

¹⁷ *Ibid.*, p. 76.

¹⁸ *Ibid.*, p. 86.

¹⁹ *Ibid.*, p. 102.

²⁰ *Ibid.*, p. 112.

VICTOR. – [...] Qu'est-ce que vous avez tous contre moi ? Je ne vous ai rien fait ! Laissez-moi !

SPECTATEUR. – C'est vague. Enfin, ça commence à couler. (*A Tchoutchi :*) Au fait, tu as le cathéter ? *Tchoutchi sort une broche de sa poche et l'exhibe.*

Sourire.

VITRIER. – C'est vrai qu'il ne nous a rien fait.

SPECTATEUR. – Sa faute est de ne pas avoir su se cacher. Posez-lui des questions.

VITRIER. – Pourquoi avez-vous quitté votre famille ? votre fiancée ? vos plaisirs ? vos travaux ? Pourquoi menez-vous cette vie ? Quel est votre but ? Quelles sont vos intentions ?

VICTOR. – Je ne sais pas, je ne sais pas.

SPECTATEUR. – Vous lui en posez trop à la fois.

VITRIER. – Pourquoi menez-vous cette vie ? Non, ce n'est pas ça. D'abord, quelle est cette vie que vous menez, depuis plus de deux ans ? Quel...

SPECTATEUR. – Ça suffit. Tchoutchi. (*Lui fait signe d'avancer. Tchoutchi avance. Le spectateur aussi. Ils s'arrêtent devant Victor.*) Vous avez entendu la question ? Quelle est cette vie que vous menez ? (*Effets de pince.*)²¹

Cette accusation du Spectateur est vraiment déraisonnable, ce qui rend plus tragique le sort de Victor, d'autant que ce n'est pas qu'il

²¹ *Ibid.*, p. 142.

« ne sait pas se cacher », mais dans cet espace-prison, il n'y a « nulle part à se cacher ». Lorsque le Spectateur explique son mobile d'action, c'est encore plus absurde :

SPECTATEUR. – C'est que vous êtes tombé dans le domaine public.

VICTOR. – Je vous obsède. Pourquoi ? Interrogez-vous. Ce n'est pas moi qu'il faut interroger, c'est vous-mêmes.

VITRIER. – C'est vrai qu'il ne sait pas parler.

VICTOR. – Ma famille, ma fiancée, mes amis, il est peut-être normal, ce qu'on appelle normal, qu'ils s'acharnent sur moi. Mais vous ? Vous êtes des étrangers. Je ne vous connais pas. Qu'est-ce que cela peut vous faire, comment je vis ? Et vous n'êtes pas les premiers. Depuis que je vis ainsi, depuis deux ans vous dites, je suis la proie d'inconnus.²²

Condamné à être là, dans l'espace-prison où le corps n'est plus que la cible d'une agression, et encore pire, privé de toute faculté de s'en protéger, Victor tombe déplorablement dans une situation de crise où « l'enfer, c'est les autres » véritablement. Pourtant, il existe encore un autre enfer immensément plus tourmentant, un autre enfer si proche auquel aucune échappatoire n'est possible sauf la mort : son propre corps, un autre espace-prison qui enferme son moi, qui brûle, comme dans les flammes éternelles de l'enfer, d'envie insatiable de s'en libérer :

²² *Ibid.*, p. 143.

Victor. – C'est vite dit. J'ai toujours voulu être libre. Je ne sais pas pourquoi. Je ne sais pas non plus ce que ça veut dire, être libre. Vous m'arracheriez tous les ongles que je ne saurais pas vous le dire. Mais, loin des mots, je sais ce que c'est. Je l'ai toujours désiré. Je le désire toujours. Je ne désire que cela. D'abord, j'étais prisonnier des autres. Alors je les ai quittés. Puis j'étais prisonnier de moi. C'était pire. Alors, je me suis quitté²³.

La liberté que réclame Victor s'avère purement négative : c'est la liberté de « ne rien faire », le désir d'être « rien » :

SPECTATEUR, à Victor. – Vous vous êtes quitté. C'est là la dernière trouvaille de votre feuilleton. Comment vous y êtes-vous pris ?

VICTOR. – En étant le moins possible. En ne pas bougeant, ne pas pensant, ne pas rêvant, ne pas parlant, ne pas écoutant, ne pas percevant, ne pas sachant, ne pas voulant, ne pas pouvant, et ainsi de suite. Je croyais que c'étaient là mes prisons²⁴.

La liberté longtemps aspirée de Victor ne diffère pas sensiblement de la mort, il en ressort donc que le Spectateur le guide vers une issue à cet état d'emprisonnement dans son corps, dans son « espace

²³ *Ibid.*, pp. 146-147.

²⁴ *Ibid.*, p. 148.

corporel » : le dernier supplice du tortionnaire chinois, en d'autres termes, « le grand départ²⁵ ». Ce choix que Victor va refuser²⁶ nous implique qu'il refuse à la fois le choix de partir pour toujours et accepte de s'enfermer sans répit dans cet espace-prison.

Comme nous l'avons mentionné antérieurement, le camp des Krap partage le même sort misérable que Victor, malgré son sérieux désaccord avec lui ; ces cadavres ambulants, eux aussi, sont fixés dans l'espace-prison qu'est le salon, représentant de la bourgeoisie. La question de l'espace obsède singulièrement M. et Mme Krap : selon le chef de la famille, d'aussi loin que remontent ses souvenirs, chaque membre des Krap a ses « places de prédilection²⁷ », et lui, personnellement, il garde encore les siennes, son espace réservé. Par conséquent, la mère entoure les places de son fils de fils de fer barbelés afin de les conserver pendant son absence ! Il paraît ainsi que l'existence de chaque corps dépend indissociablement de la sauvegarde de son espace privé et la nécessité de son existence, de la dimension de l'espace occupée. En disant à Dr. Piouk que Victor « tenait beaucoup de place²⁸ » dans cette maison, M. Krap lui avoue implicitement que dans cet espace familial, Victor est si loin d'être contingent.

Une des « places de prédilection » du couple Krap est le fauteuil dans le salon, chacun le sien. Une fois le corps affalé dans ce

²⁵ *Ibid.*, p. 151.

²⁶ Voir, Chapitre IV, 4.3 Corps isolé et monde introverti, pp. 224-225 de notre étude pour plus de détails.

²⁷ *Ibid.*, p. 47.

²⁸ *Ibid.*

siège privilégié, la levée est quasi infaisable – surtout quand le corps est presque à mobilité réduite ; la phrase non terminée « Je m’excuse de ne pas me lever. J’ai un peu mal au...²⁹ », se répète maintes fois comme des rimes de conversation tout au long du premier acte. Cette phrase inachevée de M. et Mme Krap peut traduire la souffrance tragique dont la localisation reste imprécise ou inexprimable, mais c’est encore probable que ce mal diffus fournit, en effet, une excuse légitime pour garder sa place : le mari, dès qu’il arrive à se mettre debout, marche tout seul *sans difficulté* tandis que la femme qui marche péniblement va voir son fils à *pied*.

Forcer le corps dans le fauteuil à se lever peut être considéré comme un « crime » et pour garder sa place, tout lui paraît possible – même s’il lui faut éliminer le « criminel » :

MME KRAP. – Dépêche-toi, Victor.

M. KRAP. – Victor ? Je ne m’appelle pas Victor.

MME KRAP. – Dépêche-toi. Tu n’es même pas rasé.

M. KRAP. – Je ne sors pas.

MME KRAP, *le prenant par le bras*. – Allez, ouste, lève-toi.

M. KRAP. – Ne m’oblige pas à te tuer, Violette.

MME KRAP. – Me tuer ! Toi ! Me tuer ! Moi ! (*Rit de bon cœur.*)

M. KRAP, *sortant un rasoir de sa poche*. – Aide-moi à me lever. (*Mme Krap recule.*) J’aurais préféré

²⁹ *Ibid.*, pp. 22, 25, 30, 35, 48, 53.

(*Il essaie de se lever*) te laisser à ton cancer. Tant pis.

(*Il se lève à moitié.*)

MME KRAP, *reculant vers la porte.* – Tu es complètement fou!

M. KRAP, *toujours empêtré dans son fauteuil.* – Une fois debout, ça ira tout seul³⁰.

« Garder la place » ici semble nécessaire à M. Krap pour « survivre ». En d'autres termes, « se lever » dans ce contexte semble être synonyme de « perdre sa place », ou pour plus juste, « risquer sa vie » – lorsque le corps ne sait plus où s'installer, son existence bascule dans la précarité.

La place fixe garantit en quelque sorte l'assurance du corps, mais d'un autre côté, cette préoccupation d'espace réduit en esclavage le corps qui s'angoisse tellement que le long départ de son espace privé est pratiquement impossible. Mme Krap constitue un exemple exceptionnel de cette incarcération :

M. KRAP. – Comment ?

MME MECK. – Marguerite [Mme Piouk] demande où est Violette [Mme Krap]. Je lui dis qu'elle est sortie.

MME PIOUK, *la carafe à la main.* – Sortie !

M. KRAP. – A pied.

MME MECK. – Sans dire où elle allait.

³⁰ *Ibid.*, pp. 58-59.

M. KRAP. – Elle ne tardera pas à revenir.

MME PIOUK. – Elle te l’a dit ?

M. KRAP. – Elle ne tarde jamais à revenir³¹.

Il s’avère que M. Krap a raison, sa femme ne quitte pas sa place pour longtemps. La première phrase qu’elle exprime à tout le monde qui attend avec inquiétude son retour est très révélatrice de son souci majeur : « Marguerite, tu as pris ma place³². » Aussitôt qu’elle rentre au salon, elle doit se pourvoir de place pour se réintégrer dans cet espace bourgeois, l’espace qui l’enferme, la hante, mais en même temps la reconforte et affirme son existence. Reprendre sa place, ou plus exactement son fauteuil, est ainsi indispensable à sa vie.

Un autre exemple évident des corps vides qui se claustrent dans cet espace-prison de la bourgeoisie est Mme Meck, la dame qui respecte strictement la convention et la manière de vivre de cette classe sociale : son caractère et son apparence va se transmettre au bourgeois Pozzo de la pièce suivante (« femme volumineuse, lourdement chargée de fourrures, capes, parapluie, sac à main³³ ») ; elle se moque de Mme Piouk (la sœur de Mme Krap) qui prend du porto à cinq heures du soir au lieu du thé ; tandis que le couple Krap ne tolère plus que son domestique frappe comme un maniaque chaque fois avant d’entrer depuis quinze ans, Mme Meck croit, au contraire, que « c’est une question de correction³⁴ ». Pour cette vraie bourgeoise, sortir du salon, son lieu de prédilection, n’est

³¹ *Ibid.*, p. 36.

³² *Ibid.*, p. 48.

³³ *Ibid.*, p. 25.

³⁴ *Ibid.*, p. 30.

pas du tout facile : elle répète plusieurs fois qu'il lui faut absolument partir et ce ne sont que des paroles en l'air, ces phrases nulles et non avenues qu'expriment souvent le couple Didi-Gogo et Clov des textes suivants.

Pour ces prisonniers de l'espace bourgeois, du monde approprié d'une vie réglée et supérieure à leurs yeux, un espace inconvenant, ou en fait une place ailleurs, pour lequel opte Victor n'est donc rien plus qu'« un infecte taudis³⁵ » selon Dr. Piouk ou un « trou » selon sa mère, et Victor lui-même, une « crapule³⁶», d'après elle. En réalité, hors du salon, ces bourgeois qui ne possèdent pas une place propre à eux ont du mal à affirmer leur existence. Ainsi, selon le point de vue de Mme Meck, un bourgeois-né comme Victor, dès l'instant où il vit hors de l'espace familial de la bourgeoisie, il ne vit plus :

VICTOR. – Vous me rendez la vie impossible. Vous me couvrez de honte et de ridicule. Allez-vous-en.

MME MECK. – La vie ? Quelle vie ? Vous êtes mort.

VICTOR. – On ne poursuit pas les morts³⁷.

Quand Mme Meck et, plus tard, Dr. Piouk, entrent dans la chambre de Victor, un espace privé complètement distinct du leur, les deux bourgeois qui ne savent plus où se mettre lui demandent une chaise. Hélas, dans ce piètre logis, le seul meuble que ce corps inactif « tolère »

³⁵ *Ibid.*, p. 103.

³⁶ *Ibid.*, p. 31.

³⁷ *Ibid.*, p. 79.

encore est le « *lit-cage* » qui l'emprisonne presque toute la journée ! D'après Mme Meck, lors de sa dernière « visite », il y en avait encore une. Que Victor ait évacué la chaise symbolise ainsi non seulement sa déclaration de ne rien faire excepté de dormir, mais aussi son annulation de tous les contacts avec le monde, surtout avec ces bourgeois pour qui une place à se mettre est si importante. Victor ne trouve plus sa place au sein de sa famille bourgeoise : « Je ne peux pas rentrer à la maison. » et « Je ne peux pas vivre autrement³⁸. » ; pareillement, ces bourgeois ne peuvent pas s'insérer dans ce monde à part où sera compromise leur existence. Leur conflit permanent est dû, ainsi, au fait qu'ils ne partagent pas le même espace et que l'introduction dans l'espace hébergeant l'autre côté va mettre leur propre vie en danger.

Ces corps dont l'existence est extrêmement précaire se cloîtent, consciemment ou non, dans l'espace-prison – la chambre pour Victor et le salon pour les bourgeois, qui les détient, qui les angoisse, mais qui, à la fois, assure leur existence. En réalité, cet assujettissement du corps à l'espace est un signe annonciateur d'un autre souci plus complexe, le souci de son propre corps même, un autre espace qui emprisonne son moi. M. Krap, par exemple, n'est pas seulement prisonnier du fauteuil, figurant l'espace de la bourgeoisie, mais aussi de son propre corps en pourriture :

MME KRAP. – Assieds-toi.

M. KRAP. – Oh, je ne reste pas.

MME KRAP. – Mais si, voyons.

³⁸ *Ibid.*

M. KRAP. – Tu crois ? (*S’assied péniblement dans le fauteuil.*) J’ai tort. (*S’incruste.*) Je ne pourrai plus me lever.

MME KRAP. – Ne dis pas de bêtises.

M. KRAP. – Ma liberté s’amenuise chaque jour davantage. Je n’aurai bientôt plus le droit d’écarter les mâchoires. Moi qui comptais déconner jusqu’à l’article de la mort³⁹.

Cet embryon d’idée germe déjà dans *Eleutheria* et va voir son plein épanouissement dans les pièces postérieures, notamment dans les pièces de la dernière période dont les décors formant l’espace scénique sont réduits au minimum. Dans la pièce suivante, *En attendant Godot*, Beckett ajoute à la claustration un autre espace empreint d’incertitude qui va déchirer les deux corps affligés de crises de désespoir.

2.1.2 Espace d’incertitude

En attendant Godot constitue, parmi d’autres, un exemple très typique de l’état misérable des corps fixés dans l’espace où règne intégralement l’incertitude. A partir d’*Eleutheria*, sera effacé le nom géographique du lieu scénique de chaque pièce ; mais ce défaut d’indication spatiale bien précise va générer un malaise moral en particulier chez le couple Estragon-Vladimir qui attend Godot, et donc

³⁹ *Ibid.*, p. 29.

importe nécessairement à la reconnaissance du lieu du rendez-vous. La didascalie « *Route à la campagne, avec arbre*⁴⁰. » qui marque l'espace scénique est tellement vague que les deux nomades se demandent tout le temps s'ils se trompent de lieu ; le type de l'arbre, un seul indice potentiel, reste pathétiquement à peine identifiable et devient un sujet récurrent de discussion : Godot leur a dit d'attendre devant quel arbre ? ; Cet arbre devant eux est de quel type, un saule ? ; Est-ce qu'il a dit plutôt un arbuste ou un arbrisseau ? La date et l'heure du rendez-vous sont également oubliées, les notions de temps et de saisons absolument perdues. Plus absurdement, « Godot », le sujet qu'attendent les deux, n'a pas affirmé qu'il viendrait. Comment les deux vagabonds peuvent-ils alors savoir exactement pour quelle raison ils ne rencontrent pas Godot ?

Une fois qu'une affirmation est faite et, partant, que la clarté commence à s'établir, cette déclaration sera bientôt contredite soit par le locuteur lui-même, soit par l'auditeur, sinon par un témoignage ou un événement :

ESTRAGON. — **Nous sommes déjà venus hier.**

VLADIMIR. — Ah non, là **tu te goures.**

ESTRAGON. — Qu'est-ce que nous avons fait hier ?

VLADIMIR. — Ce que nous avons fait hier ?

ESTRAGON. — Oui.

VLADIMIR. — Ma foi... (*Se fâchant.*) Pour jeter le doute, à toi le pompon.

⁴⁰ Samuel Beckett, *En attendant Godot* (Paris : Les Editions de Minuit, 1973), p. 9.

ESTRAGON. — Pour moi, **nous étions ici.**

VLADIMIR (*regard circulaire*). — L'endroit te semble familier ?

ESTRAGON. — **Je ne dis pas ça.**

VLADIMIR. — Alors ?

ESTRAGON. — Ça n'empêche pas.

VLADIMIR. — Tout de même... cet arbre... (*se tournant vers le public*) ...cette tourbière.

ESTRAGON. — Tu es sûr que c'était ce soir ?

VLADIMIR. — Quoi ?

ESTRAGON. — Qu'il fallait attendre ?

VLADIMIR. — Il a dit samedi. (*Un temps.*) Il me **semble.**

ESTRAGON. — Après le turbin.

VLADIMIR. — **J'ai dû le noter.** (*Il fouille dans ses poches, archibondées de saletés de toutes sortes.*)

ESTRAGON. — Mais quel samedi ? Et sommes-nous samedi ? Ne serait-on pas plutôt dimanche ? Ou lundi ? Ou vendredi ?

VLADIMIR (*regardant avec affolement autour de lui, comme si la date était inscrite dans le paysage*).

— Ce n'est pas possible.

ESTRAGON. — Ou jeudi.

VLADIMIR. — Comment faire ?

ESTRAGON. — S'il s'est dérangé pour rien hier soir, tu penses bien qu'il ne viendra pas aujourd'hui.

VLADIMIR. — Mais tu dis que nous sommes venus hier soir.

ESTRAGON. — **Je peux me tromper.** (*Un temps.*)
Taisons-nous un peu, tu veux ?⁴¹

Vladimir ne trouvera jamais la « note » soi-disant prise car les preuves d'un fait seront toutes supprimées de cet espace voué à l'incertitude. Or, même s'il finit par la trouver, cet écrit ne servira plus à rien étant donné qu'il tournera toujours en rond avec les mêmes questions : la date du rendez-vous est-elle passée ? ; Est-ce bien ici qu'il faut attendre ? ; Godot viendra-t-il ou est-il déjà venu ?, etc.

L'absurdité étant poussée à l'extrême, avec la mémoire qui ne cesse pas de les trahir, les deux corps en attente ne se souviennent plus parfaitement de la figure du sujet en question et c'est peut-être pour cette raison qu'Estragon confond dans les deux actes Godot avec le passant Pozzo :

POZZO. — Vous m'avez pris pour Godot.

VLADIMIR. — Oh non, monsieur, pas un seul instant, monsieur.

POZZO. — Qui est-ce ?

VLADIMIR. — Eh bien, c'est un... c'est une connaissance.

ESTRAGON. — Mais non, voyons, on le connaît à peine.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 17-19. C'est nous qui soulignons.

VLADIMIR. — Evidemment. On ne le connaît pas très bien... mais tout de même...

ESTRAGON. — Pour ma part je ne le reconnaîtrais même pas⁴².

La locution « tout de même » de Vladimir nous suggère sa confiance naïve de pouvoir reconnaître Godot, ce qui sera réfuté plus tard dans sa conversation avec l'enfant, messenger de Godot, en fin de pièce :

VLADIMIR. — Il a une barbe, monsieur Godot ?

GARÇON. — Oui, monsieur.

VLADIMIR. — Blonde ou... (*il hésite*) ... ou noire ?

GARÇON (*hésitant*). — Je crois qu'elle est blanche, monsieur.

Silence.

VLADIMIR. — Miséricorde.⁴³

Vu le témoignage du garçon sur la couleur de la barbe de Godot, la fiabilité de la mémoire de Vladimir est vraisemblablement mise à mal. Pourtant, le messenger de Godot lui répond en « hésitant » et utilise le verbe « croire » qui affaiblit sa parole et nous donne à entendre à la fois qu'il peut également avoir tort. Le doute de l'enfant est, par ailleurs, vraiment saugrenu en considérant sa vie quotidienne sous la tutelle de ce corps mystique. Que ce garçon ne soit pas sûr de l'apparence de son maître qu'il voit chaque jour laisse continûment insoluble la

⁴² *Ibid.*, p. 30.

⁴³ *Ibid.*, p. 130.

question « Qui est Godot ? » et nous prouve encore une fois que dans cet espace d'angoisse, l'incertitude triomphe toujours sans faille.

Il est évident jusqu'ici que la souffrance morale chez les deux corps vides est due d'une part à la nature ambiguë de l'espace scénique et d'autre part à la mémoire qui leur « joue de ces tours⁴⁴ », comme remarque Vladimir. Or, il est fort possible que dans certaines situations, le « jeu du mensonge » d'un joueur contribue, par surcroît, à tourmenter l'autre et à former, par conséquent, cet espace d'incertitude. Autrement dit, dans ce « monde de chaos », rien ne peut garantir à un être que l'autre lui dit la vérité ou que celui-ci n'est pas en train de jouer juste pour oublier momentanément l'ennui de l'attente. Le passage du couple Pozzo-Lucky dans l'acte I nous montre de prime abord comment fonctionne ce « jeu » :

ESTRAGON (*à Pozzo*). — Vous n'êtes pas monsieur Godot, monsieur ?

POZZO (*d'une voix terrible*). — Je suis Pozzo !
(*Silence.*) Ce nom ne vous dit rien ? (*Silence.*) Je vous demande si ce nom ne vous dit rien ?

Vladimir et Estragon s'interrogent du regard.

ESTRAGON (*faisant semblant de chercher*). —
Bozzo... Bozzo...

VLADIMIR (*de même*). — Pozzo...

POZZO. — PPPOZZO!

ESTRAGON. — Ah! Pozzo... voyons... Pozzo...

⁴⁴ *Ibid.*, p. 70.

VLADIMIR. — C'est Pozzo ou Bozzo ?

ESTRAGON. — Pozzo... non, je ne vois pas.

VLADIMIR (*conciliant*). — J'ai connu une famille Gozzo. La mère brodait au tambour⁴⁵.

La question de surprise de Pozzo « Ce nom ne vous dit rien ? » peut nous révéler simplement son orgueil en tant que soi-disant propriétaire des terres sur lesquelles attendent Godot les deux « étrangers », mais elle peut marquer en même temps un vrai étonnement du locuteur du « fait » que Vladimir et Estragon ne le « reconnaissent » pas malgré son passage de la veille, impliqué par le retour cyclique du phénomène de l'acte II. Il paraît, dans cet extrait ci-dessus, que les deux qui ne sont pas « d'ici⁴⁶ » ne connaissent ni ne reconnaissent ce maître présumé. Pourtant, après le départ du couple Pozzo-Lucky, Vladimir nous montre explicitement qu'il est en cours de ce jeu du mensonge :

VLADIMIR. — Ils ont beaucoup changé.

ESTRAGON. — Qui ?

VLADIMIR. — Ces deux-là.

ESTRAGON. — C'est ça, faisons un peu de conversation.

VLADIMIR. — N'est-ce pas qu'ils ont beaucoup changé ?

ESTRAGON. — C'est probable. Il n'y a que nous qui n'y arrivons pas.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 29-30.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 30.

VLADIMIR. — Probable ? C'est certain. Tu les as bien vus ?

ESTRAGON. — Si tu veux. Mais je ne les connais pas.

VLADIMIR. — Mais si, tu les connais.

ESTRAGON. — Mais non.

VLADIMIR. — Nous les connaissons, je te dis. Tu oublies tout. (*Un temps.*) A moins que ce ne soient pas les mêmes.

ESTRAGON. — La preuve, ils ne nous ont pas reconnus.

VLADIMIR. — Ça ne veut rien dire. Moi aussi j'ai fait semblant de ne pas les reconnaître. Et puis, nous, on ne nous reconnaît jamais⁴⁷.

Lorsqu'il devient clair que Vladimir feint de ne pas reconnaître le couple Pozzo-Lucky, sa déclaration est aussitôt annulée par sa phrase suivante répétée : « A moins que ce ne soit pas les mêmes⁴⁸. » et l'incertitude domine toujours sur cet espace. Quant à Estragon, il ne garde aucune mémoire, d'après Vladimir, mais en entendant le nom de Pozzo, il « *fait semblant de chercher* ». En outre, sitôt après la sortie du couple Pozzo-Lucky, le garçon arrive afin de dire au couple en attente que Godot « ne viendra pas ce soir mais sûrement demain⁴⁹ ». Une fois entendue la voix de l'enfant en coulisse, Estragon dit « Ça

⁴⁷ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 71.

recommence⁵⁰. », ce qui nous insinue qu'il participe, lui aussi, à ce jeu de mensonge : il peut faire mine d'oublier car trop penser lui « gratte »* et casse la tête, et ne fait qu'augmenter sa souffrance.

D'ailleurs, si l'un peut faire semblant d'oublier sans confier à l'autre, excepté pour le cas de Vladimir, qu'il est en jeu, au sens propre du terme, comment l'un peut alors compter sur la parole de l'autre, d'où l'angoisse accrue du corps dont l'existence est déjà fragile. De cette manière, toute la logique de cet espace dramatique est bouleversée : en demandant à Vladimir et Estragon si son nom ne leur dit rien, Pozzo peut, lui pareillement, feindre vraiment de ne pas les reconnaître, comme le soupçonne Vladimir ; le garçon peut mentir sur la couleur de la barbe de Godot, ou même ment en disant qu'il n'a jamais vu les deux vagabonds ; Pozzo se prétend le propriétaire du terrain tandis que le garçon qui prétend être d'ici affirme qu'il ne connaît ni Pozzo ni Lucky. Il doit bien y en avoir un des deux qui ment ou ils ont vraiment des problèmes de mémoire ? Les deux êtres mort-nés perdent donc les garants de vérité et souffrent de cette incertitude :

ESTRAGON. — Tout ça c'est des mensonges ! (*Il prend le garçon par le bras, le secoue.*) Dis-nous la vérité !

GARÇON (*tremblant*). — Mais c'est la vérité, monsieur.⁵¹

⁵⁰ *Ibid.*, p. 68.

* C'est comme le « penseur » Vladimir irrité par son « chapeau », voir Chapitre III, 3.1.2 Corps périmé et/ou fragmenté, p. 124 de notre étude.

⁵¹ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, p. 70.

Tout semble plus hors de logique ordinaire dans l'acte II ouvert par une didascalie bien précise : « Lendemain. Même heure. Même endroit⁵². », Vladimir essaie en vain comme toujours de vérifier si Estragon et lui se retrouvent au même endroit, et, d'ailleurs, si leur dernière rencontre était le soir précédent. Malheureusement, tous les garants de certitude sont effacés de cet espace chaotique : le seul marqueur de cet espace indicible qui « ne ressemble à rien⁵³ », l'arbre dénudé dans l'acte I, porte quelques feuilles en une seule nuit – un phénomène bizarre mais pourtant possible au printemps ; mais comment ces deux corps périmés qui ont perdu la notion du temps peuvent savoir dans quelle saison ils sont ? En outre, les trop petites chaussures d'Estragon laissées en fin d'acte I deviennent trop grandes pour lui dans l'acte II. Dans cet espace où « rien ne se passe, personne ne vient, personne ne s'en va⁵⁴ », est-il possible que quelqu'un d'autre soit venu prendre les chaussures d'Estragon et lui ait laissé les siennes ? Comment nous pouvons savoir si c'est, en fait, son propre corps, ou plus exactement ses pieds, qui a des problèmes ? Par contre, reconnaître ses souliers constituera une bonne preuve que le couple est bien au même endroit qu'hier ; hélas, dans cet espace d'incertitude, on trouve souvent les traces, mais jamais les preuves ! Il paraît donc normal que ses chaussures n'aient aucun trait distinctif sauf la couleur dont le propriétaire ne se souvient plus bien – qui peut donc garantir que ces chaussures « verdâtres » ne sont pas les siennes ? :

⁵² *Ibid.*, p. 79.

⁵³ *Ibid.*, p. 122.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 57-58.

ESTRAGON. — Les miennes étaient noires. Celles-ci sont jaunes.

VLADIMIR. — Tu es sûr que les tiennes étaient noires ?

ESTRAGON. — C'est-à-dire qu'elles étaient grises.

VLADIMIR. — Et celles-ci sont jaunes ? Fais voir.

ESTRAGON (*soulevant une chaussure*). — Enfin, elles sont verdâtres⁵⁵.

De la même façon, le couple curieux Pozzo-Lucky signale le passage du temps entre les deux actes, comme le fait l'arbre, puisque le premier devient « aveugle » et le dernier « muet ». Vu qu'Estragon ne lui porte aucun secours, Vladimir cherche tout seul à dissiper son doute en forçant Pozzo à répondre plus précisément sur sa cécité :

VLADIMIR. — Je vous demande si cela vous a pris tout d'un coup.

POZZO. — Un beau jour je me suis réveillé, aveugle comme le destin. (*Un temps*) Je me demande parfois si je ne dors pas encore.

VLADIMIR. — Quand ça ?

POZZO. — Je ne sais pas.

VLADIMIR. — Mais pas plus tard qu'hier...

⁵⁵ *Ibid.*, p. 95.

POZZO. — Ne me questionnez pas. Les aveugles n'ont pas la notion du temps. (*Un temps.*) Les choses du temps, ils ne les voient pas non plus⁵⁶.

Aussi s'évanouit subitement l'espoir de Vladimir de retrouver la certitude sur le temps étant donné qu'Estragon n'est pas la seule personne à mémoire défectueuse :

VLADIMIR. — On s'est vus hier. (*Silence.*) Vous ne vous rappelez pas ?

POZZO. — Je ne me rappelle avoir rencontré personne hier. Mais demain je ne me rappellerai avoir rencontré personne aujourd'hui. Ne comptez donc pas sur moi pour vous renseigner.⁵⁷

Malgré l'insistance de Pozzo à dire qu'il est aveugle, Vladimir s'en méfie encore :

VLADIMIR. — [...] Je me demande s'il est vraiment aveugle.

ESTRAGON. — Qui ?

VLADIMIR. — Un vrai aveugle dirait-il qu'il n'a pas la notion du temps ?

ESTRAGON. — Qui ?

VLADIMIR. — Pozzo.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 122.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 124-125.

ESTRAGON. — Il est aveugle ?

VLADIMIR. — Il nous l'a dit.

ESTRAGON. — Et alors ?

VLADIMIR. — Il m'a semblé qu'il nous voyait.

ESTRAGON. — Tu l'as rêvé. (*Un temps.*) Allons-nous-en. On ne peut pas. C'est vrai. (*Un temps.*)⁵⁸

Estragon peut apparaître « crédule » comme le signale son surnom « Gogo » dans cet extrait ci-dessus, mais n'oublions pas que c'est lui qui dit immédiatement après la première proclamation de l'aveuglement de Pozzo que « Peut-être qu'il voit clair dans l'avenir ?⁵⁹ ». Dans l'acte I, c'est Estragon qui affirme qu'ils étaient bien là le jour précédent, dans l'acte II, c'est le tour de Vladimir. Supposons qu'il existe l'acte suivant, Estragon se remettrait à cette charge, Pozzo redeviendrait voyant et Lucky parlant, l'arbre squelettique et les chaussures trop petites, Dieu seul le sait ! Les possibilités sont multiples car dans cet espace en folie, on ne peut plus distinguer entre le jeu et la vérité. Pour ces corps périmés, rongés par l'ennui de l'attente, jouer est une solution temporaire pour tuer le temps (« Comme le temps passe quand on s'amuse⁶⁰ ») et tout, pour eux, peut être, devenir, et redevenir « jeu ».

Dans cet espace où « rien n'est sûr⁶¹ », comme le dit Estragon, une seule chose qui paraît certaine est qu'il leur faut être là pour attendre Godot, ironiquement même sans aucun but déterminé : les

⁵⁸ *Ibid.*, p. 127.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 119.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 107.

⁶¹ *Ibid.*, p. 75.

deux pauvres ne se rappellent plus ce qu'ils réclament à Godot et celui-ci ne leur a rien promis en tout cas. C'est cette obligation aberrante qui « lie » (comme Estragon demande à Vladimir s'ils sont « liés » pieds et poings à Godot⁶²) les deux corps errants à cet espace de l'attente éternelle, à ici sans savoir si c'est vraiment ici, le lieu du rendez-vous. L'espace scénique qui est physiquement ouvert devient ainsi psychologiquement clos ; c'est une route qui mène nulle part comme remarque James L. Calderwood : « The road Gogo and Didi are “on” does not lead toward a destination, it *is* their destination⁶³. »

Cet espace d'angoisse enferme souvent les deux corps vides dans un cruel dilemme entre *rester* ou *errer*. Ennuyés par cette attente sans fin, ils sont tentés de temps à autre par l'ailleurs qui paraît plus attrayant que l'ici :

Estragon revient au centre de la scène, regarde vers le fond.

ESTRAGON. — Endroit délicieux. (*Il se retourne, avance jusqu'à la rampe, regarde vers le public.*) Aspects riants! (*Il se tourne vers Vladimir.*) Allons-nous-en.

VLADIMIR. — On ne peut pas.

ESTRAGON. — Pourquoi ?

VLADIMIR. — On attend Godot.

⁶² *Ibid.*, p. 27.

⁶³ James L. Calderwood, “Ways of waiting in *Waiting for Godot*,” *Modern Drama* 29, 3 (September 1986): 368. C'est l'auteur qui souligne.

ESTRAGON. — C'est vrai.⁶⁴

Sans compter le fait qu'Estragon est tapé *hors-scène* chaque nuit pour des raisons absconses, une fois se laisse tenter le corps condamné à être là, il ne peut pas durer longtemps ailleurs, effectivement en danger obscur :

VLADIMIR. — [...] *Estragon rentre précipitamment, essoufflé, vers Vladimir, ils s'arrêtent à quelques pas l'un de l'autre.*) Te revoilà enfin !

ESTRAGON (*haletant*). — Je suis maudit !

VLADIMIR. — Où as-tu été ? Je t'ai cru parti pour toujours.

ESTRAGON. — Jusqu'au bord de la pente. On vient.

VLADIMIR. — Qui ?

ESTRAGON. — Je ne sais pas.

VLADIMIR. — Combien ?

ESTRAGON. — Je ne sais pas⁶⁵.

Malgré son angoissante incertitude, « ici » est au moins plus sauf que « ailleurs ». Les corps périmés sont donc fixés dans cet espace chaotique pour attendre que Godot vienne ou que la nuit tombe – une promesse illusoire qui va mettre fin momentanément à cette attente

⁶⁴ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, p. 16.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 103-104.

profonde de la nuit permanente, du « grand départ ». Ce thème de l'attente de la mort va s'accroître avec l'espace représentant la fin du monde dans des pièces qui suivent *En attendant Godot*.

2.1.3 Espace apocalyptique

Dans *Fin de partie*, pièce en un seul acte, l'espace scénique, affreusement moins réel, représente l'« *Intérieur sans meubles. Lumière grisâtre*⁶⁶. » – en un mot, le « vide » et le « gris ». C'est dans cette atmosphère d'apocalypse que « vivent » les quatre corps épargnés, sinon oubliés, par la nature : Hamm, le père, aveugle et paralysé en fauteuil à roulettes, tyrannise sans merci son fils sans doute adoptif, Clov, qui peut se mouvoir, même difficilement, sans pouvoir s'asseoir, et brutalise sans gratitude ses parents culs-de-jatte, Nagg et Nell, croupissant dans des poubelles. Si Vladimir pue de la bouche, Estragon des pieds, et Lucky peut-être des plaies au cou causées par la corde, ici bien plus forte, l'odeur cadavérique de ces corps en pourriture empuantit tout cet espace-cercueil :

HAMM. — Tu pue déjà. Toute la maison pue le cadavre.

CLOV. — Tout l'univers.

⁶⁶ Samuel Beckett, *Fin de partie* (Paris : Les Editions de Minuit, 1957), p. 13.

HAMM (*avec colère*). — Je m'en fous de l'univers !
(*Un temps*). Trouve quelque chose.⁶⁷

Hamm ne supporte plus qu'on lui parle de l'« univers » car pour lui, privé de vue et de mobilité, son « monde » se limite aux quatre murs de la pièce ; d'ailleurs, s'il existe encore l'« univers », ce sera lui, son centre :

HAMM. — Fais-moi faire un petit tour. (*Clov se met derrière le fauteuil et le fait avancer.*) Pas trop vite ! (*Clov fait avancer le fauteuil.*) Fais-moi faire le tour du monde! (*Clov fait avancer le fauteuil.*) Rase les murs. Puis ramène-moi au centre. (*Clov fait avancer le fauteuil.*) J'étais bien au centre, n'est-ce pas?⁶⁸

Comme les Krap dans *Eleutheria*, ce tyran handicapé tient soigneusement à sa place de prédilection, qu'est le centre dans son cas. Thérèse Malachy cite une remarque intéressante de Mircea Eliade sur ce symbolisme du « centre » qui joue un rôle primordial jusqu'à la veille des temps modernes :

« Le centre est donc la zone vers le soi, vers le « centre » de son être... il est un rite de passage de l'éphémère et de l'illusion à la réalité et à l'éternité ;

⁶⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 41.

de la mort à la vie... »⁶⁹. Si l'aspiration vers le centre de l'espace où le temps est aboli est l'idéal suprême vers lequel tend le personnage de Beckett, alors il est permis de supposer que son œuvre va dans le sens de l'espoir⁷⁰.

Le théâtre de Beckett n'est pas ainsi purement pessimiste, en ce sens que même en progression vers la mort dans l'espace apocalyptique, les anti-héros beckettien ne réalisent jamais leur intention suicidaire. Tous ces corps périmés résistent à cette « partie perdue », tout en sachant que « [l]a fin est dans le commencement et cependant on continue⁷¹. » Cela n'empêche pas, malheureusement, qu'ils sont angoissés, obnubilés par cette ambiance du vide et du gris de la fin du monde qui ne finit pas d'en finir, comme dit Clov dès le début de la pièce :

CLOV (*regard fixe, voix blanche*). — Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir. (*Un temps.*) Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas⁷².

⁶⁹ Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, cité dans Thérèse Malachy, *La mort en situation dans le théâtre contemporain* (Paris : Editions A.-G. Nizet, 1982), p. 79.

⁷⁰ Thérèse Malachy, *La mort en situation dans le théâtre contemporain*, p. 79. C'est l'auteur qui souligne.

⁷¹ Samuel Beckett, *Fin de partie*, p. 91.

⁷² *Ibid.*, pp. 15-16.

D'un autre côté, l'espace extérieur, hors-scène, est plus inhospitalier que jamais : les deux petites fenêtres haut perchées aux murs de gauche et de droite peuvent être ouvertes sur la mer et la terre désertes et toutes mortes, respectivement. Au moyen d'une lunette, sur ordre de son père, Clov lui raconte ce qui se passe dehors et, à l'en croire, il ne voit rien d'autre que le vide :

CLOV [...]. — [...] (*Il regarde, en promenant la lunette.*) Zéro... (*il regarde*)... zéro... (*il regarde*)... et zéro. (*Il baisse la lunette, se tourne vers Hamm.*)
Alors ? Rassuré ?

HAMM. — Rien ne bouge. Tout est...

CLOV. — Zer —

HAMM (*avec violence*). — Je ne te parle pas ! (*Voix normale.*) Tout est... tout est... tout est quoi ? (*Avec violence.*) Tout est quoi ?

CLOV. — Ce que tout est ? En un mot ? C'est ça que tu veux savoir ? Une seconde. (*Il braque la lunette sur le dehors, regarde, baisse la lunette, se tourne vers Hamm.*) Mortibus. (*Un temps.*) Alors ?
Content ?

HAMM. — Regarde la mer.

CLOV. — C'est pareil.

HAMM. — Regarde l'Océan !

[...]

CLOV (*de même*). — Plus rien.

HAMM. — Pas de mouettes ?

CLOV (*de même*). — Mouettes !

HAMM. — Et l'horizon ? Rien à l'horizon ?

CLOV (*baissant la lunette, se tournant vers Hamm, exaspéré*). — Mais que veux-tu qu'il y ait à l'horizon ?⁷³

La nature paraît tout anéantie à l'arrivée plausible de la fin du monde ; or, cette vacuité est si particulière car c'est le vide fantastiquement dans le gris :

HAMM. — Les flots, comment sont les flots ?

CLOV. — Les flots ? (*Il braque la lunette.*) Du plomb.

HAMM. — Et le soleil ?

CLOV (*regardant toujours*). — Néant.

HAMM. — Il devrait être en train de se coucher pourtant. Cherche bien.

CLOV (*ayant cherché*). — Je t'en fous.

HAMM. — Il fait donc nuit déjà ?

CLOV (*regardant toujours*). — Non.

HAMM. — Alors quoi ?

CLOV (*de même*). — Il fait gris. (*Baissant la lunette et se tournant vers Hamm, plus fort.*) Gris ! (*Un temps. Encore plus fort.*) GRRIS !

Il descend de l'escabeau, s'approche de Hamm par derrière et lui parle à l'oreille.

⁷³ *Ibid.*, pp. 45-47.

HAMM (*sursautant*). — Gris ! Tu as dit gris ?

CLOV. — Noir clair. Dans tout l'univers⁷⁴.

Extrêmement insolite, le gris de cet espace apocalyptique n'est issu ni du soleil ni de la lune. Si dans *En attendant Godot*, le soir est suspendu et la notion du temps perdue, ici, encore plus sinistrement, le temps semble s'arrêter, figé entre le jour et la nuit, entre la lumière et l'obscurité. Le gris ou le « noir clair », est donc propre à cet espace transitoire entre la vie et la mort, à cet enfer de l'attente. D'après Ross Chambers, pour qui ce gris est la lumière caractéristique de ces purgatoires,

C'est toujours le soir chez Beckett et un soir interminable : c'est toujours le purgatoire, toujours cette vague zone intermédiaire entre le jour et la nuit, entre l'univers où existent les lois du temps et celui où elles n'existent plus⁷⁵.

D'ailleurs, marqués pareillement par le vide et le gris, l'intérieur et l'extérieur restent ainsi dans la même position apocalyptique. C'est pour cette raison que pendant sa promenade autour du « monde » à l'aide de son fils, Hamm, en posant la main contre le mur,

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 47-48.

⁷⁵ Ross Chambers, « Beckett, homme des situations limites, » *Cahiers Renaud-Barrault* 44, (octobre 1963) : 46. Il est évident, toutefois, que la lumière infernale dans *Acte sans parole I* et un peu plus tard dans *Oh les beaux jours* n'est pas prise en compte ici.

dit « Vieux mur ! (*Un temps.*) Au-delà c'est... l'autre enfer⁷⁶. » Hamm peut insister à plusieurs reprises sur la sécurité ici et le péril ailleurs : « Hors d'ici, c'est la mort.⁷⁷ » ; « Loin tu serais mort. » ou « Loin de moi, c'est la mort⁷⁸. » ; « S'il [l'enfant que Clov prétend avoir vu dehors] existe il viendra ici ou il mourra là⁷⁹. » ; pourtant, ce n'est qu'une tromperie de soi. En disant « Au-delà c'est... l'autre enfer », il admet, involontairement ou non, qu'il vit dans l'un, qu'est « ici ». Ni ici ni ailleurs, ni dedans ni dehors, ne sont et ne seront paradis pour les êtres beckettien puisque leur problème avec l'espace apocalyptique, scénique ou hors scénique, n'est qu'apparent ; leur problème latent, mais plus vrai, est dû à leur corps en tant qu'espace qui est en crise de disparition :

HAMM. — La nature nous a oubliés.

CLOV. — Il n'y a plus de nature.

HAMM. — Plus de nature ! Tu vas fort.

CLOV. — Dans les environs.

HAMM. — Mais nous respirons, nous changeons !
Nous perdons nos cheveux, nos dents ! Notre
fraîcheur ! Nos idéaux !

CLOV. — Alors elle ne nous a pas oubliés.

HAMM. — Mais tu dis qu'il n'y en a plus.

CLOV (*tristement*). — Personne au monde n'a
jamais pensé aussi tordu que nous.⁸⁰

⁷⁶ Samuel Beckett, *Fin de partie*, p. 41.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 105.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 25.

Par ailleurs, sur le plan de la réalité topographique, on dirait que c'est plutôt un espace de nulle part traduisant l'état psychologique de ces derniers spécimens de vie, comme constate Hugh Kenner :

[...] the inner and the outer are confounded here: the ruined landscape, or what we hear about what is left of it, suggests the projection of *mental* desolation, and the stage set itself which contains Hamm and Clov, Nagg and Nell, has been likened to the inside of a skull⁸¹.

S'il s'agit vraiment dans cette pièce d'un espace psychologique, une nouvelle question se posera ici : cet espace apocalyptique figuré par le vide et le gris est-il imaginaire, inventé par les corps en attente de la mort qui refusent de « suivre leur cours » ? L'histoire d'un fou racontée par Hamm nous laisse inévitablement dans le doute :

HAMM. — J'ai connu un fou qui croyait que la fin du monde était arrivée. Il faisait de la peinture. Je l'aimais bien. J'allais le voir, à l'asile. Je le prenais par la main et le traînais devant la fenêtre. Mais regarde ! Là ! Tout ce blé qui lève ! Et là ! Regarde ! Les voiles des sardiniers ! Toute cette beauté ! (*Un*

⁸¹ Hugh Kenner, "Life in the Box," in *Samuel Beckett's Endgame*, ed. Harold Bloom (New York: Chelsea House, 1988), p. 41. C'est l'auteur qui souligne.

temps.) Il m'arrachait sa main et retournait dans son coin. Epouvanté. Il n'avait vu que des cendres. (*Un temps.*) Lui seul avait été épargné. (*Un temps.*) Oublié. (*Un temps.*) Il paraît que le cas n'est... n'était pas si... si rare.

CLOV. — Un fou ? Quand cela ?

HAMM. — Oh c'est loin, loin. Tu n'étais pas encore de ce monde.

CLOV. — La belle époque !⁸²

L'histoire d'un « fou » devient actuellement celle du narrateur et, également, de l'auditeur. Nous ne pouvons plus distinguer leur état : « épargnés » ou « oubliés » par la nature, Hamm et Clov se mettent, eux aussi, à l'abri de l'apocalypse dans un « refuge » ; si à travers la « fenêtre », le « fou » ne voit que des « cendres* » qui ont la couleur « grise », Clov, en regardant les « flots », les désigne par « du plomb » qui est en « gris bleuâtre ». Par analogie avec l'histoire, nous pouvons déduire qu'il reste encore la nature, mais c'est eux, les « fous », qui la regardent autrement, à moins que ce ne soit qu'une fiction inventée par Hamm afin de passer le temps.

Pareillement à *En attendant Godot*, l'incertitude règne encore toujours cet espace sans issue et angoisse les corps qui y sont cloués. Atteint de cécité, le père ne saura jamais si le fils lui ment sur ce qu'il voit dehors. Par exemple, Hamm ordonne à Clov d'ouvrir la fenêtre

⁸² Samuel Beckett, *Fin de partie*, pp. 62-63.

* L'image des « cendres » préoccupe Beckett tellement qu'il utilisera ce mot pour intituler une de ses pièces ultérieures en 1959.

pour qu'il puisse entendre la mer. Rien entendu, il ne peut donc savoir que Clov ne lui a pas obéi ou que la mer est juste trop calme. Clov lui dit une fois qu'il voit « une foule en délire⁸³ » et lui avoue peu de temps après que ce n'est qu'une plaisanterie. C'est pour cette raison qu'en fin de pièce, lorsque Clov lui dit qu'il voit un « môme » de sexe indéterminé en train de regarder son nombril, Hamm « s'en fout » : « S'il existe il viendra ici ou il mourra là. Et s'il n'existe pas ce n'est pas la peine⁸⁴. » Clov peut dire la vérité ou encore il peut prendre part au jeu du mensonge. On ne saura jamais... mais ce que l'on peut savoir est que cette incertitude génère assurément le malaise moral chez l'autre ignorant.

Tout compte fait, que l'espace soit physiquement apocalyptique peut nous laisser sceptique, il paraît toutefois certain que mentalement, la fin du monde est arrivée pour ces cadavres. Dépourvus de mobilité, ils n'ont qu'à attendre la fin dans cette atmosphère du vide et du gris. Clov, le seul qui peut encore se déplacer, malgré son vouloir de s'en aller depuis sa naissance⁸⁵, avoue sa lâcheté de changer d'habitudes⁸⁶. Son dernier choix est donc d'affronter le même sort que les trois membres de sa famille ? Chassé par Hamm, Clov s'apparaît enfin en costume de voyage mais reste immobile jusqu'à la fin de la pièce ; ou ce n'est qu'un dernier show avant le recommencement du lendemain ? – l'incertitude persiste ici encore jusqu'au bout.

⁸³ Samuel Beckett, *Fin de partie*, p. 45.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 108.

Nous trouverons une situation semblable dans *Fragment de théâtre I*, écrite quelques années plus tard : le nombre des corps cette fois réduit à deux, l'un aveugle, l'autre amputé de la jambe, les deux sont bouclés comme les derniers êtres humains au monde, dans l'espace apocalyptique où il ne reste que des « décombres » et « un tas d'ordures ». Le temps, comme d'autres pièces antérieures, semble ne plus s'écouler et laisse ainsi les corps puants affolés dans le vide et le gris :

A. — Ce n'est pas bientôt la nuit ?

B regarde le ciel.

B. — Jour... nuit... (*Il regarde.*) Il me semble quelquefois que la terre a dû caler, un jour sans soleil, au cœur de l'hiver, dans la grisaille du soir. (*Il se penche sur A, le secoue.*) Allez, Billy, debout, vous commencez à m'embarrasser.

A. — Il y a de l'herbe quelque part ?

B. — Je n'en vois pas.

A (*véhément*). — Il n'y a de vert nulle part?

B. — Il y a un peu de mousse⁸⁷.

Dans des pièces suivantes, l'espace va faire périr les corps dans les plus atroces supplices que jamais. La menace de l'espace au corps passe cruellement d'ores et déjà au niveau aussi physique que moral.

⁸⁷ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses (Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique)* (Paris : Les Editions de Minuit, 1978), p. 32.

2.2 Corps torturé *par* l'espace menaçant

Nous traiterons dans cette partie un nouveau rôle plus agressif de l'espace au corps souffrant. La menace, cette fois aussi physique, débute sous forme d'un environnement troublant accentué par des stimuli tourmentants avant de s'achever par l'occupation quasi totale du corps-victime.

2.2.1 Environnement troublant et stimuli tourmentants

Dans *Acte sans paroles I*, la scène se passe dans le vide apocalyptique du désert à l'éclairage éblouissant, cette chaleur accablante qui gêne physiquement le corps de « l'homme », le seul personnage, tellement que son « geste familier », comme précisé dans la didascalie, est de plier et déplier son mouchoir⁸⁸. Le danger obscur hors-scène qui empêche Estragon de quitter l'espace scénique paraît plus imminent dans cette pièce ; l'homme est projeté au début du mime sur la scène par une force invisible et chaque fois il essaie de rejoindre les coulisses, il est rejeté aussitôt dans cette lumière aveuglante. S'agit-il ici d'une métaphore de la naissance d'un enfant expulsé de l'obscurité tiède et protecteur de l'*utérus* – les coulisses – pour vivre dans la lumière de la vie – la scène, et donc lui devient infaisable la réintégration dans ce ventre maternel?

⁸⁸ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans parole I et II, Film, Souffle)* (Paris : Les Editions de Minuit, 1985), p. 95.

Incarcéré dans cet environnement troublant, le corps expulsé est, en outre, privé de liberté de se diriger et d'agir à son gré : chaque action est conditionnée et déclenchée par le son contrariant du sifflet, ce qui nous rappelle le serviteur Clov contrôlé par Hamm, sauf que dans ce cas le stimulus est d'origine indéterminable. Tout au long de l'acte, ce son mystérieux interrompt l'homme dans sa réflexion, attire son attention sur des appâts envoyés énigmatiquement des cintres ; une fois qu'il veut les saisir ou en profiter, les appâts seront méchamment soit ramenés soit remis un peu plus loin :

Un petit arbre descend des cintres, atterrit. Une seule
branche à trois mètres du sol et à la cime une maigre
touffe de palmes qui projette une ombre légère.

Il réfléchit toujours.

Coup de sifflet en haut.

Il se retourne, voit l'arbre, réfléchit, va vers l'arbre,
s'assied à l'ombre, regarde ses mains.

Des ciseaux de tailleur descendent des cintres,
s'immobilisent devant l'arbre à un mètre du sol.

Il regarde toujours ses mains.

Coup de sifflet en haut.

Il lève la tête, voit les ciseaux, réfléchit, les prend et
commence à se tailler les ongles.

Les palmes se rabattent contre le tronc, l'ombre
disparaît.⁸⁹

⁸⁹ *Ibid.*, p. 96.

L'ombre légère, cette petite grâce si passagère, n'est qu'un prélude à une suite de stimuli tourmentants venant juste pour éveiller ses désirs sans jamais les satisfaire, de même que le supplice de Tantale* : une petite carafe d'eau descend des cintres et s'immobilise à trois mètres du sol ; dans l'instant, un grand cube arrive visiblement à la rescousse, la distance est cependant encore trop grande pour l'atteindre ; un autre cube plus petit apparaît donc au moment propice mais quand l'homme le place sur le grand, monte dessus et va prendre la carafe, « celle-ci remonte légèrement et s'immobilise hors d'atteinte⁹⁰ », pourtant, non hors de sa vue afin qu'une implacable tentation continue...

Après la série de cubes dont le troisième est repoussé, une corde à nœuds se présente comme un nouveau moyen, ou un stimulus agaçant en réalité. Lorsque l'homme y monte et va atteindre la carafe, la corde se détend et le ramène au sol. Il entreprend ensuite de la couper avec les ciseaux tandis que la corde se tend, le soulève, et enfin « remonte vivement et disparaît dans les cintres⁹¹ », mais non avant que l'homme n'achève de la couper. Au moment où il se sert du lasso fait avec son bout pour essayer de l'attraper, la carafe « remonte vivement et disparaît dans les cintres⁹² » pareillement à la corde. Calmer la chaleur n'est donc qu'un désir irréalisable mais allumé sans trêve par des stimuli alléchants.

* Selon la mythologie grecque, Tantale est placé au milieu d'une fleuve et sous des arbres fruitiers, mais le cours du fleuve s'assèche chaque fois qu'il se penche pour en boire, et les branches s'éloignent chaque fois qu'il tend la main pour en attraper les fruits.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 98.

⁹¹ *Ibid.*, p. 99.

⁹² *Ibid.*

D'ailleurs, subir une torture non moins physique que morale par l'espace menaçant constitue ici une fatalité inexorable, semble-t-il. Les tentatives de suicide sont ainsi, à chaque fois, vouées à l'échec à cause du manipulateur invisible des stimuli irréguliers, voire irrationnels : alors que l'homme essaie d'attacher le lasso au palmier pour se pendre, sa branche se rebat le long du tronc ; il tente ensuite de s'égorger avec la lame des ciseaux mais aussitôt le petit cube sur lequel il a mis les ciseaux remonte et disparaît dans les cintres. Par conséquent, au lieu d'une gesticulation frustrante et sans fruit, il adopte dès maintenant une indifférence plus judicieuse en se riant de tous ces stimuli martyrisants :

Il reste allongé sur le flanc, face à la salle, le regard fixe.

La carafe descend, s'immobilise à un demi-mètre de son corps.

Il ne bouge pas.

Coup de sifflet en haut.

Il ne bouge pas.

La carafe descend encore, se balance autour de son visage.

Il ne bouge pas.

La carafe remonte et disparaît dans les cintres.

La branche de l'arbre se relève, les palmes se rouvrent, l'ombre revient.

Coup de sifflet en haut.

Il ne bouge pas.

L'arbre remonte et disparaît dans les cintres.

Il regarde ses mains.⁹³

Un acte régulier comme « regarder ses mains » surtout avant la chute du rideau est exceptionnellement significatif. Les membres du corps, quoique non mutilés ici, ne lui servent pratiquement à rien : les jambes ne peuvent pas l'amener ailleurs car l'homme sera toujours poussé en scène ; les mains ne peuvent pas lui apporter ses objets de désir car ils seront tout le temps mis hors de sa portée. Aussi le corps est-il la proie non seulement de la menace de l'espace, suffocant de chaleur désertique dans ce cas, mais également des entreprises torturantes des stimuli qui ne visent qu'à lui faire sortir de son sage immobilité vraisemblablement pour rien.

Ensuite, dans *Acte sans paroles II*, délimité par la lumière artificielle pour la première fois dans le théâtre beckettien, l'espace scénique est réduit à « une plate-forme étroite dressée d'une coulisse à l'autre et vivement éclairée sur toute sa longueur⁹⁴ ». Dans ce filet de lumière intense sont exposés côte à côte deux sacs contenant chacun un être mort-né : A et B, le premier est lent et maladroit, le second précis et vif. Cette fois le stimulus torturant le corps est un aiguillon qui sort des coulisses pour percer le sac et qui ne renonce jamais à sa charge jusqu'à ce que le corps en sorte et affronte la clarté tourmentante du jour* :

⁹³ *Ibid.*, p. 101.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 105.

* Nous pouvons distinguer ici une nouvelle étape d'une évolution du « stimulus » qui devient maintenant plus agressif et provocateur. Dans *Acte sans paroles I*, en fin de pièce l'homme *se décide* à se foutre de l'appel du sifflet, comme nous l'avons déjà mentionné, tandis qu'ici A et B n'ont aucun choix à cause de la *persistance* de l'aiguillon.

La pointe s'immobilise à trente centimètres du sac A. Un temps. La pointe recule, s'immobilise un instant, se fiche dans le sac, se retire, reprend sa place à trente centimètres du sac. Un temps. Le sac ne bouge pas. La pointe recule de nouveau, **un peu plus que la première fois**, s'immobilise un instant, se fiche de nouveau dans le sac, se retire, reprend sa place à trente centimètres du sac. Un temps. Le sac bouge. L'aiguillon sort.⁹⁵

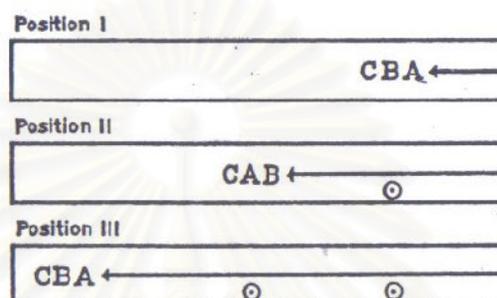
Le sac A piqué, un homme en sort et va en quelques minutes vivre un simulacre de journée, porte les deux sacs au centre de la scène et dépose le sac B à droite du sien, se déshabille et jette ses vêtements (C) par terre avant de réintégrer son sac. A un moment donné, l'aiguillon, « monté sur un premier support à grandes roues⁹⁶ », se fiche dans le sac B et c'est son occupant qui nous donne sa version agile de la vie quotidienne, porte les deux sacs plus loin, place le sac A à droite du sien comme le début, se déshabille et fait de ses vêtements un petit tas (C) et enfin revenir dans son sac. Le troisième cycle d'actions commence de manière identique au premier, excepté que le sac A est piqué par l'aiguillon monté cette fois « sur le premier support à roues suivi à quelque distance d'un second identique⁹⁷ ». Ce mime peut continuer perpétuellement avec ce changement de position des deux sacs et une augmentation des « roues » du support, comme remarque Hugh Kenner :

⁹⁵ *Ibid.*, p. 106. C'est nous qui soulignons.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 107.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 108.

« One supposes that the proprietors of the goad keep an infinity of wheels⁹⁸ ».



AVANT-SCÈNE

« Dessin par l’auteur – *Acte sans paroles II* »⁹⁹

Le corps est ainsi troublé sans cesse par le stimulus qui l’oblige à sortir de son sommeil, du sac – métaphore de l’utérus, son abri de la lumière et de la vie – pour vivre son existence monotone et « linéaire », telle la « longue plate-forme étroite » sur laquelle il est ici présenté.

Cette lumière éblouissante qui stimule le corps à vivre est surtout fréquente et caractéristique dans les pièces vers la fin de la première période. Dans *La Dernière bande*, l’espace scénique se scinde

⁹⁸ Hugh Kenner, *A reader’s guide to Samuel Beckett* (London : Thames & Hudson, 1973), p. 143.

⁹⁹ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans parole I et II, Film, Souffle)*, p. 109.

par l'éclairage en deux zones contradictoires : à l'avant-scène, au centre, « La table et environs immédiats baignés d'une lumière crue. Le reste de la scène dans l'obscurité.¹⁰⁰ » D'ailleurs, cette dualité de l'espace rime notablement avec la double personnalité de Krapp, dont l'appellation similaire à Victor dans *Eleutheria* est l'homophone du mot anglais « crap » (déchet).

D'abord, la scène présente ce vieillard de soixante-neuf ans à l'écoute de son passé au moyen d'un magnétophone. Cet appareil qui reproduit sa voix enregistrée lui permet d'être confronté à un *autre* lui-même, comme remarque Jean-Jacques Mayoux, cette technique innovatrice de l'auteur « met admirablement en valeur la pluralité temporelle de ce que nous appelons un individu¹⁰¹ ». Cet « autre » est son cadet de trente ans, énergétique et idéaliste à l'époque, qui décide de sacrifier son amour à sa carrière d'écrivain à l'occasion d'une « mémorable nuit d'équinoxe ». Par malheur, ses promesses d'intellectuel n'aboutissent vraisemblablement à rien étant donné qu'actuellement sur la scène il ne reste plus qu'un « déchet » humain, un alcoolique irrémédiable, un écrivain raté... C'est ici la confrontation dérisoire de l'espérance grandiose du passé et de la réalité grotesque du présent.

Comme énoncé plus haut, la double personnalité de Krapp se concrétise nettement en double espace : Krapp dans la clarté intense, c'est

¹⁰⁰ Samuel Beckett, *La dernière bande, suivi de Cendres* (Paris : Les Editions de Minuit, 1959), p. 8.

¹⁰¹ Samuel Beckett, *Paroles et musique, Comédie, Dis Joe, introduction de Jean-Jacques Mayoux* (Paris : Bilingue Aubier Flammarion, 1972), p. 106.

celui qui est constamment « *à la recherche du temps perdu* », à la recherche douloureuse mais constante de son ambition idéaliste du passé, de sa promesse illusoire de carrière, celui qui est toujours cloué à sa table de travail illuminé, excité par le « vieux stimulus » comme la « lumière crue » de persévérer dans l'exécution de sa tâche d'écrivain, soit en enregistrant une nouvelle bobine, « *la dernière bande* » (peut-être ?), soit en « éditant » ou remaniant son œuvre, selon le point de vue très intéressant de Paul Lawley :

He switches off in order to look up a word or to brood, to go off for a drink, or simply to wind forward or back. To get what he wants, he plays, skips, plays again, winds back and repeats: in short, he *edits*. The physical act of this process is insisted upon in the stage directions, and in Beckett's own productions of the play close attention was always paid to the gross materiality of the recorder and the tapes - their weight, their noise, their bulk, their sheer awkwardness. These are the recalcitrant objects the editor must manipulate.

[...] everything we see and hear Krapp doing is authorial: on the tape he (re)imagines his past, and on the stage he edits it into his present. [...] the taped voice of Krapp-at-thirty-nine is the performer or creator, and Krapp-at-sixty-nine the listener/regulator. [...] the text to be manipulated is fixed and the process of its delivery dual. 'Krapp's last tape' is not *only* the

one we see him recording; it surely includes what he makes of the thirty-year-old tape he listens to¹⁰².

Contrairement à la zone du travail éclairée d'une vive lumière, à cet environnement actif, et partant troublant, la zone obscure abrite Krapp abject, passif mais soulagé, dans son monde quotidien avilissant, ce monde que cet ivrogne fréquente régulièrement pour boire son eau-de-vie.

En bref, d'un côté la lumière de l'esprit, de l'effort de créativité, et de l'ambition de succès, de l'autre la matière, l'apathie et la faiblesse du vice ; Krapp fait le va-et-vient entre ces deux zones à maintes reprises :

« [...] se met à aller et venir au bord de la scène, dans la lumière¹⁰³ »

« [...] s'en va au fond de la scène dans l'obscurité. Dix secondes. Bruit de bouchon. ... Il revient dans la lumière, portant un vieux registre¹⁰⁴ »

« [...] s'en va au fond de la scène dans l'obscurité. Dix secondes. Bruit de bouchon qu'on tire. Dix

¹⁰² Paul Lawley, "From *Krapp's Last Tape to Play*," in *The Cambridge companion to Beckett*, ed. John Pilling (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), pp. 90-91. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁰³ Samuel Beckett, *La dernière bande, suivi de Cendres*, p. 9.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 10-11.

secondes. Second bouchon. Dix secondes. Troisième bouchon. [...] Il revient dans la lumière¹⁰⁵ »

« Il se lève, s'en va au fond de la scène dans l'obscurité, revient avec un énorme dictionnaire¹⁰⁶ »

« [...] se lève et s'en va au fond de la scène dans l'obscurité. Dix secondes. Bruit de bouteille contre du verre. Puis bref bruit de siphon. Dix secondes. De nouveau la bouteille contre le verre, sans plus. Dix secondes. Il revient d'un pas mal assuré dans la lumière¹⁰⁷ »

Afin de continuer à vivre, à poursuivre son idéal professionnel, Krapp s'impose d'affronter l'éclairage brutal concentré sur sa table de travail. Face à ce stimulus qui excite sans relâche son action, et qui lui fatigue donc le physique et le moral, un tour fréquent vers le noir lui paraît irrésistible, voire nécessaire :

Le nouvel éclairage au-dessus de ma table est une grande amélioration. Avec toute cette obscurité autour de moi je me sens moins seul. (*Pause.*) En un sens. (*Pause.*) J'aime à me lever pour y aller faire un tour, puis revenir ici à... (*il hésite*) ... moi. (*Pause.*)
Krapp.¹⁰⁸

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 14-15.

Dans ce « nouvel éclairage » qui lui donne la lumière plus intense, il « voit » mieux sa solitude, perçoit plus clairement son échec non moins personnel que professionnel. Or, ce passage cité nous dévoile du même coup une attraction sublime de l'obscurité¹⁰⁹, un recours accoutumé pour ces corps souffrants. Se plonger par intervalles dans les ténèbres lui promet d'une certaine manière le plaisir et la liberté, éphémère mais euphorique. Cette détente hors de la lumière lui permet d'oublier momentanément sa douleur de la vie, à proprement parler, d'échapper à son moi, à son conscient.

Ainsi, on dirait que Krapp trouve au moins un abri provisoire à ce halo de lumière intense, tant mieux pour lui ! Placé dans un environnement toujours troublant de la chaleur torride et poussé à vivre par les stimuli si exigeants, dont la lumière, le corps dans des pièces suivantes, comme *Oh les beaux jours* et *Comédie*, est de surcroît occupé par l'espace et donc n'a nulle part où se cacher.

2.2.2 Espace occupant le corps

Oh les beaux jours met en scène de nouveau un désert inondé de « lumière aveuglante », comme *Acte sans paroles I*, mais cette fois avec des aspects beaucoup plus intolérables du *vide* et de la *bizarrierie* :

¹⁰⁹ Voir Chapitre IV, 4.2.1 Nuit et obscurité, pp. 199-209 de notre étude pour plus de détail.

Etendue d'herbe brûlée s'enflant au centre en petit mamelon. Pentes douces à gauche et à droite et côté avant-scène. Derrière, une chute plus abrupte au niveau de la scène. Maximum de simplicité et de symétrie.

Lumière aveuglante.

Une toile de fond en trompe-l'œil très pompier représente la fuite et la rencontre au loin d'un ciel sans nuages et d'une plaine dénudée.

Enterrée jusqu'au-dessus de la taille dans le mamelon, au centre précis de celui-ci, WINNIE¹¹⁰.

Dans cet espace apocalyptique de nulle part où aucun vert n'est présent et aucune vie n'est préservée, il n'existe que deux derniers « restes humains ». Tous les deux dans un état le plus misérable, Winnie est ensevelie dans le mamelon jusqu'à la taille au premier acte, et jusqu'au cou au deuxième, alors que son compagnon Willie est allongé par terre, ne peut se déplacer lentement qu'à quatre pattes et habite effectivement dans un « trou »*. Comme d'autres pièces antérieures, l'extérieur physiquement bien ouvert devient toujours psychologiquement clos, pour le corps ambulancier mais trop épuisé de se mobiliser ici comme Willie. Quant à Winnie, dont le corps est occupé par l'espace scénique, ce tertre l'emprisonne également mentalement. Elle se

¹¹⁰ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi* (Paris : Les Editions de Minuit, 1974), p. 11.

* Jusqu'ici, si l'auteur dit que Victor et Hamm habitent dans un « trou », ce n'est qu'une « image » figurant un espace exigü, un monde à part qui les enferme. Ici, au contraire, Willie vit réellement dans un « trou » derrière le mamelon.

préoccupe sans cesse de l'état du mamelon qui ne fait qu'un avec son corps et qui devient pour ainsi dire son « prolongement » :

La terre est juste aujourd'hui, pourvu que je ne me sois pas empâtée. (*Un temps. Distraitement, yeux baissés.*) La grande chaleur sans doute. (*Elle se met à tapoter et à caresser la terre.*) Toutes choses en train de se dilater. (*Un temps. Tout en tapotant et caressant.*) Les unes davantage. (*Un temps. De même.*) Les autres moins.¹¹¹

La terre « se dilate » au fur et à mesure que diminue l'espace corporel de Winnie, en créant ainsi un nouveau corps déformé ou « fantasmé* ». En tant que même élément, il va sans dire que la sauvegarde du corps repose directement sur la stabilité de l'espace, sur la condition normale de la terre (« La terre, Willie, tu crois qu'elle a perdu son atmosphère ?¹¹² »).

Chaque jour Winnie commence son « rituel quotidien » à la sonnerie stridente d'un réveil – le vieux stimulus que Clov utilise, sur l'ordre de Hamm, pour tirer Nagg et Nell de leur sommeil, mais cette fois son manipulateur est mystérieux et plus arbitraire. Cette force invisible nous rappelle également le sifflet d'*Acte sans paroles I* ou l'aiguillon

¹¹¹ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*, p. 35.

* Nous empruntons à Marie-Claude Hubert ce dernier mot utilisé comme titre d'un de ses livres [Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante* (Paris : Librairie José Corti, 1987).]

¹¹² Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*, p. 62.

d'*Acte sans paroles II* qui, de la même façon, excite le corps meurtri à subir la lumière de la vie. Absurdement, en se faisant l'écho du palmier trop haut avec une maigre touffe à la cime dans *Acte sans paroles I*, une ombrelle démesurée reste à la portée de Winnie mais ne lui sert pratiquement à rien à cause de son manche « d'une longueur inattendue¹¹³ », un objet « inutile » qui finit en outre par prendre feu au soleil énigmatiquement. Incapable ainsi ni de se protéger ni de s'échapper, elle demeure au cours des deux actes prisonnière de cette « fournaise d'inférieure lumière¹¹⁴ ».

D'ailleurs, cette lumière intense, brûlante, est particulièrement associée au « feu » dont les connotations sont si courantes dans le discours de Winnie qui s'effraie de « fondre » ou d'« être consumée » :

Dans ce brasier chaque jour plus féroce, n'est-il pas naturel que des choses prennent feu auxquelles cela n'était encore jamais arrivé, de cette façon je veux dire, sans qu'on l'y mette ? (*Un temps.*) Moi-même ne finirai-je pas par fondre, ou brûler, oh je ne veux pas dire forcément dans les flammes, non, simplement réduite petit à petit en cendres noires, toute cette — (*ample geste des bras*) — chair visible¹¹⁵.

¹¹³ *Ibid.*, p. 17.

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 15-16.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 45.

Winnie a beau dissimuler son angoisse soit en dépeignant les caractères divins de la lumière soit en multipliant ses louanges à la vie : « Encore une journée divine¹¹⁶. », « sainte lumière¹¹⁷ », ou bien des rimes de son monologue pendant les deux actes comme « ça qui est merveilleux », « tant de motifs de reconnaissance » et « Oh le beau jour encore que ça va être ! » ainsi que ses variantes. Ce n'est qu'un optimisme dément et trompeur étant donné que de temps à autre elle dévoile les caractères diaboliques de cette lumière crue (« fournaise d'inférieure lumière¹¹⁸ », « soleil d'enfer¹¹⁹ », etc.) de même que son inquiétude profonde et son effort d'éclipser sa douleur :

— peux pas me plaindre — (*elle cherche les lunettes*)
 — non non — (*elle ramasse les lunettes*) — dois pas
 me plaindre — (*elle lève les lunettes devant ses yeux*)
 — tant de motifs — (*elle regarde à travers un verre*)
 — de reconnaissance — (*l'autre verre*) — pas de
 douleur — (*elle chausse ses lunettes*) — presque pas
 — (*elle cherche la brosse à dents*) — ça qui est
 merveilleux — (*elle ramasse la brosse*) — rien de
 tel¹²⁰

Il est indéniable, malgré tout, que cet optimisme fallacieux constitue provisoirement pour Winnie un bon dépassement en quelque

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 15, 60.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 15-16.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 16.

sorte de cet espace d'incarcération – une des meilleures solutions possibles déjà pour le corps occupé par la terre qui refuse de « céder ». Dans l'acte II où Winnie est enfouie jusqu'au cou, sa douleur paraît maintenant incurable et son optimisme moins efficace : « Mon cou me fait mal. (*Un temps. Soudain violente.*) Mon cou me fait mal !¹²¹ ». Fermer les yeux devient infaisable sans qu'une sonnerie perçante et douloureuse ne vienne aussitôt la rappeler à l'ordre et la condamne à affronter cette lumière éblouissante, un des stimuli tourmentants si fréquent dans des pièces vers la fin de la première période :

Et quand ça sonne. (*Un temps.*) Ça fait mal, comme une lame. (*Un temps.*) Une gouge. (*Un temps.*) On ne peut pas rester sourd. (*Un temps.*) Que de fois j'ai dit... (*Un temps.*) ... je dis, que de fois j'ai dit, Reste sourde, Winnie, t'occupe pas, dors et veille, dors et veille, comme ça te chante, ouvre et ferme les yeux, comme ça te chante, ou comme ça t'arrange le mieux. (*Un temps.*) Ouvre et ferme les yeux, Winnie, ouvre et ferme, toujours ça. (*Un temps.*) Mais non. (*Sourire.*) Plus maintenant. (*Sourire plus large.*) Non non. (*Fin du sourire. Un temps.*)¹²²

Jusqu'à la fin de la journée les yeux ouverts, les mains enfoncées, la tête fixée, Winnie a ainsi perdu son espace circulaire de jeu dont le rayon est donné par la longueur du bras, son terrain d'activité

¹²¹ *Ibid.*, p. 72.

¹²² *Ibid.*, pp. 65-66.

prolongé jusque dans l'espace du sac d'où elle puise divers objets et enfin une grande partie de son champ de vision. La seule mobilité encore permise est de bouger sa bouche, ou parler, même lorsque « les mots la lâchent » :

Il y a si peu dont on puisse reparler. (*Un temps.*) On reparle de tout. (*Un temps.*) De tout ce dont on peut. (*Un temps.*) [...] Je ne peux plus rien faire. (*Un temps.*) Plus rien dire. (*Un temps.*) Mais je dois dire plus. (*Un temps.*) Problème ici. (*Un temps.*) Non, il faut que ça bouge, quelque chose, dans le monde, moi c'est fini. (*Un temps.*) Un zéphyr. (*Un temps.*) Un souffle¹²³.

Pour cet « être d'apesanteur que la terre cruelle dévore », cet « oiseau avec du mazout sur ses plumes »¹²⁴, selon les comparaisons de Winnie par Beckett lui-même respectivement dans ses deux mises en scène de *Oh les beaux jours* réalisées à Berlin en 1971 et à Londres en 1979, son souhait que « quelque chose bouge », surtout le « vent », rime avec son désir de se laisser porter en l'air, de voler comme un oiseau :

La gravité, Willie, j'ai l'impression qu'elle n'est plus ce qu'elle était, pas toi ? (*Un temps.*) Oui, l'impression

¹²³ *Ibid.*, p. 72.

¹²⁴ James Knowlson, « Samuel Beckett metteur en scène : Ses carnets de notes de mise en scène et l'interprétation critique de son œuvre théâtrale, » in *Revue d'esthétique, numéro spécial hors série : Samuel Beckett*, éd. Pierre Chabert (Toulouse : Privat, 1986), p. 284.

de plus en plus que si je n'étais tenue — (*geste*) — de cette façon, je m'en irais tout simplement flotter dans l'azur. (*Un temps.*) Et qu'un jour peut-être la terre va céder, tellement ça tire, oui, craquer tout autour et me laisser sortir. (*Un temps.*) Tu n'as jamais cette sensation, Willie, d'être comme sucé ? (*Un temps.*) Tu n'es pas obligé de t'agripper, Willie, par moments. (*Se tournant un peu vers lui.*) Willie.

Un temps.

WILLIE. — Sucé ?

WINNIE. — Oui, mon chat, en haut, dans l'azur, comme un fil de la vierge.¹²⁵

Ironiquement, dans la réalité Winnie reste plantée sur le sol avec son espoir chimérique de s'en libérer, toujours exposée à ce « soleil d'enfer ». Nous rencontrons une situation pareille dans *Comédie*, mais ici les trois corps sont enfermés chacun dans l'espace restreint des trois jarres se touchant et soumis à la lumière aveuglante du projecteur qui leur impose la vie et le discours, au « stimulus » cette fois « mécanique » dont le manipulateur est toujours absurdemment énigmatique.

Le reste de leur corps est dissimulé, occupé par les jarres d'où sortent les têtes de F 1, F 2 et H qui « restent rigoureusement de face et immobiles d'un bout à l'autre de l'acte¹²⁶ », et qui composent le triangle classique de la femme, de la maîtresse et du mari, leur cou

¹²⁵ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*, pp. 40-41.

¹²⁶ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans parole I et II, Film, Souffle)*, p. 9.

« étroitement pris dans le goulot¹²⁷ » – l'évocation de l'image tragique de Winnie figée dans l'acte II. Ici l'espace et le corps se réunissent d'une façon encore plus monstrueuse : outre le fait que les trois jarres sont tout « identiques », les trois visages sont « sans âge, comme oblitérés, à peine plus différenciés que les jarres¹²⁸ », partant dépouillés de toute identité et de tout aspect humain, jusqu'à la voix qui est dépersonnalisée.

L'intrigue conventionnelle telle que le triangle d'amour se métamorphose en une histoire inintelligible du fait de l'éclatement de l'exposition selon trois points de vue. La parole jaillit au moment précis où le projecteur est braqué inlassablement sur une victime, et s'arrête abruptement là où le rayon inquisiteur se dirige sur l'autre ou s'éteint. Avec les voix dont le volume correspondent à l'intensité de la lumière, ces trois « jarres parlantes¹²⁹ » donnent trois versions sans queue ni tête, ni transition, ni communication, trois paroles qui ne nous parviennent que par bribes incompréhensibles.

Pareillement à *Oh les beaux jours*, mais d'une manière plus horrible, la lumière est subie comme une souffrance, comme un atroce supplice, avec la même connotation de « feu » : « F 1. — Leur infernale¹³⁰ », « F 2. — Tu pourrais t'emporter et flamboyer à me fondre

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Ludovic Janvier, *Pour Samuel Beckett* (Paris : Les Editions de Minuit, 1966), p. 239. Nous empruntons à Ludovic Janvier ce mot pris de sa désignation de cette pièce « Concerto pour jarres parlantes », qui nous témoigne parfaitement, d'un autre côté, le mélange inextricable du corps et de l'espace.

¹³⁰ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans parole I et II, Film, Souffle)*, pp. 22, 31.

la cervelle¹³¹ », ou « H. — Pourquoi ne pas me foudroyer sans répit ? Je pourrais me mettre à délirer et — (hoquet) — lâcher le morceau¹³² ». L'omniprésence de la lumière vive du projecteur ici traduit à la fois son omnipotence, son pouvoir absolu de réduire en « cendres » ces « cadavres » prisonniers. En ce sens, peut-être les « jarres » ne se différencient-elles pas des « urnes » contenant ces « restes humains ».

Extrêmement las de cet éclairage machinal, ces corps « brûlés » ont plus que jamais « soif de noir », « noir idéal [...] et tout va bien, tant qu'il dure¹³³ ». Il paraît ainsi que la « paix », pour eux, se résume à « tout éteint¹³⁴ », et n'est atteinte que lorsqu'ils peuvent « s'éteindre » ou « sombrer, dans le noir »¹³⁵. Malheureusement, pour ces corps condamnés à être là, à souffrir, la paix n'arrivera jamais, semble-t-il. La lueur inquisitrice d'enfer s'acharne à poursuivre « quelque vérité »¹³⁶ en leur extorquant infatigablement la parole. Cette pièce en un seul acte « se termine » ainsi par une *reprise da capo** qui peut se présenter comme une réplique parfaite ou partiellement variée, selon l'indication scénique du dramaturge¹³⁷.

¹³¹ *Ibid.*, p. 23.

¹³² *Ibid.*, p. 29.

¹³³ *Ibid.*, p. 10.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 23.

* Remarquons ici que du point de vue de l'évolution dramaturgique de Beckett, le nombre des actes d'une pièce est réduit de l'une à l'autre, de *trois* actes d'*Eleutheria* à *deux*, dont le second est plutôt une « variation » du premier, d'*En attendant Godot* et *Oh les beaux jours*, et finalement en *un seul* avec une « reprise da capo » de *Comédie* et d'ores et déjà de maintes *dramaticules* de la dernière période.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 33.

Pour ce qui est du reste, *Comédie*, la dernière pièce de la première période selon notre classement, nous témoigne d'une ambition de Beckett d'annihiler l'espace au maximum. En outre d'une réduction de l'espace à un prolongement du corps, l'auteur va jusqu'à abolir toute référence à la scène en effaçant l'idée même de niveau. Dans ce but, les trois jarres de *Comédie* n'ont qu'un mètre de haut, et sont donc plus petites que la hauteur moyenne de l'être humain ; inversement, dans les pièces que nous allons traiter ultérieurement, la bouche de *Pas moi* « flotte dans l'air », à environ trois mètres de la scène, ainsi que la tête du Souvenant de *Cette fois*. L'espace restreint tout au plus, le corps, ou souvent leur partie, sera dorénavant prôné dans les dramaticules de la dernière période.

2.3 Espace minimalisé au profit du corps

L'espace scénique du théâtre beckettien qui tend vers le minimalisme atteint son but particulièrement dans la fin de la dernière période. Pendant cette transition, l'espace est encore présent mais diminue visiblement son rôle menaçant pour nous laisser voir plus clairement la crise intime dans le corps qui devient le lieu scénique, la seule source de tension du théâtre. L'espace scénique n'emprisonne plus, à proprement parler, le corps ; mais c'est le corps même qui constitue un espace-prison pour son « moi éclaté ». En tant qu'espace, le corps se divise en deux : « espace physique » et « espace mental », qui, celui-ci, va jusqu'à prendre une forme « corporelle » dans certains cas. D'ailleurs, de plus en plus, l'espace apocalyptique où tout est dévasté se transforme

subtilement en espace vide où la trace des restes n'est même pas apparente, notamment dans les pièces où le corps seul se manifeste dans les ténèbres.

2.3.1 Espace présent mais non agressant

Réduit au maximum de simplicité surtout au début de la dernière période, l'espace se décharge du rôle menaçant et laisse une place dominante au corps qui devient un espace où se déroule une crise du moi. *Film* nous manifeste parfaitement ce glissement du problème du « corps dans l'espace » à celui de l'« espace du corps ». Dans cette seule tentative cinématographique, Beckett emprunte à Bishop Berkeley un fameux axiome : « *Esse est percipi* », mis en exergue de la pièce, et nous rappelle ensuite ce principe à son « aperçu général » :

Perçu de soi subsiste l'être soustrait à toute perception étrangère, animale, humaine, divine.

La recherche du non-être par suppression de toute perception étrangère achoppe sur l'insupprimable perception de soi.¹³⁸

Par ailleurs, d'après l'épistémologie de Berkeley, « Etre, c'est être perçu », en d'autres termes, ce qui n'est pas *perçu* n'est pas pris pour *exister*. Or, pour avoir l'impression d'« être », cette perception nécessite d'un « autre » qu'est uniquement Dieu selon Berkeley alors que

¹³⁸ *Ibid.*, p. 113.

pour Beckett, cet « autre » s'applique à tous les êtres vivants, ou même les objets, peu importe le pouvoir de renvoyer le regard. C'est probablement pour cette raison que l'auteur émet la réserve suivante : « Proposition naïvement retenue pour ses seules possibilités formelles et dramatiques. »¹³⁹ Une remarque de Charles C. Hampton, Jr. nous clarifie bien une nuance et un point commun entre ces deux idées :

In Berkeley's system, as in Beckett's plays, the self cannot perceive itself, though for Berkeley the self has its being in its perception by God. But since in both any attempt of the self to see itself results in its seeing nothing, the Berkeley idea can serve as a metaphor for the action of the film.¹⁴⁰

Afin de pouvoir figurer ce postulat, le corps se scinde en deux, « objet » (O) qui fuit la poursuite persistante de « œil » (Œ). Selon la convention établie d'emblée par l'auteur, O, vu de dos par Œ tout au long du film, ne ressent « l'angoisse d'être perçu » que quand l'angle de la caméra dépasse 45°, nommé ironiquement « angle d'immunité¹⁴¹ ».

L'action se passe dans trois lieux tout simples (divisant ainsi le film en trois parties) : la rue « rigoureusement droite » d'un quartier de

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Charles C. Hampton, Jr., "Samuel Beckett's *Film*," *Modern Drama* 11, 3 (December 1968): 300.

¹⁴¹ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans parole I et II, Film, Souffle)*, p. 114.

petites usines peu d'animation, « [n]i intersections ni rues latérales »¹⁴² ; l'escalier au fond d'un vestibule d'environ 4 m. x 4 m. ; et enfin la chambre, de petite taille, avec « minimum de meubles »¹⁴³. D'autres éléments théâtraux sont également minimalisés : l'image est en noir et blanc (le *gris* universel de l'espace apocalyptique de *Fin de partie* et *Fragment de théâtre I* est ici formé par la technique cinématographique), la voix est supprimée excepté le seul « chut ! » de la première partie, tout en nous rappelant le film comique de Charlot.

De peur d'être perçu par Œ ainsi que par les autres, O « fonce aveuglément »¹⁴⁴ de la rue au vestibule avant de s'enfermer enfin dans la chambre. Son aliénation se révèle dès le début du film par sa lancée clopinante en sens inverse des passants, tous par couples, se rendant sans hâte dans la même direction. Tandis que ceux-ci s'échangent le regard, sinon fixent leurs yeux sur un objet*, « aux bonheurs du *percipere* et du *percipi*¹⁴⁵ », O s'efforce de se mettre hors de vue, soit en se confondant avec le décor** (il file en rasant le mur contre lequel il va se plaquer, une fois perçu par Œ), soit en dissimulant son corps, surtout ses *yeux* :

¹⁴² *Ibid.*, pp. 114-115.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 121.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 116.

* Au point de vue de Beckett, l'« objet » ici peut constituer un « autre » et servir ainsi à l'un à affirmer son existence. Voir notre étude, Chapitre III, 3.2.2 Corps en contact avec les objets, pp. 153-156 pour plus de détails.

¹⁴⁵ *Ibid.*

** Remarquons que dans la dernière période l'espace ne met pas en péril le corps, au contraire, dans ce cas il lui est propice même.

Long manteau sombre au col relevé (à l'encontre de tous les autres en vêtements d'été clairs et légers), chapeau rabattu sur les yeux, serviette sous le bras gauche, main droite cachant le côté exposé de son visage.¹⁴⁶

Au cours de sa « précipitation aveugle¹⁴⁷ » dans la rue et dans l'escalier, O est conscient d'être perçu deux fois par Œ qui se règle aussitôt à l'angle d'immunité. Terrifié par la perception de soi, il se cache le visage et se plaque contre le mur momentanément avant de continuer sa fuite. En chemin, il croise respectivement dans chaque partie un couple âgé et une marchande de fleurs dont le visage prendra tout à coup une « expression d'épouvante de qui se voit à ce point perçu¹⁴⁸ » – épisode que l'auteur introduit, selon sa note n°4 en fin de scénario, afin d'« établir le plus tôt possible la qualité insoutenable du regard de Œ »¹⁴⁹. En *voyant* Œ en poursuite de O, les passants *se voient* et le choc passe sur leur visage, de même que O lui-même à la fin du film. En ce sens, Œ fonctionne également dans les deux incidents comme leur propre « œil » des personnes concernées et fait naître ainsi en eux une angoisse de *se voir*, comme conclut Charles C. Hampton, Jr. : « The dramatic point is not that E's gaze is alone painful, but that seeing the self is painful for any person. »¹⁵⁰

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 117.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 118.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 129.

¹⁵⁰ Charles C. Hampton, Jr., "Samuel Beckett's *Film*," : 301.

Parvenant finalement à se cloître dans la chambre, O supprime « toute perception étrangère » en fermant le rideau, recouvrant la glace, expulsant le chien et le chat, détruisant le chromo représentant Dieu le Père qui fixe sévèrement le regard sur lui, cachant la cage du perroquet et le bocal du poisson. Tous les regards étrangers apparemment éliminés, O se place plus tranquillement dans la berceuse pour contempler ses sept photographies depuis l'enfance jusqu'à présent, ses portraits pris avec sa mère, son chien, le public scolaire, sa fiancée, sa fille, qu'il finit par tous déchirer en n'épargnant pas le septième représentant lui-même actuel, tout seul, avec un cache noir sur l'œil gauche – son dernier effort d'effacer les événements passés d'*être perçu* ainsi que de soustraire l'*autoperception* *.

C'est au moment de sa somnolence que Œ s'approche pour scruter O enfin de face. Le regard de Œ fait sursauter O qui quitte soudain son sommeil juste pour *voir* finalement (pour la première fois dans le film¹⁵¹) son propre visage, identique avec la même taie ** sur l'œil gauche.

* En regardant son septième portrait, sur lequel il est seul, O *se voit* car son image du passé lui renvoie le regard. Or, *perçu de soi* (autoperception) fait souffrir car en *se voyant*, on ne voit que le *néant* ; rappelons-nous que notre existence n'est maintenue qu'en vertu de l' « autre ».

¹⁵¹ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans parole I et II, Film, Souffle)*, p. 113. Comme une note de l'auteur dans l'aperçu général au début du film : « Il apparaîtra seulement à la fin du film que l'œil poursuivant est celui, non pas d'un quelconque tiers, mais du soi. »

** Le titre de la pièce a ainsi un double sens : *Film* qui nous suggère le genre de la pièce et qui nous témoigne à la fois de la simplification du titre, du minimalisme du style beckettien ; et « film » en anglais qui veut dire « taie » en français – l'image de O portant une taie sur l'œil gauche n'est représentée qu'à la fin du film, et c'est grâce à cela que le spectateur comprend que l'*œil* en poursuite, écarté du *corps*, appartient à O en fuite.

Trouvant insupportable la perception de soi, O ferme les yeux et se couvre le visage avec les mains, nous prouvant et rappelant tragiquement l'hypothèse de l'auteur : « La recherche du non-être par suppression de toute perception étrangère achoppe sur l'insupprimable perception de soi. »¹⁵²

Au bout du compte, ce n'est pas l'espace, ni extérieur ni intérieur, mais c'est plutôt son « moi », représenté « corporellement » par son propre *œil*, qui ancre véritablement en O l'angoisse si profonde. Aussi débarrasse-t-il de la chambre sans fruit les regards étrangers ironiquement pour trouver qu'il reste encore toujours prisonnier de son « corps », ou plus précisément de son « espace mental ». Autrement dit, l'espace scénique, même claustré ou vidé, ne fait pas de différence au corps qui est lui-même déjà vidé, de « moi », et déjà confiné perpétuellement dans un autre *huis clos*, dénommé la « tête ». Cette crise intime apparaît effectivement dès le début de la dramaturgie beckettienne, comme nous l'avons mentionné à plusieurs reprises depuis *Eleutheria* ; pourtant, ce problème dans l'espace du corps, aggravé dans la dernière période, est de plus en plus mis en lumière du fait que l'espace scénique est réduit au profit du nouvel qu'est le corps.

Outre l'angoisse d'être perçu, la crise du moi se traduit par les « bruits de bourdon » ou les « voix mortes » à toute heure dans la « tête ». Une des excuses d'être « intarissables » de Vladimir et Estragon nous signale au préalable ce malaise constant dans l'espace mental du corps :

¹⁵² *Ibid.*, p. 113.

ESTRAGON. — C'est pour ne pas entendre.

VLADIMIR. — Nous avons nos raisons.

ESTRAGON. — Toutes les voix mortes.

VLADIMIR. — Ça fait un bruit d'ailes.

ESTRAGON. — De feuilles.

VLADIMIR. — De sable.

ESTRAGON. — De feuilles.

Silence.

VLADIMIR. — Elles parlent toutes en même temps

ESTRAGON. — Chacune à part soi

VLADIMIR. — Plutôt elles chuchotent.

ESTRAGON. — Elles murmurent.

VLADIMIR. — Elles bruissent.

ESTRAGON. — Elles murmurent.

VLADIMIR. — Que disent-elles ?

ESTRAGON. — Elles parlent de leur vie.

VLADIMIR. — Il ne leur suffit pas d'avoir vécu.

ESTRAGON. — Il ne leur suffit pas d'être mortes.

VLADIMIR. — Ce n'est pas assez.¹⁵³

Winnie, elle aussi, entend des « cris » desquels elle n'est jamais sûre de la source :

Peut-être qu'il [Willie] appelle à lui, pendant tout ce temps, sans que je l'entende. (*Un temps.*) Bien sûr, j'entends des cris. (*Un temps.*) Mais ils sont dans ma

¹⁵³ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, pp. 87-88.

tête, non ? (*Un temps.*) Est-ce possible que — (*Un temps. Avec assurance.*) Non non, ma tête est pleine de cris, depuis toujours. (*Un temps.*) De faibles cris confus. (*Un temps.*) Ils viennent. (*Un temps.*) Puis s'en vont. (*Un temps.*) Comme au gré du vent.¹⁵⁴

Par son optimisme illusoire, Winnie veut croire, cependant, que ces « bruits » dans sa tête, comme « des petits...effritements, des petits...éboulements¹⁵⁵ », c'est la « logique » ou la « raison » qui lui est restée. Dans les dramacules de la dernière période, les corps vidés accueillent sans s'interroger ou même s'assujettissent à ces voix mortes dans son espace mental, notamment Joe dans la première tentative télévisuelle de Beckett, *Dis Joe*.

D'abord, comme O du *Film*, Joe se met, par peur d'être perçu, à l'abri du monde extérieur, hors de tout regard, de toute atteinte :

1. *Vu de dos assis sur le bord de son lit, pose tendue.*

Il se lève, va à la fenêtre, l'ouvre, regarde dehors, ferme la fenêtre, tire le rideau, s'immobilise, pose tendue.

2. *Id. (vu de dos), va de la fenêtre à la porte, l'ouvre, regarde dehors, ferme la porte à clef, met la clef dans sa poche, tire la tenture devant la porte, s'immobilise, pose tendue.*

¹⁵⁴ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*, pp. 67-68.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 65.

3. *Id.*, va de la porte au placard, l'ouvre, regarde dedans, ferme le placard à clef, met la clef dans sa poche, s'immobilise, pose tendue.

4. *Id.*, va du placard au lit, se met à quatre pattes, regarde sous le lit, se relève, s'assied sur le lit à la même place qu'au début, commence à se détendre.¹⁵⁶

Joe s'enferme dans cet intérieur dont toutes les ouvertures sont bloquées – fenêtre, porte, placard, mais pareillement à *Film*, cet espace clos n'agresse pas, à proprement parler, son corps et ne fonctionne, plutôt, que comme cadre d'une agitation morale qui a lieu à l'intérieur de son corps, le vrai lieu scénique. Avec le « regard implacable » de la caméra remplaçant celui du spectateur, l'incursion dans la chambre présumée sécurisante et surtout dans la tête de Joe est faite avec agilité, comme note ainsi Martha Fehsenfeld :

Comme un indiscret écoutant aux portes, la caméra fait intrusion dans la chambre de Joe et dans le domaine privé de son esprit. Les sensations de Joe se limitant à sa réalité intérieure, la vision du téléspectateur se limite à l'image du visage de Joe. Joe et le téléspectateur se déplacent tous deux simultanément, quittant la réalité extérieure de son

¹⁵⁶ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans parole I et II, Film, Souffle)*, p. 81.

environnement pour atteindre les recoins intérieurs de son imagination.¹⁵⁷

Prisonnier de sa « boîte crânienne », Joe entend continuellement la voix vengeresse d'une femme dans son passé qui persiste sans relâche à évoquer les souvenirs de la mort des personnes qui lui sont chères, sa famille, son amour, tout en se moquant de sa solitude aujourd'hui et dans un jour où s'éteindront toutes ces voix :

Tu sais cet enfer de quatre-sous que tu appelles ta tête... C'est là où tu m'entends, non ?... Dans ton idée... Là où tu entendais ton père... Pas ça que tu m'as dit ?... Là où il s'est mis à te dire des choses... Une nuit de juin... Pour ne plus s'arrêter pendant des années... Avec des trous... Derrière tes yeux... Si bien que tu as pu l'avoir à la fin... Etouffe... Du serre-kiki mental comme tu disais... Une de tes plus heureuses formules... Sans quoi il serait encore à t'agonir... Puis ta mère quand ce fut son heure... « Le ciel, Joe, le ciel, on t'a à l'œil »... De plus en plus faible jusqu'à ce que tu l'achèves... Puis les autres... Toute la chiennerie... L'amour qu'on t'a donné !... Dieu sait pourquoi... Cousu de pitié... Ce qu'on fait de plus solide... Et te

¹⁵⁷ Martha Fehsenfeld, « De la boîte hermétique au regard implacable : Le champ de l'image va se rétrécissant dans l'œuvre théâtrale de Beckett, » in *Revue d'esthétique, numéro spécial hors série : Samuel Beckett*, p. 365.

voilà à présent... Une seule passion... Tuer tes morts
dans ta tête...¹⁵⁸

Joe ne se différencie pas ainsi de Henry et Ouvreur, dans *Cendres* et *Cascando* respectivement, qui « crée » et « tue » ou « ouvre » et « referme » incessamment les voix dans sa tête¹⁵⁹. Cette crise du moi paraît de plus en plus courante et frappante pendant cette dernière période, particulièrement lorsque l'espace scénique devient pratiquement vide pour mettre l'accent uniquement sur l'espace du corps.

2.3.2 Espace scénique pratiquement vide

Dans les dramaticules de la dernière période, afin de mettre en lumière le corps, le reste de la scène est le plus souvent plongé dans l'obscurité, le décor est extrêmement réduit ou rendu peu visible, parfois même invisible, bref, l'espace scénique est pratiquement vide.

Va-et-vient, d'abord, met en scène trois femmes quasi identiques en costumes de couleurs sombres, assises sur un banc sur lequel le faible éclairage d'en dessus seulement est concentré, le visage également dans l'ombre. Dès que chacune, à son tour, va dans le noir, les deux autres discutent avec pitié et horreur du sort misérable qui menace la personne absente, sans qu'elle ni nous ne puissions le savoir. Aucune

¹⁵⁸ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans parole I et II, Film, Souffle)*, pp. 84-85.

¹⁵⁹ Voir Chapitre III, 3.2.3 Voix et « corps auditif » de notre étude, pp. 158-160, pour plus de détails.

d'elles ne s'inquiète de son propre problème, mais des vagues et longs souvenirs sur leur vie ensemble, fréquemment assises avec les mains unies, « pas de bagues apparentes »¹⁶⁰, représentant leurs liens indissolubles.

Les mains sont ainsi les plus significatives parmi tous les éléments montrés. Il est donc normal que l'auteur précise dans son indication scénique que les « [M]ains [sont] rendues aussi visibles que possible par le maquillage »¹⁶¹, faisant contraste avec d'autres parties du corps dissimulées en costumes sombres ou cachées dans l'ombre. Malgré tout, les trois corps dépersonnalisés sont les plus apparents étant donné que nous ne voyons rien d'autre dans cet espace scénique qui est pratiquement vide : outre que le « reste de la scène est dans l'obscurité », même le seul décor comme le siège est réduit à la nécessité :

Genre banc étroit sans dossier, juste assez long pour que puissent y tenir les trois femmes se touchant presque. Aussi peu visible que possible. A se demander sur quoi elles sont assises.¹⁶²

Pourtant, il est incontestable que l'invisibilité du décor, le vide de l'espace scénique, rend paradoxalement plus visible le corps, ou ici surtout leur parties telles que les mains. D'ailleurs, les pièces beckettiennes sont souvent adaptées pour la télévision sous la direction de

¹⁶⁰ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans parole I et II, Film, Souffle)*, p. 43.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*

l'auteur lui-même, dans la dernière période de sa vie, dû à son vif intérêt pour la caméra qui lui permet de mieux limiter le champ visuel du spectateur. L'image présentée ci-dessous est donnée à titre d'illustration de l'éminence du corps dans l'espace scénique pratiquement vide :



« Image capturée du film *Come and Go (Va-et-vient)*

dans *Beckett on Film* »¹⁶³

¹⁶³ Alan Maloney (Producer), Michael Colgan (Director), *Beckett on film* [Film], Blue Angel Films, Ireland: RTÉ, Channel 4, and the Irish Film Board, 1998.

Dans *Pas moi*, l'espace scénique est encore une fois dans l'obscurité à l'exception d'un faible rayon concentré sur une « Bouche », parlante qui semble flotter à trois mètres au-dessus du niveau de la scène, vers le fond côté cour, le reste du visage dans l'ombre. De même, éclairé faiblement, vers l'avant scène côté jardin, un « Auditeur » géant en djellaba sombre cachant le visage « debout sur un podium invisible haut d'un mètre et demi environ¹⁶⁴ », écoute silencieusement la « Bouche en feu » qui profère, avec un microphone invisible, l'histoire de sa « vie » tout en rejetant le discours à la première personne. Ce refus manifeste du moi est extraordinairement mis en valeur par l'effacement total du corps à part l'organe de la parole, ou, d'un autre côté, par la dislocation de cet organe du corps-auditeur, réalisant ainsi une sorte de projection de la dépersonnalisation de l'être.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

¹⁶⁴ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*, pp. 81.



« Image capturée du film *Not I (Pas moi)*, interprété par Billie Whitelaw en 1973 à Royal Court Theatre sous la direction de Beckett, rediffusé avec son introduction en 1990 par la BBC sous le titre de *A Wake for Sam* »¹⁶⁵

Dans l'obscurité de l'espace vide, c'est ce point lumineux, cette image projetée du moi éclaté, qui occupe entièrement le champ visuel du spectateur et qui devient la seule source de tension du théâtre. Dans les pièces antérieures, si Winnie hésite si elle va perdre toute sa

¹⁶⁵ Billie Whitelaw (Cast Member), *A wake for Sam* [Film], Great Britain: BBC, 1990.

raison¹⁶⁶, ou F 2 de *Comédie* se demande si elle est déjà devenue un peu folle¹⁶⁷, c'est que la raison leur est, ironiquement, encore restée. Ici toujours avec le bourdon dans la tête, la Bouche devient radicalement aliénée, hors de tout contrôle de la conscience :

Bouche. – [...] ... quoi ?... le bourdon ?... oui... tout le temps le bourdon... soi-disant... tout ça ensemble... imaginez !... tout le corps comme en allé... rien que la face... bouche... lèvres... joues... mâchoire... pas une – ... quoi ?... langue ?... oui... bouche... lèvres... joues... mâchoire... langue... pas une seconde de répit... bouche en feu... flot de paroles... dans l'oreille... pratiquement dans l'oreille... n'y comprenant rien... pas la moitié... pas le quart... aucune idée... de ce qu'elle raconte... imaginez !... aucune idée de ce qu'elle raconte !... et ne peut arrêter... impossible arrêter... elle qui un instant d'avant... un instant !... rien pu sortir... pas un son... aucun son d'aucune sorte... là voilà qui ne peut arrêter... imaginez !... ne peut arrêter le flot... et le

¹⁶⁶ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*, pp. 63-64. « Il reste toujours quelque chose. (*Un temps.*) De toute chose. (*Un temps.*) Quelques restes. (*Un temps.*) Si la raison sombrait. (*Un temps.*) Elle ne le fera pas bien sûr. (*Un temps.*) Pas tout à fait. (*Un temps.*) Pas la mienne. (*Sourire.*) Plus maintenant. (*Sourire plus large.*) Non non. (*Fin du sourire. Un temps.*) »

¹⁶⁷ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans parole I et II, Film, Souffle)*, p. 30. « F 2. — Je dis, Ne suis-je pas un peu fêlée déjà ? (*Avec espoir.*) Un tout petit peu ? (*Un temps.*) J'en doute. » et ensuite « F 2. — Un rien dérangée. Dans la tête. A peine à rien. J'en doute. »

cerveau plus qu'une prière... là quelque part une prière... à la bouche pour qu'elle arrête... un instant de répit... rien qu'un instant... et pas de réponse... comme si elle n'entendait pas... la bouche... ou ne pouvait pas... pas une seconde... comme folle... la bouche devenue folle... tout ça ensemble... la lutte pour saisir... attraper le fil... et le cerveau... plein délire là aussi... à vouloir y trouver un sens... ou y mettre fin...¹⁶⁸

Cette question de prolongement du « moi éclaté » dans l'espace scénique pratiquement vide est adoptée une fois de plus dans *Cette fois* avec une technique d'éclairage pareille : toute la scène est dans l'obscurité à part une faible clarté sur la tête d'un vieillard aux longs cheveux blancs « dressés comme vus de haut étalés sur un oreiller¹⁶⁹ », suspendue à environ trois mètres au-dessus de la scène.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

¹⁶⁸ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*, pp. 89.

¹⁶⁹ Samuel Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules (Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio)*, p. 9.



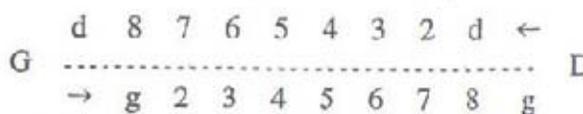
« Klaus Herm dans *Damals (Cette fois)*, sous la direction de Beckett, à Schiller Theatre Werkstatt, West Berlin, en 1976. »¹⁷⁰

¹⁷⁰ Les Essif, *Empty figure on an empty stage: The theatre of Samuel Beckett and his generation* (Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 2001), p. 96.

Tel « Auditeur » de *Pas moi*, tout au long de la pièce excepté sa respiration perceptible, la « tête », désigné « Souvenant » est à l'écoute des trois voix : A, B, C, les siennes, provenant de trois endroits différents – des deux côtés et du haut respectivement. Chacune semble raconter une certaine période de la « vie » du Souvenant, mais par bribes de phrases peu intelligibles. Non seulement l'espace scénique est réduit, mais même l'« organe fou » qui prononce la parole comme Bouche de *Pas moi* est également supprimé pour laisser fonctionner les trois voix-off.

Malgré tout, cela ne veut pas dire que dans toutes les pièces vers la fin de la dernière période le corps est représenté uniquement comme « partie » dans l'espace vide. Le corps entier est également présent, mais toujours absent de moi, tel un « récipient vide », ce qui explique en quelque sorte son mouvement mécanique. Dans *Pas*, l'espace scénique dépourvu de décor devient un aire du va-et-vient d'une longueur de neuf pas pour l'automate May qui l'arpente bruyamment tout en conversant avec sa mère dont seule la voix témoigne de la présence. L'indication scénique de l'auteur nous montre bien son exigence à l'égard de ce va-et-vient machinal :

Aire du va-et-vient : à l'avant-scène, parallèle à la rampe, longueur 9 pas, largeur 1 mètre, décentrée à droite (vue de la salle).



*Va-et-vient : en partant du pied droit (d) de droite (D)
à gauche (G), du pied gauche (g) de G à D.*

Pas : nettement audibles, très rythmés.

Demi-tour : à gauche à G, à droite à D.

*Texte avec va-et-vient : comme indiqué, demi-tour
toujours en silence.¹⁷¹*

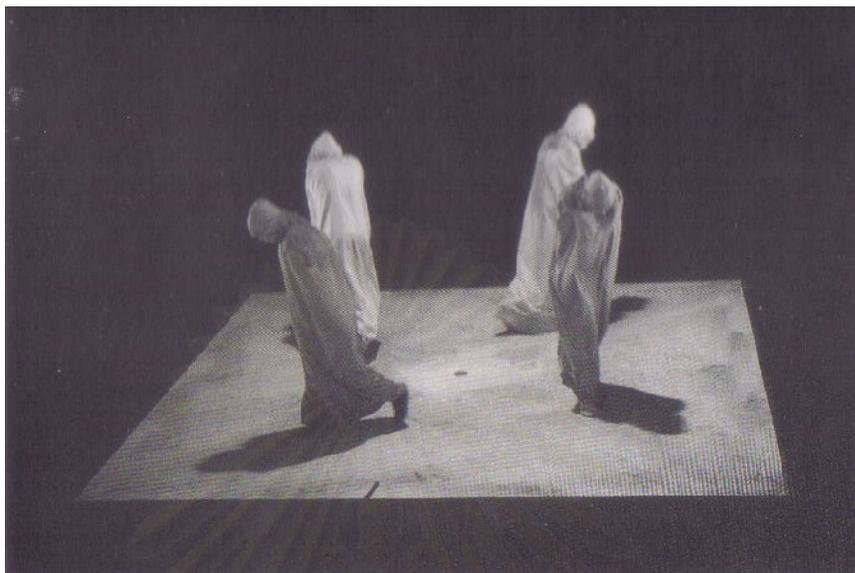
Cette aire du jeu traversée répétitivement par le corps automatisé, reflétant la monotonie du rituel quotidien, nous rappelle la longue plate-forme de *Acte sans paroles II*, mais cette fois l'aire est éclairée par une « faible » et « froid »¹⁷² lueur qui ne trouble plus physiquement le corps. Au fond de la scène à gauche, un « mince rai vertical »¹⁷³ trois mètres de haut, constituant un point de repère pour la fille, se marie heureusement à la source de la voix de la mère, et symbolise pour ainsi dire sa présence et à la fois une espèce de retour aux origines que nous développerons ultérieurement dans chapitre IV.

Par ailleurs, cette aire du va-et-vient se pratique sous forme de nombreuses variantes dans les dramacules vers la fin de la dernière période où le corps vide de moi ne se distingue pas maintenant d'un automate. Pour *Quad*, par exemple, l'espace scénique totalement vide se présente comme un carré d'une longueur de six pas pour quatre interprètes à parcourir perpétuellement.

¹⁷¹ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses (Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique)*, p. 7.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.*, p. 8.



« Production de *Quadrat 1+2 (Quad)*,
diffusé à la télévision Allemande. »¹⁷⁴

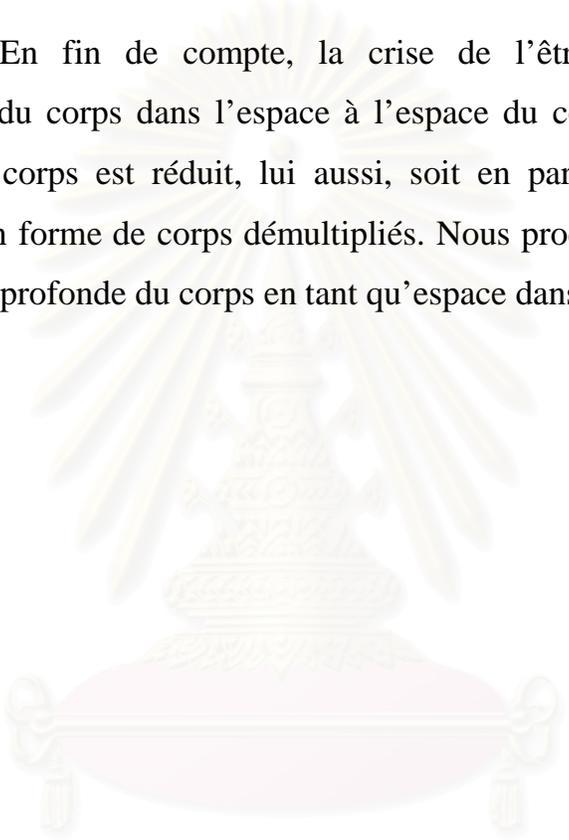
Dans *Berceuse*, ce va-et-vient se métamorphose en balancement du corps épuisé, à l'écoute de sa voix enregistrée, dans une berceuse cachée par l'ombre. Finalement dans *Quoi où*, la dernière pièce du dramaturge, l'aire est un rectangle 3 m. x 2 m., décalé du côté jardin, faiblement éclairé et entouré d'ombre, pour le jeu d'entrée et sortie des quatre automates identiques : Bam, Bem, Bim, Bom. Entouré également d'ombre, Voix de Bom (V) « sous forme d'un petit porte-voix à hauteur d'homme¹⁷⁵ » se situe à l'avant-scène à gauche. Cette *voix* traduisant le moi éclaté, acquérant une forme de silhouette humaine, manipule le va-et-vient de ses corps multipliés tout en leur posant sans relâche et sans réponse la question « quoi ? » et « où ? ». Ce caractère inquisiteur se fait

¹⁷⁴ Enoch Brater, *Why Beckett* (London: Thames and Hudson, 1989), p. 123.

¹⁷⁵ Samuel Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules (Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio, Quoi où)*, p. 85.

l'écho du projecteur torturant de *Comédie*, mais ici le stimulus tourmentant n'est plus étranger au corps obéissant, autrement dit, c'est la voix dans la tête dégagée du corps qui angoisse son propriétaire.

En fin de compte, la crise de l'être beckettien passe subtilement du corps dans l'espace à l'espace du corps. Pareillement à l'espace, le corps est réduit, lui aussi, soit en parties soit en miettes identiques en forme de corps démultipliés. Nous procéderons ainsi à une analyse plus profonde du corps en tant qu'espace dans le chapitre suivant.



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CHAPITRE III

ESPACE DU CORPS

Depuis la première pièce de Beckett, la crise du personnage a, en réalité, son origine dans son propre corps¹. La torture morale et plus tard de surcroît physique par l'espace envers le corps dans la première période aggrave et à la fois traduit** la souffrance innée du corps dans l'espace, ou plus juste, au monde. De ce point de vue, le corps est pour ainsi dire « espace » ou « lieu scénique » du théâtre beckettien dès le début, mais d'une manière latente. Or, l'espace, non réduit au départ, tient encore un rôle remarquable sur le corps ; le lieu scénique a ainsi un double niveau dans la première période : l'espace représenté et le corps même. Par ailleurs, dans la dernière période où l'espace est minimalisé au profit du corps, c'est uniquement le corps, la seule source de tension, qui devient le vrai lieu scénique du théâtre, comme constate Pierre Chabert : « le corps mange l'espace, la scène devenant corps »².

Ainsi, le présent chapitre sera consacré à l'étude de « espace du corps » (corps en tant qu'espace) dans les pièces de Beckett dès la première période. Nous tenons à montrer également comment le corps

¹ Voir dans ce chapitre, 3.1.1 Corps vide, pp. 111-121, pour plus de détails.

** L'« espace de nulle part », indéterminé, imaginaire et symbolique, qui reflète l'état d'âme du personnage nous témoigne bien de ce point.

² Pierre Chabert, « Samuel Beckett : Lieu physique, théâtre du corps, »: 94.

risque, lui aussi de même que l'espace extérieur, de se dissoudre d'une pièce à l'autre. Sur la voie de cette dégradation progressive, les corps périmés s'activent en vain pour prolonger leur espace corporel avant de se tourner finalement au silence et à l'immobilité absolus.

3.1 « Manque » inné de « moi », dissolution progressive du corps

Au niveau psychologique, le corps des êtres beckettien est privé de moi depuis son premier jour au monde. Cette absence morale s'exprime, par ailleurs, physiquement par la représentation sur scène du corps périmé, fragmenté, tel un cadavre en décomposition.

3.1.1 Corps vide

Comme nous l'avons mentionné à plusieurs reprises dans le chapitre précédent, la crise de l'être beckettien éclate effectivement à priori dans son corps. Pourtant, cette hypothèse ne s'avère manifeste que dans la dernière période, surtout où la lutte entre le corps meurtri et l'espace extérieur perd son ardeur afin de mettre en valeur la crise intime dont le champ de bataille est son propre corps, ou d'un point de vue « spatio-corporel », son « espace mental ». Rappelons brièvement que Victor dans la première pièce présage la fatalité implacable de ses successeurs spirituels d'être prisonnier de soi³. Mais d'où vient cette

³ Samuel Beckett, *Eleutheria*, p. 147.

angoisse inhérente ?... Son origine est dans leur « corps vide » dû à l'« avortement » de sa naissance.

Avant d'aller plus loin, il nous vaut mieux prêter une attention particulière à la tirade méditative de Pozzo sur la question de temps qui nous révèle un point de vue cynique sur la vie et la naissance et qui constitue un prélude à la crise intime chez les êtres beckettien :

Pozzo (*soudain furieux*). — Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps? C'est insensé ! Quand ! Quand ! Un jour, ça ne vous suffit pas, un jour pareil aux autres il est devenu muet, un jour je suis devenu aveugle, un jour nous deviendrons sourds, un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons, le même jour, le même instant, ça ne vous suffit pas ? (*Plus posément*) Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau.⁴

Si, au niveau spirituel, leurs mères « accouchent à cheval sur une tombe », comment ces enfants « mort-nés » peuvent-ils alors mener cette vie inenvisageable ? En continuant à vivre, ils ne se différencient pas ainsi des cadavres ambulants dont le moi est déjà mis en crise. La longue méditation de M. Krap nous démontre explicitement le regret d'être né, le thème bien posé et fréquent depuis la première tentative théâtrale de l'auteur :

⁴ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, p. 126.

M. KRAP, *sur un ton doctrinal*. – L'erreur, c'est de vouloir vivre. Ce n'est pas possible. Il n'y a pas de quoi vivre, dans la vie qui nous est prêtée. Que c'est bête! [...] C'est une question de matériaux. Ou il y en a trop et on ne sait par où commencer, ou il y en a trop peu et ce n'est pas la peine de commencer. Mais on commence quand même, ayant peur de ne rien faire. On croit même finir parfois, cela vous arrive. Puis on voit que ce n'est que du bluff. Alors on recommence, dans le trop et le trop peu. Pourquoi ne peut-on s'accommoder d'une vie qui n'est que du bluff ? Ça doit être l'origine divine. Ils vous disent que c'est ça, la vie, commencer et recommencer. Mais non, ce n'est que la peur de ne rien faire. La vie n'est pas possible. [...] J'aurais voulu être content, un instant durant. [...] D'être né, et de ne pas être encore mort.⁵

Ce discours peut trouver sa résonance dans la fameuse phrase de Hamm : « [l]a fin est dans le commencement et cependant on continue⁶. » Vu que la naissance est son échec, tous les actes machinaux du corps sans vie sont répétés sans cesse, mais sans sens et sans fruit, juste pour remplir un temps vide. La vie paraissant impossible, la mort infaisable, ces mort-nés n'ont qu'à faire mine de vivre :

⁵ Samuel Beckett, *Eleutheria*, pp. 55-57.

⁶ Samuel Beckett, *Fin de partie*, p. 91.

M. KRAP. – [...] Etant donc dans l'impossibilité de vivre et répugnant au grand remède, par pudeur ou par lâcheté, ou parce que précisément il ne vit pas, que peut faire l'homme pour éviter la démence, oh, bien discrète, bien effacée, qu'on lui a appris à redouter ?
(*Pause.*) Il peut faire semblant de vivre et que les autres vivent.⁷

Tel père, tel fils... Alors que M. Krap renonce à tout et s'affale dans son fauteuil, Victor, lui aussi ex-écrivain, tourne son dos à l'humanité et se pelotonne dans son lit. Pour lui, la vie avant sa décision de quitter la famille n'est également qu'une feinte :

MLLE SKUNK. – Qu'est-ce qui t'a tellement changé ?

VICTOR. – Je ne sais pas.

MLLE SKUNK. – Tu n'étais pas comme ça, avant. Qu'est-ce qui t'a rendu comme ça ?

VICTOR. – Je ne sais pas. (*Pause.*) J'ai toujours été comme ça.

MLLE SKUNK. – Mais non ! Ce n'est pas vrai ! Tu m'aimais. Tu travaillais. Tu blaguais avec ton père. Tu voyageais. Tu...

VICTOR. – C'était du bluff. Et puis, assez ! Va-t'en.⁸

⁷ Samuel Beckett, *Eleutheria*, p. 57.

⁸ *Ibid.*, p. 92.

L'essai maladroit et malheureux de vivre malgré le corps vide n'est qu'un « bluff », une « comédie » qui va un jour arriver à son terme, comme s'en plaint, ou plutôt s'en rend compte H dans *Comédie* : « Je le sais maintenant, tout cela n'était que... comédie. Et tout ceci, quand est-ce que... [...] Tout ceci, quand est-ce que tout ceci n'aura été que... comédie ?⁹ ». L'attente de la mort semble ainsi être la seule possibilité pour ces « êtres mort-nés qui croient peut-être qu'ils sont morts mais continuent à vivre, qui croient peut-être qu'ils vivent mais qui ne sont jamais nés¹⁰ ». Par ailleurs, c'est le corps au niveau physique, non psychique, le corps déraciné de la subjectivité tel un espace vide, un « contenant » sans « contenu », qui a vu le jour, comme le constate Hamm :

HAMM. — Tu sais une chose ?

CLOV (*de même*). — Mmm.

HAMM. — Je n'ai jamais été là. (*Un temps.*) Clov !

CLOV (*se tournant vers Hamm, exaspéré*). —
Qu'est-ce que c'est ?

HAMM. — Je n'ai jamais été là.

CLOV. — Tu as eu de la veine.

Il se retourne vers la fenêtre.

⁹ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans parole I et II, Film, Souffle)*, p. 23.

¹⁰ Jean-Paul Gavard-Perret, *L'imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett* (Paris-Caen : Lettres modernes Minard, 2001), p. 163.

HAMM. — Absent, toujours. Tout s'est fait sans moi. Je ne sais pas ce qui s'est passé. (*Un temps.*) Tu sais ce qui s'est passé, toi ? (*Un temps.*) Clov !¹¹

Ironiquement, comme le pantalon qu'un tailleur ne peut pas finir de faire après trois mois¹², dans l'histoire « drôle » racontée fréquemment par Nagg, ou comme le chien en peluche qui manque de sexe et de ruban faute d'achèvement¹³, Hamm, un des corps expulsés du ventre maternel avant terme, est imparfait, mal créé comme s'il était mort en venant au monde. Les jours s'écoulent, par conséquent, sans que le corps vide de moi soit conscient de la situation ou garde des souvenirs. Aussi Pozzo dit-t-il : « un jour pareil aux autres il [Lucky] est devenu muet, un jour je suis devenu aveugle, un jour nous deviendrons sourds¹⁴ ». Souvent, pour cette même raison, les corps absents ne se souviennent même pas de leur âge. Citons d'abord Bouche de *Pas moi* :

BOUCHE. — monde... mis au monde... ce monde...
petit bout de rien... avant l'heure... loin de — ...quoi ?
... femelle ?... oui... petit bout de femelle... au monde...
avant l'heure... loin de tout... au trou dit... dit...
n'importe... père mère fantômes... pas trace... lui filé...
ni vu ni connu... pas plus tôt boutonnée la braguette...
elle pareil... huit mois après... jour pour jour... donc
point d'amour... au moins ça... tel qu'il s'abat

¹¹ Samuel Beckett, *Fin de partie*, pp. 97-98.

¹² *Ibid.*, pp. 36-38.

¹³ *Ibid.*, pp. 57-58.

¹⁴ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, p. 126.

d'habitude... au foyer conjugal... sur l'enfant sans
 défense... non... point d'amour... ni celui-là ni un
 autre... aucune sorte... ni alors ni après... histoire
 banale donc... jusque sur le tard... bientôt soixante...
 un jour qu'elle — ... quoi ?... soixante-dix ?... mère de
 Dieu !... bientôt soixante-dix...¹⁵

Pareillement, absente à elle-même et en même temps absente
 à l'autre, au monde, ni May (M) ni sa mère (V) dans *Pas* ne connaît son
 propre âge ni peut donner l'âge exact de l'autre, censé très proche par la
 parenté :

M. — Quel âge ai-je... déjà ?

V. — Et moi alors ? (*Un temps. Pas plus fort.*) Et
 moi alors ?

M. — Quatre-vingt-dix.

V. — Tellement ?

M. — Quatre-vingt-neuf, quatre-vingt-dix.

V. — Je t'ai eue tard. (*Un temps.*) Dans ma vie. (*Un
 temps.*) Pardonne-moi... encore. (*Un temps. Pas plus
 fort.*) Pardonne-moi... encore.

Un temps.

M. — Quel âge ai-je... déjà ?

V. — La quarantaine.

¹⁵ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*, p. 82.

M. — Seulement ?¹⁶

Cette absence à soi et au monde est focalisée plus particulièrement dans les dramaticules de la dernière période où l'espace extérieur est réduit au profit du corps¹⁷ et où toutes les activités théâtrales se limitent le plus souvent à parler. Tels des « récipients parlants », ces corps vides refusent même de dire « je » tout en racontant, voire « récitant », inlassablement des bribes de leurs souvenirs du passé. Silencieux et immobile sauf les quatre gestes aux endroits indiqués, Auditeur dans *Pas moi*, le corps totalement vide d'identité et de parole, échoue et enfin renonce à faire parler en son nom Bouche, son moi qui l'a quitté, selon la note de l'auteur pour une mise en scène :

Note : le geste consiste en une sorte de haussement des bras dans un mouvement fait de blâme et de pitié impuissante. Il faiblit à chaque répétition jusqu'à n'être plus, à la troisième, qu'à peine perceptible. Il y a juste assez de place pour le contenir le temps que BOUCHE se remet de son véhément refus de lâcher la troisième personne.¹⁸

¹⁶ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses (Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique)*, pp. 9-10.

¹⁷ Pour plus de détails, voir Chapitre II, 2.3 Espace minimalisé au profit du corps, pp. 88-109, de notre étude.

¹⁸ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*, p. 95. C'est nous qui soulignons.

Ainsi, Bouche continue son flot de paroles intarissables à la troisième personne tout en s'excluant du monde, et surtout de son propre corps, même après la chute du rideau :

tout le corps comme en allé... rien que la bouche...
comme folle... ainsi de suite... pas — ... quoi ?... le
bourdon ?... oui... tout le temps le bourdon...
grondement de cataracte... dans le crâne... et le
rayon... furetant... sans douleur... jusque-là... ha!...
jusque-là... tout ça... pas lâcher... ne sachant ce que
c'est... ce que c'est qu'elle — ... **quoi ?... qui ?...
non... ELLE !...** (*pause sans geste*)... ce que c'est
qu'elle essaie... ce que c'est qu'il faut essayer...
n'importe... pas lâcher... (*le rideau commence à
baisser*)... finir par tomber juste... puis rendue... Dieu
est amour... bonté intarissable... chaque matin
nouvelle... rendue à la prairie... matin d'avril... visage
dans l'herbe... seule au monde... avec les alouettes...
reprendre là... repartir de —¹⁹

Tout se passe donc, pour ces corps vides, comme si c'était la vie des autres, et eux-mêmes, souvent trop absents pour que nous les considérions même comme observateurs de l'histoire rapportée, ne se comportent que comme des « récitants » ou des « lecteurs à haute voix ». Sarcastiquement, ces deux fonctions sont adoptées réellement comme nom des corps vides, rongés toujours de regret d'être né, dans deux

¹⁹ *Ibid.*, pp. 94-95. C'est nous qui soulignons.

dramaticules. D'abord, « Récitant » dans *Solo* s'enferme dans sa tête, seul avec les idées obsédantes de sa naissance avortée :

Sa naissance fut sa perte. Rictus de macchabée depuis. Au moïse et au berceau. Au sein premier fiasco. Lors des premiers faux pas. De maman à nounou et retour. Ces voyages. Charybde Scylla déjà. Ainsi de suite. Rictus à jamais. De funérailles en funérailles.²⁰

La troisième personne ainsi que le passé simple ici marquent spécialement son éloignement de la vie racontée. Ensuite, « Lecteur » (L) dans *Impromptu d'Ohio* « lit » sous la conduite de son jumeau « Entendeur » (E) l'histoire d'une vie qui se révèle intime malgré son renoncement à dire « je » :

Jour après jour on le voyait arpenter à pas lents l'îlet. Heure après heure. Revêtu par tous les temps de son long manteau noir et coiffé d'un grand chapeau de rapin du temps jadis. A la pointe il s'attardait toujours pour contempler l'eau qui s'éloignait. Comme en de joyeux remous les deux bras confluaient et refluaient unis. Puis à pas lents s'en retournait.²¹

²⁰ Samuel Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules (Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio)*, p. 30.

²¹ *Ibid.*, p. 61.

De cette similitude exacte entre le costume du personnage dans l'histoire et de deux corps identiques sur la scène, nous pouvons déduire qu'il s'agit ici de la vie de Lecteur même et aussi de Entendeur, le même être fragmenté ou plutôt démultiplié en deux : son « moi » parlant qui prend forme et son corps vide, muet et à son écoute, respectivement, comme nous le développerons dans la partie suivante.

En définitive, à cause de « sa naissance [qui] fut sa perte », le corps de tous les êtres beckettien est vide de subjectivité, tel un mort-né qui fait semblant de vivre, comme nous l'avons noté antérieurement. Pourtant, dans les premières pièces cette crise intime n'est pas encore mise en évidence étant donné que le corps n'est pas la seule source de tension théâtrale. C'est dans la dernière période où le corps devient le vrai lieu scénique que la séparation du moi et de son corps se met en lumière surtout par la concrétisation du moi sous forme d'un autre corps ou plus souvent de voix off. Ce vide moral se traduit physiquement par la représentation sur scène du corps périmé et parfois fragmenté.

3.1.2 Corps périmé et/ou fragmenté

Si les êtres beckettien passent de vie à trépas dès leur premier jour au monde, du point de vue psychique, leur corps est déjà périmé, un cadavre d'un mort-né. Cette gangrène morale se présente également au niveau physique : le corps des êtres beckettien est rongé par la vieillesse, excepté Victor dans la première pièce, encore jeune mais

caractérisé comme « un petit cadavre²² » selon le vitrier, eu égard à son « manque » inné de moi, son vide moral.

Le vide moral s'incarne en corps périmé... Cette démarche de la dissolution progressive du corps débute par le problème de santé qui constitue un sujet de conversation récurrent, privilégié même, entre les Krap, en nous témoignant la primauté du corps ou, pour mieux dire, leur préoccupation de corps. Emmanuel Jacquart nous fait une remarque intéressante sur ce point :

La créature dont le corps et l'esprit sont amputés, mutilés, incomplets, se trouve dans *l'incapacité de fonctionner harmonieusement*. Dysfonction et carences font que le corps joue un rôle de premier plan : non seulement il ne permet jamais qu'on l'oublie mais il exige qu'on s'occupe sans cesse de lui. Par son omniprésence, la réduction de l'homme à sa réalité organique, modèle, rythme et colore le jeu des acteurs. D'autre part, elle devient source de réflexion, donc l'un des moteurs du dialogue. La douleur constitue un sujet de conversation qui frappe par sa spontanéité et son caractère routinier, quasi stéréotype. Chacun la ressent, chacun en parle : [...].²³

²² Samuel Beckett, *Eleutheria*, p. 154.

²³ Emmanuel Jacquart, « Bourreau-victime dans *Fin de partie*, » *Travaux de linguistique et de littérature* XXIII, 2 (n/a 1985) : 163-164.

La discussion entre ces bourgeois nous révèle que M. Krap ayant une prostatite n'urine plus et « se ronge »²⁴ selon sa femme. En voyant qu'il a du mal à se lever une fois assis dans son fauteuil*, Dr. Piouk, son beau-frère, lui demande s'il est « souffrant » et sa réponse instantanée est « mourant »²⁵. Mme Krap, pareillement, a de grandes difficultés à se mobiliser et, d'après elle, souffre de plus du bas-ventre qui « est tombé » (alors que Mme Meck a le bas-ventre qui « tombe »)²⁶. Avec tous ses soucis de santé, son mari va jusqu'à la baptiser « ce monceau d'organes périmés qu'est ma femme²⁷ ».

Ensuite dans *En attendant Godot*, les cadavres ambulants commencent à empester : comme mentionné antérieurement, Estragon pue des pieds, Vladimir de la bouche et Lucky sans doute des plaies au cou. Outre leur odeur cadavérique, Estragon a des soucis avec ses chaussures, et dans l'acte II avec celles d'un « inconnu », qui lui font mal constamment, Vladimir avec son chapeau, et plus tard avec celui de Lucky, qui le grattent et lui font souvent mal. Il paraît que les habits vont souvent mal aux corps périmés des êtres beckettien, comme remarque Jean Roudaut :

Or dans le monde de Beckett tout est de guingois, jusqu'aux vêtements, inadéquats aux corps, flottants ou étriés ; le chapeau, trop grand, pèse sur les

²⁴ *Ibid.*, p. 27.

* Voir notre remarque sur cette incertitude qui règne toujours l'espace : une vraie souffrance physique ou une bonne excuse pour garder sa place ?, pp. 35-37.

²⁵ *Ibid.*, p. 35.

²⁶ *Ibid.*, p. 27.

²⁷ *Ibid.*, p. 39.

oreilles ; trop petit, il faut lui adjoindre une jugulaire en ficelle. Rien ne va de soi ; rien n'est naturel.²⁸

Par ironie, ces habits inappropriés aux corps correspondent parfaitement aux corps impropres ou étrangers au monde. D'un autre côté, il n'est pas exclu que ce soit leur propre corps périmé même qui cause le problème : pour Estragon, si les chaussures trouvées au commencement de l'acte II lui appartiennent²⁹, c'est donc lui-même qui a une fausse impression qu'elles sont tantôt « trop grandes », tantôt « trop petites » (si ce n'est son « jeu du mensonge »³⁰ pour passer le temps) ; quant à Vladimir, ce n'est qu'après une longue réflexion avant la fin de la pièce que le chapeau de Lucky, par lequel il a remplacé le sien depuis le début de l'acte II, lui gratte la tête. La vie est vraisemblablement impossible pour ces corps vides et périmés : la tentative de fuir de Estragon se solde absurdement par un mal aux pieds, la tentative de penser de Vladimir par un mal à la tête.

La mobilité des corps périmés est réduite d'une pièce à l'autre dans la première période. En nous rappelant les femmes volumineuses comme Mme Krap et Mme Meck, Madame Rooney dans la première pièce radiophonique *Tous ceux qui tombent*, a de grands troubles de locomotion. Pour « ce monceau de gélatine »³¹, comme elle se

²⁸ Jean Roudaut, « L'ironique usage du monde, » *Magazine Littéraire : Beckett raconté par les siens* 372, (janvier 1999) : 63.

²⁹ Pour plus de détails, voir Chapitre II, 2.1.2 Espace d'incertitude, p. 50, de notre étude.

³⁰ *Ibid.*, pp. 45-53.

³¹ Samuel Beckett, *Tous ceux qui tombent*, Traduit de l'anglais par Robert Pinget (Paris : Les Editions de Minuit, 1957), p. 22.

désigne, aller chercher son mari à la gare est une aventure à la quelle elle veut renoncer à maintes fois :

Comment continuer, je ne peux pas. Ah, me répandre par terre comme une bouse et ne plus bouger. Une grosse bouse couverte de poussière et de mouches, on viendrait m'enlever à la pelle.³²

Cette image scatologique rime foncièrement avec son corps périmé, moralement et physiquement corrompu. Avec un problème similaire de mobilité, son mari, lui aussi, est incapable de marcher et parler en même temps et atteint, en plus, de cécité. Cet état misérable n'est, par ailleurs, qu'un préambule de la dégradation du corps encore plus grave dans les pièces suivantes.

Dans *Fin de partie*, aveugle comme Monsieur Rooney, Hamm est paralysé des deux jambes de même que ses parents sont culs-de-jatte pourris dans des poubelles. Alors que les trois membres de sa famille sont incapables de se mettre debout, absurdement, Clov, qui marche très péniblement, ne peut pas s'asseoir. A la levée de rideau, l'idée de mort-né se matérialise sur la scène en trois corps immobilisés couverts de vieux draps et Hamm, de plus, avec un mouchoir taché de sang couvrant le visage, tels les cadavres ensevelis dans des « suaires »*. Ultérieurement, l'handicap moteur et visuel de Hamm va se réincarner en

³² *Ibid.*, p. 12.

* N'oublions pas également que toute la maison pue le cadavre selon Hamm. Voir Chapitre II, 2.1.3 Espace apocalyptique, p. 56, de notre étude pour plus de détails.

deux corps infirmes dans *Fragment de théâtre I*, A privé de la vue, B assis dans un fauteuil roulant.

Les cadavres sont réellement enterrés dans deux pièces en fin de première période, *Oh les beaux jours* et *Comédie* : Winnie est enfermée dans un mamelon jusqu'au dessus de la taille dans l'acte I et jusqu'au cou dans l'acte II alors que H, F 1 et F 2 sont bouclés dans les trois jarres d'où seules sortent les trois têtes, figurant sans doute les « urnes »³³. L'espace carcéral constitue ainsi parfaitement un « cercueil » accueillant ces cadavres, ces corps périmés, qui se décomposent physiquement et moralement d'une pièce à l'autre.

Si la crise morale de l'être beckettien a lieu et a sa source profonde dans l'espace qu'est son corps vide, représenté matériellement par le corps périmé, dissolu, de ce point de vue, il n'est sans doute pas exagéré de dire que perdre des « parties de son corps » est équivalent à perdre son « espace corporel ». Les êtres mort-nés surtout dans les pièces de la première période cherchent par conséquent à étendre ou compléter leur espace corporel corrompu afin de maintenir leur existence comme nous le développerons dans la partie suivante.

Dans les pièces de la dernière période où l'espace est minimalisé au profit du corps, ni la paraplégie ni la cécité n'est nécessaire pour que le corps soit emprisonné dans l'espace claustré. C'est déjà dans un autre espace, dans sa tête, qu'il est totalement incarcéré, tout à fait

³³ Voir Chapitre II, 2.2.2 Espace occupant le corps, p. 126, de notre étude pour plus de détails.

exclu du monde. Le corps périmé peut ainsi se représenter entièrement sans handicap physique, mais toujours avec une déficience morale. Basé sur le fait que le corps est dorénavant le vrai lieu scénique du théâtre, nous dirions que le corps périmé se fragmente en deux « espaces » : « espace physique », son corps mourant, toujours vide comme un contenant sans contenu, un signifiant sans signifié, et « espace mental », représenté généralement par la parole ou la voix dans la tête, peu importe la sienne ou non, et matérialisé dans certains cas en un autre corps ou sa partie, comme nous détaillerons ultérieurement dans cette partie.

L'idée d'un corps hanté par le souvenir du passé et la voix souvent des morts dans son « enfer de quatre-sous »,³⁴ qui s'appelle la « tête », est très fréquente dans les pièces beckettiennes. Dans la dernière période, sans parler de Joe dans *Dis Joe*³⁵, S (Silhouette masculine) dans *Trio du fantôme* se laisse manipuler par V (Voix féminine) qui l'appelle sans cesse à accueillir une femme qui ne viendra jamais :

1. V. — Il va maintenant croire qu'il entend la femme approcher.
2. S lève la tête brusquement, se tourne vers la porte sans relever le buste, visage entrevu fugitivement, attitude tendue.
3. V. — Personne.

³⁴ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans parole I et II, Film, Souffle)*, p. 84.

³⁵ Voir Chapitre II, 2.2.2 Espace présent mais non agressant, pp. 96-98, de notre étude pour plus de détails.

4. *S s'affaisse, reprenant la pose du début, courbé sur le magnétophone. 5 secondes.*
5. V. — Encore.
6. *Même action qu'en 2.*
7. V. — Maintenant jusqu'à la porte.
8. *S se lève, pose le magnétophone sur le tabouret, va à la porte, écoute, l'oreille droite collée à la porte, dos à la caméra. 5 secondes.*
9. V. — Personne. (Pause 5 secondes.) Ouvrir.
10. *De la main droite, S pousse la porte dans le sens des aiguilles d'une montre, l'ouvrant à demi, regarde au dehors, dos à la caméra. 2 secondes.*
11. V. — Personne.³⁶

Ainsi de suite le même jeu, V lui ordonne de se diriger jusqu'à la fenêtre, au grabat, encore à la porte pour ne trouver personne. Ce n'est qu'en fin de pièce qu'un petit garçon fantomatique apparaît pour « signaler », au pied de la lettre, que la femme attendue ne viendra pas :

Vêtu d'un ciré noir, le capuchon luisant de gouttes de pluie. Visage blanc levé vers S invisible. 5 secondes. Le petit garçon bouge à peine la tête de droite à gauche. Visage immobile, levé. 5 secondes. Le petit garçon bouge de nouveau la tête. Visage immobile, levé. 5 secondes. Le petit garçon fait demi-tour et s'en

³⁶ Samuel Beckett, *Quad et Trio du Fantôme, ... que nuages...*, *Nacht und Träume*, suivi de *L'Épuisé* par Gilles Deleuze, Traduit de l'anglais par Edith Fournier (Paris : Les Editions de Minuit, 1992), pp. 27-28.

*va. Bruit des pas qui s'éloignent. Du même point, maintenir sur son lent éloignement jusqu'à ce qu'il disparaisse dans l'obscurité au bout du couloir. 5 secondes sur le couloir vide.*³⁷

Le thème de cette attente infinie nous évoque *En attendant Godot*, à cela près que les corps des trois êtres mort-nés en question se réduisent à des fragments invisibles, avec des aspects spectraux : celui qui attend n'est qu'une « silhouette masculine », avec les actes « sans vie » d'un automate ; la femme attendue, supposée morte, se présente comme « voix sans corps » dans la tête, un murmure à peine audible qui ne sera ni amplifié ni atténué, quoiqu'il arrive³⁸ ; et enfin l'enfant messager dont nous ne voyons que le « visage blanc », le reste du corps caché dans le vêtement « noir », nous fait penser indubitablement à un spectre – tous les trois formant le « trio du fantôme ».

Pour le théâtre beckettien qui tend vers le minimalisme, dans les pièces vers la fin de la dernière période, même la voix sans corps d'un autre corps vide n'est plus admissible. S'il existe encore une voix qui hante l'espace mental d'un corps périmé, cette voix, traduisant sa crise intime, ne lui sera plus désormais étrangère. Afin de mettre en lumière le corps-auditeur vide (représenté soit entièrement soit comme fragment) qui échappe au moi, ce moi s'incarne, de façon antithétique, d'une part, en un autre corps parlant, parfois sa partie, et d'autre part, plus fréquemment, en voix off.

³⁷ *Ibid.*, p. 35.

³⁸ *Ibid.*, p. 21.

Comme nous l'avons mentionné dans la partie précédente, le corps vide à l'écoute de son moi éclaté se représente « corporellement » dans *Pas moi* comme Auditeur impuissant et Bouche, sa partie du corps hors de contrôle. Ce corps sans visage de Auditeur écoutant son organe séparé est réduit dans *Cette fois* à la tête de Souvenant écoutant ses trois voix off, trois fragments discordants en moi, dont « A = cognitive : confusion des noms, des dates, des lieux ; B = mentale : confusion de la pensée ; C = affective : confusion des sensations »³⁹. Dans *Berceuse*, F (Femme dans une berceuse) se balance dans une berceuse en écoutant V (Sa voix enregistrée), d'une manière continue. Cette auditrice n'est représentée elle aussi que comme « fragment » étant donné que seuls se voient manifestement le visage blanc et les mains blanches serrant les bouts des accoudoirs, le reste de son corps dissimulé dans une robe noire montante à manches longues⁴⁰.

Par ailleurs, la fragmentation du corps périmé peut également se traduire par sa démultiplication. La voix off « reprend corps » dans *Impromptu d'Ohio* sous forme d'un corps de L (Lecteur) entièrement identique à E (Entendeur). Finalement dans *Quoi où*, le corps vide se démultiplie en quatre : Bam, Bem, Bim et Bom, tous assujettis à l'interrogation de « Quoi ? » « Où ? » de V (Voix de Bam) qui paraît

³⁹ Martha Fehsenfeld, « De la boîte hermétique au regard implacable : Le champ de l'image va se rétrécissant dans l'œuvre théâtrale de Beckett, » in *Revue d'esthétique, numéro spécial hors série : Samuel Beckett*, p. 367.

⁴⁰ Samuel Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules (Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio)*, pp. 53-54.

« sous forme d'un petit porte-voix à hauteur d'homme »⁴¹, le niveau qui suggère naturellement la « tête », la source de la voix.



« *Quoi où*, mise en scène de Alan Schneider,
à Harold Clurman Theatre à New York, en 1983. »⁴²

⁴¹ *Ibid.*, p. 85.

⁴² Enoch Brater, *Why Beckett*, p. 124.



« *Impromptu d'Ohio*, mise en scène de Alan Schneider,
à Harold Clurman Theatre à New York, en 1983. »⁴³

En fin de compte, le « manque » inné de « moi » se concrétise distinctement par la dissolution progressive du corps. Or, pareillement aux Krap dans *Eleutheria* pour qui « garder leur espace » privé est synonyme de « sauver leur vie »*, ici perdre l'espace corporel constitue un risque de l'existence pour ces corps dont le dedans est déjà vide profondément. Pour cette raison, tant qu'il reste même le moindre corps, ces êtres mort-nés s'efforcent de vivre du mieux possible le non-viable. Particulièrement les corps périmés dans la première période, menacés sans cesse par la chute, la cécité et la paralysie totale, tâchent de

⁴³ *Ibid.*, 121.

* Rappelons brièvement que pour les Krap, excepté Victor évidemment, l'« existence » de chaque corps dépend indissociablement de la « sauvegarde » de son espace privé et la « nécessité » de son existence de la « dimension » de l'espace occupée. Pour une clarification, voir Chapitre II, 2.1.1 Espace-prison, pp. 34-37, de notre étude.

rajouter les parties corporelles dépouillées dans le but de survivre, ou au moins, d'exister.

3.2 Tentatives de prolongement du corps

Comme le dit Estragon à Vladimir : « On trouve toujours quelque chose, hein, Didi, pour nous donner l'impression d'exister?⁴⁴ », ces êtres mort-nés, surtout dans la première période, recourent aux mêmes procédés « trouvés » : les relations sado-masochistes, le rituel quotidien à l'aide des objets et enfin le récit d'histoires vécues ou imaginaires – les trois moyens principaux pour prolonger leur corps, ou reprendre leur espace corporel perdu, voire pour affirmer leur existence.

3.2.1 Corps perçu par un semblable

Par réaction contre la privation de son espace corporel, le corps périmé surtout dans la première période est à la recherche constante d'une perception étrangère pour refléter son image du corps, voire pour affirmer son existence. A cette étape, il nous semble important de revenir sur l'axiome renommé « *Esse est percipi* » de Berkeley, que Beckett a emprunté dans son *Film*⁴⁵ en ajoutant dans son aperçu général : « Perçu de soi subsiste l'être soustrait à toute perception étrangère, animale,

⁴⁴ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, p. 97.

⁴⁵ Voir Chapitre II, 2.2.2 Espace présent mais non agressant, pp. 88-94, de notre étude pour plus de détails.

humaine, divine. »⁴⁶ Ainsi, selon ce postulat sur lequel se base l'univers théâtral de l'auteur, la perception – quelle que soit la forme : « se voir », « se voir vu » ou « se regarder » – est étroitement liée à l'existence.

Afin d'avoir l'impression d'« être », un corps a besoin d'un « autre », même aussi détruit, pour le « percevoir ». Autrement dit, se voir, comme le dit Ludovic Janvier, c'est « se voir vu »⁴⁷ *par quelqu'un*. Si les êtres mort-nés dans la première période vivent en tout temps en couple, ce n'est donc pas uniquement en raison de l'interdépendance due aux infirmités physiques et à l'incapacité de se nourrir seuls⁴⁸, mais c'est également parce que l'autre est indispensable pour renvoyer au corps périmé son image. Cette primauté du corps est soulignée d'une manière très claire par Marie-Claude Hubert :

C'est donc le corps qui aliène les personnages beckettien, corps tyrannique dont les besoins sont archaïques, corps imaginaire qui ne peut exister sans la *présence de l'autre*, qu'elle soit haineuse ou tendre. Le corps ne peut vivre qu'en *se prolongeant dans son semblable*, comme pour nier la division fondamentale qui sépare le moi de l'autre. Ce corps ne peut appréhender le partenaire que comme la *projection de lui-même* dans le monde extérieur. Ce sont les

⁴⁶ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans parole I et II, Film, Souffle)*, p. 35.

⁴⁷ Ludovic Janvier, *Beckett par lui-même* (Paris : Seuil, 1969), p. 171.

⁴⁸ Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, pp. 95-102.

exigences de ce corps qui déterminent les relations entre les personnages beckettien⁴⁹.

Le corps périmé, corrompu physiquement et moralement, maintient encore son existence à mesure que l'autre corps est là pour garantir la perception de son corps. Cette idée se révèle dès la première pièce, lorsque Mme Meck, pendant la longue absence de Mme Krap, ne tolère pas que le reste des Krap ne fasse pas attention à elle :

MME MECK, *explosant*. – J'en ai assez !

M. KRAP. – Nous en avons tous assez. Mais la question n'est pas là.

MME MECK. – Elle est là pour moi. (*Se lève massivement et ramasse ses nombreuses affaires. Fouille dans son immense sac, en sort finalement une carte et lit :*) «Il faut que je te voie. Viens prendre le thé demain. J'ai mille choses à te dire. Nous serons seules. » (*Elle laisse à ce message le temps de faire son effet.*) Je n'aime pas qu'on se fiche de moi.

M. KRAP. – Les gens sont vraiment extraordinaires.

DR PIOUK. – C'est la nature humaine.

M. KRAP. – Du moment qu'ils croient qu'on ne se fiche d'eux, ils supportent tout.

DR PIOUK. – Nous sommes faits ainsi.⁵⁰

⁴⁹ Marie-Claude Hubert, « Primauté du corps dans le théâtre de Samuel Beckett, » *Travaux de linguistique et de littérature* XIV, 2 (n/a 1976) : 271. C'est nous qui soulignons.

⁵⁰ Samuel Beckett, *Eleutheria*, p. 45.

Une fois inaperçue, son existence bascule forcément dans la précarité. Pourtant, à l'aide des valets, vu leur statut et fonction, la perception de soi pour ces bourgeois est rendue plus facile. Le couple Krap, notamment, a la monomanie de faire entrer dans son salon ses deux domestiques sous prétexte de son « incapacité » de se lever :

MME PIOUK. – Je boirais bien quelque chose.

M. KRAP. – Mais certainement. (*A Mme Krap :*)
Sonne.

MME KRAP. – Tu sais très bien que je ne peux pas me lever.

M. KRAP. – C'est vrai. D'ailleurs, ce n'est pas la peine. Il viendra tout seul.

MME KRAP. – N'y compte pas trop. Ça fait trois minutes que nous sommes tranquilles.

M. KRAP. – Alors, Marguerite, si tu veux te donner la peine de sonner.

Mme Piouk se lève, sonne, se rassied.

MME KRAP. – Hier, il est resté un bon quart d'heure sans venir voir. J'ai cru qu'il était mort. (*On frappe.*) Entrez.

Entre Jacques.

M. KRAP. – Je me demande pourquoi il frappe toujours. Voilà quinze ans qu'il frappe et qu'on lui dit d'entrer, et il frappe toujours.⁵¹

⁵¹ *Ibid.*, p. 30.

Ainsi, d'après la logique de Mme Krap, si Jacques ne vient pas les voir, c'est sans doute parce qu'il est mort. Au vrai, c'est ironiquement le contraire : s'il est mort, c'est plutôt puisqu'il n'est pas venu les *voir*, littéralement. De peur de ne plus exister, le domestique vient souvent sans que personne ne sonne juste pour *se voir vu*. Cette entrée imprévue ainsi que le frappement maniaque avant chaque entrée irrite et même torture ses maîtres :

MME PIOUK. – Quand on a des domestiques, on n'est plus chez soi.

MME MECK. – Il en faut, cependant.⁵²

Ces domestiques sont nécessaires pour pourvoir à leurs besoins, surtout leur besoin d'être perçus ; et réciproquement en percevant leurs maîtres, et partant perçus eux aussi, ces serviteurs peuvent affirmer leur existence. Ces relations sado-masochistes entre les deux parties se basent ainsi sur une interdépendance existentielle ; et leur séparation peut mettre de cette façon leur vie en danger.

D'un autre côté, en se tenant à l'écart du monde, Victor le misanthrope jette, paradoxalement, tous les jours sa chaussure à travers la vitre – une manière de sortir le Génie de la lampe peut-être vu que ce rituel quotidien fait apparaître magiquement à chaque fois le vitrier qui vient la réparer sans aucun délai. Tel le domestique chez les Krap, ce Génie lui remplace la vitre cassée, lui cherche une ampoule, lui promet d'arranger la serrure, le protège des intrus, écoute son rêve, et surtout lui

⁵² *Ibid.*, p. 32.

renvoie le regard. Notons que l'ambition unique de Victor est de « se voir mort », et non de « mourir », être perçu par l'autre de temps à autre lui semble ainsi encore essentiel pour maintenir son existence :

SPECTATEUR. – Et la mort tout court, ça ne vous dit rien ?

VICTOR. – Si j'étais mort, je ne saurais pas que je suis mort. C'est la seule chose que j'ai contre la mort. Je veux jouir de ma mort. C'est là la liberté : se voir mort.⁵³

Aussi, Victor doit-il supporter toute la journée l'opération incroyablement longue du vitrier dans sa chambre ainsi que l'interrogation de celui-ci sur sa conduite :

VICTOR. – Si j'avais le courage, j'essaierais de vous jeter dehors.

VITRIER. – Mais vous avez peur ?

VICTOR. – Oui.

VITRIER. – De quoi ?

VICTOR. – De la douleur.⁵⁴

Il est évident jusqu'ici que la présence d'un corps menace ou même torture l'autre ; pourtant, l'absence de l'un provoque ironiquement chez l'autre la « douleur » et singulièrement le « risque de l'existence »,

⁵³ *Ibid.*, p. 149.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 84.

d'où les relations sado-masochistes. Pareillement pour d'autres couples, Vladimir-Estragon, Pozzo-Lucky, Hamm-Clov, pour n'en citer que quelques noms, la séparation leur semble, malgré tout, impossible et insupportable. Le départ ou la mort d'une partie signifie la disparition du corps qui entraîne également la sienne étant donnée que l'image d'un corps n'est reflétée que par la perception de l'autre.

Parmi toutes les pièces de la première période, Winnie dans *Oh les beaux jours*, dont l'espace corporel est tout limité, occupé par le mamelon, constitue indubitablement un exemple excellent du « théâtre du corps » et surtout de la recherche existentielle d'un œil, de l'être là. Pour Winnie, la présence d'un témoin est d'autant plus importante que celui-ci peut la sauver de l'incertitude de son corps consommé chaque jour par la terre. Et seul Willie pourra voir le corps de Winnie sur cette scène déserte d'où les derniers humains sont tous partis :

Tu pourrais me voir, Willie, tu crois, d'où tu es, si tu levais les yeux vers moi ? (*Elle se tourne un peu plus.*)

Lève les yeux jusqu'à moi, Willie, et dis si tu peux me voir, fais ça pour moi, je me renverse tout ce que je peux.⁵⁵

Or, l'être vu correspond également à l'être entendu, puisque la parole est, elle aussi, le prolongement du corps, comme nous le

⁵⁵ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*, p. 35.

développerons ultérieurement⁵⁶. Avec cette mobilité tout à fait réduite, la perception de soi exige spécialement de Winnie un effort incomparable :

WINNIE. — Est-ce que tu m'entends de là ? (*Un temps.*) Je t'en supplie, Willie, seulement oui ou non, est-ce que tu m'entends de là, seulement oui ou rien ?

Un temps.

WILLIE. — (*Maussade.*) Oui.

WINNIE. — (*Revenant de face, même voix.*) Et maintenant ?

WILLIE. — (*Agacé.*) Oui.

WINNIE. — (*Moins fort.*) Et maintenant ?

WILLIE. — (*Encore plus agacé.*) Oui !

WINNIE. — (*Encore moins fort.*) Et maintenant ?
(*Un temps. Un peu plus fort.*) Et maintenant ?

WILLIE. — (*Violemment.*) Oui !

WINNIE. — (*Même voix.*) Qu'ils pleurent, oh mon Dieu, qu'ils frémissent de honte. (*Un temps.*) Tu as entendu ?

WILLIE. — (*Agacé.*) Oui.

WINNIE. — (*Même voix.*) Quoi ? (*Un temps.*) Quoi ?

WILLIE. — (*Encore plus agacé.*) Qu'ils frémissent.

Un temps.

WINNIE. — (*Même voix.*) De quoi ? (*Un temps.*)
Qu'ils frémissent de quoi ?

⁵⁶ Voir ce chapitre, 3.2.3 Voix et « corps auditif », pp. 156-167, de notre étude pour plus de détails.

WILLIE. — (*Violamment.*) Qu'ils frémissent !⁵⁷

Cette obstination de Winnie semble compréhensible en considérant son existence si contingente en proportion de son espace corporel restant. En tous cas, ce qui compte effectivement pour elle n'est pas une attention si vive, mais plutôt la présence de son compagnon :

WINNIE. — [...] Simplement te savoir là à portée de voix et sait-on jamais sur le demi-qui-vive, c'est pour moi... c'est mon coin d'azur.⁵⁸

D'ailleurs, il existe aussi un autre regard, invisible et irreprésentable : il peut venir du zénith, de quelqu'un qui manipule la sonnerie, ou de la salle. De toute façon, ce regard tout d'abord inquiète Winnie, puisqu'il décompose son image exposée sans repos devant lui :

Etrange sensation, que quelqu'un me regarde. Je suis nette, puis floue, puis plus, puis de nouveau floue, puis de nouveau nette, ainsi de suite, allant et venant, passant et repassant, dans l'œil de quelqu'un.⁵⁹

Pourtant, dans l'immobilisation totale, ce n'est que grâce à cette compagnie invisible que Winnie pourra assurer son existence d'une manière plus réconfortante : « Quelqu'un me regarde encore. (*Un temps.*) Se soucie de moi encore. (*Un temps.*) Ça que je trouve si merveilleux.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 48.

(*Un temps.*) Des yeux sur mes yeux.⁶⁰ » Un des êtres mort-nés de *Comédie* avoue plus nettement le paradoxe de se voir vu : « F 1. – Soif de noir à mourir. Et plus il fait noir plus ça va mal. Bizarre.⁶¹ » En plus, cette pièce se termine avec une question qui fera écho partout dans l'univers beckettien : « Suis-je seulement... vu ?⁶² ». La perception étrangère hors scène est par ailleurs déjà abordée depuis *En attendant Godot*, où les deux vagabonds s'inquiètent du regard de Dieu, qui perçoit tout l'univers et assure ainsi leur existence : « Estragon – Tu crois que Dieu me voit ?⁶³ » ou « Vladimir – [...] Moi aussi, un autre me regarde, en se disant, Il dort, il ne sait pas, qu'il dorme⁶⁴ ».

Dans les pièces où il existe plus d'un corps sur la scène, un regard bilatéral est primordial pour établir une relation intersubjective : il faut se regarder, ou « lorsque deux êtres sont ensemble », il faut que « l'un voi[e] l'autre que l'autre voit l'un »⁶⁵ comme le dit Winnie dans *Oh les beaux jours*. Pourtant, alors qu'elle ne cesse d'essayer d'avoir Willie sous les yeux en poursuivant ses mouvements, Willie ne montre aucun effort pour la regarder. Dans un sens, cet échec du regard réciproque est prévu par l'état corporel de Willie : il s'agit d'un corps assoupi, nu, horizontal et muet, qui s'oppose au corps réveillé, orné, vertical et parlant de Winnie. Tout se passe comme si Willie, comme un animal, n'avait aucune perception de soi : s'il profère des phrases, celles-

⁶⁰ *Ibid.*, p. 60.

⁶¹ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans parole I et II, Film, Souffle)*, p. 31.

⁶² *Ibid.*, p. 33.

⁶³ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, p. 108.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁶⁵ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*, p. 34.

ci ne viennent pas de lui mais du journal. Autrement dit, c'est une tête encadrée par les paroles des autres, vide, ou *tête morte*^{*}, bref, un crâne. Il n'est donc pas étonnant qu'il ne partage aucun souci d'intersubjectivité avec Winnie. Le rêve de Winnie ne sera pour toujours qu'imaginaire :

Tu sais le rêve que je fais quelquefois ? [...] Que tu viendras vivre de ce côté que je puisse te voir. (*Un temps. Elle revient de face.*) J'en serais transformée. (*Un temps.*) Méconnaissable.⁶⁶

Mais à la fin de la pièce, nous assisterons à un renversement inattendu de la situation : Willie, « en tenue de cérémonie », levant les yeux vers Winnie, grimpe vers elle ! Il semble préparer le rite des retrouvailles, comme « le printemps où tu venais me geindre ton amour⁶⁷ ». Sinon, s'agirait-il du revolver, qui se trouve « bien en évidence à droite de la tête⁶⁸ » ? Pour « mettre fin à ses souffrances⁶⁹ » ?⁷⁰ Est-ce à cause de cette « autre chose » que Winnie refuse le regard de Willie (« Ne me regarde pas comme ça !⁷¹ ») qu'elle désirait tellement ? Bref, est-ce Brownie ou Winnie qu'il vise ? Enfin, ce mouvement n'appartiendrait-il pas, comme la chanson de Winnie, au programme habituel de leur journée ? Autrement dit, une « vieille fin de partie perdue⁷² » qui

* « *Têtes-mortes* » est aussi le titre d'un récit de Beckett.

⁶⁶ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*, pp. 54-55.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 73-74.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁰ Samuel Beckett, *The complete dramatic work*, p. 166. Rappelons-nous ici que Willie est en tenue de meurtrier (« dressed to kill ») dans le texte anglais.

⁷¹ *Ibid.*, p. 76.

⁷² Samuel Beckett, *Fin de partie*, p. 110.

recommencera le lendemain ? Toutes les questions restent ouvertes, puisque la pièce se termine avant que Willie n'atteigne Winnie. Mais la dernière image représentant les deux corps périmés qui se regardent est d'autant plus signifiante qu'elle est très rare, sinon dernière, dans le théâtre de Beckett qui tend à effacer la présence même de l'autre corps : la perception de soi va se concentrer dans une relation non pas intersubjective mais *intrasubjective*, comme nous le verrons plus tard.

En outre, au cas où le regard réciproque est voué à l'échec, la recherche d'une perception continue, mais sous forme de « se voir ». Or, n'oublions pas que selon Berkeley ainsi que Beckett, la perception de soi n'est maintenue qu'en vertu de l'autre ; en d'autres termes, en « se voyant », on ne voit que le « néant »⁷³. La phrase de Winnie : « Ma glace, par exemple, elle n'a pas besoin de moi⁷⁴. » devient donc nettement plus symbolique : la glace la rejette, elle ne reflète rien d'autre que le vide moral de sa regardeuse. L'autoperception en vue de garantir son existence s'avère ainsi inefficace, mais non inutile : « voir mon corps », ou même sa moindre partie, constitue cependant, notamment pour Winnie, qui reste clouée au centre de la scène, un acte dramatique pour déconcentrer son attention sur l'écoulement si lent du temps.

C'est grâce à son sac que Winnie peut vérifier son corps, comme travail d'ouverture de la journée : elle s'inspecte les dents et les gencives dans la glace, s'essuie les yeux avec le mouchoir, se fait les lèvres avec le bâton de rouge, examine les paumes « moites » en

⁷³ Voir Chapitre II, 2.2.2 Espace présent mais non agressant, p. 92, de notre étude pour plus de détails.

⁷⁴ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*, pp. 65.

transférant d'une main à l'autre l'ombrelle, « met vivement sa toque » sur la tête, se lime les ongles... Au cours de ces gestes variés, elle assurera son corps moitié détruit avec les vieilles formules :

WINNIE. — [...] pas mieux, pas pis – (*elle dépose la glace.*) – pas de changement – (*elle s'essuie les doigts sur l'herbe.*) – pas de douleur – (*elle cherche la brosse à dents.*) – presque pas – (*elle ramasse la brosse.*) – ça qui est merveilleux⁷⁵.

Hélas !... Au deuxième acte, cette tête « ne peut plus tourner, ni lever, ni baisser, reste rigoureusement immobile⁷⁶ », puisque le mamelon a mangé ses seins et ses bras. L'acte de se voir deviendra-t-il alors physiquement impossible ? ou « pas tout à fait » ? Nous savons bien que, dans le théâtre de Beckett, « il reste toujours quelque chose⁷⁷ » : l'expressivité du visage. Winnie va parcourir « quelques restes »⁷⁸ de son corps pour « voir » s'ils lui encore appartiennent :

Le visage, (*Un temps.*) Le nez. (*Elle louche vers le nez.*) Je le vois ... (*louchant*)... le bout... les narines... souffle de vie... cette courbe que tu prisais tant... (*elle allonge les lèvres*)... une ombre de lèvre... (*elle les allonge*)... si je fais la moue... (*elle tire la langue*)... la langue bien sûr... (*elle la tire*)... que tu goûtais tant...

⁷⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 63.

(elle la tire)... si je la tire... (elle la tire)... le bout...
 (elle lève les yeux)... un rien de front... de sourcil...
 imagination peut-être... (yeux à gauche)... la joue...
 non... (yeux à droite)... non... (elle gonfle les joues)...
 même si je les gonfle... (yeux à gauche, elle gonfle les
 joues)... non... non... vermeil bernique. (Yeux de face.)
 C'est tout.⁷⁹

A part la recherche d'une perception humaine, d'autres solutions sont encore ouvertes, dans les pièces de la première période, pour les corps périmés qui cherchent à prolonger leur espace corporel – au juste, à avoir l'impression d'être, ou au moins d'exister.

3.2.2 Corps en contact avec des objets

Lorsque l'« être » lui fait défaut, le corps périmé tente de rétablir son « non-être » par l'« avoir », façon la plus élémentaire pour prolonger son corps surtout mutilé. Entrer en contact avec les objets possédés élargit en plus son espace corporel et lui affirme mieux, pour ainsi dire, son existence.

Dans *Eleutheria*, Victor qui recherche un état de non-être cherche par conséquent à se déposséder lui-même de tous ses biens : il débarrasse volontairement les meubles de sa chambre en ne gardant que le lit ; il a perdu fréquemment les objets quotidiens tels que le verre à

⁷⁹ *Ibid.*

boire ou même ses vêtements et ses chaussures, tous objets qu'il finit enfin par retrouver ; il casse journallement la vitre et l'ampoule, les matières « indestructibles » que le vitrier arrive toujours soudainement pour régler. Pour Victor qui désire insatiablement le non-être, cette récupération des objets perdus ne produit qu'un effet purement néfaste :

VICTOR. – Il faut que je dise... je ne suis pas... (*Il se tait, reprend sa marche, ramasse une chaussure et la jette à travers la vitre. Entre aussitôt un vitrier, avec tout son attirail et la chaussure de Victor à la main. Il jette la chaussure et se met au travail.*) Impossible de rien casser.

VITRIER. – Mais vous l'avez cassée.

VICTOR. – On ne peut rien perdre non plus.⁸⁰

Par l'ironie la plus absurde, tandis que d'autres corps dépouillés dans les premières pièces aspirent ardemment à la possession d'un bien pour maintenir leur être, souvent ce bien finit méchamment par disparaître ou atteindre son terme. Parmi toutes ses possessions, Pozzo dans *En attendant Godot*, notamment, a perdu sa bruyère, son vaporisateur et enfin sa montre. Faire l'inventaire de ses propriétés est ainsi un acte essentiel et existentiel, c'est de s'affirmer que, malgré la futilité de son existence, le corps vide possède encore au moins quelque chose.

⁸⁰ Samuel Beckett, *Eleutheria*, p. 71.

De cette façon, Hamm dans *Fin de partie* ou Winnie dans *Oh les beaux jours* vérifient inlassablement la présence de leurs possessions. Dans l'espoir de trouver quelques restes de ce qui lui est resté, Hamm demande sans relâche à Clov ses provisions – dont presque la totalité est consommée depuis longtemps –, même si la réponse de Clov « Il n'y a plus de... » ne se différencie pas d'un vieil hymne monotone résonnant tout au long de la pièce.

Pareillement, la rime « plus pour longtemps » de Winnie s'applique à presque tous les objets hétéroclites de son sac : brosse à dent, tube de dentifrice, petite glace, étui à lunettes, revolver qui lui évoque d'un moment à l'autre la tentation de suicide, flacon contenant un remontant, rouge à lèvres, lime à ongle, toque genre « bibi » dont elle se coiffe, et enfin boîte à musique qui joue ironiquement « L'Heure exquise » et qui procure à Winnie son instant de rêve et de bonheur. Hors de l'aspect utilitaire, l'importance de ces objets résiderait dans le fait que l'apparition ou la disparition de telle ou telle chose, comme l'entrée ou la sortie d'un personnage, peut devenir un événement théâtral. Autrement dit, pour Winnie privée de presque tous ses mouvements, un simple contact physique avec un objet permet d'aller ailleurs et, surtout, de faire avancer sa journée : il nous suffira d'évoquer les questions multipliées face à la brosse à dents (« solennellement... garantie... véritable... pure... ») et l'ombre de la mort inscrite dans le revolver. Ces objets familiers qui l'aident à tirer sa journée ont également pour fonction d'enregistrer le temps qui s'écoule par leur consommation progressive. Ainsi le tube de dentifrice est bien aplati, le rouge à lèvres bientôt fini et le flacon de médicament totalement vide.

D'ailleurs, dans l'univers théâtral beckettien où tout s'achemine vers la fin, il va de soi qu'« avoir, c'est le pouvoir », spécialement lorsqu'il s'agit des objets nourriciers qui est un moyen de chantage à l'intérieur du couple des personnages⁸¹. Qui possède la nourriture, tient le pouvoir ; et c'est le pouvoir privilégié de garder près de soi un autre corps en qui le puissant peut se prolonger avec le processus de perception étrangère⁸². Mme Krap menace son fils de lui couper les vivres afin qu'il retourne au sein de leur famille. Malheureusement, « *Qui ne craint point la mort ne craint point les menaces* » (Corneille), Victor qui renonce déjà à la vie ne cède pas par conséquent à ce chantage :

M. KRAP. – Tu lui as donné l'argent ?

MME KRAP. – Non.

M. KRAP. – Qu'est-ce qu'il a dit ?

MME KRAP. – Que cela n'avait pas d'importance.

M. KRAP. – Et qu'il ne voulait plus te voir ?

MME KRAP. – Oui.

[...]

M. KRAP. – Tu ne vas plus là-bas ?

MME KRAP. – Je ne sais pas.

M. KRAP. – Mais tu n'as plus d'atouts. (*Pause.*) A moins que tu ne trouves autre chose.⁸³

⁸¹ HUBERT, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, pp. 95-102.

⁸² Voir ce chapitre, 3.2.1 Corps perçu par un semblable, pp. 133-146, de notre étude pour plus de détails.

⁸³ Samuel Beckett, *Eleutheria*, p. 61.

Par ailleurs, à propos de l'alimentation, Victor, encore autonome en quelque sorte, ne doit son salut qu'à un grand nombre de poubelles à fouiller. Pour le couple dont une personne est incapable de se nourrir seule, l'autre qui possède les provisions tient le pouvoir absolu, comme Vladimir garde le pouvoir sur Estragon, et Pozzo sur Lucky, dans *En attendant Godot* ; Hamm sur Clov, Nagg et Nell dans *Fin de partie*, etc. Paradoxalement et ironiquement, Krapp dans *La Dernière bande*, qui se nourrit seul, possède des bananes et de l'alcool qui prolongent sa vie mais la hantent et la détruisent en même temps. Malgré tout, le corps qui établit un bon contact avec des objets peut prolonger, à leur aide, son espace corporel morcelé – et partant son existence.

M. Krap dans *Eleutheria* maintient harmonieusement un si bon contact avec son fauteuil que celui-ci constitue non seulement le prolongement de son corps, mais aussi son substitut. Après son décès, Jacques le domestique touche doucement le fauteuil à plusieurs reprises avant que Victor ne vienne s'asseoir dans cette place de prédilection de son père. En outre, alors que les Krap se lient au fauteuil dans le salon, les domestiques, eux, à la porte, accès au monde bourgeois de leurs maîtres. N'oublions pas que c'est lorsque Jacques ne vient pas frapper pour entrer que Mme Krap l'a cru mort. L'existence d'un corps périmé dépend ainsi indissolublement du contact avec les objets.

Le vitrier et son fils dans cette même pièce témoignent parfaitement de la dépendance totale d'un corps vide par rapport à l'objet. A chaque présentation de son enfant aux autres, le vitrier répète la même formule : « C'est mon assistant. C'est lui qui porte le mastic. », comme si

son existence deviendrait contingente sans préciser sa fonction dans ce monde : porter le mastic et passer les outils à son père. Pour eux, dont la profession dépend indispensablement des outils, l'absence de ceux-ci mettra son existence en péril :

VITRIER. – Tu as le diamant ?

MICHEL. – Non, monsieur.

VITRIER. – Tss ! Tss ! Va vite chercher le diamant.

MICHEL. – Oui, monsieur. (*Il s'en va.*)

VITRIER. – N'emporte pas le mastic. (Michel dépose la boîte par terre près de la fenêtre et sort.) Il se sauvait avec le mastic ! (*Il gratte.*) Petit écerelé ! (*Il gratte.*) Et le diamant. (*Il gratte.*) Que voulez-vous que je fasse sans diamant ? (*Se tournant vers Victor :*) Sans diamant je ne suis rien, monsieur.⁸⁴

Ces deux ouvriers se réincarneront en Lucky dans *En attendant Godot* qui ne déposera jamais le bagage rempli de sable et l'aveugle A dans *Fragment de théâtre I* qui ne quittera sa place sans sa charge :

B. — Vous ne pouvez pas partir ?

A. — Je ne peux pas partir sans mes affaires.

B. — A quoi est-ce qu'elles vous servent ?

A. — A rien.

B. — Et vous ne pouvez pas partir sans elles ?

⁸⁴ *Ibid.*, p. 72.

A. — Non. (*Il recommence à tâtonner, s'immobilise.*)
Je finirai bien par les trouver. (*Un temps.*) Ou par
m'en éloigner tout à fait.⁸⁵

Quant à Winnie, malgré la fin approchante de la réserve dans son sac, malgré son impuissance à trouver des mots à produire, ou même malgré la disparition du corps (le départ ou la mort) de Willie, la présence du sac est déjà suffisante pour assurer son existence si précaire :

Winnie. – [...] Oh sans doute des temps viendront où je ne pourrai ajouter un mot sans l'assurance que tu as entendu le dernier et puis d'autres sans doute d'autres temps où je devrai apprendre à parler toute seule chose que je n'ai jamais pu supporter un tel désert. (*Un temps.*) Ou regarder droit devant moi, les lèvres rentrées. (*Elle le fait.*) A longueur de journée. (*Regard fixe, lèvres rentrées.*) Non. (*Sourire.*) Non non. (*Fin du sourire.*) Il y a le sac bien sûr. (*Elle se tourne vers le sac.*) Il y aura toujours le sac. (*Elle revient de face.*) Oui, je suppose. (*Un temps.*) Même quand tu seras parti, Willie⁸⁶.

Le cas de Winnie mérite une considération de plus près. Dans l'acte I, le contact avec des objets est encore possible pour elle, de même que la mobilité au-dessus de la taille. Elle touche ainsi le plus

⁸⁵ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses (Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique)*, p. 29.

⁸⁶ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*, pp. 33-34.

possible ses possessions afin de se rassurer qu'elle est encore vivante. Dans ce sens, quand « toucher » signifie « exister », les objets avec lesquels elle entre en contact deviennent les « prothèses » de son corps amputé : en dégageant « le manche d'une longueur inattendue⁸⁷ » de son ombrelle, Winnie étend verticalement son espace corporel emprisonné dans un mamelon ; et en assénant un coup à Willie qui est hors de son atteinte avec le bec de l'ombrelle, il va sans dire que cet « appareil de prothèse » sert de « main » à Winnie véritablement. Parallèlement, si elle laisse traîner toutes ses affaires, c'est pour une raison quasi pareille : pour élargir horizontalement son espace du corps cloué à chaque ramassage des objets éparpillés. Dans l'acte II où Winnie est enterrée jusqu'au cou, tant qu'il existe encore le sac, le contact avec les objets continue – mais dorénavant sous forme de contact des yeux. « Regarder » peut être, dans ce cas, synonyme de « posséder », qui crée à son tour un lien invisible entre le corps déformé de l'être mort-né et son corps prolongé (les objets).

Or, comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, il paraît que pour Beckett, même des objets sont admissibles, le cas échéant, à la perception de soi malgré leur impuissance à renvoyer le regard*. Ainsi, surtout pour Winnie qui insiste que « les choses ont une vie », il est donc naturel qu'elle puisse « se communiquer » habilement avec les objets dans son sac :

⁸⁷ *Ibid.*, 17.

* Rappelons brièvement l'indication scénique de Beckett dans *Film* : les passants s'échangent le regard, sinon **fixent leurs yeux sur un objet**, « **aux bonheurs du percipere et du percipi** ». Voir Chapitre II, 2.2.2 Espace présent mais non agressant, p. 91, de notre étude pour plus de détails.

Des bruits. (*Un temps.*) Comme des petits... effritements, des petits... éboulements. (*Un temps. Bas.*) Ce sont les choses, Willie. (*Un temps. Voix normale.*) Dans le sac, hors le sac. (*Un temps.*) Ah oui, les choses ont leur vie, voilà ce que je dis toujours, les choses ont une vie. (*Un temps.*) Ma glace, par exemple, elle n'a pas besoin de moi. (*Un temps.*) Et quand ça sonne. (*Un temps.*) Ça fait mal, comme une lame. (*Un temps.*) Une gouge.⁸⁸

D'ailleurs, pour le couple qui maintient entre eux la relation bourreau-victime, vu que la perception de soi s'effectue également par le fixement du regard sur les objets, Clov qui n'a jamais vu les yeux de son père tyrannique⁸⁹ préfère se prolonger et être perçu à l'aide des objets :

CLOV. — [...] Je te quitte, j'ai à faire.

HAMM. — Dans ta cuisine ?

CLOV. — Oui.

HAMM. — A faire quoi, je me le demande.

CLOV. — Je regarde le mur.

HAMM. — Le mur! Et qu'est-ce que tu y vois, sur ton mur ? Mané, mané ? Des corps nus ?

CLOV. — Je vois ma lumière qui meurt.

HAMM. — Ta lumière qui — ! Qu'est-ce qu'il faut entendre ! Eh bien, elle mourra tout aussi bien ici, ta

⁸⁸ *Ibid.*, p. 65. C'est l'auteur qui souligne.

⁸⁹ Samuel Beckett, *Fin de partie*, p. 18.

lumière. Regarde-moi un peu et tu m'en diras des nouvelles, de ta lumière.⁹⁰

Sa communication étant souvent unilatérale à cause de l'inattention de tous les membres de la famille, Hamm s'oblige à établir un contact avec son chien en peluche :

Il prend la main de Hamm et la guide vers la tête du chien.

HAMM (*la main sur la tête du chien*). — Il me regarde ?

CLOV. — Oui.

HAMM (*fier*). — Comme s'il me demandait d'aller promener.

CLOV. — Si l'on veut.

HAMM (*de même*). — Ou comme s'il me demandait un os. (*Il retire sa main.*) Laisse-le comme ça, en train de m'implorer.⁹¹

Enfin, étant donné que le théâtre beckettien tend vers le minimalisme, les objets théâtraux deviennent rares ou même absents dans les dramacules, s'il faut un autre corps pour sauver le corps meurtri d'un être mort-né, c'est désormais la voix – un corps auditif qui vise à son tour au silence...

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 26-27.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 59.

3.2.3 Voix et « corps auditif »

Les êtres beckettien s surtout dans les pièces de la première période n'assurent leur existence précaire qu'en parlant. Pour ces êtres mort-nés qui s'affaiblissent au point d'atteindre le minimalisme du mouvement et du jeu, il leur reste encore un « prolongement du corps » – la parole ou la « voix » – qui complètera ou remplacera leur corps mourant.

Il nous faut avant tout partir du principe que la « voix » est considérée comme un « *mode de corps* », une « production *physique et corporelle*, tout comme le mouvement (on parle parfois de « geste vocal »)⁹² ». Des mots prononcés, quoique fragmentés ou répétitifs, ou même des purs cris comme ceux de *Souffle*, intermède de Beckett, signifient d'ailleurs les « souffles de vie », le « prolongement du corps ». Ainsi, dans le théâtre beckettien, « parler » n'est pas uniquement un « acte langagier » mais surtout un acte qui soit la seule « preuve de l'existence ». C'est pour cette raison que Pierre Chabert, parmi d'autres critiques, le considère comme « acte corporel » indispensable :

Beckett part de la nécessité de la parole, plutôt que de la parole elle-même, il invente cette nécessité (que peut faire d'autre Winnie que de parler ?) ce qui explique, en partie, la tension et la force dramatiques de cette parole, de cette poésie concrète qui s'adresse

⁹² Pierre Voltz, « Corps et théâtre, » in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, p. 409. C'est nous qui soulignons.

plus aux sens et aux *nerfs* qu'à la compréhension discursive⁹³.

Pourtant, ce corps sonore n'échappe pas non plus aux dangers : premièrement, l'être beckettien doit parler parfois dans la quasi-absence de l'interlocuteur, la conversation des sourds entre Vladimir et Estragon ou le refus de « renvoyer la balle » de la part de Willie constituent de bons exemples ; et deuxièmement, la parole même risque de se tarir, c'est la raison pour laquelle Winnie se tracasse du jour où les mots la lâcheront. En bref, Winnie doit affronter une tâche presque impossible : « Je ne peux plus rien faire. (*Un temps*.) Plus rien dire. (*Un temps*.) Mais je dois dire plus. (*Un temps*.) Problème ici.⁹⁴ » Cet acte contradictoire nous manifeste parfaitement à quel niveau compte la parole pour le corps décomposé.

En outre, soit à cause de son apparence unique, au sens quantitatif du terme, sur la scène, soit à cause de la quasi-absence de son interlocuteur à côté, lorsque l'être mort-né ne supporte plus la solitude et particulièrement lorsqu'il a besoin d'un autre corps pour percevoir son corps périmé (afin d'affirmer son existence), il invente lui-même ses compagnons – un phénomène récurrent surtout dans les pièces radiophoniques de Beckett.

Dans le drame radiophonique *Cendres*, en imaginant les voix des membres et des amis de sa famille dans sa tête, Henry, qui « doi[t]

⁹³ Pierre Chabert, « Présentation, » in *Revue d'esthétique, numéro spécial hors série : Samuel Beckett*, p. 17. C'est l'auteur qui souligne.

⁹⁴ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*, p. 72.

avoir le cerveau atteint »⁹⁵ d'après sa femme Ada, communique incessamment avec ces corps auditifs qui apparaissent aussitôt à chaque appel pour lui tenir compagnie :

HENRY. — [...] Ada. (*Un temps. Plus fort.*) Ada !
 ADA (*voix lointaine pendant tout le dialogue*). —

Oui.

HENRY. — Il y a longtemps que tu es là ?

ADA. — Il y a un certain temps. (*Un temps.*)
 Continue, t'occupe pas. (*Un temps.*) Veux-tu que je
 m'en aille ? (*Un temps.*) Où est Addie [leur fille, un
 autre corps auditif souvent évoqué] ?⁹⁶

Pour Henry dont l'« espace mental » est gravement touché, toutes ces voix évoquées deviennent d'autres corps, mais des corps « auditifs », qui sont vraisemblablement nécessaires pour sa *perception de soi*. Clas Zilliacus nous renforce nettement cette idée : “Henry above all needs to **be perceived**, if only by a mute presence of his own evoking”⁹⁷.

Dans les pièces radiophoniques suivantes, ce sont les « paroles » ou « voix » et la « musique », les corps purement auditifs, qui sont là pour assister le corps périmé à maintenir son existence. Dans

⁹⁵ Samuel Beckett, *La dernière bande, suivi de Cendres*, p. 59.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁹⁷ Clas Zilliacus, *Beckett and broadcasting: A study of the works of Samuel Beckett for and in radio and television* (Åbo: Åbo Akademi, 1976), p. 77. C'est nous qui soulignons.

Paroles et Musique, dont le titre marque déjà l'importance de ces deux *corps auditifs*, Croak vérifie d'un moment à l'autre, afin de s'assurer qu'il n'est pas seul, la présence de ses deux servants, Paroles et Musique, qui portent même chacun un nom :

Croak. – Jo.

Paroles (*humblement*). – Milord.

Croak. – Bob.

Musique. *Humble* « *Présent* » *en sourdine*.

Croak. – Mes réconforts ! Soyez amis. (*Un temps*.)

Bob.

Musique. *Comme avant*.

Croak. – Jo.

Paroles (*humblement*). – Milord.

Croak. – Soyez amis. (*Un temps*.) J'ai du retard.

Pardonnez⁹⁸.

Toute la pièce est parcourue par le jeu incessant d'appellation et d'insistance sur l'amitié. Même si Paroles, incontrôlable par son maître, lui rappelle souvent les mauvais souvenirs blessants, Croak lui est constamment lié car son absence mènerait sa propre existence en danger.

De même, Ouvreur dans *Cascando* ouvre et referme continuellement dans sa tête tantôt l'une après l'autre, tantôt

⁹⁸ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans parole I et II, Film, Souffle*, pp. 64-65.

simultanément Musique et Voix, celle-ci racontant l'histoire de Maunu (« mots nus », peut-être ?) qui veut s'écarter du monde⁹⁹. Las de continuer, les deux corps auditifs fonctionnent harmonieusement pour mettre fin à l'histoire de Maunu tandis que Ouvreur refuse de fermer les deux pour toujours étant donné que ce n'est qu'un seul moyen pour prolonger encore son corps périmé. Cette pièce redouble l'idée principale de *Esquisse radiophonique*, écrite peu de temps auparavant : malgré sa souffrance d'entendre constamment dans sa tête Voix et Musique qui « ne peuvent pas s'entendre »¹⁰⁰, Lui, dont le nom bizarre Macgilly-cuddy semble ridiculiser son porteur, doit appeler un médecin chaque fois que les deux corps auditifs renoncent à leur fonctionnement :

Lui. — (avec voix et musique). Oui... un instant...
(Voix et musique s'arrêtent. Très agité.) Oui... oui...
bon, ça va... ce qu'il y a... ils s'arrêtent... S'AR-
RETENT... ce matin... mais non... mais pas du tout, ils
S'ARRETENT, je te dis... je sais qu'il n'y a rien à
faire... mais non, c'est moi... MOI... comment ?... je te
dis qu'ils S'ARRETENT... je ne peux pas rester avec
ça, après... comment ?... qui ?... mais elle m'a quit-
té... merde... mais bien sûr, tout le monde m'a quitté,
tu ne savais pas ça, tu ne savais pas ça ?...¹⁰¹

⁹⁹ Voir Chapitre IV, 4.2.2 Mort synonyme de la délivrance, pp. 215-217 de notre étude.

¹⁰⁰ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses (Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique)*, p. 91.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 96.

La création des corps auditifs comme « partenaires » pour rompre l'isolement et surtout pour percevoir son corps périmé, se fait également au moyen du récit d'histoires vécues ou imaginaires. Les histoires inventées animent le corps inactif de l'être mort-né, et son corps automatisé se métamorphose ainsi en corps-fondateur. May dans *Pas* crée un corps fictif, Amy, qui porte un nom anagrammatique du sien ; Amy devient pour ainsi dire un substitut de son corps meurtri. En plus, certains êtres beckettien racontent en jouant des rôles, comme Winnie qui s'incarne en couple Piper ou Cooker et en Mildred ou Millie, et vit ainsi dans ces corps auditifs qui constituent le prolongement de son corps mourant. Hamm, grand narrateur lui aussi parmi d'autres, nous explique la nécessité de cet acte corporel : « Puis parler, vite, des mots, comme l'enfant solitaire qui se met en plusieurs, deux, trois, pour être ensemble, et parler ensemble, dans la nuit.¹⁰² »

En créant un personnage fictif, le narrateur *donne naissance* à un corps, au juste un corps auditif, tout en lui animant l'univers, lui fondant le lieu de l'existence, comme le note Gérard Durozoi : « En multipliant autour de soi les existences imaginaires, on se prouve ses capacités d'auteur, c'est-à-dire de responsable, de donneur de vie¹⁰³. » Pour ces êtres mort-nés dont la vie est impossible et dont le corps est en pourriture, la possibilité de créer une vie et de former un corps à leur désir leur remplit en quelque sorte le vide de l'existence et leur assigne une fonction (de créateur) dans ce monde, comme Hamm en témoigne d'une façon la plus exemplaire : « Je ne sais pas (*Un temps*.) Je me sens

¹⁰² Samuel Beckett, *Fin de partie*, pp. 92-93.

¹⁰³ Gérard Durozoi, *Beckett*, p. 154.

un peu vidé. (*Un temps*.) L'effort créateur prolongé¹⁰⁴ ». De la même manière, Anne Ubersfeld a bien expliqué cette action diégétique du personnage théâtral :

Dans un texte qui est un texte de théâtre, donc qui exclut la présence d'un *je*-auteur, l'acte de langage *je raconte* des personnages beckettien en fait l'hypostase de l'auteur, la figure étincelante de la parole démiurgique¹⁰⁵.

Un acte productif comme la narration n'est pas de toute façon un support réconfortant puisque l'histoire racontée reflète parfois l'état actuel du corps corrompu. Dans le cas de Winnie, le premier épisode¹⁰⁶, répété avec variation au deuxième acte¹⁰⁷, nous raconte un Cooker ou Piper et sa femme qui étaient « plantés à me fixer ». Mais ils n'étaient pas là pour tenir compagnie à Winnie « fourrée jusqu'aux nénés », mais pour dévoiler, par leur regard impitoyable, ses images misérables : ils apprécient sarcastiquement ses parties exposées ou doutent si elle possède encore son espace corporel : « Pas mal la poitrine, dit-il, j'ai vu pis. Pas mal les épaules, dit-il, j'ai vu pires. Est-ce qu'elle sent ses jambes ? dit-il. Est-ce que ça vit encore, ses jambes ? Est-ce qu'elle est à poil là dedans ? dit-il. »¹⁰⁸ et ils vont s'éloigner « main dans la main » – premier geste corporel de la relation interhumaine – en se

¹⁰⁴ Samuel Beckett, *Fin de partie*, p. 83.

¹⁰⁵ Anne Ubersfeld, « Beckett dit : je raconte, » in *Revue d'esthétique, numéro spécial hors série : Samuel Beckett*, p. 67. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁰⁶ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*, pp. 50-51.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 70.

¹⁰⁸ *Ibid.*

moquant du non-sens du couple Winnie-Willie (« à quoi qu'elle lui sert comme ça ? – à quoi qu'il lui sert comme ça ? – ainsi de suite – toutes les sottises – habituelles »¹⁰⁹).

Mais si cette histoire fonctionne comme un miroir, la vérité indéniable du moi est habilement distanciée : ce corps *raconté*, c'est aussi « moi » bien sûr mais à la fois « un autre », par rapport au corps-narrateur *d'ici et maintenant*. Autrement dit, grâce au mécanisme narratif (les « dit-il » et « dit-elle »), Winnie peut non seulement se multiplier mais aussi déguiser sa vérité en l'avouant indirectement : il y a une Winnie qui a été vue par les autres, une Winnie qui raconte comme narrateur, une Winnie qui parle aux noms de Cooker ou Piper et sa femme, enfin, une Winnie qui continue à se limer les ongles en racontant. Pourtant, il arrive de temps en temps le croisement des corps – notamment lorsque le corps-narrateur incarne la douleur de ses corps imaginaires : dans l'histoire de Mildred ou Millie¹¹⁰,

Winnie – [...] Soudain une souris...sur sa petite cuisse, « plus haut...plus haut...et Mildred, lâchant Fifille dans son épouvante, se mit à crier – (*Winnie pousse un cri perçant*) – et cria et cria – (*Winnie crie deux fois*)¹¹¹

Ces cris réels, qui annulent eux-mêmes la distance entre le corps-narrateur et le corps fictif, ne viennent-ils pas du corps présent

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 51.

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 66-67, 71.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 71.

devant nous, dont la tête « est pleine de cris depuis toujours »¹¹²? Dans cette histoire, ces corps se croisent pour montrer une image inquiétante du moi. Il existe en Winnie différentes parties qui ne concordent pas : « Avoir été toujours celle que je suis – et être si différente de celle que j'étais. (*Un temps.*) Je suis l'une, je dis l'une, puis l'autre. (*Un temps.*) Tantôt l'une, tantôt l'autre». ¹¹³

Nous retrouvons cette ambivalence dans les dramaticules de la dernière période. Dans *Pas moi*, par exemple, il existe sur la scène trois corps (au juste, deux corps et une partie corporelle) : **Bouche**, représentant de l'esprit, du « moi », qui raconte une histoire en prétendant que c'est celle de quelqu'un d'autre (comme le suggère le titre) ; **Auditeur**, son corps écarté qui lui force en vain de dire « je » ; le **corps auditif d'« elle »** dans la fiction. Bouche, interrompue en racontant quatre fois par Auditeur, refuse avec insistance de parler à la première personne : « ... quoi ?... qui ?... non... elle ! »¹¹⁴ ; et en fin de pièce « ... quoi ?... qui ?... non... ELLE ! »¹¹⁵. C'est en fait à elle-même qu'elle confirme la non-participation à l'histoire. Là quand elle s'arrête pour mieux comprendre Auditeur (« ... quoi ?... qui ? ») et dit « elle ! », c'est le moment où se croisent les trois corps : elle sort de son espace inventé (l'histoire d'« elle ») pour envisager la présence d'Auditeur. Elle revient ainsi à son moi d'ici et maintenant, ce qui nous montre sa lutte inutile de refuser son moi.

¹¹² *Ibid.*, p. 68.

¹¹³ *Ibid.*, p. 61.

¹¹⁴ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*, pp. 82, 86, 91.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 94.

D'autre part, remarquons que la production de la voix va de pair avec la décomposition du corps périmé. Plus un être mort-né perd son espace corporel, plus il le complète avec ce prolongement du corps. Le corps de chaque personnage d'*Eleutheria* reste intact, chacun parle par conséquent d'une manière quantitative et qualitative normale. Inversement, comme si le corps sonore pouvait accroître la mobilité de son corps lourd, Madame Rooney dans *Tous ceux qui tombent* qui a une « démarche laborieuse » et « un pas mal assuré » ne cesse pas de se plaindre, une autre façon de parler ; et comme son corps périmé même, son langage lui paraît constamment étrange :

Madame Rooney – Vous ne trouvez pas ma façon de parler un peu... bizarre ? (*Un temps.*) Je ne parle pas de la voix. (*Un temps.*) Non, je parle des mots. (*Un temps. Presqu'à elle-même.*) Je n'emploie que les mots les plus simples, j'espère, et cependant quelquefois je trouve ma façon de parler très... bizarre.¹¹⁶

Dans les dernières pièces, particulièrement les dramaticules, relativement au corps pourri ou fragmenté du parlant, le langage est beaucoup moins compréhensible, évidemment incohérent et répétitif, comme le flux et reflux de mots inintelligibles, hors de syntaxe et sans ponctuation. En témoigne parfaitement Bouche, « organe fou », qui refuse son moi en racontant sans relâche sa vie à la troisième personne (elle) :

¹¹⁶ Samuel Beckett, *Tous ceux qui tombent*, p. 10.

Bouche. – [...] le corps... le corps si engourdi... à ne pas savoir comment il se tient... imaginez !... comment il se tient !... si debout... ou assis... mais le cerveau — ... quoi ?... à genoux ?... oui... si debout... ou assis... ou à genoux... mais le cerveau — ... quoi ?... couché ?... oui... si debout... ou assis... ou à genoux... ou couché... mais le cerveau toujours... toujours... en un sens... car première chose l'idée... oh bien après... brusque illumination... dressée qu'elle avait été à croire... avec les autres abandonnés... en un Dieu... (*bref rire*)...miséricordieux... (*bon rire*)...¹¹⁷

Bouche est condamnée absurdement à sortir d'une manière incontrôlable des bribes de phrases. Malgré tous les défauts langagiers, il faut que la voix continue : s'arrêter de produire la voix, de prolonger son corps, veut dire l'assujettissement à la mort, celle-ci longuement désirée en tout cas surtout dans les pièces de la dernière période où les êtres mort-nés sont trop épuisés pour prolonger leur espace corporel corrompu.

3.3 Vers l'effondrement final du corps « épuisé »

En faisant semblant de vivre, les êtres mort-nés dans le théâtre de Beckett prouvent qu'ils sont « fatigués d'être nés », et inversement, qu'il sont « nés de la fatigue » et « nés à la fatigue », tels

¹¹⁷ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*, p. 83.

des « nés-fatigués »¹¹⁸, pour emprunter le mot de Henri Michaux. Or, « fatigué » paraît encore moins fort pour Gilles Deleuze qui lui préfère le terme « épuisé » pour caractériser les êtres beckettien :

Le fatigué ne dispose plus d'aucune possibilité (subjective) : il ne peut donc réaliser la moindre possibilité (objective). Mais celle-ci demeure, parce qu'on ne réalise jamais tout le possible, on en fait même naître à mesure qu'on en réalise. Le fatigué a seulement épuisé la réalisation, tandis que l'épuisé épuise tout le possible. Le fatigué ne peut plus réaliser, mais l'épuisé ne peut plus possibiliser.¹¹⁹

Deleuze ajoute un peu plus loin quelques nuances entre les deux notions :

On ne tombe pourtant pas dans l'indifférencié, ou dans la fameuse unité des contradictoires, et l'on n'est pas passif : on s'active, mais à rien. On était fatigué de quelque chose, mais épuisé, de rien.¹²⁰

Dans ce point de vue, les « nés-épuisés » correspondent sans doute le mieux à l'état des êtres mort-nés surtout dans les pièces de la

¹¹⁸ Jean-Pierre Martin, « Les nés-fatigués me comprendront, » *Littérature* : Henri Michaux 115 (septembre 1999) : 3.

¹¹⁹ Samuel Beckett, *Quad et Trio du Fantôme, ... que nuages..., Nacht und Träume, suivi de L'Épuisé par Gilles Deleuze*, p. 57.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 59.

dernière période. Les nés-épuisés qui s'épuisent en efforts inutiles de prolonger leur espace corporel corrompu retournent enfin à l'inertie et au silence en attendant la fin « finale ».

D'abord, comme le médite M. Krap dans la première pièce, « Ils vous disent que c'est ça, la vie, commencer et recommencer. Mais non, ce n'est que la peur de ne rien faire. La vie n'est pas possible.¹²¹ », les êtres mort-nés qui s'en rendent compte très tôt renoncent à la comédie de vie et retournent finalement à l'inertie. M. Krap ainsi que Victor, son héritier, nous en témoignent de façon exemplaire : les deux corps épuisés restent immobiles dans un fauteuil et un lit, respectivement. En outre, dans la même pièce, même sous la dépendance absolue aux outils qui affirment son existence, le vitrier se défait de ces prothèses de son corps périmé après la confession de Victor en fin d'acte III : à l'improviste, il n'a plus retrouvé le diamant et a laissé donc d'autres outils à Victor afin que celui-ci puisse payer le loyer. En avouant son découragement de ramasser les outils et sa décision de ne plus revenir demain, le vitrier renonce délibérément à sa « tâche sisyphéenne »*, à son acte existentiel, et opte de cette façon pour l'immobilité.

¹²¹ Samuel Beckett, *Eleutheria*, p. 56.

* Notons que lorsque le vitrier fait une erreur pendant la coupure d'une vitre, il insiste auprès de Victor qui lui dit de laisser le travail que « Je réparerai cette vitre même si je dois y passer le restant de ma vie. » (Samuel Beckett, *Eleutheria*, p. 82.) Vu la durée incroyablement longue pour son opération « interminable » et vu la nature absurde de sa persévérance (car Victor va encore casser la vitre le lendemain), cette tâche nous évoque *Le Mythe de Sisyphe* du point de vue de Camus : pour le vitrier dont l'existence dépend véritablement de ses « outils » et de sa fonction au monde, « réparer une vitre » est pour ainsi dire son « acte existentiel ».

Pour les êtres mort-nés qui résistent à cette « partie perdue » et feignent encore de vivre, notamment pour Hamm et Winnie, « il y a l'heure pour tout » et « il ne faut pas tout épuiser ». Le corps inerte et silencieux de Willie fait preuve d'un épuisement de toutes les ressources avant terme, d'une impossibilité de « possibiliser », pour parler comme Deleuze, et selon Winnie :

Tu ne peux pas ? (*Un temps.*) Oh j'en conviens, il y a de quoi sécher. Et tu t'es déjà bien assez dépensé, pour le moment, détends-toi à présent, repose-toi, je ne t'embêterai plus à moins d'y être acculée, [...].¹²²

Dans les pièces de la dernière période, les nés-épuisés ont épuisé les ressources excepté qu'il n'existe pas de ressources à épuiser. Parmi les objets scéniques minimalisés, les objets qu'ils entrent encore en contact sont souvent un siège (*Va-et-vient*), une chaise (*Impromptu d'Ohio, Nacht und Träume*), un tabouret (*Trio du fantôme, ... que nuages...*), une berceuse (*Film, Berceuse*), un lit (*Dis Joe*) ou un grabat (*Solo, Trio du fantôme*), bref tous les meubles propres aux corps épuisés, sinon oisifs. S'ils restent toujours là, ce n'est plus dans le but de prolonger leur espace corporel perdu, voire prolonger leur existence dont ils ne veulent plus, paraît-il, mais c'est plutôt pour attendre la fin « finale », le vrai et long repos, pour ne plus recommencer le même jeu le lendemain.

¹²² Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*, p. 38.

D'ailleurs, une autre ressource supprimée des dramaticules de la dernière période est un autre corps d'un semblable qui va percevoir le sien et ainsi affirmer son existence. Du point de vue chronologique, la dramaturgie beckettienne vise progressivement un seul corps, soit intact soit fragmenté : après le couple Winnie-Willie, l'*intrasubjectivité* (relation du personnage avec la part inconnue de lui-même) va désormais succéder l'*intersubjectivité* (relation que les différents personnages entretiennent ensemble)¹²³, et dans ce glissement strict, le point le plus frappant marqué clairement par Jean-Pierre Sarrazac,

c'est la renonciation à la relation interindividuelle [...] au profit d'une Figure unique qui compulse sa propre vie et se trouve du même coup confrontée à la multiplicité discordante des états, successifs ou simultanés, de soi-même, à la non-concordance avec soi¹²⁴.

Si cet éclatement interne du moi, cette crise intime, est considéré comme un symptôme universel dans le drame moderne, l'originalité de Beckett consiste à le représenter concrètement, pour mieux dire « corporellement » sur la scène, nous en témoigne parfaitement le corps démultiplié en deux dans *Impromptu d'Ohio*, en quatre dans *Quad* et aussi en quatre avec une voix off en plus dans *Quoi où*.

¹²³ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes* (Arles : Actes Sud, 1989), p. 19.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 127.

Or, le lecteur sait déjà qu'en se voyant, on ne voit que le néant. La démultiplication du corps ne favorise ainsi pas du tout la perception de soi ni le prolongement du corps en l'autre, mais manifeste au contraire plus distinctement son échappement au moi. Notamment dans *Impromptu d'Ohio*, l'histoire lue par Lecteur nous retrace le jour où son moi, ayant quitté son corps, « prend corps », un autre corps identique, et ne veut plus le rejoindre¹²⁵. L'histoire d'un corps doublé « s'achève » par une parodie des deux corps immobiles d'ici et maintenant : « Ainsi restèrent assis comme devenus de pierre. La triste histoire une dernière fois redite¹²⁶. » – les quatre corps, deux dans la narration, deux sur la scène, retournent tous à l'inertie. Les deux corps jumeaux d'ici et maintenant se fixent le regard pour affirmer en vain l'existence après l'insistance de Lecteur qu'« Il ne reste rien à dire »¹²⁷. Toutes les ressources pour la lecture sont épuisées ou Lecteur est-il trop épuisé pour épuiser toutes les ressources afin d'atteindre le silence reposant ?

Par ailleurs, le silence se signale effectivement déjà très tôt dans les pièces de la première période. Un passage de *En attendant Godot* nous annonce le sort inéluctable des « épuisés » de la dernière période qui ont dépensé toutes les ressources de parole :

Long silence.

VLADIMIR (*angoissé*). — Dis n'importe quoi !

ESTRAGON. — Qu'est-ce qu'on fait maintenant ?

¹²⁵ Samuel Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules (Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio)*, pp. 64-65.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 66.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 67.

VLADIMIR. — On attend Godot.

ESTRAGON. — C'est vrai.

Silence.

VLADIMIR. — Ce que c'est difficile !

ESTRAGON. — Si tu chantaient ?

VLADIMIR. — Non non. (*Il cherche.*) On n'a qu'à recommencer.

ESTRAGON. — Ça ne me semble pas bien difficile, en effet.

VLADIMIR. — C'est le départ qui est difficile.

ESTRAGON. — On peut partir de n'importe quoi.

VLADIMIR. — Oui, mais il faut se décider.

ESTRAGON. — C'est vrai.

Silence.

VLADIMIR. — Aide-moi !

ESTRAGON. — Je cherche.

*Silence.*¹²⁸

D'une pièce à l'autre, « on ne peut plus partir de n'importe quoi », « on n'a qu'à recommencer » pour recommencer encore le lendemain. Ce n'est pourtant pas un recommencement au même rythme, c'est toujours moins, toujours plus bas, à plus lent débit et prêt à tout instant à retourner au silence...

Comme nous l'avons mentionné antérieurement, dans les pièces de la dernière période, le corps représenté sur scène est souvent

¹²⁸ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, pp. 88-89.

silencieux à l'écoute de son moi qui l'a quitté. A part l'« organe fou » comme Bouche qui sort les flux de paroles intarissables et inintelligibles, la voix off traduisant le moi hors de corps, également très las, devient de plus en plus machinale dans les dramaticules vers la fin de la dernière période. F (Femme dans une berceuse) avec V (Sa voix *enregistrée*) dans *Berceuse* marque d'une façon très évidente une étape de l'acheminement vers le silence :

F Encore.

Un temps. Voix et balancement ensemble.

V jusqu'au jour enfin

fin d'une longue journée

où elle dit

se dit

à qui d'autre

temps qu'elle finisse

temps qu'elle finisse

finisse d'errer

de-ci de-là

tout yeux

toutes parts

en haut en bas

à l'affût d'un autre

d'un autre comme elle

d'un autre être comme elle

un peu comme elle

errant comme elle

de-ci de-là
 tout yeux
 toutes parts
 en haut en bas
 à l'affût d'un autre
 jusqu'au jour enfin
 fin d'une longue journée
 où elle se dit
 à qui d'autre
 temps qu'elle finisse
*temps qu'elle finisse*¹²⁹

Cette prière du « temps qu'elle finisse » se fait l'écho de la question inquiétante de la Voix de femme dans *Pas* : « N'auras-tu jamais fini de ressasser tout ça? [...] Tout ça. (*Un temps.*) Dans ta pauvre tête. (*Un temps.*) Tout ça. (*Un temps.*) Tout ça. »¹³⁰.

En dernier lieu, la « fin » de « tout ça », du « va-et-vient » inlassable *dans la tête* sous des formes différentes* ne se trouvera tardivement que dans la « fin finale », voire dans la « mort » nul ne sait quand. Vers l'effondrement final de leur corps épuisé, les êtres mort-nés n'ont donc qu'à rechercher ou plutôt retourner à l'état métaphorique d'un

¹²⁹ Samuel Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules* (*Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio*), pp. 41-42. C'est l'auteur qui souligne.

¹³⁰ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses* (*Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique*), p. 10.

* Voir quelques exemples de ce « va-et-vient » qui explique la structure cyclique du théâtre beckettien dans Chapitre II, 2.3.2 Espace scénique pratiquement vide, pp. 106-109 de notre étude.

autre corps et d'un autre espace – état originaire du *fœtus* dans l'*utérus* *maternel* – afin de calmer provisoirement leur souffrance inapaisable.



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CHAPITRE IV

CORPS PLONGÉ DANS L'ESPACE D'ÉVASION

Comme nous avons mentionné dans le chapitre précédent, une tentative de vivre, de continuer, malgré « la fin [qui] est dans le commencement¹ », mène fatalement à un rituel quotidien voué à l'inertie et au silence et se traduit finalement par un échec prédestiné. Pour les êtres mort-nés dont la vie est impossible et la mort inadmissible, une seule solution salutaire entre ces deux extrêmes est un retour à l'état intermédiaire de non-vie et de non-mort, à l'état primitif *avant* leur « naissance » qui sera leur « perte ».

Cette idée est bien transmise dans l'« intermède » *Souffle*, minuscule pièce qui ne dure que moins d'une minute de Beckett. Après un instant d'*obscurité* au lever de rideau, un faible *éclairage* nous révèle une scène encombrée de déchets indéterminables. Le *silence* est ensuite interrompu par un faible *cri*, aussitôt suivi d'une *inspiration* amplifiée, accompagnée par une augmentation progressive de l'intensité lumineuse. Enfin, c'est l'*expiration* et l'intensité qui baisse graduellement, suivie du même *cri*, avant le retour au *silence* et l'*obscurité* à la chute du rideau. Avec le temps d'une respiration, comme le signale le titre *Souffle*,

¹ Samuel Beckett, *Fin de partie*, p. 91.

symbolisant la « vie »*, le « cri » que l'auteur désigne comme « [b]ref extrait d'un **vagissement** enregistré² » nous évoque infailliblement le *vagissement* du nouveau-né qui sort de l'*ombre* protectrice et de l'abri *silencieux* du « sein maternel » pour voir le *jour* et quasi simultanément voir la *mort* de près, la *sienne*, suggérée par le *noir* après un court instant de la lumière – une réalisation scénique parfaite de cette pensée de Pozzo : « Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau.³ ». Mis au monde dans un tas de détritiques éparpillés où « [r]ien [n'est] debout⁴ », métaphore idéale d'un univers du chaos propre aux « *tous ceux qui tombent* », les « corps périmés » beckettien, même ici représentés comme « invisibles », ne se distinguent pas alors des « *déchets humains* » en pourriture. La pièce s'achève, d'ailleurs, par une reconstitution de l'état initial, un déroulement inverse à l'état *avant* le commencement de la « vie » : le *vagissement identique*, le *silence* et le *noir*. Or, le « noir » ici peut être associé non seulement à la *mort*, « repos éternel », mais également au *sommeil*, « repos provisoire » dans un *état intra-utérin*, comme le clarifie théoriquement Sigmund Freud :

Le sommeil est un état dans lequel le dormeur ne veut rien savoir du monde extérieur, dans lequel son intérêt se trouve tout à fait détaché de ce monde. [...] Je

* L'idée de « corps vide » se représente ici « visiblement » par le « vide de corps » sur la scène : seul le *souffle* marque l'existence d'une « vie ».

² Samuel Beckett, *Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans parole I et II, Film, Souffle)*, p. 137. C'est nous qui soulignons.

³ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, p. 126.

⁴ *Ibid.*

m'endors encore lorsque je suis fatigué par ce monde et ses excitations. [...] **Par rapport à ce monde dans lequel nous sommes venus sans le vouloir, nous nous trouvons dans une situation telle que nous ne pouvons pas le supporter d'une façon ininterrompue.** Aussi nous replongeons-nous de temps à autre dans l'état où nous nous trouvions **avant de venir au monde**, lors de notre **existence intra-utérine**. Nous nous créons du moins des conditions tout à fait analogues à celles de cette existence : chaleur, obscurité, absence d'excitations. Certains d'entre nous se roulent en outre en boule et donnent à leur corps, pendant le sommeil, une attitude analogue à celle qu'il avait dans les flancs de la mère. [...] **Chaque réveil matinal** est pour nous, dans ces conditions, comme une **nouvelle naissance**. Ne disons-nous pas de l'état dans lequel nous nous trouvons en sortant du sommeil : nous sommes comme des nouveau-nés ? Ce disant, nous nous faisons sans doute une idée très fautive de la sensation générale du nouveau-né. Il est plutôt à supposer que celui-ci se sent très mal à son aise. Nous disons également de la **naissance : voir la lumière du jour.**⁵

⁵ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, traduit par Samuel Jankelevitch (Paris : Payot, 2005), pp. 97-98. C'est nous qui soulignons.

Ainsi, le retour au « noir » en fin de *Souffle* peut évoquer à la fois la fin d'une « vie » ou d'une « journée » ; et inversement, la lumière du « jour », la naissance ou le réveil, le (re)commencement d'une « vie ». « Voir le jour » en n'importe quel sens est très pénible pour les enfants nés avant terme qui portent en eux la nostalgie de la mère et préfèrent rentrer dans le ventre maternel.

Or, il va sans dire que la « mère », dans toutes les traditions et sous une grande multiplicité d'aspects, a une valeur *ambivalente* : de la « mère-vierge » à la « marâtre infâme », de la mère bienveillante, attirante, à la mère terrifiante et indifférente. La « mère » peut ainsi symboliser la « vie » mais également la « mort » : naissance – sortie de la matrice ; mort – retour à la terre-mère⁶. Dans l'univers théâtral de Beckett où les enfants avortés sont soit bien accueillis soit repoussés par la mère à double face, c'est à une existence intra-utérine qu'ils aspirent ardemment de toute façon, comme nous le verrons ultérieurement. La première condition analogue à cet état originaire est un retour à l'oisiveté et une évasion dans un monde onirique qui renverrait les images de la mère, et surtout celles des flancs maternels.

4.1 Corps oisif et monde onirique

La structure des premières pièces beckettiennes se base visiblement sur le concept de la « journée » qui commence, se déroule et

⁶ Nadia Julien, *Dictionnaire des symboles : De tous les temps et de tous les pays* (Aleur : Marabout, 1989), pp. 223-224.

finit le plus souvent à la fin de l'acte. Quoique la scène se passe parfois effectivement en fin de journée, ceux qui regrettent encore le sommeil, par leur jeu et leur discours, font constamment allusion au lever et aux activités variées qui signalent le début d'une journée. Ainsi, malgré une précision du temps scénique : « soir » dans la didascalie dans *En attendant Godot*, Vladimir pose quotidiennement à Estragon la même question qui lui sert, paraît-il, de salutation du « matin » : « Peut-on savoir où Monsieur a passé la nuit? ⁷ », ou encore à l'acte II, « Où as-tu passé la nuit ? ⁸ ».

De même dans *Fin de partie*, le « jour » commence, peu importe le temps scénique, par un rituel du « lever » : Clov tire les rideaux des deux fenêtres, enlève le vieux drap qui recouvre les poubelles de Nagg et Nell, puis celui qui voile Hamm dont le visage est de surcroît protégé dans le sommeil par « un grand mouchoir taché de sang »⁹. Hamm qui « semble dormir »¹⁰ se réveille et accompagne au départ son monologue de bâillements successifs alors que Nagg, lui aussi, émerge de sa poubelle en bâillant. Par ailleurs, sans parler du fait que le « linge blanc », la « toile » ou l'« étoffe » sont généralement des symboles féminins au point de vue psychanalytique¹¹, les « draps blancs » ici qui cachent dans l'ombre protectrice les trois corps oisifs, croupissant en plus

⁷ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, p. 10.

⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁹ Samuel Beckett, *Fin de partie*, p. 15.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, p. 186.

dans le creux (matrice¹²) d'un fauteuil à roulettes (Hamm) et des poubelles (Nagg et Nell) créent parfaitement un état fœtal dans l'utérus. Sous cet aspect, dès que Clov enlève les draps, il « fait naître » ainsi les trois « nouveau-nés » qui vont voir et subir la lumière du jour.

Il en va de même pour le mime d'*Acte sans paroles II*, l'aiguillon pousse sans relâche A et B à sortir du sac, ici encore une métaphore du ventre maternel, afin d'entreprendre leur journée. *Oh les beaux jours* débute, d'ailleurs, par la sonnerie stridente d'un réveil matin qui vient interrompre le sommeil et annoncer le commencement de la journée de Winnie. Après la prière matinale, n'oublions pas que la première phrase qu'elle prononce est « Commence, Winnie. (*Un temps.*) Commence ta journée, Winnie.¹³ » avant de poursuivre son rite quotidien : se brosser les dents, avaler son remontant, se maquiller, se coiffer, bref, finir toutes ses activités matinales.

La mère (V) de May (M) dans *Pas* dormait également au début de la pièce :

M. — Mère. . .

V. — Oui, May.

M. — Dormais-tu?

¹² Voir *Ibid.*, p. 184 : « L'appareil génital de la femme est représenté symboliquement par tous les objets dont la caractéristique consiste en ce qu'ils circonscrivent une cavité dans laquelle quelque chose peut être logé ».

¹³ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*, p. 13.

V. — D'un sommeil profond. Je t'ai entendu dans mon sommeil profond.¹⁴

Dans toutes ces pièces, les nouveau-nés tragiquement morts sur place sont obligés de quitter leur sommeil pour accomplir leur journée ; or, la journée ou la vie est si pénible, voire impossible, les êtres mort-nés n'ont qu'à récupérer le plus tôt et le plus souvent possible cet état d'inconscient et de bonheur provisoire, tel un état intra-utérin, que leur procurait le sommeil. Pour cette raison, Estragon qui se laisse tout le temps gouverner par l'oisiveté exprime très tôt son regret de venir au monde :

VLADIMIR. — Si on se repentait ?

ESTRAGON. — De quoi ?

VLADIMIR. — Eh bien... (*Il cherche.*) On n'aurait pas besoin d'entrer dans les détails.

ESTRAGON. — D'être né ?¹⁵

Aussitôt que Estragon arrête une activité, il retombe de plus belle dans son sommeil et fait, en plus, des rêves :

ESTRAGON. — Pourquoi tu ne me laisses jamais dormir?

VLADIMIR. — Je me sentais seul.

¹⁴ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses (Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique)*, p. 8.

¹⁵ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, p. 13.

ESTRAGON. — J'ai fait un rêve.

VLADIMIR. — Ne le raconte pas.

ESTRAGON. — Je rêvais que...

VLADIMIR. — NE LE RACONTE PAS !¹⁶

Bien que Estragon fasse à chaque sommeil un cauchemar, il ne manque jamais une occasion de se rendormir. En essayant d'aider Pozzo à se lever dans l'acte II, il tombe, lui aussi, et puis éprouve de grandes difficultés à quitter la terre :

ESTRAGON. — Ce qu'on est bien par terre !

VLADIMIR. — Peux-tu te lever ?

ESTRAGON. — Je ne sais pas.

VLADIMIR. — Essaie.

ESTRAGON. — Tout à l'heure, tout à l'heure.

Silence.

POZZO. — Qu'est-ce qui s'est passé ?

VLADIMIR (*avec force*). — Veux tu te taire, toi, à la fin ! Quel choléra, quand même ! Il ne pense qu'à lui.

ESTRAGON. — Si on essayait de dormir ?

VLADIMIR. — Tu l'as entendu ? Il veut savoir ce qui s'est passé !

ESTRAGON. — Laisse-le. Dors.

Silence.

POZZO. — Pitié ! Pitié !

¹⁶ *Ibid.*, p. 19. C'est l'auteur qui souligne.

ESTRAGON (*sursautant*). — Quoi ? Qu'est-ce qu'il y a ?

VLADIMIR. — Tu dormais ?

ESTRAGON. — Je crois.¹⁷

Pour ces nés-épuisés, il est naturel que se coucher soit plus aisé et plus agréable que se tenir debout, surtout pour Vladimir et Estragon qui a tendance à tomber à chaque occasion fournie. Or, rappelons brièvement que la « terre », à l'origine de toute vie, est symbole de la « Mère universelle »¹⁸ ; il va de soi que « dormir par terre » constitue à Estragon une condition propice au retour à une existence intra-utérine, particulièrement lorsqu'il reprend habituellement dans le sommeil la posture du corps fœtale :

*Estragon s'assied, essaie d'enlever ses chaussures.
Mais bientôt il y renoncera, se disposera en chien de fusil, la tête entre les jambes, les bras devant la tête.*¹⁹

Cette position du fœtus dans le sein maternel prise généralement par Estragon est une fois précisée comme telle par l'auteur lui-même dans sa didascalie : « *Il prend une posture utérine, la tête entre les jambes.*²⁰ ». D'ailleurs, son sommeil est bien tranquilisé en quelque sorte sous la protection de Vladimir qui assume avec tendresse d'un

¹⁷ *Ibid.*, pp. 115-116.

¹⁸ Nadia Julien, *Dictionnaire des symboles : De tous les temps et de tous les pays*, p. 400.

¹⁹ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, p. 124.

²⁰ *Ibid.*, p. 98.

moment à l'autre une fonction maternelle : après avoir chanté une berceuse à Estragon, Vladimir lui couvre les épaules avec son propre veston et ne tarde pas à le prendre dans ses bras pour le calmer aussitôt que le cauchemar réveille son « enfant »²¹.

De la même façon, dès le début de la pièce, Hamm qui vient juste de s'éveiller, se retire de la vie extérieure et aspire précocement au sommeil : « Oh là là, qu'est-ce que je tiens, je ferais mieux d'aller me coucher.²² » et ensuite « Prépare-moi, je vais me coucher²³ ». Plus tard, cet enfant né avant terme coupe abruptement la conversation habituelle de Nagg et Nell afin de leur réclamer le silence : « Taisez-vous, taisez-vous, vous m'empêchez de dormir. Parlez plus bas²⁴ ». Nagg, à son tour, reproche à son fils de l'avoir fait sortir du sommeil pour écouter ses cris ou son histoire : « Je dormais, j'étais comme un roi, et tu m'as fait réveiller pour que je t'écoute²⁵ ».

D'un autre côté, mangée par la « terre dévoratrice » et exposée sans aucune protection à la lumière intolérable du jour, tel un enfant repoussé par sa « marâtre », Winnie dans *Oh les beaux jours*, attend également impatiemment le moment sacré du sommeil :

²¹ *Ibid.*, p. 99.

²² Samuel Beckett, *Fin de partie*, p. 17.

²³ *Ibid.*, p. 18.

²⁴ *Ibid.*, p. 33.

²⁵ *Ibid.*, p. 77.

Enfin plus pour longtemps, Winnie, ça va sonner,
pour le sommeil. (*Un temps.*) Alors tu pourras
fermer les yeux et ne plus les ouvrir.²⁶

Pourtant, ce soulagement aussi physique que moral lui sera refusé dans l'acte II étant donné que la sonnerie perçante va se déclencher à sa chaque fermeture des yeux. Béni en revanche par la mère, Willie s'endort à l'abri de la clarté du jour dans une grotte sombre et protectrice, aussi un symbole du ventre maternel par sa forme et sa nature de « matrice ». Son sommeil est cependant interrompu souvent par Winnie qui a besoin d'être perçue par un semblable de même que Estragon est empêché de dormir par Vladimir et Nagg et Nell par leur fils Hamm. Ce repos provisoire permet aux êtres mort-nés de s'évader de la souffrance existentielle par le rêve, ou par le vagabondage de la pensée, particulièrement lorsque le monde rêvé, un espace d'évasion, leur reconstitue un état avant le commencement de la vie impossible.

Une des images évoquées le plus fréquemment par les êtres mort-nés dans l'univers beckettien est l'« eau », qui est associée régulièrement à l'évasion et au bonheur, surtout pour ceux qui ont des troubles de la locomotion, comme le remarque Michèle Foucré : « La fluidité de l'eau, qui rend tous les mouvements aisés, est ainsi liée étroitement au rêve de bonheur²⁷ ».

²⁶ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*, p. 71.

²⁷ Michèle Foucré, *Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett* (Paris : A.G. Nizet, 1970), p. 88.

Or, l'espace aquatique sous ses diverses formes : mer, lac, rivière, fleuve, etc., fait allusion également aux « eaux originelles » de l'existence, au liquide séreux où baigne le fœtus : comme tout le monde le sait bien, c'est dans l'eau que nous sommes nés, c'est dans l'eau que la vie surgit ; l'eau est ainsi associée à la naissance. Plus théoriquement, Freud nous explique la relation entre l'« eau » et la « naissance » d'un point de vue psychanalytique :

La naissance se trouve régulièrement exprimée dans le rêve par l'intervention de l'eau : on se plonge dans l'eau ou on sort de l'eau, ce qui veut dire qu'on enfante ou qu'on naît. Or, n'oubliez pas que ce symbole peut être considéré comme se rattachant doublement à la vérité transformiste : d'une part (et c'est un fait très reculé dans le temps), tous les mammifères terrestres, y compris les ancêtres de l'homme, descendent d'animaux aquatiques ; d'autre part, chaque mammifère, chaque homme passe la première phase de son existence dans l'eau, c'est-à-dire que son existence embryonnaire se passe dans le liquide placentaire de l'utérus de sa mère, et naître signifie pour lui sortir de l'eau.²⁸

²⁸ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, p. 189.

Sensuelle, tiède et laiteuse, l'« eau », et surtout la « mer »*, féconde, nourrit et berce, telle une « mère » – son homonyme et sa connotation. L'eau porte ainsi bonheur aux êtres beckettien non seulement parce qu'elle facilite leur mobilité, mais également parce qu'elle calme leur nostalgie de la mère.

D'abord, dans *En attendant Godot*, Estragon évoque son souvenir de « la mer Morte » sur les cartes de la Terre sainte :

La mer Morte était bleu pâle. J'avais soif rien qu'en la regardant. Je me disais, c'est là que nous irons passer notre lune de miel. Nous nagerons. Nous serons heureux²⁹. »

Tel un fœtus baignant dans le liquide amniotique de l'utérus, Estragon éprouve un plaisir voluptueux provoqué par la natation (l'eau le caresse) et l'union charnelle, suggérée par la lune de miel, dans la mer Morte** (au sens connotatif, la « mère », elle aussi, « morte » en venant

* Pourtant, comme nous l'avons abordé antérieurement, la « mère » garde toujours une valeur ambivalente, la « mer », par ses caractères avaleur, parfois féroce et orageux, peut symboliser également la *mort*, ou la *marâtre*, la mère cruelle et dévorante, comme nous développerons dans ce chapitre, 4.2.2 Mort synonyme de la délivrance, pp. 214-218, de notre étude.

²⁹ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, p. 14.

** La mer Morte, « lac » d'*eau salée* du Proche-Orient, doit son nom au fait que les organismes macroscopiques ne peuvent subsister dans ses conditions de haute salinité. Le choix du lac par l'auteur n'est peut-être pas un hasard : l'eau de la mer Morte est salée et associée à la « mère », et c'est dans cette eau salée que Estragon veut « nager », ce qui nous fait penser que Estragon se compare ici à un fœtus qui baigne dans le liquide amniotique « salé » dans le ventre maternel. Cela n'empêche pas que l'« eau » doit forcément avoir le goût salé pour symboliser le liquide utérin.

au monde de même que d'autres êtres mort-nés beckettien). Par ailleurs, l'eau « morte », silencieuse, dormante et insondable est, selon Gaston Bachelard, à la fois le support matériel de la mort et le symbole du sommeil total :

[sommeil total], dont on ne veut pas se réveiller, de ce sommeil gardé par l'amour des vivants... c'est la leçon d'une mort immobile, d'une mort en profondeur, d'une mort qui demeure avec nous, près de nous, en nous.³⁰

Ainsi, en évoquant ce plaisir sensuel dans l'eau stagnante de ce lac, Estragon nous exprime symboliquement son penchant à la mort et au sommeil, à l'état de l'inconscient d'un fœtus dans le sein maternel.

Dans *Fin de partie*, les rêves d'évasion et les réminiscences du bonheur vécu sont également associés à l'eau, surtout aux eaux immobiles du lac. Nell rappelle les moments heureux de sa promenade sur le lac avec Nagg, son récent fiancé à l'époque :

NELL. — C'était sur le lac de Côme. (*Un temps.*)

Un après midi d'avril. (*Un temps.*) Tu peux le croire ?

[...]

NELL. — C'était profond, profond. Et on voyait le fond. Si blanc. Si net.³¹

³⁰ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière* (Paris : José Corti, 1942), p. 91.

³¹ Samuel Beckett, *Fin de partie*, pp. 35-36.

Même après un instant de cette réminiscence, Nell, encore dans son monde de rêve, continue à répéter « On voyait le fond³² » et un peu plus tard « Si blanc³³ ». Cette obsession de l'image de ce lac « profond » dont « on voit le fond » correspond ironiquement à son sommeil « profond » et sa mort, quoique hypothétique³⁴, au « fond » de sa poubelle – ici encore on dirait dans la matrice, sombre, protectrice, silencieuse, hors de tout regard, et surtout creuse pour qu'un fœtus Nell puisse se recroqueviller dedans.

De la même façon, Hamm dans la même pièce est très attiré par l'évasion dans la mer :

HAMM (*avec élan*). — Allons-nous en tous les deux, vers le sud ! Sur la mer ! Tu nous feras un radeau. Les courants nous emporteront, loin, vers d'autres... mammifères !³⁵

Pour Hamm atteint de paraplégie, les courants marins non seulement facilitent sa mobilité, abolissent tous ses efforts, mais également lui procurent les plaisirs sensuels et lui permettent de revivre des aventures amoureuses : la mer le berce, le caresse, et surtout, avec ses flots laiteux, lui évoque le blanc du lait maternel. C'est sans doute pour cette raison que Hamm choisit parmi d'autres le mot « mammifères »

³² *Ibid.*, p. 38.

³³ *Ibid.*

³⁴ Voir *Ibid.*, p. 77. Nagg frappe fort et longtemps sur le couvercle de la poubelle de Nell sans réponse. Nous ne saurons jamais qu'elle *dort* très profondément ou elle est déjà *morte* dedans.

³⁵ *Ibid.*, p. 52.

pour exprimer la notion d'« êtres vivants ». N'oublions pas qu'au point de vue étymologique, le mot « mammifère » est issu du latin *mamma* (mamelle, sein) et *-fère* (offrir)³⁶ ; avec cette connotation du mot, pour reprendre l'idée de Hamm, l'« eau » nous emporte donc vers les êtres qui portent des mamelles ou qui allaitent leurs petits à la mamelle – qui donc, sinon les « mères » ?

Dans d'autres pièces, la scène du souvenir d'amour d'un couple beckettien se passe également dans l'eau peu agitée le plus souvent du lac. Un beau long passage érotique d'une bande intitulée « adieu à l'amour » dans *La Dernière bande* nous révèle un lien si étroit entre l'amour charnel et l'amour maternel :

— le haut du lac, avec la barque, nagé près de la rive, puis poussé la barque au large et laissé aller à la dérive. Elle était couchée sur les planches du fond, les mains sous la tête et les yeux fermés. Soleil flamboyant, un brin de brise, l'eau un peu clapoteuse comme je l'aime. J'ai remarqué une égratignure sur sa cuisse et lui ai demandé comment elle se l'était faite. En cueillant des groseilles à maquereau, m'a-t-elle répondu. J'ai dit encore que ça me semblait sans espoir et pas la peine de continuer et elle a fait oui sans ouvrir les yeux. (*Pause.*) Je lui ai demandé de me regarder et après quelques instants — (*pause*) — après

³⁶ Paul Robert, *Le nouveau Petit Robert de la langue française 2007* [CD-ROM]. Le Robert : Bureau van Dijk, 2007.

quelques instants elle l'a fait, mais les yeux comme des fentes à cause du soleil. Je me suis penché sur elle pour qu'ils soient dans l'ombre et ils se sont ouverts. *(Pause.)* M'ont laissé entrer. *(Pause.)* Nous dérivions parmi les roseaux et la barque s'est coincée. Comme ils se pliaient, avec un soupir, devant la proue ! *(Pause.)* Je me suis coulé sur elle, mon visage dans ses seins et ma main sur elle. Nous restions là, couchés, sans remuer. Mais, sous nous, tout remuait, et nous remuait, doucement, de haut en bas, et d'un côté à l'autre.³⁷

Krapp décide de renoncer à son amour charnel afin de se sacrifier à l'idéal de sa carrière d'écrivain. Or, cet « adieu à l'amour » se termine symboliquement par une dernière « union sexuelle » suggérée ici par *quatre signes*, que nous détaillerons successivement : la communion des regards, le souffle de la voix, la chaleur du toucher, et enfin le rythme du balancement.

D'abord, la pose passive et sensuelle de son amante, allongée, les bras relevés et les yeux fermés, ainsi que son égratignure sur la cuisse, préparent déjà l'ambiance de la future scène érotique. La « pénétration » de Krapp dans le corps de la jeune femme se réalise d'une manière symbolique par le jeu des regards. A cause de la clarté intense du jour, la femme peut ouvrir, sur la demande de l'homme, les yeux si péniblement que ceux-ci, un peu ouverts, ressemblent, pour reprendre le

³⁷ Samuel Beckett, *La dernière bande, suivi de Cendres*, pp. 24-26.

mot de Krapp, à des « fentes ». Or, cette « ouverture » du corps déjà permise ne s'apprête pour la pénétration que lorsque Krapp intercepte le soleil et projette ainsi l'ombre de son corps sur le corps de l'autre. Les deux amants regagnent finalement l'obscurité propice aux relations sexuelles* ; l'« orifice du corps » est enfin bien ouvert pour la « pénétration » : « [...] ils [les yeux] se sont ouverts. (Pause.) M'ont laissé entrer³⁸ ».

Ainsi, au cours de cette *communion des regards*, premier signe de leur union charnelle, les yeux de Krapp fonctionnent comme un « phallus » qui pénètre dans le « vagin » symbolisé par les yeux « comme des fentes³⁹ » de son amante. Cette double fonction symbolique des « yeux » est clairement expliquée par Claude Bonnafont, citée dans *Dictionnaire des symboles*, rédigé par Nadia Julien :

Au plan du symbolisme sexuel, l'œil... organe du regard qui pénètre et prend possession... symbolise le membre viril... Le regard durcit: il darde et vise son objectif ; il s'y plante, le pénètre, le perce et le transperce ; il lance des flammes et des éclairs ; il

* Remarquons que la « lumière », associée à la « vie », trouble aussi physiquement et moralement (voir surtout Chapitre II, 2.2 Corps torturé par l'espace menaçant, pp. 66-87 de notre étude) les êtres mort-nés à la recherche constante de l'obscurité, d'un état sombre analogue au ventre maternel, comme nous développerons dans la partie suivante. Ici, la « lumière » empêche non seulement l'union charnelle de Krapp avec son amante, mais également sa « réunion » avec sa mère, comme nous détaillerons ensuite le lien entre l'« amante » et la « mère ».

³⁸ *Ibid.*, p. 25.

³⁹ Samuel Beckett, *La dernière bande, suivi de Cendres*, p. 25.

*fusille et foudroie. L'œil accomplit symboliquement tous les exploits de la balistique amoureuse*⁴⁰.

Ensuite, l'auteur du dictionnaire ajoute elle-même un autre sens de ce symbole ambivalent :

Il symbolise également l'organe féminin : réceptif, il se laisse pénétrer par le regard de l'autre, le capte, le retient ; il s'humecte, s'embue lorsqu'il verse des larmes⁴¹.

Se fixer les regards dans ce contexte érotique n'est pas ainsi uniquement un simple moyen pour la perception de soi⁴², mais un acte sexuel nécessaire qui permettra à Krapp de rejoindre sa mère, comme nous l'expliquerons ensuite.

Par ailleurs, l'érotisme de cette scène est renforcé par l'image de la « barque » (matrice et symbole féminin) coincée dans les « roseaux » dont la forme et la flexibilité évoquent inmanquablement le phallus, sans parler du fait que le roseau symbolise également la « fécondation »⁴³. Ces roseaux « se pliaient » « devant la proue ! » et

⁴⁰ Claude Bonnafont, *Les silencieux messages du corps* (Paris : Buchet/ Chastel, 1977), cited in Nadia Julien, *Dictionnaire des symboles : De tous les temps et de tous les pays*, p. 253. C'est l'auteur qui souligne.

⁴¹ Nadia Julien, *Dictionnaire des symboles : De tous les temps et de tous les pays*, p. 253.

⁴² Voir Chapitre III, 3.2.1 Corps perçu par un semblable, pp. 133-146 de notre étude.

⁴³ *Ibid.*, p. 337.

aussi « avec un soupir »⁴⁴ – une image idéale d'un *acte sexuel* accompagné de *souffle de la voix* (le deuxième signe) dont la scène est, de surcroît, dans le « lac », évoquant éventuellement le liquide sécrété, « coulé » du sexe. C'est sans doute pour cette raison que le troisième signe de leur union charnelle, la *chaleur du toucher*, est marqué par le mot « coulé » qui peut faire aussi penser à l'éjaculation : « Je me suis coulé sur elle, mon visage dans ses seins et ma main sur elle⁴⁵ » ; le choix du verbe « se couler » ici n'a rien à voir avec le hasard, paraît-il.

Enfin, les deux amants restent immobiles dans la barque, mais le rythme du balancement de « l'eau un peu clapoteuse comme je [Krapp] l'aime⁴⁶ » simule merveilleusement le *balancement rythmique*, le quatrième signe, de l'acte sexuel : « Nous restions là, couchés, sans remuer. Mais, sous nous, tout remuait, et nous remuait, doucement, de haut en bas, et d'un côté à l'autre⁴⁷ ». Ainsi, avec ce simulacre du « bercement » aussi sensuel que maternel et avec la ressemblance de la forme de matrice, la « barque » ici ne se différencie pas d'un « berceau », et lie de cette façon l'amour sexuel à l'amour maternel, comme le renforce Gaston Bachelard :

La barque oisive donne les mêmes délices, suscite les mêmes rêveries. Elle donne, dit Lamartine sans hésitation, « une des plus mystérieuses voluptés de la nature ». D'innombrables références littéraires nous

⁴⁴ Samuel Beckett, *La dernière bande, suivi de Cendres*, p. 25.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 25-26.

prouveraient facilement que la barque enchantresse, que la barque romantique est, à certains égards, un berceau reconquis. [...] Le mouvement est là, vivant, sans heurt, rythmé – c'est le mouvement presque immobile, bien silencieux. L'eau nous porte. L'eau nous berce. L'eau nous endort. L'eau nous rend notre mère⁴⁸.

En rompant avec son amante, Krapp rétablit en revanche les relations avec sa mère. Le souvenir du bonheur d'un couple doublement protégé au « creux d'une embarcation » (matrice), bercée doucement par l'« eau » en mouvement doux (liquide amniotique) est une image si récurrente surtout dans les pièces beckettiennes de la première période.

Dans *Oh les beaux jours*, l'évocation des moments heureux de Winnie fait l'écho de la réminiscence du passé de Krapp : « L'ombrelle que tu me donnas...ce jour-là... (*un temps*)...ce jour-là...le lac...les roseaux⁴⁹ ». Les bribes de son souvenir du bonheur rappellent les éléments érotiques dans la scène d'amour que nous venons de traiter : le « lac », les « roseaux », ou même l'idée de l'« ombre » procurée par l'homme, suggérée par l'ombrelle que son amant lui donne, comme si c'était la nouvelle version de l'histoire sensuelle de Krapp racontée au féminin. Ce rêve d'évasion se solde instantanément par un réveil en sursaut : « (*Yeux de face. Un temps.*) Quel jour ? (*Un temps.*) Quels roseaux ? (*Un temps long. Elle ferme les yeux. Sonnerie perçante. Elle*

⁴⁸ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, p. 178.

⁴⁹ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*, p. 64.

ouvre les yeux aussitôt [...])⁵⁰ », à cause de sa mémoire très floue ou peut-être de sa lassitude du soleil intense, ce qui nous renforce l'idée qu'elle est un enfant rejeté par sa marâtre qui ne lui permet pas une réunion avec elle.

De même, H dans *Comédie*, brûlé continuellement par la lumière accablante du projecteur, évoque un rêve, sinon un vague souvenir, d'un embarquement sur une rivière avec ses amantes :

H. — Un petit youyou, sur la rivière. Je lâche les avirons et regarde mes beautés, pâmées à l'arrière sur du Dunlop pillow. Au fil de l'eau. Ah rêves !⁵¹

Ici encore une fois l'amour sensuel est étroitement lié à l'amour maternel par l'« eau », archétype de la féminité et de la sexualité. La scène du bonheur est toujours dans une « embarcation » sur l'« eau » – la même image de la double protection maternelle (utérus et liquide utérin) – avec les amantes admirant « du Dunlop pillow », figure de style très digne de remarque. Les eaux lentes et calmes, pour ne pas dire « dormantes », de la rivière ici sont comparées métaphoriquement à l'« oreiller » (« pillow » en anglais) rappelant le sommeil dans le sein maternel ; et ce n'est pas n'importe quel oreiller, mais un Dunlop*, blanc, en « lait » végétal – une métaphore idéale (par hasard ?) pour l'eau

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans parole I et II, Film, Souffle)*, p. 31.

* Dunlop est le nom d'une entreprise anglaise, réputée pour sa technique innovante de fabrication des oreillers en « lait » végétal (latex).

« laiteuse » associée à la mère. Le rêve d'eau ici non seulement rafraîchit littéralement le corps brûlé par la lueur infernale, mais également le ramène symboliquement dans l'ombre des flancs maternels, là où celui qui a « soif de noir à mourir⁵² » peut rentrer dans un sommeil reposant.

Ainsi, pour les êtres mort-nés qui préfèrent le sommeil délassant au réveil fatigant, ce sont les ténèbres associées au repos physique et spirituel qu'ils aspirent ardemment à chaque instant de la vie.

4.2 Corps et obscurité salvatrice

Associées à la « nuit » ou à la « mort », les ténèbres marquent fantastiquement un moment opportun de rêve, de repos, provisoire ou éternel, et enfin de retour à l'état d'inconscient, de non-être, d'obscurité, en un mot, à l'état « intra-utérin » qu'ambitionnent les nés-épuisés beckettien.

4.2.1 Nuit ou obscurité

La lumière qui symbolise la vie et la naissance est représentée comme nuisible, physiquement et moralement, et même malveillante à l'égard des êtres mort-nés dont la vie est impossible. La recherche de l'obscurité se traduit dans certains cas par la

⁵² *Ibid.*

« luminophobie » qui se signale très précocement depuis *Eleutheria*. Au cours de la discussion au salon des Krap, Mme Piouk se plaint de la lumière insupportable du lampadaire :

MME PIOUK. – **Que cette lumière est horrible !**

MLLE SKUNK. – **Vous n’êtes plus dessous, pourtant.**

MME PIOUK. – **Maintenant, je la vois.**

MLLE SKUNK. – Qu’est-ce que c’est, ce fil de fer ?
(*Elle indique une mince bande de fil de fer barbelé qui, fixe sous le bord de la table, descend jusqu’au plancher.*)

MME PIOUK. – Fil de fer ?

MLLE SKUNK, *y mettant la main.* – Il y a des pointes ! Regardez.

Mme Piouk se lève et se penche par-dessus la table.

MME PIOUK. – Comment se fait-il que je ne l’aie pas remarqué ?

DR PIOUK. – Ma femme est peu sensible au macrocosme.

M. KRAP. – **Elle a pourtant réagi à l’éclairage.**

DR PIOUK. – **C’est qu’elle en souffrait vraiment.**⁵³

M. Krap, à son tour, las enfin de sa feinte de vivre le jour, demande à son domestique d’éteindre « cette abominable lumière⁵⁴ » du

⁵³ Samuel Beckett, *Eleutheria*, pp. 46-47. C’est nous qui soulignons.

lampadaire. Jacques le fait sur ordre de son maître, tout en laissant une applique allumée, tel un signe que la lumière ne s'éteint jamais dans ce salon tant que le « comédien » ne renonce pas à son rôle de vivre. Pour son fils, Victor, qui tourne son dos au monde, un de ses rites quotidiens est de casser l'ampoule pour se pelotonner comme un fœtus dans l'obscurité.

Ensuite, dans *En attendant Godot* où le jour semble permanent, la nuit suspendue, une question qui hante l'esprit de Vladimir et Estragon est « La nuit ne viendra-t-elle jamais ?⁵⁵ ». Pendant cette attente apparemment sans fin, la tombée de la nuit a la même valeur que l'arrivée de Godot :

VLADIMIR. — [...] dans cette immense confusion, une seule chose est claire : nous attendons que Godot vienne.

ESTRAGON. — C'est vrai.

VLADIMIR. — Ou que la nuit tombe.⁵⁶

Toujours la bienvenue pour les nés-épuisés, la nuit ou le noir interrompt, du moins momentanément, l'attente ou la douleur et l'angoisse de la « vie », comme en témoignent d'une manière indéniable

⁵⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁵⁵ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, p. 49.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 12.

Krapp dans *La Dernière bande*⁵⁷, Winnie dans *Oh les beaux jours* et surtout les trois « jarres parlantes » dans *Comédie*⁵⁸.

La nuit ou l'obscurité non seulement amène le repos provisoire, le retour dans l'ombre comme l'état dans le ventre maternel, mais marque également un moment propice à rêver, à rejoindre la mère. Notamment dans une pièce télévisuelle *Nacht und träume* (Nuit et rêves), A (Rêveur) rêve de lui-même, B (Tel qu'il se rêve), caressé tendrement par G (Main gauche dont il rêve) et bien nourri par D (Main droite dont il rêve) :

7. Hors de l'obscurité au-delà et au-dessus de la tête de B, G apparaît et se pose délicatement sur celle-ci.
8. B lève la tête, G se retire et disparaît.
9. Hors de la même obscurité, D apparaît tenant une tasse, la porte délicatement aux lèvres de B. B boit, D disparaît.
10. D réapparaît tenant un linge, essuie délicatement le front de B, disparaît avec le linge.⁵⁹

Avec l'affection et la sollicitude toute maternelle, les deux mains rêvées appartiennent vraisemblablement à la mère absente.

⁵⁷ Voir Chapitre II, 2.2.1 Environnement troublant et stimuli tourmentants, pp. 73-78 de notre étude.

⁵⁸ Voir Chapitre II, 2.2.2 Espace occupant le corps, pp. 78-87 de notre étude.

⁵⁹ Samuel Beckett, *Quad et Trio du Fantôme, ... que nuages...*, *Nacht und Träume*, suivi de *L'Épuisé* par Gilles Deleuze, p. 52.

Pourtant, c'est une mère à double face, à la fois bienveillante et cruelle, une mère qui attire et refuse son enfant en même temps :

11. B lève la tête plus encore pour contempler, au-dessus de lui, le visage invisible.
12. B lève sa main droite, le regard toujours perdu vers le haut, et la tient levée, paume en l'air.
13. D réapparaît et se pose délicatement sur la main droite de B, B le regard toujours perdu vers le haut.
14. B baisse le regard vers les mains jointes.
15. B lève sa main gauche et la pose sur les mains jointes.
16. Ensemble, les mains retombent sur la table et, sur elles, la tête de B.
17. G réapparaît et se pose délicatement sur la tête de B.⁶⁰

En exprimant son amour maternel ostensible, cette mère entrave en revanche une vraie réunion avec elle : ni communion des regards (numéros 8 et 11), ni contact corporel (numéro 16) n'est permis. Quelle est alors la différence entre cette marâtre attrayante et les stimuli tourmentants dans *Acte sans paroles I*, qui éveillent continuellement l'attention de l'homme sans jamais lui donner toute satisfaction⁶¹ ? La pièce se termine par le recommencement de la même série de rêve mais

⁶⁰ *Ibid.*, p. 53.

⁶¹ Voir Chapitre II, 2.2.1 Environnement troublant et stimuli tourmentants, pp. 67-70 de notre étude.

« au ralenti⁶² », comme toutes les pièces beckettiennes de la dernière période où tout est répétitif et voué au silence et à l'inertie.

Pourtant, jusqu'à ce que la fin finale arrive, la « (ré)conciliation » avec la mère dans cette obscurité de la nuit est au moins tout ce que peuvent faire les enfants avortés afin d'apaiser provisoirement leur regret d'être né. Pour attendre mieux la mère ou la mort, il n'y a qu'à, semble-t-il, prendre la posture habituelle d'un fœtus dans les flancs maternels. Dans la dramacule que nous venons d'analyser, A (Rêveur) est assis devant une table, en penchant « la tête plus bas jusqu'à ce qu'elle repose sur ses mains⁶³ » posées sur la table. En outre, l'auteur précise ultérieurement que l'« [o]n ne voit nettement que la tête et les mains, et la portion de la table sur laquelle elles reposent⁶⁴ ». En conclusion, il se courbe dans l'ombre sans que le décor se voie distinctement – n'est-elle pas une attitude fœtale ? Gilles Deleuze considère cette « posture assise » comme celle d'un « épuisé » et également renforce d'une manière implicite notre idée que c'est une position d'un fœtus dans l'utérus :

C'est la plus horrible position d'attendre la mort assis sans pouvoir se lever ni se coucher, guettant le coup qui nous fera nous dresser une dernière fois et nous coucher pour toujours. Assis, on n'en revient pas, on ne peut plus remuer même un souvenir. La berceuse

⁶² Samuel Beckett, *Quad et Trio du Fantôme, ... que nuages..., Nacht und Träume, suivi de L'Épuisé* par Gilles Deleuze, p. 54.

⁶³ *Ibid.*, p. 52.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 51.

est encore imparfaite à cet égard, ce qu'il faut, c'est qu'elle s'arrête. On devrait peut-être distinguer l'œuvre couché de Beckett, et l'œuvre assis, seul ultime. C'est que, entre l'épuisement assis et la fatigue couchée, rampante ou plantée, il y a une différence de nature. La fatigue affecte l'action dans tous ses états, tandis que l'épuisement concerne seulement le témoin amnésique. **L'assis est le témoin autour duquel l'autre tourne en développant tous les degrés de fatigue. Il est là avant de naître, et avant que l'autre commence**⁶⁵.

Dans ... *que nuages...*, c'est toujours en posture fœtale que H se met pour attendre en vain chaque nuit l'apparence de sa mère morte : « un homme assis sur un tabouret invisible, courbé sur une table invisible⁶⁶ ». Ce retour à l'état intra-utérin ou cette attente d'une réunion avec sa mère se passe journallement dans la nuit :

3. V. [sa *voix-off*] — Lorsque je pensais à elle c'était toujours la **nu**it. Je rentrais —

[...]

7. V. — Non, pas exact. Lorsqu'elle apparaissait c'était toujours la **nu**it. Je rentrais —

[...]

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 64-65. C'est nous qui soulignons.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 39.

21. V. — Puis, **recroquevillé** là, dans mon petit sanctuaire, dans le **noir, où personne ne pouvait me voir**, je commençais à la supplier, elle, d'apparaître, de m'apparaître. Telle fut longtemps mon habitude coutumière. Aucun son, une supplique de l'esprit, à elle, qu'elle apparaisse, m'apparaisse. **Au plus profond du cœur de la nuit**, jusqu'à ce que je me lasse et cesse. Ou, bien entendu, jusqu'à ce que —⁶⁷

Dans la nuit épaisse, silencieuse, il attend durablement sa mère indifférente qui ne reviendra jamais, paraît-il – ici encore un autre enfant repoussé par sa marâtre qui refuse de lui parler ou même le regarder⁶⁸. Ce n'est qu'un rêve irréalisable, rien d'autre «...que nuages passant dans le ciel... lorsque l'horizon pâlit... ou le cri d'un oiseau qui sommeille... parmi les ombres appesanties...»⁶⁹. Ainsi, pendant la journée, il erre encore inlassablement sur les chemins dans le même but de rejoindre la mère, cette fois symbolique, le « large » ou la haute mer :

24. V. — Car ne fût-elle jamais apparue, tout ce temps durant, aurais-je continué, aurais-je pu continuer à supplier, tout ce temps durant ? Ne me serais-je pas seulement évanoui dans mon petit sanctuaire et activé à autre chose, ou à rien, ne me serais-je pas activé à rien ? Jusqu'au moment venu, au lever du

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 41-43. C'est nous qui soulignons.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 46-47.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 48.

jour, de gagner le large de nouveau, quitter robe de chambre et calotte, remettre mon chapeau, mon pardessus, et gagner le large de nouveau, pour sillonner les chemins.⁷⁰

Jour et nuit, c'est toujours la mère qui obsède cet enfant abandonné ; malheureusement, lui n'est pas le seul : S (Silhouette masculine) dans *Trio du fantôme*, lui aussi, affronte le même sort. « [A]ssis sur un tabouret, courbé en avant, le visage caché, les deux mains crispées sur un petit magnétophone non identifiable comme tel à cette distance⁷¹ », S qui attend inutilement dans le gris l'arrivée d'une femme prend également l'attitude d'un fœtus dans l'utérus. Cette femme supposée morte dont nous ne connaissons pas l'âge peut être son amante, mais plus probablement sa mère, vu le rôle et le statut souvent interchangeable entre l'amante et la mère et particulièrement vu sa position assise et d'autres symboles plutôt maternels.

Premièrement, le magnétophone qu'il serre constamment dans les bras tient ici un rôle moins érotique que maternel. Avant d'aller plus loin, d'abord, nous devons l'origine de cette idée à Paul Lawley qui fait une remarque très intéressante sur la fonction de cette machine dans *La Dernière bande* :

And this is where the irony lies. For as we listen to this taped moment, what we see amounts to a near-

⁷⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁷¹ *Ibid.*, p. 24.

parody of the scene. ‘Lie down across her’ (*CSPL*, 63), Krapp instructs himself as he replays the episode, and in his pool of light he bends over the tape-machine, his hand on it. ‘Become as much as possible one with the machine’, Beckett advised the actor Pierre Chabert⁷². It is a poignant instruction. For the broken Krapp his **machine**, with **its reassuring bulk and its twin revolving spools**, has become a **maternal-erotic substitute** (‘Spooooo!’ (*CSPL*, 56) coos Krapp early in the play, with a **sucking infantile relish**)⁷³.

Pareillement à Krapp, S se courbe ordinairement dans une posture fœtale sur son magnétophone, évoquant ainsi par les deux bobines une image féminine et maternelle. Il ne va déposer cette machine sur le tabouret qu’à chaque va-et-vient sur l’ordre d’une voix féminine dans sa tête à la porte et à la fenêtre pour voir la femme qui ne viendra toujours pas et au grabat pour voir le « miroir qui ne reflète rien⁷⁴ »

⁷² Pierre Chabert, “Samuel Beckett as director,” in *Krapp’s last tape*, *A theatre workbook*, ed. James Knowlson (London: Brutus Books, 1980), p. 105, cited in Paul Lawley, “From *Krapp’s Last Tape* to *Play*,” in *The Cambridge companion to Beckett*, p. 93.

⁷³ Paul Lawley, “From *Krapp’s Last Tape* to *Play*,” in *The Cambridge companion to Beckett*, p. 93. C’est nous qui soulignons.

⁷⁴ Samuel Beckett, *Quad et Trio du Fantôme, ... que nuages..., Nacht und Träume, suivi de L’Epuisé* par Gilles Deleuze, p. 33.

d'autre que le vide du regardeur⁷⁵. Après la série de ces mouvements en vain (Action II*), il se remet enfin en position initiale :

34. *S se redresse, lâche la porte qui se referme lentement d'elle-même, se tient là indécis, va jusqu'au tabouret, soulève le magnétophone, s'assied, indécis, reprend finalement la pose du début, courbé sur le magnétophone.*⁷⁶

Tel un enfant oscillant entre le vouloir de revoir sa mère et la peur d'être encore refusé, S continue en définitive son attente jusqu'à ce qu'un garçon messager, mouillé par la pluie, arrive pour lui faire signe que la femme ne viendra pas cette nuit. S reprend la même posture fœtale, mais cette fois « *la tête complètement inclinée sur le magnétophone, à présent serré dans les bras, invisible*⁷⁷ ». Ici le magnétophone qu'il embrasse très fort devient substitut de la mère absente.

Deuxièmement, en fin d'Action II, après que S ne voit sa mère nulle part et revient au tabouret pour reprendre sa pose initiale, et en

⁷⁵ Voir Chapitre III, 3.2.1 Corps *perçu* par un semblable, p. 144 de notre étude, cf. notre analyse de la phrase de Winnie : « Ma glace n'a pas besoin de moi ».

* Cette pièce en un seul acte se compose des trois (« trio ») Actions : Action I, S en posture initiale (se courber comme un fœtus sur le magnétophone) ; Action II, le va-et-vient de S à la porte, à la fenêtre et au grabat et son retour au tabouret pour reprendre l'attitude fœtale du début, encore avec le magnétophone entre les bras ; Action III, l'arrivée du garçon messager et le retour de S encore une fois pour se remettre en position initiale, en embrassant très fort cette fois le magnétophone.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 35-36.

fin d'Action III, après qu'il se rend compte qu'elle ne viendra pas cette nuit, la musique devient soudainement audible pour accompagner cette attitude fœtale, faiblement dans le premier cas⁷⁸, et fortement dans le second⁷⁹, comme si c'était une berceuse pour calmer l'enfant abandonné, réuni quand même provisoirement à la mère symbolique par l'intermédiaire du magnétophone et du chant maternel.

Au bout du compte, pour les êtres mort-nés, c'est dans les ténèbres qu'ils étaient avant la naissance. Que la mère vienne ou non, les ténèbres leur apaisent toujours la souffrance de la vie et leur redonnent l'espoir de réconciliation avec la mère. Outre dans la nuit ou l'obscurité, c'est également dans la mort représentée comme bienfaisante que les enfants avortés ont la chance de rejoindre leurs mères.

4.2.2 Mort synonyme de la délivrance

Les ténèbres auxquelles aspirent constamment les êtres mort-nés beckettien sont associées symboliquement à la mort, comme l'affirme Jean Chevalier : « Le noir exprime la passivité absolue, l'état de mort accomplie et invariante⁸⁰ ». En outre, selon Marcia Eliade, la mort ou « les ténèbres expriment toujours la dissolution des formes, le retour

⁷⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁰ Jean Chevalier, *Dictionnaire des Symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* (Paris : Laffont, 1969), p. 711.

au stade séminale de l'existence⁸¹ ». Nadia Julien associe de la même manière la « mort » à la « renaissance » :

La mort-anéantissement a toujours été liée au recommencement, à l'évolution. Ce qui relie le symbolisme de la mort à celui de la mère et explique la position du fœtus donnée aux cadavres à l'époque préhistorique, dans l'attente de la renaissance, d'un nouveau départ pour la vie⁸².

La mort est ainsi vécue symboliquement par les enfants nés avant terme beckettien comme la dissolution du corps et à la fois, comme un retour au sein maternel, à l'état avant le commencement de la vie, ou dans certains cas comme une seconde naissance. Pour cette raison, la mort dans l'univers théâtral de Beckett n'est pas représentée comme redoutable, douloureuse ou avilissante, mais accueillante, sereine et surtout bienfaisante.

Dès la première pièce, *Eleutheria*, le penchant pour la mort paraît déjà très fort, particulièrement pour M. Krap qui insiste manifestement que « la vie n'est pas possible⁸³ ». La souffrance de la vie peut souvent inciter l'être beckettien au suicide ; pourtant, ce moyen pour parvenir à la mort désirée ne sera jamais réalisé, « par pudeur ou par

⁸¹ Marcia Eliade, *Forgerons et alchimistes* (Paris : Flammarion, 1977), p. 161.

⁸² Nadia Julien, *Dictionnaire des symboles : De tous les temps et de tous les pays*, p. 231.

⁸³ Samuel Beckett, *Eleutheria*, p. 56.

lâcheté, ou parce que précisément il ne vit pas⁸⁴ », selon M. Krap. Comme nous avons mentionné dans le chapitre précédent, ce n'est que le corps vide qui est venu au monde, l'être mort-né qui ne peut que « faire semblant de vivre et que les autres vivent »⁸⁵. Cette idée est renforcée de la même façon par Roger Bensky:

La mort dans l'univers de Beckett, est en quelque sorte un événement antérieur à l'acte théâtral [...] L'homme beckettien erre sur la scène comme une ombre surgie des limbes.⁸⁶

Or, si psychologiquement l'être mort-né beckettien « ne vit pas », comment peut-il alors mourir ou se suicider ? S'il fait mine de vivre, pour mettre fin provisoirement à la souffrance, il lui faut également faire mine de mourir, en créant des conditions analogues à la mort ou en se suicidant en imagination. En attendant la mort physique, et aussi hypothétique car on ne saura jamais si la fin finale arrivera effectivement dans l'espace d'incertitude ou l'univers du chaos beckettien, il ne peut donc que rêver d'une mort ou d'un suicide, ce qui ne dépasse pas au moins sa capacité, spécialement d'une mort associée à la mère, d'une mort qui va le ramener momentanément à l'état de non-vie, à l'état semblable à celui des flancs maternels.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Roger Bensky, « La symbolique du mime dans le théâtre de Samuel Beckett, » *Les Lettres Nouvelles* 75 (septembre-octobre 1969) : 158.

M. Krap souhaite une mort bienfaisante dans sa « place de prédilection », son fauteuil, dont la forme et la nature confortable, chaude, protectrice et réconfortante rappellent idéalement la matrice maternelle :

DR. PIOUK. – Vous êtes souffrant?

M. KRAP. – Mourant.

MME MECK. – Voyons Henri, calme-toi.

M. KRAP. – Et je compte bien n'étonner personne.

MME MECK. – Henri !

M. KRAP. – En me mettant sur mon séant⁸⁷.

Par ailleurs, chaque fois que M. Krap se met dans cette position fœtale dans ce ventre maternel de substitut, il vit un simulacre de la mort en rentrant dans un état de non-vie, de sommeil ou d'inconscience. Ainsi, chaque sortie du fauteuil symbolise pour M. Krap une nouvelle naissance, et cela explique sans doute pourquoi se lever ne lui paraît jamais facile :

M. KRAP. – [...] Aidez-moi à ressusciter (*Jacques se précipite, aide M. Krap à se lever, veut le soutenir jusqu'à la porte. M. Krap lui fait signe de s'éloigner. Arrivé à la porte, il se retourne.*) Vous voyez : une fois debout, je marche tout seul ! Je sors ! (*Il sort, il*

⁸⁷ Samuel Beckett, *Eleutheria*, p. 35.

rentre.) Je rentre ! Et je ressors ! (*Il sort, suivi de Jacques.*)⁸⁸.

Les phrases de M. Krap sont ainsi symboliques : dès qu'il a quitté son fauteuil, il est de nouveau vivant (« ressusciter ») ; il peut « sortir » du ventre maternel symbolique pour vivre, et une fois épuisé, il peut y « rentrer » pour prendre temporairement du repos avant de « ressortir » pour continuer de vivre jusqu'à ce que la mort physique arrive réellement. En fin d'acte I, M. Krap s'affale comme d'habitude dans son fauteuil, tout seul, silencieux et immobile dans le salon très faiblement éclairé – une image parfaite d'un retour à l'état intra-utérin :

M. KRAP. – Bonne nuit. (*Jacques s'en va.*) Laissez les portes ouvertes.

JACQUES. – Bien, monsieur.

M. KRAP. – Pour que vous entendiez mes cris.

JACQUES. – Bien, m... Pardon, monsieur ?

M. KRAP. – Laissez ouvert.

JACQUES. – Bien, monsieur. (*Il sort, inquiet.*)

Immobilité de M. Krap.

M. KRAP. – Rideau.

Immobilité de M. Krap.

RIDEAU⁸⁹

⁸⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 67.

M. Krap va tirer le « rideau » de sa vie hors scène effectivement « sur son séant » (d'après Mme Meck⁹⁰) – les « cris », le silence et enfin le noir se font l'écho de la fin ou le retour au sein maternel dans *Souffle*⁹¹, excepté que M. Krap ne va plus en « ressortir ». Or, parmi tous les êtres beckettians, M. Krap est le seul* dont se réalise finalement le rêve de mourir, les autres qui regrettent également d'être nés ne peuvent qu'attendre infiniment, paraît-il, la fin qui ne viendra jamais.

Par ailleurs, le désir de la mort chez les êtres mort-nés beckettians est associé le plus fréquemment à l'eau, surtout par l'eau marine dont la valorisation psychologique permet l'équation Mer-Mère. Comme nous l'avons mentionné antérieurement, la mer symbolise, par sa face négative, la mort ou la marâtre infâme⁹² ; mais la mort dans l'eau ou la noyade peut nous ramener également à l'état prénatal, à l'état d'un fœtus baignant dans le liquide utérin, comme l'affirme Gilbert Durand :

La primordiale et suprême avaleuse est bien la **mer** [...] **l'abyssus féminisé et maternel** qui pour de nombreuses cultures est l'archétype de la descente et du **retour aux sources originelles du bonheur**.⁹³

⁹⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁹¹ Voir ce chapitre, pp. 165-167 de notre étude, pour plus de détail.

* Nous mettons à l'exclusion la « mort » encore douteuse de Nell dans *Fin de partie*, cf. la note explicative n° 34 de notre étude, p. 190.

⁹² Voir la note * dans ce chapitre, p. 188 de notre étude.

⁹³ Gilbert Durand, *Les structures anthropologique de l'imaginaire* (Paris : Dunod, 1992), p. 256. C'est nous qui soulignons.

L'eau porte ainsi une image ambivalente, à la fois de naissance et de mort. Le noyé trouve une enveloppe maternelle, réconfortante et capable de « ré-enfanter », le suicide par la noyade, en tant que mort accueillante et bienfaisante, est par conséquent un rêve et une imagination récurrents chez les êtres mort-nés beckettien.

D'abord, pour Hamm dans *Fin de partie*, son évvasion aquatique en imagination est parfois associée visiblement à la mort, voire au suicide dans la mer :

HAMM. — Si je pouvais me traîner jusqu'à la mer !
Je me ferais un oreiller de sable et la marée
viendrait.⁹⁴

Ensuite, dans *Cascando* où Ouvreur ouvre sans cesse la Voix et la Musique dans sa tête, Voix raconte, avec accompagnement de Musique, la vie de Maunu qui erre dans la nuit pour chercher un « lieu sûr » pour *dormir* :

Voix. — [...] il repart... il descend... allons... dans sa
tête... voir dans sa tête... un abri... lieu sûr... un creux...
dans les dunes... une grotte... vague souvenir... d'une
grotte... dans sa tête...⁹⁵

⁹⁴ Samuel Beckett, *Fin de partie*, p. 83.

⁹⁵ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans parole I et II, Film, Souffle)*, p. 50.

Cette errance de ce personnage fictif nous signale la nostalgie de la mère que porte en lui Ouvreur (de sa voix conteuse), et son essai de retour au ventre maternel, évoqué par la recherche sans relâche d'un creux sombre et protecteur pour le sommeil. Pourtant, cette tentative de chercher un lieu approprié se solde par un échec et l'histoire de Maunu se termine par un départ en mer en bateau qui ne se différencie pas d'un suicide :

Voix. — ni bancs... ni barre... ni rames... à flot...
d'un bond... revient... échoue... s'arrache... s'éloigne...
Maunu... il le remplit... tout le fond... visage contre les
planches... bras déployés... même vieux manteau...
mains serrant les... les plats-bords... non... je ne sais
pas... je le vois... il s'agrippe... prend le large... cap
incertain... sur l'île... puis plus... ailleurs —

[...]

Voix. — allons... Maunu... bras déployés... même
vieux manteau... **visage dans l'eau**... il s'agrippe...
l'île loin... cap au large... large partout... plus de
terre... sa tête... voir dans sa tête... Maunu —⁹⁶

La mort de Maunu paraît imminente mais non pas immanquable car la pièce finit sans que nous connaissions la vraie fin. En fait, ce qui compte vraiment est l'acte de « raconter », voire d'« ouvrir » : comme Winnie dans *Oh les beaux jours* (« Je ne peux plus rien faire. (*Un*

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 56-58. C'est nous qui soulignons.

temps.) Plus rien dire. (*Un temps.*) Mais je dois dire plus.⁹⁷ », pour Ouvreur, arrêter d'ouvrir ici veut dire accepter de mourir (« J'ai peur d'ouvrir. Mais je dois ouvrir. Donc j'ouvre.⁹⁸ »). Malgré son effort apparent de continuer, Ouvreur choisit de « terminer » l'histoire par la mort probable de Maunu qui va entraîner vraisemblablement la sienne (vu qu'il n'aura plus rien à ouvrir), ce qui nous insinue qu'il désire effectivement mourir. Et c'est la mort en bateau dans la mer, le « visage dans l'eau », qu'il imagine, la mort qui nous témoigne de sa nostalgie de la mère et son envie de ré-enfanter dans le double enveloppement protecteur de la matrice (bateau) et du liquide utérin (mer).

En outre, dans *Dis Joe*, « une seule passion » de Joe est de « tuer [s]es morts dans [s]a tête⁹⁹ ». Joe imagine au cours de la pièce la voix de son amante qu'il va « tuer » avec plusieurs moyens dans l'eau :

Descend à travers le jardin et sous le tunnel... Voit à l'algue que la marée monte... Descend jusqu'au bord et s'allonge le visage dans l'eau... Enfin bref ça ne marche pas... Se relève à la fin toute trempée et remonte à la maison... Sort le Gillette... [...] Redescend à travers le jardin et sous le tunnel... Sort la lame et s'allonge sur le flanc dans l'eau... Enfin rebref ça ne marche pas non plus... Tu te rappelles comme elle craignait la douleur... Entoure l'égratignure d'un

⁹⁷ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*, p. 72.

⁹⁸ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans parole I et II, Film, Souffle)*, p. 57.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 85.

lambeau arraché au jupon... Se relève à la fin et remonte à la maison... La soie mouillée collée à sa peau... [...] Sort les comprimés... Redescend à travers le jardin et sous le tunnel... En avale tout en allant... Heure fantôme... La lune glisse derrière la colline... La grève passe dans l'ombre... Au large l'argent tremblant... Elle s'attarde à regarder... Puis s'éloigne vers les grottes... [...] Traînant les pieds dans l'eau comme une gamine... En avale encore tout en allant... Je continue ?... Dis Joe... S'allonge à la fin le visage à un mètre de l'eau...¹⁰⁰

Nous ne pouvons pas savoir si le suicide de son amante est imaginaire ou réel. Pourtant, ce qui est sûr est que cette mort dans l'eau hante l'esprit de Joe et revient inlassablement dans sa tête, ce qui nous révèle en quelque sorte son penchant pour une mort pareille.

Finalement, le rêve ou le désir de la mort peut aller jusqu'à une tentative de suicide ; mais bien que désirant, les êtres mort-nés, condamnés à souffrir, ne vont jamais jusqu'au bout de leur intention. D'ailleurs, comme nous l'avons cité au début de cette partie¹⁰¹, la mort pour les êtres mort-nés beckettien est vécue symboliquement ainsi non seulement comme un retour à l'état prénatal dans l'utérus, mais aussi, dans certains cas, comme une nouvelle naissance. Il est intéressant de noter que c'est souvent la nostalgie de la mère ou l'envie de ré-enfanter et

¹⁰⁰ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans parole I et II, Film, Souffle)*, pp. 89-90.

¹⁰¹ Voir dans cette partie, pp. 209-210 de notre étude.

renaître, pour arrêter sans doute la souffrance de la vie actuelle, qui les pousse à prendre cette décision.

Dans *Fragment de théâtre II* notamment, C (M. Legris^{*}) au bord de suicide convoque A (Bertrand) et B (Morvan) pour décider s'il vaut mieux qu'il commette ce geste fatal. Au cours de la pièce, alors que C reste immobile et silencieux devant la fenêtre, les deux intervenants lisent, à l'aide d'une faible lumière de l'ampoule qui risque, elle aussi, de s'éteindre, les « témoignages » de ses proches, discutent et « conclurent », provisoirement paraît-il, « qu'il saute »¹⁰².

Ce désir de C de se suicider est marqué par plusieurs signes de la nostalgie de la mère et l'envie de ré-enfanter et renaître. D'abord, le lieu de suicide est une chambre chaude, protectrice, sombre (faute d'électricité et en pleine nuit), avec « une haute **fenêtre à double battant** ouverte sur un ciel nocturne **très clair**¹⁰³ » – une image parfaite de la matrice avec un orifice (vagin) ouvert sur le monde ou la lumière du jour. Normalement, C vit sur une « péniche » – encore une fois une évocation, par une embarcation, de la nostalgie maternelle et de l'utérus de substitut ; mais il vient dans cette chambre pour s'occuper du chat à la fin du mois et ce mois aussi pour commettre un suicide¹⁰⁴. Or, si la péniche

* Son nom signale déjà la « tristesse morose » qui marque ironiquement son porteur. Dans la version anglaise, le nom de C est « Mr. Croker », un jeu du mot « Croak » qui veut dire « mourir » (to « die », en anglais) ; ce dernier nom va d'ailleurs paraître dans une pièce radiophonique ultérieure, *Paroles et Musique*.

¹⁰² Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses (Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique)*, p. 38.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 37. C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 41.

et la chambre symbolisent, les deux, la matrice, pourquoi c'est cette dernière qu'il opte pour lieu de suicide ?... C'est parce que cette chambre avec une fenêtre correspond absolument à son désir de renaître. Son moyen de suicide envisagé est la « chute de la fenêtre » qui symbolise ici manifestement l'« accouchement ». Notre idée est renforcée d'une manière implicite par la discussion entre A et B :

A. — [...] On résume et on s'en va. (*B farfouille.*)

Prêt ?

B. — Fin.

A. — On t'écoute.

B. — Qu'il saute.

A. — Quand ? Tout de suite. D'où ?

B. — D'ici ça ira. Trois mètres trois mètres et demi par étage, ça en fait bien vingt-cinq.

Un temps.

A. — Et moi qui ne nous croyais qu'au sixième. (*Un temps.*) Il ne risque rien ?

B. — **Il n'a qu'à tomber sur le cul, comme il a vécu.** La colonne pète et les tripes explosent.¹⁰⁵

En outre, tout au long de la pièce A et B se préoccupent d'un moment à l'autre de la source de lumière hors de la fenêtre (lune, Jupiter, Sirius ?). Leur conversation nous révèle qu'ils attendent effectivement la pleine lune qui va marquer la fin de leur mission et également la fin de la vie de C, s'ils sont évidemment pour son suicide :

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 38-39. C'est nous qui soulignons.

Un temps. A se lève, va à la fenêtre, se penche dehors, regarde en bas. Un temps. Il se redresse, regarde le ciel. Un temps. Il regagne sa place.

A. — Pleine lune.

B. — Pas tout à fait. Demain.

A sort un petit agenda de sa poche.

A. — Nous sommes le combien ?

B. — Vingt-quatre. Demain c'est le vingt-cinq.

*A (tournant les pages). — Dix-neuf... vingt-deux... vingt-quatre... (Lisant.) Notre-Dame l'Auxiliatrice. Pleine lune. (Il remet l'agenda dans sa poche.) Nous disions donc... voyons... qu'il saute. C'est bien ça, notre conclusion*¹⁰⁶.

La date fixée pour le suicide et la décision finale des deux juges est le jour de « Notre-Dame l'Auxiliatrice », dont le mot « Notre-Dame » évoque généralement l'image de la Mère Marie et l'Enfant-Jésus, le jour propice, semble-t-il, pour la réunion de cet enfant mort-né avec sa mère. L'importance de la pleine lune est d'ailleurs soulignée plusieurs fois, ce qui nous implique que sa signification dépasserait la simple précision de l'heure de l'acte suicidaire. Au point de vue symbolique, la « Lune » est, selon Nadia Julien, un symbole féminin et maternel, un symbole de renouvellement (renaissance) en raison de sa réapparition

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 39.

périodique. Sa croissance fut associée par analogie au cycle vital des êtres vivants¹⁰⁷ :

Ses *phases* correspondent aux périodes du développement de la **vie féminine**.

La *nouvelle lune* est le symbole de l'**enfance** ; la *lune croissante*, celui de la jeunesse, de l'adolescence, de la **réceptivité universelle** et **indifférenciée** qui attire tout à soi, des pulsions infantiles, de l'attachement à la mère, des traditions ; elle correspond au type **extraverti**.

La *pleine lune* correspond à la **maturité**, la grossesse, l'enfantement.

La *lune décroissante*, hémisphère gauche de l'astre illuminé, symbolise le **déclin de la vie** et représente le type **introverti**, dirigé vers la vie intérieure, le sommeil, le pressentiment, la fantaisie, l'inconscient collectif où bouillonnent les archétypes de l'humanité.¹⁰⁸

De cette perspective, la pleine lune marque le moment opportun pour C de se suicider, ou d'un autre côté, de ré-enfanter et renaître. Pourtant, l'auteur précise dans sa didascalie que malgré la clarté

¹⁰⁷ Nadia Julien, *Dictionnaire des symboles : De tous les temps et de tous les pays*, pp. 201-203.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 203-204. C'est l'auteur qui souligne.

de la nuit, la lune est invisible : « [o]n ne voit pas la lune¹⁰⁹ ». C'est aussi probablement la raison pour laquelle A et B cherchent en vain la source de la lumière nocturne. Il paraît que les deux comparses reviennent ici chaque nuit et qu'ils attendent impatiemment l'apparition de la pleine lune, tout en envisageant leurs projets après la fin de cette attente. Est-ce une autre version de *En attendant Godot*, et « [a]insi la triste histoire la dernière fois redite¹¹⁰ » ? Nous ne saurons jamais si la pleine lune apparaîtra demain ou s'ils se trompent de jour comme d'autres « amnésiques » beckettians. La pièce s'achève avant que le désir de la mort ou la tentative de suicide ne soit irréalised et laisse planer également le doute si le geste fatal serait réalisable réellement.

La mort, quoique bienfaisante, est souvent inatteignable. En attendant son arrivée, les né-fatigués particulièrement dans les dernières dramaticules recherchent un abri où ils peuvent vivre tranquillement dans la solitude.

4.3 Corps isolé et monde introverti

Les êtres mort-nés beckettians surtout dans les pièces de la dernière période s'écartent du monde extérieur le plus fréquemment pour

¹⁰⁹ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses (Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique)*, p. 37.

¹¹⁰ Samuel Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules (Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio)*, p. 66. Cette citation est tirée d'un passage avant la clôture de *Impromptu d'Ohio*.

se recroqueviller dans un monde absent d'excitations, un monde de silence et hors de vue, tranquille comme dans les flancs maternels.

Leur ancêtre spirituel est le misanthrope Victor dans la première pièce *Eleutheria* qui se pelotonne régulièrement dans son lit, se réfugie dans le sommeil comme un fœtus qui se retire de la vie hors utérine. Si pour ces corps vides, « [l']erreur, c'est de vouloir vivre » car « [i]l n'y a pas de quoi vivre, dans la vie qui nous est prêtée »¹¹¹, comme s'en plaint M. Krap, son fils opte ainsi pour un bon chemin. En fin d'acte III, lorsque Dr Piouk, philosophe de pro-euthanasie, lui propose de choisir entre renaître à la vie ou rentrer pour vivre parmi les semblables et prendre le comprimé empoisonné pour atteindre la mort longtemps désirée, Victor qui veut « se voir mort »¹¹² afin d'en jouir va refuser les deux choix en tenant à rester dans cet état « mi-vivant », de même qu'il l'a déclaré au Spectateur qui lui avait proposé le dernier supplice par le tortionnaire chinois (la mort) :

VICTOR. – La vie que je mène ? C'est celle de celui qui ne veut pas de la vôtre – oh, je ne parle pas de la vôtre personnellement, personne ne voudrait de ça, mais de la vie qui est la vôtre dans le sens qu'entre vous et ce qu'on appelle les véritablement vivants il n'y a qu'une différence de degré.¹¹³

¹¹¹ Samuel Beckett, *Eleutheria*, pp. 55-56.

¹¹² *Ibid.*, p. 149.

¹¹³ *Ibid.*, p. 145.

C'est au « degré » moyen, entre la vie et la mort, dans les conditions analogues au sein maternel, que Victor choisit de vivre. Le vitrier a donc raison de jurer le Spectateur « Avorteur !¹¹⁴ » en le chassant vers les coulisses. Si adressée à Dr Piouk qui interdit en réalité la reproduction, cette injure peut avoir un sens dénotatif, mais ici le Spectateur devient « avorteur »* en ce sens qu'il a fait symboliquement sortir Victor du ventre maternel avant terme, en lui forçant de quitter son sommeil dans la chambre a priori protectrice, sombre, silencieux et hors de regard (« matrice » ainsi par sa forme et ses caractéristiques).

De ce point de vue, chaque jour où le vitrier vient réveiller Victor (notamment dans l'acte III), il ne se différencie pas, lui aussi, d'un « avorteur ». C'est probablement pour cette raison qu'il donne à Victor en fin de pièce tous ses outils, les prolongements de son corps¹¹⁵ – signe qu'il ne revient plus jamais assumer cette fonction de « vitrier » ou d'« avorteur ». Victor peut rester d'ores et déjà isolément dans ce monde introverti, au moins provisoirement jusqu'à ce qu'il n'ait plus de moyen pour payer le loyer ou que sa famille change encore d'idée, par exemple. Il déclare enfin, pour ainsi dire, sa « victoire », comme le présage son nom « Victor », sur les Krap (les déchets)** :

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 152.

* Le choix du mot de l'auteur nous renforce parfaitement l'état fœtal de Victor dans l'utérus.

¹¹⁵ Voir Chapitre III, 3.2.2 Corps en contact avec les objets, p. 151

** Du point de vue technique, « il n'y a pas d'action marginale au troisième acte, le côté Krap étant tombé dans la fosse à la suite du virement de la scène », selon l'indication scénique de Beckett (Samuel Beckett, *Eleutheria*, p. 14). Quant à nous, au niveau interprétatif, cette disparition du côté Krap symbolise également une « déclaration de la victoire » de Victor sur sa famille.

Victor assis sur le lit. Il regarde le lit, la chambre, la fenêtre, la porte. Il se lève et entreprend de pousser son lit jusqu'au fond de la chambre, le plus loin possible de la porte et de la fenêtre, c'est-à-dire vers la rampe du côté de la loge du spectateur. Il a beaucoup de mal. Il le pousse, le tire, avec des pauses pour se reposer, assis sur le bord du lit. On voit qu'Il n'est pas fort. Il y arrive enfin. Il s'assied sur le lit, parallèle maintenant à la rampe. Il se lève après un moment, va au commutateur, éteint, regarde par la fenêtre, revient s'asseoir sur le lit, face au public, Il regarde le public avec application, l'orchestre, les balcons (le cas échéant), à droite, à gauche. Puis Il se couche, le maigre dos tourné à l'humanité.¹¹⁶

Si la chambre devient ici symbole de l'utérus où loge tranquillement le fœtus Victor, afin de mieux former des conditions qui y sont propres, il faut bloquer toutes ses ouvertures – porte, fenêtre, symboles de l'orifice du corps¹¹⁷, qui peuvent mener ainsi à l'accouchement ou l'avortement.

Dans la plupart des pièces de la dernière période, les êtres mort-nés trouvent leur refuge également dans une chambre, un monde à part, chaud, sombre et silencieux où ils peuvent rester tranquilles dans une attitude fœtale. Même au cas où l'espace scénique est pratiquement

¹¹⁶ Samuel Beckett, *Eleutheria*, p. 167.

¹¹⁷ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, p. 187.

vide ou caché dans l'obscurité, il reste souvent comme décor un grabat, un lit, et les né-épuisés s'habillent le plus souvent en peignoir ou en robe de chambre, évoquant ainsi l'image d'une chambre, espace intime et protecteur symbolisant les flancs maternels.

Notamment dans *Dis Joe* dont le commencement se fait l'écho de la fin d'*Eleutheria*, Joe ne peut se détendre, quoique momentanément, qu'après le blocage de toutes les ouvertures de sa chambre : fenêtre, porte, et même placard, avant de s'asseoir sur le lit, ici encore dans une position avant la naissance, pour rester enfin avec la voix d'une femme dans sa tête :

Pensé à tout ?... Rien oublié ?... Te voilà paré, hein ?... Hors de vue... Hors d'atteinte... Tu n'éteins pas ?... Pas peur qu'une punaise ne te voie ?... Dis Joe... Tu ne rentres pas dans le lit ?..., Qu'est-ce qu'il t'a fait, ce lit ?... Tu l'as changé, non ?... Ça n'a rien arrangé ?... Ou c'est le cœur déjà ?... Tombe en miettes quand tu te couches dans le noir... Vermoulu enfin... Dis Joe...¹¹⁸

De la même façon, O dans *Film* fuit le regard des autres dans la rue pour s'enfermer finalement dans la chambre, celle de sa mère en plus, selon la note n° 9 de l'auteur lui-même en fin de pièce:

¹¹⁸ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans parole I et II, Film, Souffle)*, p. 83.

On peut imaginer que c'est la chambre de sa mère hospitalisée où depuis de nombreuses années il n'a plus mis les pieds et doit maintenant s'installer provisoirement, en attendant le retour de la malade, pour s'occuper des animaux.¹¹⁹

Dans l'abri de cette matrice (chambre), O prépare son monde introverti en bloquant toutes ses ouvertures et en supprimant toute perception étrangère¹²⁰ avant d'entrer en sommeil dans la berceuse de sa mère – une double protection par une autre matrice enveloppante. Au cours de ce procédé de suppression des regards, un acte important est la destruction du chromo représentant Dieu le Père qui fixe « sévèrement » le regard sur lui :

Il s'assied et commence à ouvrir la serviette quand soudain son attention est sollicitée par un chromo cloué au mur devant lui représentant Dieu le Père. Les yeux écarquillés le fixent sévèrement. Il dépose la serviette par terre et va examiner le chromo. Image insistante du mur avoisinant là où le papier décollé pend en lambeaux (Note 10). Il arrache le chromo du mur, le déchire en quatre, jette les morceaux et les foule au pied. Il retourne à la berceuse.¹²¹

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 132.

¹²⁰ Voir Chapitre II, 2.3.1 Espace présent mais non agressant, p. 92 de notre étude.

¹²¹ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans parole I et II, Film, Souffle)*, p. 123.

Il va sans dire que « Dieu le Père » est, du point de vue psychanalytique, symbole du « père », et également, représentant psychique de la « loi » et la « sanction ». La destruction de l'image du père ici traduit manifestement son désir du parricide pour éliminer la culpabilité de cet inceste, ou dans la réunion charnelle avec la mère, symbolisée par la berceuse : O va enfin « s'immobil[iser], les mains serrant les accoudoirs, les pieds calés sur la barre, se balançant doucement¹²² » avant de s'endormir. La protection par la berceuse non seulement évoque l'image de l'utérus où loge le fœtus, mais également les bras qui bercent le nouveau-né, ce qui témoigne en quelque sorte de la tendresse et l'amour maternel et qui calme ainsi momentanément sa nostalgie de la mère.

Il en va de même pour L (Lecteur) dans *Impromptu d'Ohio*, qui recherche constamment l'embrassement maternel. D'abord, l'histoire de sa vie remonte au jour où il se décide de vivre dans la solitude :

Dans une ultime tentative de moins souffrir il quitta l'endroit où ils avaient été si longtemps ensemble et s'installa dans une pièce unique sur l'autre rive. De l'unique fenêtre il avait vue sur l'extrémité en aval de l'île des Cygnes.¹²³

¹²² Samuel Beckett, *Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans parole I et II, Film, Souffle)*, p. 125.

¹²³ Samuel Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules (Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio)*, p. 61.

Dans la nuit, L reste courbé devant la table pour lire l'histoire de sa vie à son corps doublé¹²⁴ E (Entendeur) ; dans la journée, malgré son espoir de s'éloigner du monde, il parcourt l'île comme si sa mère l'appelait toujours à retourner dans ses bras, symbolisés par les « deux bras » des « eaux » :

Jour après jour on le voyait arpenter à pas lents l'îlet.
 Heure après heure. Revêtu par tous les temps de son
 long manteau noir et coiffé d'un grand chapeau de
 rapin du temps jadis. **A la pointe il s'attardait
 toujours pour contempler l'eau qui s'éloignait.
 Comme en de joyeux remous les deux bras
 confluait et refluaient unis.** Puis à pas lents s'en
 retournait.¹²⁵

Pour illustrer ce passage ci-dessus, permettez-nous de mettre ici l'image de l'île des Cygnes, située à Paris, entre les 16^e et 15^e arrondissement :

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

¹²⁴ Voir Chapitre III, 3.1.2 Corps périmé et/ou fragmenté, p. 171-172 de notre étude.

¹²⁵ Samuel Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules (Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio)*, p. 61. C'est nous qui soulignons.



« L'île des Cygnes, vue de la Tour Eiffel »¹²⁶

D'ailleurs, Nadia Julien nous donne la signification suivante de l'« île » en tant que symbole :

Havre de paix, éloignée de la foule et de l'agitation des villes, l'île symbolise l'idéal, les aspirations, les désirs inaccessibles comme l'Atlantide, paradis perdu dont chacun porte en soi la nostalgie inconsciente.¹²⁷

Ainsi, l'île est symboliquement un lieu idéal à la réunion avec la mère absente, le « paradis perdu » pour l'être mort-né. En se mettant sur cette île, L est ainsi entre les bras des eaux symbolisant l'embrassement maternel.

¹²⁶ Anonyme, *Ile des Cygnes (Paris)*. [En ligne]. (2009). Disponible sur [http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%8Ele_des_Cygnes_\(Paris\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%8Ele_des_Cygnes_(Paris)) [le 1 avril 2009]

¹²⁷ Nadia Julien, *Dictionnaire des symboles : De tous les temps et de tous les pays*, p. 167.

Enfin, la nostalgie de la mère s'avère plus manifeste que jamais dans *Berceuse*, où l'image de F assise dans une berceuse rappelle O en fin de *Film*. Après avoir passé de longues années à rechercher les yeux « affamés comme les siens de voir [et] d'être vus¹²⁸ », F finit enfin par se laisser bercer par cette matrice de substitut et par sa voix enregistrée dans son monde introverti, à l'abri de tout regard possible :

baissa le store et descendit
 tout en bas
 s'asseoir dans la vieille berceuse
 celle de sa mère
 celle où sa mère assise
 à longueur d'année
 tout de noir vêtue
 de son plus beau noir vêtue
 allait se berçant
 se berçant
 jusqu'à sa fin
 se berça
 sa fin enfin
 [...]

 morte un jour
 non
 une nuit
 morte une nuit

¹²⁸ Samuel Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules (Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio)*, pp. 47.

[...]
 s'asseoir dans la vieille berceuse
 des bras enfin
 et se berça
 les yeux fermés
 se fermant
 [...]
 plus jamais ça
 à la berceuse
 des bras enfin
 à elle disant
 berce-la d'ici
 aux gogues la vie
 berce-la d'ici
 berce-la d'ici¹²⁹

Cet extrait résume nos idées et conclut le sort des êtres mort-nés beckettians de finir enfin par se laisser porter par la nostalgie de la mère, d'un moment à l'autre ou définitivement s'évader dans un monde sombre, introverti, et bien protégé, où le corps peut se recroqueviller comme un fœtus dans les flancs maternels.

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 49-52.

CHAPITRE V

CONCLUSION

L'étude de l'évolution de la dramaturgie de « Corps et espace dans le théâtre de Samuel Beckett » en trois dimensions « spatio-corporelles » : *corps dans l'espace, espace du corps* (corps en tant qu'espace) et *corps plongé dans l'espace d'évasion* aboutit à une affirmation de nos trois hypothèses proposées :

Premièrement, l'espace qui engendre, à priori, dans le corps souffrant une crise d'angoisse lui inflige ses tortures physiques, de plus en plus gravement d'une pièce à l'autre, en menaçant, occupant, et enfin ne faisant qu'un avec le corps dans les pièces vers la fin de la première période. Pourtant, la crise des êtres beckettien éclate profondément dans un autre espace qui ne leur est pas du tout étranger : c'est en effet leur propre corps même qui déclenche en eux une souffrance existentielle et l'espace qui menace moralement ou physiquement ; le corps traduit pour ainsi dire leur état d'âme. Afin de mettre ce point en évidence, l'espace et son rôle agressif seront diminués dorénavant progressivement pour laisser prédominer le corps qui deviendra la seule source de tension ou le lieu scénique même du théâtre beckettien dans la dernière période.

Secondement, en considérant le corps en tant qu'espace, nous avons constaté que le corps n'est qu'un contenant sans contenu et

que ce vide psychologique se manifeste physiquement sous forme de corps périmé, qui est de plus en plus déshumanisé, mutilé et fragmenté. Les êtres mort-nés dans les pièces de la première période tentent de reconquérir leur espace corporel perdu et recherche une perception de soi en recourant aux supports provisoires qui risquent eux aussi de se perdre. Tous ces efforts se soldent tragiquement par un échec surtout pour les corps épuisés de la dernière période qui se retournent finalement au silence et l'inertie.

Troisièmement, c'est enfin un état d'un autre corps et d'un autre espace symbolique et métaphorique, celui d'un fœtus dans l'utérus qui permet aux né-fatigués de s'évader momentanément de la souffrance de la vie. La nostalgie de la mère que portent en eux les êtres mort-nés leur appelle à créer ou vivre dans des conditions analogues à celles dans le ventre maternel, le monde sans excitations, sombre et protecteur où le corps oisif peut se recroqueviller paisiblement dans un état intermédiaire entre la vie et la mort.

En étudiant parallèlement les deux pivots théâtraux dans les nombreuses pièces suivant la piste dramaturgique de l'auteur, nous pouvons distinguer l'*unité de la forme* dramatique qui tend vers le minimalisme, en témoigne bien la réduction du corps et de l'espace, et en même temps la *pluralité de sens* à la fois ouverte et offerte par les textes beckettien si riches à l'interprétation, dont notre analyse du corps et l'espace symbolique et métaphorique n'est qu'une modeste proposition.

Cette étude nous permet d'appréhender et d'apprécier agréablement l'esthétique dramaturgique extraordinaire de Samuel Beckett. Au cours de l'acheminement de l'auteur vers le minimalisme, l'espace et le corps est de moins en moins exposé et décrit, par sa manie d'expliquer moins, et de plus en plus vidé et fragmenté, par sa manie de tout réduire. Or, paradoxalement, il paraît que c'est en montrant moins que l'on peut voir plus clair et c'est en disant moins que l'on peut entendre mieux : c'est l'obscurité de l'espace scénique rétréci qui met en lumière l'image du corps fragmenté et ce sont les bribes de voix intermittente, errante et effrénée du corps épuisé qui rend inversement plus poétique son langage, tel un « poème sans mots¹ », pour reprendre le style antithétique de Martin Esslin. En d'autres termes, en voie de sa destruction et sa réduction, Beckett recrée, à partir de l'espace et le corps restreints et vidés et de la voix fragmentée, la richesse de la visibilité et l'audibilité scénique. Jean-Pierre Sarrazac renforce cette remarque sur cette esthétique paradoxale de l'annulation-crédation, à propos de l'effacement de l'image du corps :

[...] les mutilations et autres réductions, dissimulations du corps en une sorte d'expressionnisme de l'individu réduit à sa plus petite dimension. Plus Beckett atrophie, mutile, dépèce le corps humain, plus il en augmente la présence et la visibilité scénique².

¹ Martin Esslin, « Une poésie d'images mouvantes, » in *Revue d'esthétique, numéro spécial hors série : Samuel Beckett*, p. 403.

² Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde* (Rouen : Editions Médiannes, 1995), p. 178.

En outre, l'analyse du corps et de l'espace d'une manière parallèle et chronologique nous ouvre la porte à une réflexion sur un autre corps et un autre espace symbolique et métaphorique. Vers l'effondrement final du corps épuisé, l'activité théâtrale est minimalisée de même que le corps et l'espace : comme nous l'avons mentionné à maintes reprises, c'est l'état fœtal dans le sein maternel auquel recourent d'un temps à l'autre les enfants avortés. Dans ce silence et cette inaction, leur concentration sur l'image de la mère et sur le retour à l'état avant le commencement de la vie impossible nous mène finalement à une méditation sur les problèmes existentiels, les nôtres également, vu que le corps vide d'identité peut représenter n'importe qui, voire l'humanité tout entière, et pour quelle raison serions-nous épargnés ?

En définitive, avec ses sens si pluriels, l'œuvre théâtrale de Samuel Beckett, étudiée plus profondément ou envisagée sous d'autres points de vue, est loin d'être épuisée, et donnera lieu encore évidemment à bien des recherches et de belles découvertes ultérieurement.

RÉFÉRENCES

Ouvrages en anglais

Beckett, S. *The complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 1986.

Berlin, N. The Beckettian O'Neill. *Modern Drama* 31 1 (March 1988): 28-34

Brater, E. *Why Beckett*. London: Thames and Hudson, 1989.

Calderwood, J., L. Ways of waiting in *Waiting for Godot*. *Modern Drama* 29 3 (September 1986): 363-375.

Chabert, P. Samuel Beckett as director. In James Knowlson (ed.), *'Krapp's last tape', A theatre workbook*. London: Brutus Books, 1980, p. 105. Cited in Paul Lawley. *From Krapp's Last Tape to Play*. In John Pilling (ed.), *The Cambridge companion to Beckett*, pp.41-48. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Cohn, R. *Just play: Beckett's theatre*. New Jersey: Princeton University Press, 1980.

- Essif, L. *Empty figure on an empty stage: The theatre of Samuel Beckett and his generation*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001.
- Fletcher, B., Fletcher, J., Smith, B., and Bachem, W. *A student's guide to the plays of Samuel Beckett*. London: Faber and Faber, 1978.
- Hampton, C. C., Jr. Samuel Beckett's *Film*. *Modern Drama* 11 3 (December 1968): 299-305.
- Kenner, H. *A reader's guide to Samuel Beckett*. London: Princeton Thames & Hudson, 1973.
- Kenner, H. Life in the Box. In Harold Bloom (ed.), *Samuel Beckett's Endgame*, pp.41-48. New York: Chelsea House, 1988.
- Lawley, P. From *Krapp's Last Tape* to *Play*. In John Pilling (ed.), *The Cambridge companion to Beckett*, pp.41-48. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Maloney, A. (Producer), Colgan, M. (Director). *Beckett on film* [Film]. Blue Angel Films, Ireland: RTÉ, Channel 4, and the Irish Film Board, 1998.
- Whitelaw, B. (Cast Member). *A wake for Sam* [Film]. Great Britain: BBC, 1990.

Zilliacus, C. *Beckett and broadcasting: A study of the works of Samuel Beckett for and in radio and television*. Åbo: Åbo Akademi, 1976.

Ouvrages en français

Bachelard, G. *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti, 1942.

Bair, D. *Samuel Beckett*. Traduit par Léo Dilé. Paris : Fayard, 1979.

Beckett, S. *Catastrophe et autres dramaticules (Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio)*. Paris : Les Editions de Minuit, 1982.

Beckett, S. *Catastrophe et autres dramaticules (Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio, Quoi où)*. Paris : Les Editions de Minuit, 1986.

Beckett, S. *Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans parole I et II, Film, Souffle)*. Paris : Les Editions de Minuit, 1985.

Beckett, S. *Eleutheria*. Paris : Les Editions de Minuit, 1995.

Beckett, S. *En attendant Godot*. Paris : Les Editions de Minuit, 1973.

- Beckett, S. *Fin de partie*. Paris : Les Editions de Minuit, 1957.
- Beckett, S. *La dernière bande*. Paris : Les Editions de Minuit, 1959.
- Beckett, S. *Oh les beaux jours*. Paris : Les Editions de Minuit, 1974.
- Beckett, S. *Paroles et musique, Comédie, Dis Joe, introduction de Jean-Jacques Mayoux*. Paris : Bilingue Aubier Flammarion, 1972.
- Beckett, S. *Pas suivi de quatre esquisses (Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique)*. Paris : Les Editions de Minuit, 1978.
- Beckett, S. *Quad et Trio du Fantôme, ... que nuages..., Nacht und Träume, suivi de L'Épuisé par Gilles Deleuze*. Traduit de l'anglais par Edith Fournier. Paris : Les Editions de Minuit, 1992.
- Beckett, S. *Tous ceux qui tombent*. Traduit de l'anglais par Robert Pinget. Paris : Les Editions de Minuit, 1957.
- Bensky, R. La symbolique du mime dans le théâtre de Samuel Beckett. *Lettres Nouvelles* 75 (septembre-octobre 1969) : 157-163.
- Bonnafont, C. *Les silencieux messages du corps*. Paris : Buchet/ Chastel, 1977. Cited in Nadia Julien. *Dictionnaire des symboles : De tous les temps et de tous les pays*. Alleur : Marabout, 1989.

- Chabert, P. Présentation. In Pierre Chabert (éd.), *Revue d'esthétique, numéro spécial hors série : Samuel Beckett*, pp. 9-22. Toulouse : Privat, 1986.
- Chabert, P. Samuel Beckett : Lieu physique, théâtre du corps. *Cahiers Renaud-Barrault* 106 (octobre 1983): 80-98.
- Chambers, R. Beckett, homme des situations limites. *Cahiers Renaud-Barrault* 44 (octobre 1963): 37-62.
- Chevalier, J. *Dictionnaire des Symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Laffont, 1969.
- Durand, G. *Les structures anthropologique de l'imaginaire*. Paris : Dunod, 1992.
- Durozoi, G. *Beckett*. Paris-Montréal : Bordas, 1972.
- Eliade, M. *Forgerons et alchimistes*. Paris : Flammarion, 1977.
- Esslin, M. Une poésie d'images mouvantes. In Pierre Chabert (éd.), *Revue d'esthétique, numéro spécial hors série : Samuel Beckett*, pp. 391-404. Toulouse : Privat, 1986.

Fehsenfeld, M. De la boîte hermétique au regard implacable : Le champ de l'image va se rétrécissant dans l'œuvre théâtrale de Beckett. In Pierre Chabert (éd.), *Revue d'esthétique, numéro spécial hors série : Samuel Beckett*, pp. 363-370. Toulouse : Privat, 1986.

Foucré, M. *Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*. Paris : A.G. Nizet, 1970.

Freud, F. *Cinq leçons sur la psychanalyse*. Traduit par Samuel Jankelevitch. Paris : Payot, 2001.

Freud, F. *Introduction à la psychanalyse*. Traduit par Samuel Jankelevitch. Paris : Payot, 2005.

Gavard-Perret, J.-P. *L'imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett*. Paris-Caen : Lettres modernes Minard, 2001.

Hubert, M.-C. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*. Paris : Librairie José Corti, 1987.

Hubert, M.-C. Primauté du corps dans le théâtre de Samuel Beckett. *Travaux de linguistique et de littérature* XIV 2 (n/a 1976): 259-272.

Jacquart, E. Bourreau-victime dans *Fin de partie*. *Travaux de linguistique et de littérature* XXIII 2 (n/a 1985): 154-195.

Janvier, L. *Beckett par lui-même*. Paris : Seuil, 1969.

Janvier, L. *Pour Samuel Beckett*. Paris : Les Editions de Minuit, 1966.

Julien, N. *Dictionnaire des symboles : De tous les temps et de tous les pays*. Alleur : Marabout, 1989.

Knowlson, J. *Beckett*. Traduit par Oristelle Bonis. Arles : Actes Sud, 1999.

Knowlson, J. Samuel Beckett metteur en scène : Ses carnets de notes de mise en scène et l'interprétation critique de son œuvre théâtrale. In Pierre Chabert (éd.), *Revue d'esthétique, numéro spécial hors série : Samuel Beckett*, pp. 277-289. Toulouse : Privat, 1986.

Malachy, T. *La mort en situation dans le théâtre contemporain*. Paris : Editions A.-G. Nizet, 1982.

Martin, J.-P. Les nés-fatigués me comprendront. *Littérature : Henri Michaux* 115 (septembre 1999) : 3-13.

Pavis, P. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Messidor/Editions sociales, 1987.

Pruner, M. *Analyse du texte de théâtre*. Paris : Dunod, 1998.

Robert, P. *Le nouveau Petit Robert de la langue française 2007* [CD-ROM]. Le Robert : Bureau van Dijk, 2007.

Roudaut, J. L'ironique usage du monde. *Magazine Littéraire : Beckett raconté par les siens* 372 (janvier 1999): 62-65.

Sarrazac, J.-P. *Théâtres du moi, théâtres du monde*. Rouen : Editions Médiannes, 1995.

Sarrazac, J.-P. *Théâtres intimes*. Arles : Actes Sud, 1989.

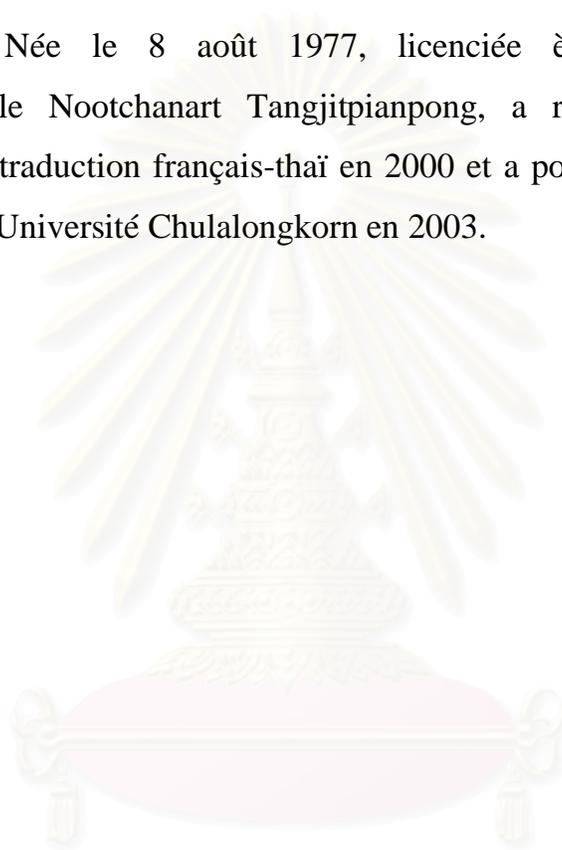
Voltz, P. Corps et théâtre. In Michel Corvin (ed.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, pp. 409-412. Paris : Larousse, 2001.

Site Internet

Anonyme, *Ile des Cygnes (Paris)*. [En ligne]. (2009). Disponible sur [http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%8Ele_des_Cygnes_\(Paris\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%8Ele_des_Cygnes_(Paris)) [le 1 avril 2009]

BIOGRAPHIE

Née le 8 août 1977, licenciée ès Lettres en 1998, Mademoiselle Nootchanart Tangjitpianpong, a reçu le diplôme de Maîtrise en traduction français-thaï en 2000 et a poursuivi les études de doctorat à l'Université Chulalongkorn en 2003.



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย