

Le corps plastique dans l'œuvre dramatique de Beckett : image, matière, mouvement, geste

CHRISTOFI CHRISTAKIS*

Abstract: *The Plastic Body in Beckett's Drama: Image, Material, Movement, Gesture.* The body, its language and representation, what it conditions and expresses are at the center of Beckett's stage poetry. Stage constitutes a privileged space for its exhibition, whilst everything is associated with plastic significance. This plastic body is introduced into a set of procedures, and Beckett puts it on stage. Its plasticity is interconnected with images, materials, movements and gestures, creating its own complexity to the eye of the spectator. It is conditioned by and interacts with its stage surroundings, incorporating several tensions.

Keywords: Beckett, plastic body, image, material, movement, gesture.



Fig. 1: Christofi, Christakis. 2010. *Scène - corps*, Huile sur papier, 21x28 cm, collection privée.

* Docteur en Lettres et Arts, Enseignant à l'Université Ouvert de Chypre au Département d'Études Théâtrales, e.mail : christofic@yahoo.co.uk

Le langage du corps et sa représentation sont au centre de la poétique beckettienne, et la scène constitue le lieu privilégié de son exposition, où tout s'associe aux préoccupations plastiques. L'adjectif plastique concerne le corps matière, « une matière ambiguë »¹, et ce qu'il conditionne et exprime. Ce corps plastique est introduit dans un ensemble de procédures et Beckett le met en scène. Sa plasticité est en relation avec des images, des matières, des mouvements et des gestes qui créent « une multiplicité en profondeur, un tourbillon de contradictions immanentes qui échappent »² à l'œil du spectateur. Il est conditionné par *et* en interaction avec ce qui l'entoure scéniquement, incorporant plusieurs tensions. Pour Beckett, il est toujours lié à un jeu³, et, notamment, au jeu scénique.

Le corps, toujours soumis à des états singuliers (enterrement, mutilation, voir ci-après), présente et subit un mouvement. Ceci ne fait qu'accentuer les tensions scéniques. En effet, le personnage beckettien reste coincé entre vie et mort, entre présence et absence, écriture et jeu, personnage et acteur⁴. Ce qui nécessite l'examen de la relation du corps avec l'espace. L'espace emprisonne les personnages⁵ et constitue un moyen de montrer leur état. Dans *La dernière bande*, par exemple, Krapp ne peut mettre de l'ordre dans « sa turne »⁶, ne peut faire la dernière bande. Dans cette perspective, le corps est en osmose et se confond avec l'espace. Chez Beckett, la relation entre personnage et espace ne peut être définie de manière absolue. Il existe une tension plurielle où le rôle du personnage n'est pas celui qui détermine l'espace, et ce n'est pas non plus l'inverse. Parfois le personnage beckettien est mobile, parfois immobile ; grâce à cette tension, l'espace acquiert sa dynamique. L'aliénation du personnage apparaît paradoxalement dans des espaces sans mouvement (*Pas moi, Cette fois*) et dans des espaces remplis de mouvements (*Pas*). La scène accueille alors un jeu de maniement des corps dans des histoires sans fin. La force structurée du mouvement des personnages établit des échos et devient action. La scène n'est plus un support de mouvement, elle est en fait indissociable de l'interaction essentielle entre mouvement et immobilité ; parole et silence ; lumière et obscurité.

¹ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Corti, 1942, p. 151.

² Beckett, *Proust*, Minuit, 1990, p. 58.

³ Beckett, *Malone meurt* (double n° 30), Minuit, 2004, p. 9.

⁴ Alfred Simon. « Du théâtre de l'écriture » in *Revue d'esthétique*, numéro spécial Beckett, hors-série, Editions Privat, 1986, p. 75.

⁵ Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante: Beckett, Ionesco, Adamov*, Corti, 1987, p. 93.

⁶ Beckett, *La dernière bande*, Minuit, 1959, p. 7.

L'espace scénique, lieu de refuge du personnage, est l'espace délimité du jeu. La conception et la représentation du corps sont toujours capitales pour l'interprétation du théâtre beckettien⁷.

C'est ce qui crée une relation étroite et en même temps complexe entre le personnage beckettien et son corps. Le personnage devient la somme des effets de la déconstruction, une identité avec des contours imprécis, qui, même en tant qu'émetteur de la parole, est source de confusion et de surprises. C'est ainsi que naît la force de l'image scénique du personnage beckettien. Il s'agit d'une «forme physique et matérielle»⁸ qui déconstruit et propose d'une manière originale, non seulement le principe d'identité, mais aussi celui de l'identification, principes primordiaux pour la réception d'une œuvre dramatique.

Le personnage beckettien est réduit parfois à une figure, qui possède une fonction. Il s'agit de « figures définies par de simples fonctions : l'entendant, le souvenant, le récitant [...] Une créature sans noms, un corps [...] comme abstrait »⁹. Ce qui reste à voir de son statut c'est justement ce peu qui fait de lui une présence, présence qui domine la scène et, paradoxalement, qui est dominée par elle. Ce personnage n'est alors qu'une forme d'identité ; le « je » est déterminé par rapport à, par ce qui est évoqué mais qui semble toujours absent. Sa mémoire est reliée à son corps, et, par extension, à ce qui l'entoure, comme les vaines tentatives d'Estragon et de Vladimir de se suicider ou de se séparer dans *En attendant Godot*. Ces deux personnages se rappellent souvent de leur souffrance, et leur corps souffre, mais « Rien à faire »¹⁰. En outre, la séparation âme corps est inscrite dans la représentation. Dans ce sens, le personnage beckettien donne corps au vide « où se manifeste la minceur sans contenu du je parle, [...] le « je » qui parle, se morcelle, se disperse, s'égaille jusqu'à disparaître en cet espace »¹¹. Le personnage est présent et absent, errant et immobile. Et c'est son jeu scénique et sa fonction par rapport aux autres éléments de la représentation qui permettent le maintien de son statut. Or, ce personnage ne peut rien posséder, ni d'objets ni même son corps. Le fonctionnement de la scène en tant que lieu de l'inscription du corps et de

⁷ Jean Roudot, « L'ironique usage du monde », in *Magazine Littéraire*, n° 372, 1999, p. 62-63.

⁸ Margherita S Frankel, « Beckett et Proust : le triomphe de la parole », in *L'Herne*, n° 31, 1976, 281-294, 1976, p. 288.

⁹ Marianne Alphant, « L'exposé », *Objet Beckett*, Centre Pompidou et Institut mémoires de l'édition contemporaine, 2007, p 9-10.

¹⁰ Beckett, *En attendant Godot*, Minuit, 1952, p. 7.

¹¹ Marie Depussé, « Les axiomes de la quotidienneté », in Evelyne Grossman et Régis Salado (éd.), *L'écriture et la scène*, SEDES, 1998, p. 60.

sa présentation offre à Beckett une extension sur les possibilités du jeu (sens-formes) scénique. Le principe fondamental du corps en tant qu'image se place en fait dans ce qu'elle est rapport et tension¹².

Le corps est parfois représenté chez Beckett de manière minimale (*Pas moi/ bouche, Cette fois/tête*). Ces images, ces fragments, prouvent sa dimension plastique : il y a toujours ce qui se cache et ce qui est à chercher. Ainsi, le corps fait sens par rapport à l'ensemble scénique. Dans *Cette fois*, le portrait dramatique du personnage s'établit à travers le souvenir. Faire un portrait est réussi dramatiquement par Beckett qui délègue la parole à une autre source extérieure, même s'il s'agit de la voix du personnage lui-même, ce qui est possible grâce au maniement dramatique du souvenir. Le corps ne peut avoir une implication directe avec ce stimulus extérieur. Cependant, il est toujours sous tensions. Il réagit *par rapport à*. Et parfois cette réaction semble illogique, inattendue. C'est une tête qui rit sans aucune raison apparente¹³. Pour Gontarski, « A partir de *Comédie*, les images scéniques de Beckett inclinent de plus en plus vers la métonymie »¹⁴, ce qui constitue des interrogations fondamentales quant au statut du personnage lui-même et aux autres constituants de l'œuvre. Ceci est souligné davantage dans *Pas moi* où l'image de la bouche met en cause le corps lui-même et sa fonction. Dans ce cas précis, la sur-focalisation sur la bouche affaiblit dangereusement sa fonction en tant que l'organe à travers lequel la parole est exprimée. « Sa seule mastication demeure celle de ces mots vidés de signification »¹⁵. Bouche détachée du corps, mots détachés de la signification ? Même si, parfois, tout semble se vider et tomber dans l'abîme, il y a toujours quelque chose pour le spectateur : la force de l'image scénique, dont *le corps fait partie*.

Chez Beckett, la scène n'est pas seulement conçue pour représenter le vide concrètement, mais la complexité repose sur le fait qu'elle le propose. Dans *Comédie*, par exemple, la situation est essentiellement simple (le conflit d'un trio amoureux, *F1 F2 H* : Femme 1 Femme 2 Homme) dont les composants peuvent se tendre vers l'infini, car les diverses formes de composition se réfléchissent. Or, l'irrésolution de l'histoire, du sens, nous oblige à parler d'une dé-composition, où il n'y a que le mouvement et le mélange, ce qui

¹² Evelyne Grossman, *L'Esthétique de Beckett*, SEDES, 1998, p. 76.

¹³ Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules (Cette fois, Solo, Berceuse, Improromptu d'Ohio, Quoi où)*, Minuit, 1982, p. 25.

¹⁴ Stanley Gontarski, « Beckett à travers Beckett », in *Europe*, n° 770-771/ Juin-Juillet, 1993, 86-98, p. 88.

¹⁵ Jean-Paul Gavard-Perret, *L'imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett*, Circé, 2001, p. 102.

exige indéniablement plusieurs accumulations, plusieurs tensions irrésolues. Les seuls points visibles du corps humain sont en fait trois têtes à peine visibles, qui réagissent, séparément ou ensemble, le corps im/mobile étant celui qui participe à cette orchestration scénique.

De plus, la valeur du corps en tant qu'image est sa forme et sa représentation, parfois inerte ou parfois en mouvement, sa posture et sa place. Déjà dans *Eleutheria*, chaque personnage tient une place, Mme Krap tente d'oublier Victor en supprimant ses places. M. Krap l'affirme : « ma femme a toujours voulu conserver tout en les supprimant en quelque sorte, les places de prédilection de notre fils, car nous avons tous nos places de prédilection, Victor, ma femme et moi, dans cette maison, dans cette maison, d'aussi loin que remontent mes souvenirs, et moi personnellement je garde encore les miennes »¹⁶. Inutile d'insister sur la force de l'image, toujours chère à Beckett, celle du presque immobile. Pour l'instant, tenons l'argument de la place. Dans *Fin de partie*, le personnage reste indissociable de sa place, Nagg et Nell, dans les poubelles, Hamm dans un fauteuil à roulettes¹⁷. Or, dans l'évolution de la dramaturgie beckettienne, le personnage dans le noir, ou le personnage indissociable du noir qui l'entoure, rappelle la problématique de ses romans. Dans certaines pièces, c'est la place, la posture du personnage, qui devient enjeu majeur. Dans *Berceuse*, c'est la femme dans une berceuse, qui motive l'économie plastique de l'œuvre, lorsque, même la voix que cette femme entend (sa propre voix enregistrée) et les réactions de cette femme à des intervalles mesurées, se réfère à sa posture exacte : *Femme dans une berceuse*¹⁸. Par ailleurs, le récitant dans *Solo* en fait autant. Un cas identique se présente dans *Impromptu d'Ohio*. Une valeur différente s'engage dans *Catastrophe*, lorsque le protagoniste, en ne se déplaçant pas, en se maintenant sur son socle, piédestal, se montre en tant qu'emblème de la dignité humaine. La place du personnage beckettien est sa force. Le corps y est, le corps est.

Ce qui caractérise toutes les pièces où il existe l'opposition mouvement – immobilité (*Va-et-vient*, *Pas*, *Fin de partie*, etc.), c'est le maintien de la posture et de la place du personnage qui joue un rôle dans la signification de l'œuvre dramatique. Alors qu'en peinture, on tente d'arrêter le mouvement et de manier l'expressivité du geste (tel est le cas de toute peinture figurative), en sculpture, de la survaloriser dans le tridimensionnel, donc dans l'occupation de l'espace, qui établit ainsi une présence physique, Beckett adopte une position

¹⁶ Beckett, *Eleutheria*, Minuit, 1995, p. 47.

¹⁷ Beckett, Samuel, *Malone meurt* (double n° 30), Minuit, 2004, p. 13.

¹⁸ Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules*, op. cit., p. 41.

médiane : celle qui joue entre les limites du mouvement et de l'immobilité, de la présence et de l'absence. À part la minutie des descriptions qui apparaissent dans les didascalies et qui se réalisent sur scène, nous pouvons admirer dans chaque œuvre beckettienne le maintien ou la perte de la position du personnage. Le mouvement de Willie est lent et inachevé (*Oh les beaux jours*). Le mouvement des personnages, dans *Va-et-vient*, dans *Quoi où*, est indéfinissable et très structuré à la fois. L'énigme du corps sur l'espace scénique dérive à partir de la multiplication des tensions qui le régissent et qui le placent au centre du jeu. Dans cette perspective, la relation entre ce qui se joue et le corps fait que le corps devient enjeu. Possédant une valeur expressive forte, le corps, même dans son silence, anime l'espace scénique. Il dit toujours plus grâce à sa mise en scène, place – posture – déplacement.

Dans *Solo*, le corps atteste la présence physique du personnage qui raconte sa propre histoire. Le récitant est immobile, aucun mouvement, aucun geste. Il devient ainsi centre des tensions, témoin de ses propres expériences afin de vaincre sa solitude. Le corps figé de deux personnages, dans *Impromptu d'Ohio*, témoigne de leur présence physique, mais ces personnages scéniques sont les références de l'histoire racontée. Si le corps matérialise l'absence, il devient témoin d'une histoire. Le statut des personnages beckettien est toujours soumis aux exigences de la représentation. Leurs relations se situent par rapport à une hiérarchie établie par des contraintes (rester/ partir, agir/ subir). Les personnages ne font rien, car, tout simplement, ils ne peuvent rien faire (?). Il y a un *je ne sais quoi* qui les oblige à être là. C'est la tension de ne pas pouvoir comprendre qui motive tout. Or, c'est ce que le corps est qui est montré.

Le corps constitue un centre des tensions chez Beckett. Le corps du Protagoniste est le seul élément qui motive la scène dans *Catastrophe*, il y a au centre de la scène un cube noir de 40 cm de haut, et le Protagoniste, début, fait partie intégrante de la scène en tant qu'objet : il reste immobile. Son corps subit les modifications que le Metteur en scène souhaite¹⁹. Le corps du Protagoniste devient un objet traité selon la volonté et les désirs du Metteur en scène, M, et de son Assistante, A. Sa dénudation progressive montre la valeur expressive du corps. En même temps, âge et *physique* du protagoniste sont *indifférents*²⁰. Or, ce qui compte pour le dramaturge c'est le traitement inhumain du personnage et sa dénudation progressive. Le personnage porte quelques vêtements, mais il est pieds nus. Ces vêtements servent à cacher le Protagoniste.

¹⁹ *Ibidem*, p. 71-72.

²⁰ *Ibidem*, p. 71.

M : Pourquoi ce chapeau? // A : Pour mieux cacher la face. *Un temps.* //
M : Pourquoi cette robe? // A : Pour faire tout noir. *Un temps.* //
M : Qu'est-ce qu'il a dessous? (*A se dirige vers P.*) Dis-le. *A s'immobilise.* //
A : Sa tenue de nuit. // M : Couleur? // A : Cendre²¹.

Le Metteur en scène exige que les mains du Protagoniste soient visibles et lâches, que l'Assistante lui enlève la robe, le chapeau, qu'elle fasse blanchir son crâne ; il apparaît alors un corps en vieux pyjamas gris, qui tremble. De plus, M demande de faire remonter les bras jusqu'à la poitrine, de baisser la tête, et pour renforcer la nudité de ce corps, de déboutonner le haut de la veste et de remonter le pantalon en le roulant *jusqu'au dessus du genou*²². L'autorité du Metteur en scène est mise en question par le geste du Protagoniste²³. Si le corps du Protagoniste constitue un point central, c'est le mouvement de la soumission, de la dénudation qui le caractérise. Pourtant, en relevant la tête, le même corps (personnage) propose une lecture à rebours, une lecture autre. La pure image du corps dérive de sa dimension essentielle. Le corps dit plus dans le silence, même dans son silence. L'action magnifie un Protagoniste, objet aux mains du Metteur en scène qui l'expose de plus en plus dénudé. C'est l'art de la mise en scène d'un corps. Et tout tourne autour de cette mise en scène. M est celui qui incarne le mouvement et les tensions mouvement/ immobilité, voir/ ne pas voir. Il les conduit à un point extrême lorsque, quittant la scène, il s'installe dans la salle. Devient-il spectateur ? Le Protagoniste subit son destin sans réagir. Le Metteur en scène sculpte le corps du Protagoniste par des ordres, exécutés par son Assistante, afin d'aboutir à une vraie catastrophe. Il dit, peu avant la fin de la pièce, « On la tient notre catastrophe »²⁴. Il y a alors un renversement total de cette dimension conventionnelle du tragique. Dans des pièces classiques, le héros subit son destin tragique. Ici, c'est le trouble d'être personnage tragique qui règne. D'autant plus que la catastrophe est action voulue : le Metteur en Scène œuvre la catastrophe. Œuvrer la catastrophe est alors prouver le rapport de l'attendu à l'inattendu. Le corps dénudé du Protagoniste témoigne du comportement inhumain qu'il subit. Dorénavant, l'action dans cette pièce équivaut au dénudement du protagoniste, dont l'apparente soumission renforce son caractère tragique. Or, le personnage ne réagit qu'à la fin en relevant la tête et en fixant la salle, là où se trouve le Metteur en scène et les spectateurs. La situation se renverse, les rôles se renversent. Le corps est exposé et parle à travers son silence.

²¹ *Ibidem*, p. 73.

²² *Ibidem*, p. 74-79.

²³ *Ibidem*, p. 81.

²⁴ *Ibidem*, p. 80.

Chez Beckett, c'est ce qui va se jouer qui complète tant la scène que le sens, sans le faire. *En même temps que baisse l'éclairage de la salle la voix s'élève, inintelligible, derrière le rideau. La salle éteinte la voix continue de même, dix secondes. Avec le lever du rideau improvisation à partir des éléments donnés pour aboutir, une fois le rideau complètement levé et l'attention suffisante, au texte proprement dit*²⁵. Là où le corps est censé remplir, donner sens à la scène, les rôles se renversent. Et ce sont les multiples interactions (corps/ voix/ mouvement/ lumière) qui constituent l'intérêt dramatique plastique de l'œuvre beckettienne. Le corps est alors mis en scène. La Bouche, par exemple, dans *Pas moi*, n'est que le fragment d'un corps, le fragment d'une parole. La *voix de femme*, qui parle parfois, acquiert un statut particulier : il ne s'agit pas d'une présence scénique, son corps n'est pas présent. Elle est, pourtant, clairement identifiable : elle sort du fond de la scène, dans le noir²⁶.

Dans *Berceuse*, selon les indications scéniques : F est vieillie avant l'heure. Cheveux gris en désordre. Grands yeux. Visage blanc sans expression. Mains blanches serrant les bouts des accoudoirs²⁷, son costume est robe de soir noire montante. Manches longues. Dentelles. Paillettes que le balancement fait scintiller. Bibi incongru, posé de guingois, garni de frivolités aptes à accrocher la lumière lors du balancement²⁸. Ces caractéristiques sont récurrentes dans les descriptions des personnages beckettien. Ses vêtements sont noirs. Aussi, elle est plongée dans le noir, en état de délire. Le dispositif scénique peut suggérer l'état psychique du personnage, étant donné que les frontières du corps (et de l'âme) ne sont pas nettes. L'obscurité qui domine la scène peut avoir un caractère symbolique, elle suggère le trouble de cette femme sans nom. Ses cheveux gris en désordre et ses grands yeux, alternativement grands ouverts et fermés, en combinaison avec ses mains blanches, qui serrent les bouts des accoudoirs du rocking-chair, suggèrent qu'elle se trouve dans un état de trouble. Cette image de la femme en déséquilibre psychique se renforce par son discours, dans lequel elle ne dit jamais je. Elle parle à la troisième personne, comme si elle parlait à une étrangère qui avait une hallucination. Cette « elle », l'autre, c'est le fantôme de sa mère en train de mourir ou déjà morte. En même temps, elle imite la découverte de cette scène : elle descend les escaliers, et elle trouve sa mère morte sur un rocking-chair. La femme, sur scène, devient alors l'autre femme de l'histoire, elle. Ces deux femmes, sans identité, se confondent constamment.

²⁵ Beckett, *Oh les beaux jours*, suivi de *Pas moi*, Minuit, 1963, p. 81.

²⁶ Beckett, *Pas* suivi de *Quatre esquisses (Pas - Fragment de théâtre I- Fragment de théâtre II- Pochade radiophonique- Esquisse radiophonique)*, Minuit, 1978, p. 7.

²⁷ Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules*, op. cit., p. 53.

²⁸ Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules*, op. cit., p. 54.

On est surpris par les cheveux en désordre, les mains crispées, les yeux grands ouverts devant la personne morte ou devant le fantôme, ou les yeux fermés comme si elle ne voulait pas voir la mort. C'est ce trouble et ce balancement entre les limites (vie/mort – vivante/morte – raison/folie – parole/silence – absence/présence) qui dominent la scène.

Le corps du personnage beckettien qui se présente dans un lieu, dans une action n'a pas de frontières bien définies, tout se confond. Pour M.-Cl. Hubert, chez Beckett « Le décor [...] reflète une image du corps archaïque, antérieure au stade du miroir, où le moi n'est pas encore constitué, n'ayant pas établi de frontière nette entre l'intérieur et l'extérieur, entre le corps et le monde »²⁹. Cette non définition des frontières entre le corps du personnage et ce qui l'entoure devient de plus en plus complexe après les quatre premières pièces de Beckett. Dans *Pas moi*, par exemple, la Bouche parle et le personnage, à peine visible qui l'accompagne par quatre gestes, devient sa continuité logique : la Bouche parle, la silhouette agit. Cette continuité est d'ordre symbolique (qui nécessite une étude de l'ensemble de l'œuvre et qui est en rapport avec un manque). D'ordre symbolique est également la relation dans *Cette fois*, lorsque la tête entend ses histoires, sa propre histoire. Cette ébauche de portrait est réussie en dehors des limites spatiales et temporelles (une tête suspendue hors du temps et de l'espace), grâce à cette fragmentation du corps : une seule tête visible. Par ailleurs, dans d'autres pièces comme dans *Pas*, le corps suit des parcours stricts ; dans l'aire du va-et-vient, il devient synonyme d'incarnation ou d'incorporation de la maladie psychique du personnage. Or, dans *Va-et-vient*, cette même discipline militaire reste d'ordre esthétique, lorsque les corps des trois vieilles femmes remplissent l'espace de manière organique et colorée. Si la définition du corps, en relation avec l'espace, est difficile dans les pièces beckettiennes, il devient plus clair que ni le corps ni l'espace ne se laissent jamais dévoiler complètement.

Par ailleurs, l'exposition scénique du corps acquiert des significations et des fonctions particulières dans plusieurs œuvres dramatiques beckettiennes. Le corps occupe plastiquement l'espace et se trouve en étroite relation avec l'enjeu de la présence du personnage. L'usage du corps est parfois fait de manière excessive (*Godot*, *Va-et-vient*) ou de manière minimale (*Solo*). Le corps montre : tout d'abord, il souffre : VLADIMIR : Comment va ton pied ? // ESTRAGON : Il enfle³⁰. Le corps devient souvent la métonymie du personnage, car nous assistons à une description partielle du fait et non pas de la cause.

²⁹ Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 229.

³⁰ Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 14.

Le corps, montré ou caché, ne dévoile jamais complètement le personnage. Par ailleurs, il offre la possibilité à Beckett de le placer comme motif de structure ou, mieux, comme une structure apparemment pure. Cette œuvre dramatique accueille le traitement du corps des personnages, qui construit ainsi un nouveau rapport entre la forme et le contenu. L'impuissance du corps renforce le lien de dépendance du personnage à l'autre et montre son aliénation. Le personnage ne peut exister seul. L'isolement du corps, corps seul dans le monde, en dehors du monde, sa souffrance, montre bien l'état déplorable du personnage³¹. Ce qui sépare ces personnages c'est tout ce qui ne se présente pas sur scène. Leurs corps ne font que montrer qu'il existe entre eux des tensions, et elles sont des tensions, parce que les rapports sont difficiles à éclairer. Le corps lui-même, en étant un outil pour la représentation, se présente mutilé. Il faut le reconstruire, le voir comme un ensemble : voix, geste, timbre, mouvement, articulation. Les liens, tissés entre tous les constituants matériels de la scène, renforcent le statut ambigu de l'œuvre dramatique de Beckett, sa force du jeu, la plasticité du corps.

Personne ne peut mieux le dire que Winnie. Le corps fait partie à la fois d'un personnage et d'un espace, où les rapports inattendus se présentent comme hostiles au personnage lui-même et au spectateur. Winnie l'exprime de manière forte : « [t]u sais le rêve que je fais quelquefois ? (*Un temps*.) Le rêve que je fais quelquefois, Willie ? (*Un temps*.) Que tu viendras vivre de ce côté que je puisse te voir. (*Un temps*.) Méconnaissable »³². Le corps est ce qui est essentiel afin que la parole s'attache à un sens. Ce qui donne la possibilité de donner corps au corps. Ce corps, enterré, ne fait que poser des questions tout au long de cette œuvre.

Or, dans *Souffle*, le jeu entre présence et absence est accentué. La pièce n'est plus assurée par un repère quelconque, mais simplement par la présence d'une absence, par un souffle. Ce qui fait un théâtre essentiel, de l'essentiel, essentiellement théâtre. Ce cas limite, peut-être, « relève du spectacle mais n'appartient plus au spectacle vivant »³³, mais là où tout ne semble être que passage dans ce bref instant dramatique, là où la métaphore de la naissance, de la vie devient paradoxalement mort et vice versa, le théâtre assure son essentialité : vivre ce qui ne peut pas être vécu ni représenté de manière raccourcie. C'est le vivre pleinement en tant que théâtre. En fin de compte, chez Beckett, naissance / vie / mort ne peuvent être que métaphores : ce qui

³¹ Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 217-219.

³² Beckett, *Oh les beaux jours*, suivi de *Pas moi*, *op. cit.*, p. 54-55.

³³ Matthijs Engelberts, *Défis du récit scénique. Formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras*, Droz, 2001, p. 188.

passé à travers, ce qui ne peut être saisi que par un *par rapport à*. Ce spectacle est alors essentiellement vivant, valorise le corps *in absentia*. La scène, même dans ce qui est minimal (inspiration/ expiration), par la répétition des éléments presque identiques, pose toujours le même problème, celui d'une présence-absence mise en scène.

Dans ce théâtre, un va-et-vient im/précis et in/déterminé, toujours particulier, prend forme. Parfois, comme dans *Fin de Partie*, c'est la mort qui est apparemment œuvrée. Paradoxalement, la mort passe à travers des paroles, qui fixent un avenir imprécis. Hamm prévoit la fin de Clov : « Dans ma maison. (*Un temps, Prophétique et avec volupté.*) [...] L'infini du vide sera autour de toi, tous les morts de tous les temps ressuscités ne le combleraient pas, tu y seras comme un petit gravier au milieu de la steppe »³⁴. Sur scène, l'enjeu de la parole et de la vision est primordial. Le corps doit être montré. Beckett déjoue et joue avec ce principe. Ainsi, ce qui fait obstacle à la prise dramatique du corps c'est ce qui le valorise. De même, la scène demeure son refuge. Il s'y cache, s'y expose. Ce qui accorde une expressivité forte au corps, même lorsqu'il est mutilé³⁵. Ceci met en relation la mort avec la vie. L'image du corps est toujours caractérisée par la manière dont il renvoie soit à la vie, soit à la mort, ce qui s'attache à ce qu'on appelle plastique, où l'image du corps n'est pas une évidence mais une signification, à chercher. C'est un principe de jeu scénique beckettien. De plus, le personnage beckettien, « au corps meurtri »³⁶ adopte souvent une posture, ce qui révèle des préoccupations plastiques et picturales, qui visent à figer l'image du corps, mais, en même temps, il s'agit d'une posture qui engendre des interrogations philosophiques, existentialistes. Principalement, c'est une posture dans le vide de l'existence, ce qui explique et est indissociable de la représentation scénique du corps. Le corps, mutilé ou pas, y devient acteur. Dans l'évolution de l'écriture beckettienne, le corps, acteur d'impuissance, incarne les contradictions du personnage : mobilité/immobilité, rester/partir, vivre/mourir.

Le corps, sur la scène beckettienne, est peut-être porteur des souffrances et des handicaps, mais il renvoie aussi à sa mise en scène, au jeu scénique. Dans *Fragment de théâtre I*, *A va en tâtonnant vers le fauteuil [de B] se saisit du fauteuil et commence à le pousser aveuglément [...] B frappe derrière lui avec la perche. A lâche le fauteuil, recule. A essaie en tâtonnant de regagner son pliant. Il s'immobilise, perdu*³⁷. Et ce n'est pas seulement dans cette pièce que le personnage

³⁴ Beckett, *Fin de partie*, Minuit, 1957, p. 53-54.

³⁵ Voir la mise en scène des corps im mobiles (Hubert de Phalèse, *op. cit.*, p. 68), une étude exhaustive sur ces infirmités (Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 77 et suiv.).

³⁶ Marie-Claude Hubert, 1987, 12.

³⁷ Beckett, *Pas suivi de Quatre esquisses*, *op. cit.*, p. 28.

beckettien tâtonne, se cherche. En fait, c'est dans toute l'œuvre dramatique de Beckett que le corps se pense, s'expose et tâtonne l'espace scénique.

Par ailleurs, la dramaturgie beckettienne explore la dynamique du corps en tant que matière via l'impuissance de ces personnages, leur présence absence, le presque vide, des structures fondamentales. Le corps ne peut avoir une existence que par son extension ou par sa relation avec l'autre et avec l'espace scénique (Winnie en rêve). Le paradoxe s'affirme par l'impossibilité de la séparation de l'autre ou du lieu et par conséquent par l'impossibilité de la séparation de l'âme du corps. « Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable »³⁸. Toujours, les limites de toute expérience s'établissent par le corps.

Dans *Oh les beaux jours*, Winnie est enterrée jusqu'au-dessus de la taille dans le mamelon, la didascalie précise les parties visibles du corps, « de beaux restes, blonde de préférence, grassouillette, bras et épaules nus, corsage très décolleté, poitrine plantureuse, collier de perles ». Il faut que la matière soit en exergue dans cette belle posture de Winnie où « elle dort, les bras sur le mamelon, la tête sur les bras. Et à côté d'elle, à sa gauche, un grand sac noir, genre cabas, et à sa droite une ombrelle à manche rentrant (et rentré) dont on ne voit que la poignée en bec-de-cane. A sa droite et derrière elle, allongé par terre, endormi, caché par le mamelon, Willie »³⁹. La posture du corps, la place de la matière, est primordiale chez Beckett. Or, le corps ne peut être matière en étant en relation avec ce qui l'entoure, avec ce qui lui appartient et avec un autre, ici Willie. Il est corps matière dans ce qui est pensé en tant qu'âme, chose animée. Le corps est l'âme de la scène à travers ce qu'il exprime et nécessite. Parfois en étant ce qui ne peut être vu, pourtant, il est ce qui est. C'est dans cette perspective que la parole et tout le langage scénique interagissent avec le corps, l'interrogent : Winnie ne peut plus bouger, et la seule partie visible de son corps est sa tête (acte II).

Le sentiment, refus ou appropriation de l'émotion, est, alors, toujours subjectif, sentiment qui est indissociable du corps et de chaque élément central ou auxiliaire d'une représentation, d'une scène. Certes, le but de Beckett est de pousser à l'extrême la limite du reconnaissable. Cependant, une reconnaissance est toujours possible. Le corps matière demeure toujours corps plastique, corps d'un jeu. De plus, le corps entre dans le jeu de l'identification du personnage. Le corps est épuisé par le temps et la souffrance, mutilé et jeté dans les poubelles (*Fin de partie*). La vieillesse comme signe du passage du temps le marque non seulement par des cheveux blancs, mais aussi par

³⁸ Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 12.

³⁹ Beckett, *Oh les beaux jours*, suivi de *Pas moi*, op. cit., p. 11-12.

l'infirmité (*Godot, Solo*). Ce qui rend les interactions, les dépendances des personnages une question subtile. Leurs infirmités constituent souvent une entrave à la communication et les isolent du monde extérieur. Leur corps devient ainsi une prison particulière, il les oblige à rester là, aucun espoir de fuir leur « compagnon d'infortune »⁴⁰. Aucun espoir de sortir du refuge. A partir de *Fin de partie*, les personnages, apparemment, ne peuvent qu'entrer. Les va-et-vient s'établissent dans la circulation entre espace éclairé et espace plongé dans l'obscurité. De même, Beckett accentue la dislocation, la mutilation du corps de ces personnages. La caractéristique principale de la scène beckettienne est le fait qu'elle est perçue d'une manière paradoxale dans son évolution. Elle est statique malgré le fait qu'elle se modifie peu ou beaucoup ; elle est en évolution malgré la presque immobilité. Le corps est alors indissociable de l'espace. L'espace donne corps aux corps, mais c'est le corps qui motive l'espace. Pour E. Grossman, dans *Godot*, par exemple, « ce jeu de rapprochement et d'éloignement entre les deux compères rythme toute la pièce comme un ballet »⁴¹. La chorégraphie beckettienne rappelle que ce n'est pas la beauté d'un geste qui fait la composition mais sa mise en circuit dans un parcours ou une série, qui le répète et le prend pour motif. Le mouvement, en tant que rythme, remplit l'espace scénique et crée un temps. Au début du deuxième acte Vladimir « reprend son va-et-vient précipité. Il s'arrête près de la coulisse droite, regarde longuement au loin, la main en écran devant les yeux. Va et vient. S'arrête près de la coulisse gauche, même jeu. Va et vient. S'arrête brusquement »⁴². Et même, les chutes des personnages scandent la pièce « à la manière d'un leitmotiv »⁴³. Le corps plastique dans le théâtre beckettien est ce qui obéit à la logique propre de chaque œuvre dramatique. Chez Beckett, le corps souffrant/ sain, entier/ fragmenté, présent/ absent, im/ mobile, constitue le centre des tensions scéniques.

La représentation du corps ne peut jamais toucher complètement à l'abstraction pure, car le corps et la présence humaine se concrétisent, font spectacle. Et ce spectacle ne s'appuie pas sur une représentation théâtrale classique, mais c'est plutôt un spectacle qui oscille entre plusieurs formes de représentation comme le cirque, le music-hall⁴⁴ et incorpore plusieurs techniques, qui valorisent le corps, comme la pantomime (voir ci-après). Ce

⁴⁰ Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 91.

⁴¹ Evelyne Grossman, *L'Esthétique de Beckett*, SEDES, 1998, p. 79.

⁴² Beckett, 1952, p. 79.

⁴³ Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 79-80.

⁴⁴ Alfred Simon, « Du théâtre de l'écriture » in *Revue d'esthétique*, numéro spécial Beckett, hors-série, Editions Privat 1986, p. 75.

sont des formes de représentation qui mettent en avant la matérialité du corps, une matérialité qui empêche que la voix s'en détache complètement, elle est là pour « supporter le fait d'être là »⁴⁵. Ces corps, certes, bougent, parfois avec difficulté, mais ils réussissent à occuper l'espace de manière dynamique et équilibrée. Ces corps jouent la dynamique du personnage, du jeu, de la scène.

Le mouvement y est également en relation avec une attente, qui constitue un moyen de remplir l'espace vide, mais aussi de le structurer. Le déplacement constant de Clov, dans *Fin de partie*, comble la mort, ayant ainsi un caractère de rituel, dans un ensemble de tensions orchestrées, et le mouvement exprime l'inquiétude du vide et finalement celle du personnage⁴⁶. Il est certainement relié au corps des protagonistes, même si ceux-ci sont invalides et par cela il est plastique. Le corps prend une autre dimension et constitue le centre de la représentation chez Beckett. Il structure l'œuvre dramatique et remplit le temps du vide. Et même, la pantomime est ce qui se joue sur scène dans certaines pièces beckettiennes (*Actes sans paroles*)⁴⁷. Or, elle est souvent présente lorsque le personnage ne parle pas, mais il s'exprime à travers les gestes et/ ou les mouvements, qui interagissent avec des voix (*Cette fois, Berceuse, Pas*). Mettre en scène des corps mutilés, en mouvement ou immobiles, est une nouveauté esthétique. C'est exposer sur scène des gestes, des mouvements pénibles, des masses saccadés. *Fin de partie* commence par la mise en évidence de cette nouvelle représentation du corps. L'indication scénique est explicite : Clov *va se mettre sous la fenêtre à gauche. Démarche raide et vacillante*⁴⁸. Corps et mouvement disent plus.

Le mouvement, dans *Va-et-vient*, prend une signification particulière. Loin d'une association au corps infirme ou maltraité du personnage, le mouvement devient, dans cette pièce, grâce : le corps mobile du personnage glorifie la beauté de la couleur de son costume. Ce corps vêtu, beau, ne laisse y voir que le mouvement. La scène est espace de grâce d'un mouvement en étroite relation avec la lumière et l'obscurité, le silence, la parole, les murmures.

⁴⁵ Ludovic Janvier, « Roman/Théâtre », *Revue d'Esthétique*, numéro spécial Beckett, hors-série, Editions Privat, 1986, 45-54, p. 50.

⁴⁶ Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 209.

⁴⁷ La pantomime doit beaucoup à l'ancienne passion de l'auteur pour les films muets de Buster Keaton, Ben Turpin et Harry Langdon. « Le recul aidant, *Acte sans paroles* apparaît comme la première tentative de Beckett de se servir de la pantomime, qui aura une place importante dans un certain nombre de ses grands textes pour le théâtre » (James Knowlson *Beckett*, tr. en français par Bonis. *Oristelle, Actes Sud*, 1999, p. 535).

⁴⁸ Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 13.

Les déplacements sont comme une sorte de chuchotement qui remplit l'espace de ce qui est partiellement plein, des personnages en couleur. Ce sont des corps vêtus de couleurs, formes de bruits articulés, sens et essence scéniques. Ce qui est corps laisse voir, entendre.

Dans *Solo*, le corps du récitant reste immobile, entouré d'une faible lumière diffuse. Ce qui montre l'impuissance du personnage à réagir et à couper les liens avec cette nuit, répétée depuis tant d'années. Ce mouvement est alors absence en tant que répétition, mais il est essentiel quant au statut immobile du personnage et de la pièce elle-même. Le dos tourné, posture violente, exclut le spectateur et le personnage lui-même de ce qui se joue.

Dans *Berceuse*, le mouvement acquiert un rôle essentiel. Son opposition à l'immobilité et l'éclairage structure la pièce, et il est en relation avec la parole. La montée de l'éclairage trouve la scène dans une parfaite immobilité. D'abord, c'est la voix et balancement ensemble/écho, fin du balancement, légère baisse de l'éclairage⁴⁹. Ensuite, voix et balancement vont ensemble/écho, fin du balancement, légère baisse de l'éclairage⁵⁰. Puis, même fait⁵¹. Enfin écho et fin du balancement, extinction de l'éclairage⁵². Le *balancement faible. Lent. Régulé mécaniquement sans l'aide de la femme*⁵³. À cette exemplarité du mouvement s'ajoute l'attitude *figée* du personnage *jusqu'au lent affaissement de la tête à la seule lumière du spot*⁵⁴ et le mouvement de ses yeux *tantôt fermés, tantôt grands ouverts. Pas de cillement. Moitié-moitié section 1. De plus en plus fermés sections 2 et 3. Fermés définitivement au milieu de la dernière section*⁵⁵.

De même, dans *Impromptu d'Ohio*, les personnages se trouvent dans une immobilité presque absolue. Dans *La dernière bande*, les déplacements de Krapp sont encore limités. Ils se conditionnent par le contraste ombre / lumière. Dans *Oh les beaux jours*, le mouvement de Willie est en opposition avec l'enterrement, avec l'immobilité de Winnie. Dans *Quoi où*, il s'agit d'une survalorisation. Ce qui confirme que dans le théâtre beckettien le mouvement ne peut pas être outil autonome, mais il se combine avec les autres éléments dramatiques et le jeu scénique. Le mouvement et le corps, attachés aux ou détachés des personnages, les déterminent et les obscurcissent. Tout y est tension dans ce qui se joue. Par le mouvement, Beckett manie et remplit l'espace du jeu.

⁴⁹ Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules*, op. cit., p. 41-44.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 44-46.

⁵¹ *Ibidem*, p. 46-49.

⁵² *Ibidem*, p. 52.

⁵³ *Ibidem*, p. 54.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ *Idem*.

Or, ce mouvement en tant que ce qui se joue conduit toujours, par le maintien des tensions, à une relation, à des absences présences.

Dans *Fragment de théâtre I*, les deux personnages, A et B, en se recherchant, découvrent des corps infirmes (comme *La Parabole des Aveugles*⁵⁶). A, en tâtonnant, découvre que B a une seule jambe, B l'assure que tout le reste est là⁵⁷. Un aveugle que peut-il découvrir ? Où peut-il aller ? Sur scène, son tâtonnement devient mouvement. Le corps, chez Beckett, est associé au mouvement, un mouvement qui se cherche, le déplacement sans objectif apparent (sans sens) tend à se perdre dans cette œuvre dramatique. Les entrées et les sorties des personnages ne maintiennent pas leur fonction dramatique (n'ont pas de signification évidente), mais participent à un processus visuel, apparition/disparition qui est d'ordre visuel, plastique, étant toujours en relation avec la représentation du personnage, fragment ou corps entier⁵⁸. Or, le mouvement est chez Beckett significatif dans sa relation avec l'immobilité et dans sa relation avec tout ce qui se joue sur scène.

Le mouvement des corps s'attache au lieu de la représentation et au décor de chaque histoire. Le conditionnement plastique de la scène donne une autre ampleur au mouvement. Pour Beckett, la scène est l'espace du jeu. Le mouvement dramatique et plastique résulte de la modification de la relation du personnage à l'espace scénique. Or, le geste indique une expression du corps. Les deux se relient au statut du personnage, mais le geste possède une valeur plus esthétique. Il a pour fonction de montrer le sensible, mettre en scène les sensations. Le mouvement est un élément essentiel de l'œuvre dramatique de Beckett. Et il serait inutile de les séparer. Tantôt le mouvement acquiert une signification par rapport au sens de l'action, tantôt le mouvement obtient une valeur en tant que spectacle⁵⁹. Ce qui renvoie à une ritualisation du corps en mouvement, qui met l'accent sur l'acte de mouvoir lui-même⁶⁰. L'articulation du mouvement attribue aux œuvres dramatiques beckettiennes leur originalité poétique.

⁵⁶ Pieter Bruegel, dit l'Ancien, 1568.

⁵⁷ Beckett, *Pas* suivi de *Quatre esquisses*, p. 31.

⁵⁸ François Noudelmann, « Beckett et la scène éclipse », in *Scène et image* (textes réunis par Dominique Moncond'huy et François Noudelmann, présentés par François Noudelmann), Licorne, 2000, p. 34.

⁵⁹ Des personnages spectateurs en quête de spectacle, par un vocabulaire proche du spectacle (Cf. *En attendant Godot*, p. 15, 53, 54, 113 et 51, 41).

⁶⁰ Jean-Paul Gavard-Perret, *L'imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett*, Circé, 2001, p. 104-105.

Quant au manque de précision du mouvement, expressément indiqué dans les didascalies de *Godot*, il évolue vers la précision dans l'écriture dramatique beckettienne. Dans *Fin de partie*, le mouvement est en effet très articulé⁶¹. Hamm, par exemple, se trouve au centre de la scène, et il exige que Clov le déplace. Tout déplacement aboutit à son point de départ : « ramène-moi au centre »⁶². Tout déplacement se situe ainsi autour d'un centre imaginaire, c'est ce que le personnage conçoit comme tel⁶³.

Dans *Fragment de théâtre II*, le mouvement se situe entre sens, codification, interprétation par rapport à l'ensemble du jeu scénique. Tout d'abord, les deux personnages qui vont faire le recensement de la vie du personnage C, prêt à se suicider, entrent dans la pièce. Ce qui indique qu'ils sont des étrangers et, comme ils le disent, ils sont venus pour faire un travail. C est déjà là. Leurs déplacements, dans cette chambre, sont significatifs. B, collaborateur d'A, n'approche jamais C. Seul A approche et voit C. Aucun mouvement, dans cette pièce, n'est gratuit. Les personnages se déplacent toujours afin d'accomplir une action. B s'assoit près de A, parce que sa lampe ne fonctionne plus. De plus, il a besoin de sa chaleur. A et B se déplacent pour amener la gage de l'oiseau, pour mieux voir et ainsi de suite. Le personnage C reste, du début à la fin de la pièce, *debout devant la moitié gauche de la fenêtre, dos à la scène, à gauche*⁶⁴, yeux fermés. Les déplacements de ces personnages, gratuits ou bien calculés, codifient cette pièce. Tout ce qui se joue sur scène dans cette chambre bizarre tente de saisir C, qui reste malgré tout inconnu, le dos tourné. On l'approche sans le voir. On fait son recensement, sans le faire.

Dès lors, l'exposition du corps plastique souligne que, chez Beckett, chaque élément est conçu et réglé selon les exigences du jeu dramatique. C'est dans ce sens que l'on peut mieux saisir la relation étroite entre le corps et l'espace. En effet la répétition des mouvements coïncide avec la fixité de l'espace⁶⁵. Ceci touche l'essentiel du jeu scénique: de l'immobilité, de la répétition naissent les tensions qui mettent en avant la nécessité d'une quête du sens. C'est précisément ce qui renforce la plasticité du corps, puisque l'art dramatique de Beckett arrive à réconcilier de manière subtile la forme et le sens. Même si le corps des personnages est marqué par des infirmités, il est en mouvement et il structure la pièce.

⁶¹ Le mouvement et la disposition scénique sont étudiés dans une approche picturale par Lassaad Jamoussi, *Le Pictural dans l'œuvre de Beckett: Approche poétique de la choseté*, PUB, 2007.

⁶² Beckett, *Fin de partie*, p. 41.

⁶³ Betty Rotjman, *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, Nizet, 1976, p. 147-150.

⁶⁴ Beckett, *Pas suivi de Quatre esquisses*, op. cit., p. 37.

⁶⁵ Marie-Claude Hubert, op. cit., p. 92.

De plus, il y a une espèce d'intériorisation du mouvement qui renforce le jeu. C'est le cas de *Pas* où May marche, sans cesse. Le lieu de l'action n'est pas évident, il reste malgré tout, comme c'est le cas pour la grande majorité des œuvres dramatiques beckettiennes, motivé, dynamique. L'avant-scène, *parallèle à la rampe, longueur de 9 pas, largeur 1 mètre, décentrée à droite (vue de la salle)*, devient l'aire du va-et-vient. *Seuls sont éclairés faiblement l'aire et le personnage, le sol plus que le corps, le corps plus que le visage. Faible spot sur le visage le temps des haltes à D et G. au fond à gauche, un mince rai vertical (R) 3 mètres de haut.* Les voix doivent être *faibles* et le débit *lent*. L'obscurité doit tout couvrir et le rideau noir. *Faible et bref son de cloche fait irruption et écho ; il faut qu'il y ait une lente montée de l'éclairage, y compris R.* Dans ce contexte, *May apparaît se dirigeant à pas lents vers G. Elle fait demi-tour à G, encore trois longueurs s'immobilise de face à D.* Dans la deuxième partie du texte : *l'éclairage s'éteint lentement, sauf R. M. s'immobilise à D dans le noir. Après un temps long, la cloche sonne un peu plus faible. De même, l'éclairage revient un peu plus faible. May reste immobile de face à D.*⁶⁶ Dans la troisième partie du texte, *l'éclairage s'éteint lentement, sauf R. May s'immobilise dans le noir. Après un temps long, la cloche sonne encore plus faible. L'éclairage revient encore un peu plus faible. May reste immobile de face à D.*⁶⁷ À la fin du texte, *l'éclairage s'éteint lentement, sauf R. Le noir domine. Après un temps long, la cloche sonne encore un peu plus faible et écho à nouveau. L'éclairage revient encore un peu plus faible, mais il n'y a nulle trace de May. Enfin, l'éclairage s'éteint lentement, y compris R.*⁶⁸ Tout se replonge dans le noir. L'éclairage et le bruit de la cloche marquent les trois grandes étapes clés de l'œuvre, qui concernent la présence scénique du personnage: premièrement, son apparition et son dialogue avec la voix, deuxièmement, sa seule présence scénique et ses mouvements qui dialoguent avec la voix, troisièmement, son soliloque. Et quatrièmement, sa disparition de l'espace scénique. Un va-et-vient y domine, et tout inter agit (parole – silence ; lumière – obscurité ; mouvement – immobilité ; présence – absence).

Le corps s'y relie, à la fois, à un état physique et un état psychique, mais il est subtile de parler d'une extériorisation du psychisme du personnage beckettien. Le mouvement est extériorisation (du sentiment), mais, chez Beckett, il n'y reste que la tension entre intériorisation et extériorisation. May marche. Elle est en relation avec une voix et une histoire à la fois propres et étrangères. Tout ce qui se passe est, peut-être, dans sa tête. Mais la manière organique

⁶⁶Beckett, *Pas* suivi de *Quatre esquisses*, op. cit., p. 10-11.

⁶⁷ Beckett, *Pas* suivi de *Quatre esquisses*, op. cit., p. 13.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 17.

et calculée, via laquelle l'histoire se développe et l'espace scénique s'engendre, fait la promotion d'une tension irrésolue. Celle du personnage, motivé par des raisons que le spectateur/ récepteur ne puisse connaître. Et c'est dans ce va-et-vient, mouvement cher à Beckett, que l'esprit critique du récepteur tente d'interpréter ce va-et-vient scénique. Or, tout est dans le trouble. Ce qui reste ce sont des tensions multiples. L'impuissance est motrice d'action purement dramatique, c'est-à-dire mouvement pur ; il s'agit donc d'une impuissance à caractère plastique, motrice d'action, qui met en relation de constituants différents de l'œuvre dramatique.

Ce qui se joue sur scène, geste, mouvement, lumière, parole, interroge la présence du corps. Un va-et-vient incessant, entre mobilité et immobilité du personnage, entre parole et silence, constitue la force de l'œuvre dramatique de Beckett. Ce qui s'attache, chez ce dramaturge, à une recherche sur la force plastique de la scène, sur la force de l'image scénique. Betty Rotjman étudie le geste en relation avec la parole dans *Oh les beaux jours*. L'arrêt et la poursuite (rythme) du geste sont en relation avec la parole et les autres éléments dramatiques⁶⁹. Le geste est fortement lié à la parole, mais pas seulement. Il s'agit d'une musicalité du geste, très évidente dans *Oh les beaux jours*, et la relation entre geste, mouvement et voix. Le mouvement est extérieur au corps, et sert à exprimer des sentiments, des désirs, etc. Or, le geste est au théâtre, la création et l'interrogation de ce qui se donne à voir. Il extériorise les sentiments du personnage en exprimant ses profondeurs insondables. Il est indéniable que c'est dans ce jeu, dans l'interprétation du bon acteur que le geste est magnifié. Beckett, en écrivant ses œuvres dramatiques, attribue un rôle majeur aux gestes et aux mouvements via les didascalies.

Samuel Beckett a découvert depuis longtemps la puissance du geste en contemplant des peintures des grands maîtres. Là où le geste n'est plus tel, mais une invention, c'est une œuvre à part entière. Les mains de la *Joconde* ou les mains, dans un tableau de Michelangelo, *La création du monde*, où Dieu donne la vie à l'homme, ou encore *La Mort de Marat* de Jacques Louis David, là, le geste et la signification sont largement explorés. Le geste y constitue un langage majeur. Les peintres figent et glorifient le geste. Dans le théâtre beckettien, le geste se lie au mouvement. Sans que le geste devienne excessif, il y obtient une dimension dramatique, il pointe l'action en tant que jeu. La manière dont les personnages bougent, pensent, mangent est significatif (*Acte sans parole II*). Le geste et le mouvement constituent plus qu'un langage

⁶⁹ Betty Rotjman, *op. cit.*, p. 92-99.

visuel. Beckett, dans l'évolution de son écriture dramatique, investit le geste et le mouvement dans la minutie, l'exactitude et la complexité. M. Haerdter rapporte que pendant les répétitions de *Fin de partie* et précisément pendant la scène de la prière ce qui importe « c'est la disposition symétrique des trois paires de mains jointes et celle du port de tête. Hamm, Clov et Nagg interrompent leurs prières, l'un après l'autre. Beckett propose un "timing" exact »⁷⁰. Ce que l'on appelle alors l'éloquence du geste⁷¹, chez Beckett, n'est autre que le geste bien calculé, révélant combien l'auteur maîtrise son enjeu dans l'espace scénique.

Par ailleurs, le geste arrêté de Winnie, lorsqu'elle dépose le revolver à sa droite tout en l'ordonnant, est révélateur : « Là tu vas vivre là, à partir d'aujourd'hui. (*Sourire.*) »⁷². Le geste est décisif, et les paroles de Winnie en témoignent. Pourtant, le geste lui-même est aussi déterminé par le caractère de l'objet. C'est une tension irrésolue concentrée sur le moment même du geste, l'en jeu est dramatique. Quel est le lien du corps avec le geste ? Le corps exprime la volonté ou la résignation du personnage, le geste renforce ce jeu. Ce mouvement corporel (des bras, des mains, de la tête) montre non pas l'état psychique du personnage beckettien mais plus : c'est ce qui interpelle le récepteur. Loin d'avoir une fonction phatique, celle qui servirait à accrocher le spectateur, le mouvement provoque un questionnement. Par ailleurs, le geste semble être en harmonie relative avec le corps et avec la parole⁷³. Ce que fait le personnage beckettien semble le dépasser. En tout cas, il est indéniable que le geste constitue à lui seul un langage. Dans *Acte sans parole I*, le personnage se mobilise constamment, mais l'objet de sa quête n'est pas atteint. Dans *Pas moi*, le geste est promu en tant que langage. Sa force expressive y est énorme : sur scène on ne voit que très peu. L'auditeur, cette présence physique, en témoigne par ses quatre gestes⁷⁴ qui consistent *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*⁷⁵. Même si les gestes faiblissent progressivement, c'est le rythme, à travers le mouvement, qui

⁷⁰ Michaël Haerdter, « Samuel Beckett répète *Fin de Partie* », in *Revue d'Esthétique*, numéro spécial Beckett, hors-série, Editions Privat 1986, pp. 303-316, p. 305.

⁷¹ James Knowlson, *op. cit.*, p. 95-96.

⁷² Beckett, *Oh les beaux jours*, suivi de *Pas moi*, *op. cit.*, p. 40.

⁷³ Sylvie Loignon, Sylvie. « Se tenir compagnie », in *Analyses et réflexions sur Beckett, En attendant Godot*, ouvrage collectif coordonné par M. Raclod, Ellipses, Editions Marketing, SA 2000, 42.

⁷⁴ *Oh les beaux jours*, suivi de *Pas moi*, p. 82, 86, 91, 93.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 95.

leur accorde leur forte expressivité. Cette codification gestuelle est accompagnée de quatre moments forts de la scène (et également les quatre mouvements du texte) qui pointent l'interrogation sur le statut de celui qui parle.

Dans *Actes sans paroles II*, les gestes des personnages sont ceux qui montrent bien leur caractère. Le personnage A sort du sac, s'immobilise, rêve, joint les mains pour prier, rêve, se met debout, rêve⁷⁶. Par contre, le personnage B se brosse vigoureusement les dents, se frotte vigoureusement le cuir chevelu⁷⁷. Le geste, en tant que répétition, met en avant l'habitude, le rapport du personnage à l'espace, à soi, au jeu.

Dans *Cette fois*, le Souvenant, selon les indications scéniques ouvre et ferme ses yeux et sa respiration est audible. *Yeux ouverts, respiration audible / les yeux se ferment*). *Les yeux s'ouvrent, respiration audible / les yeux se ferment*. *Les yeux s'ouvrent, respiration audible / les yeux se ferment*. *Les yeux s'ouvrent, respiration audible*⁷⁸. À la fin de la pièce, pourquoi offre-t-il à la salle un sourire édenté ? Dans cette limite où la seule présence scénique animée est une tête, et cette tête effectue des mouvements – gestes minimaux, il est difficile d'ignorer la force expressive de ce que le corps, ici une tête, émeut. C'est le moindre, ce qui peut être visible, un geste, ou peu, dans le noir. C'est le trouble. Dans cette perspective, ces indications scéniques exigent des gestes à forte valeur expressive mais qui provoquent l'interrogation.

Dans *Berceuse*, Beckett place, à la fin de la pièce, un mouvement du corps de la femme très significatif. *La tête s'affaisse, s'immobilise*⁷⁹. L'obscurité domine la scène à tous les niveaux. Pourtant, on (ne) peut dire que cette fin de pièce symbolise la mort du personnage. En tout cas, l'interrogation surgit. Même dans l'absence de geste, le corps est significatif. Dans *Impromptu d'Ohio*, le geste est significatif en tant que signe d'expression. Comme susdit, les deux personnages scéniques constituent des présences ambiguës, des échos. Ils mettent en scène leur propre histoire. Leurs gestes sont pourtant très codés. L'entendeur donne le tempo en frappant sur la table de la main gauche. Or, on ne pense pas qu'il s'agisse d'un mouvement de colère ou autre. C'est ce qui rythme la scène.

Dans *Catastrophe*, le corps du Protagoniste est traité en tant qu'objet tout au long de la pièce. Le Protagoniste ne réagit à aucun moment. C'est à la fin de la pièce, lorsque l'exigeant Metteur en scène se contente du résultat de

⁷⁶ *Ibidem*, p. 106.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 107.

⁷⁸ Beckett, *Catastrophe et autres dramatiques*, op. cit., p. 9, 14, 19, 25.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 53.

ses ordres, que le Protagoniste *relève la tête, fixe la salle*⁸⁰. Ce geste unique et contestateur montre la non soumission du personnage. Geste de révolte contre tout ordre de (totalitarisme) ou geste de maintien de sa dignité, c'est avant tout geste humain. C'est pouvoir regarder et fixer celui ou ce qui menace. Les gestes, chez Beckett, disent, certes, plus, mais elles renforcent certainement ce qui se joue et ce qui est en jeu.

Beckett explore et expose le corps, le mouvement et le geste sur scène. Son langage dramatique prend en compte les limites du corps, son questionnement et les attentes du récepteur. Il s'agit d'une révolution formelle dont les nouveautés sont multiples et en évolution constante. De plus, toutes les œuvres dramatiques beckettiennes « se rejoignent au cœur du dilemme, celui même des arts plastiques : comment représenter le changement ? »⁸¹ Sur scène, ce changement s'inscrit dans le corps qui le subit et le montre. Il faut avoir « ce qu'il faut pour tirer parti plastiquement d'une situation plastique sans issue »⁸². C'est alors le conditionnement plastique et scénique du corps. « Ce qui était changé était l'existence hors l'échelle [...] la métamorphose à rebours. Le Laurier en Daphné. La chose de toujours là de nouveau où elle n'avait cessé d'être »⁸³, corps : image, matière, mouvement, geste.

Références

- ALPHANT, Marianne, « L'exposé », *Objet Beckett*, Centre Pompidou et Institut mémoires de l'édition contemporaine, 2007.
- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Corti, 1942.
- BECKETT, Samuel, *Malone meurt* (double n° 30), Minuit, 2004.
- *Le Monde et le Pantalon, suivi de Peintres de l'empêchement*. Minuit, 2003.
 - *Catastrophe et autres dramaticules (Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio, Quoi où)*, Minuit, 1982.
 - *Eleutheria*, Minuit, 1995.
 - *Proust*, Minuit, 1990.
 - *Pas* suivi de *Quatre esquisses (Pas - Fragment de théâtre I- Fragment de théâtre II- Pochade radiophonique- Esquisse radiophonique)*, Minuit, 1978.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 81.

⁸¹ Beckett, *Le Monde et le Pantalon, suivi de Peintres de l'empêchement*. Minuit, 2003, 38.

⁸² *Ibidem*, p. 38.

⁸³ Beckett, *Watt*, *op. cit.*, p. 44.

LE CORPS PLASTIQUE DANS L'ŒUVRE DRAMATIQUE DE BECKETT :
IMAGE, MATIÈRE, MOUVEMENT, GESTE

- *Comédie et actes divers: Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Actes sans paroles I et II, Film, Souffle*. Minuit, 1972.
 - *Watt*, Minuit, 1968.
 - *Oh les beaux jours*, suivi de *Pas moi*, Minuit, 1963.
 - *La dernière bande*, Minuit, 1959.
 - *Fin de partie*, Minuit, 1957.
 - *En attendant Godot*, Minuit, 1952
- DE PHALÈSE, Hubert, *Beckett à la lettre: En attendant Godot, Fin de partie*. Vol. 10. Librairie AG Nizet, 1998.
- DEPUSSÉ, Marie, « Les axiomes de la quotidienneté », in Evelyne Grossman et Régis Salado (éd.), *L'écriture et la scène*, SEDES, 1998.
- ENGELBERTS, Matthijs, *Défis du récit scénique. Formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras*, Droz, 2001.
- FRANKEL, Margherita S, « Beckett et Proust : le triomphe de la parole », in *L'Herne*, n° 31, 1976, 281-294, 1976.
- GAVARD-PERRET, Jean-Paul, *L'imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett*, Circé, 2001.
- GONTARSKI, Stanley, « Beckett à travers Beckett », in *Europe*, n° 770-771/ Juin-Juillet, 1993, 86-98.
- GROSSMAN, Evelyne, *L'Esthétique de Beckett*, SEDES, 1998.
- HAERDTER, Michaël, « Samuel Beckett répète *Fin de Partie* », in *Revue d'Esthétique*, numéro spécial Beckett, hors-série, Editions Privat 1986, 303-316.
- HUBERT, Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante: Beckett, Ionesco, Adamov, Corti*, 1987.
- JAMOUSSE, Lassaad, *Le Pictural dans l'œuvre de Beckett : Approche poïétique de la chose*, PUB, 2007.
- JANVIER, Ludovic, « Roman/Théâtre », *Revue d'Esthétique*, numéro spécial Beckett, hors-série, Editions Privat, 1986, 45-54.
- KNOWLSON, James, *Beckett*, tr. en français par Bonis. *Oristelle, Actes Sud*, 1999.
- « Samuel Beckett metteur en scène : ses carnets de notes de mise en scène et l'interprétation critique de son œuvre théâtrale », *Revue d'Esthétique*, numéro spécial Beckett, hors-série, Editions Privat 1986, 277-289.
- LOIGNON, Sylvie, « Se tenir compagnie », in *Analyses et réflexions sur Beckett, En attendant Godot*, ouvrage collectif coordonné par M. Raclod, Ellipses, Editions Marketing, SA 2000.
- LOUETTE, Jean-François, *En attendant Godot ou l'amitié cruelle*, Belin, 2002.
- NOUDELMANN, François, « Beckett et la scène éclipse », in *Scène et image (textes réunis par Dominique Moncond'huy et François Noudelmann, présentés par François Noudelmann)*, Licorne, 2000.
- ROTJMAN, Betty, *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, Nizet, 1976.

CHRISTOFI CHRISTAKIS

ROUDOT, Jean, « L'ironique usage du monde », in *Magazine Littéraire*, n° 372, 1999, 62-63.

SIMON, Alfred, « Du théâtre de l'écriture » in *Revue d'esthétique*, numéro spécial Beckett, hors-série, Editions Privat, 1986, 71-83.

CHRISTAKIS CHRISTOFI, Visiting Lecturer at The Open University of Cyprus, is a specialist in Samuel Beckett's dramatic work as well as theatricality and performance in general. He has published many critical works concerning contemporary performances.