Du moignon à la prothèse : le corps en supplément chez Beckett

Stéphanie Ravez

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/essais/10415>

DOI : 10.4000/essais.10415

ISSN : 2276-0970

Éditeur

École doctorale Montaigne Humanités

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2012

Pagination : 53-63

ISBN : 978-2-86781-857-8

ISSN : 2417-4211

Référence électronique

Stéphanie Ravez, « Du moignon à la prothèse : le corps en supplément chez Beckett », *Essais* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 17 janvier 2022, consulté le 20 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/essais/10415> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/essais.10415>

Stéphanie Ravez, Équipe Climas, université Michel-de-Montaigne
Bordeaux 3, stephanie.ravez@wanadoo.fr

Résumé

Beckett semble n'avoir jamais cessé d'attaquer le corps comme support et vecteur de la subjectivité dans sa prose ou dans son théâtre. Au début de son œuvre, le corps y est avant tout envisagé à l'état de moignon, de morceau détaché du moi. Mais à partir des années 1960, l'exploration de nouveaux médias infléchit l'écriture du corps beckettien vers un abandon des mutilations au profit d'un devenir prothétique, puis spectral. La notion de supplément originairement associée au corps devient alors l'apanage de l'intériorité et de la conscience.

Mots-clés

Dualisme, mutilation, prothèse, spectralisation, supplément.

Abstract

Beckett never seems to stop attacking the body as support and vector of subjectivity in his prose and theatre. Thus, in the first half of his work, the body is mainly envisaged as stump or piece cut off from the self. But from the sixties on, his use of new media modifies his representation of the body, which gets increasingly prosthetic, and later spectralised. On the contrary, the notion of supplement originally associated with the body now defines interiority and consciousness.

Keywords

Dualism, mutilation, prosthesis, spectralisation, supplement.

Du moignon à la prothèse : le corps en supplément chez Beckett

Stéphanie Ravez

Le corps et sa représentation est au cœur du texte littéraire qui s'intéresse à l'humain. C'est également le cas des textes qui prennent pour objet l'objet, précisément parce que ce qui est exprimé l'est toujours, au fond, depuis un corps. L'œuvre de Beckett ne fait pas exception, y compris comme lorsque dans la pièce intitulée *Souffle*, la scène ne donne à voir qu'un tas de détritiques pendant quarante secondes avant d'être replongée dans le noir. Si les immondices se rapportent par métonymie aux corps qui en ont fait usage, l'inspiration initiale et l'expiration finale qui rythment et encadrent ce bref tableau signalent quant à elles la présence du corps, corps de l'enfant qui vagit et du vieillard qui exhale son dernier souffle, corps peut-être même sexuel puisque *Souffle* fut la réponse ironique de Beckett à la commande d'un ami pour la revue érotique *Oh! Calcutta!* en 1969. Et en même temps, on pourrait lire dans ce bref tableau une forme de dégoût vis-à-vis du corps, toujours en trop pour ainsi dire, un excès qui se donne à voir par déplacement dans la montagne de déchets. Quant aux deux souffles liminaires, à l'aube et au crépuscule de la vie, ils supposent un corps à peine surgi du néant et prêt à y retourner. Ainsi les textes de Beckett semblent souvent hésiter entre le morcellement et la disparition dès lors qu'il s'agit du corps.

Pourtant, ce n'est pas tant sa matérialité qui préoccupe Beckett, bien que celui-ci soit sensible à sa démarche, sa posture, le grain de la voix, etc., que la fonction qu'on lui prête. Le corps est envisagé dans son œuvre avant tout comme support, indice, vecteur d'une identité subjective et humaine. J'emploie ici les concepts de sujet et d'humanité dans un sens classique, humaniste, sens dont l'œuvre de Beckett ne cesse d'interroger la légitimité. L'unité imaginaire du corps est la source de toutes les attaques menées par Beckett, depuis ses premiers romans rédigés en anglais jusqu'à ses derniers textes de théâtre et de fiction. La distance du corps à soi explique, d'une part, sa mécanisation, totale ou partielle : autrement dit, une manière de traduire l'étrangeté du corps passe par sa transformation mécanique ; ainsi, l'écriture consiste à accentuer, creuser le fossé dualiste entre l'âme et le corps. D'autre part, le morcellement que subissent les corps beckettien est inversement une façon de réduire la distance entre le moi et le corps, de s'approcher au plus

près d'une réalité subjective éclatée. Beckett semble osciller entre tantôt une vision classique, disons cartésienne (qu'il conteste par ailleurs), tantôt une vision moderne du sujet humain pour représenter le corps. À partir des années 1960, l'attention portée aux nouveaux médias, comme la radio et la télévision, infléchira l'écriture de Beckett du côté du corps prothétique, du corps existant à l'état de prothèse, renonçant aux moignons et autres mutilations qui avaient marqué jusque-là sa fiction et son théâtre. Le corps y est alors soit suppléé par des instruments (magnétophone, éclairage) soit décrit comme prothèse à part entière, morceau, organe détaché d'un tout. Dès lors on peut se demander si le corps prothétique constitue un « progrès » par rapport au corps mutilé des textes antérieurs. Mais une question plus fondamentale sous-tend les avatars du corps beckettien : est-il possible de se débarrasser du corps comme prothèse de toute fiction ?

Corps automate et corps mutilé

Des premiers romans anglo-saxons à la trilogie des années 1950 (1951-1953), le personnage chez Beckett subit un appauvrissement considérable. Le travail de réduction de l'humain passe par la destruction progressive ou la disparition des attributs traditionnels du personnage narratif. Tout d'abord on observe une mécanisation du personnage réaliste qu'il parodie dans *Murphy*, où les protagonistes, à l'exception du héros éponyme, sont tous qualifiés de « pantins » :

Ils pleurnichent tous tôt ou tard, les pantins de cette histoire, à l'exception de Murphy, qui n'est pas un pantin. (Murphy, p. 92)¹

Ce devenir mécanique est inhérent à l'idéologie réaliste. Si les personnages romanesques du XIX^e siècle sont inhumains pour Beckett, c'est qu'ils sont les jouets d'une pensée causaliste qui les réduit à n'être que des marionnettes :

Nous adorons et nous nous repaissons de Balzac, nous nous en délectons et déclarons que c'est formidable mais pourquoi appeler une distillation d'Euclide et de Perrault Scènes de la vie ? Pourquoi Comédie humaine ? (Dream of Fair to Middling Women, p. 119-20, je traduis)

Dénonçant le caractère irréaliste de la représentation réaliste, l'auteur irlandais poussera finalement la logique du réalisme jusqu'à l'absurde en surmécanisant ses personnages. Les références à la pensée occasionnaliste du philosophe belge Arnold Geulincx, épigone de Descartes participent également de cette mécanisation. Pour l'occasionalisme, la condition

1. Pour les lieux et dates d'édition des œuvres citées, se référer à la bibliographie *infra*.

humaine est en effet entièrement soumise à la seule volonté divine. On sait que dans le *Discours de la méthode*, Descartes insiste non seulement sur l'absolue hétérogénéité du corps (*res extensa*) et de l'esprit (*res cogitans*) mais il montre que l'esprit n'a pas besoin du corps pour exister. Descartes postule toutefois l'existence d'un lieu de communication entre le corps et l'esprit, situé au sein du cerveau, la glande pinéale. Rien de tel chez Geulincx qui radicalise le dualisme cartésien en externalisant le lien âme-corps en Dieu. Si bien que le sujet chez Geulincx est toujours le spectateur impuissant des actions du monde et de son corps.

Et les confins de ma chambre, de mon lit, de mon corps, sont aussi loin de moi que ceux de ma région, du temps de ma splendeur [...]. Et quand je regarde mes mains sur mes draps, [...] elles ne sont pas à moi, moins que jamais à moi, je n'ai pas de bras, c'est un couple... c'est peut-être des jeux d'amoureux, elles vont peut-être monter l'une sur l'autre. (Molloy, p. 100)

Au théâtre, Beckett illustrera l'occasionalisme dans des mimes. *Actes sans paroles II* montrent ainsi des acteurs mus littéralement par un aiguillon, qui sortent d'un sac sur commande, accomplissent une série de gestes chronométrés avant de retourner au fond de leur sac.

Parallèlement à la création de corps automates, mécanisés, se mouvant en l'absence du sujet pour ainsi dire, Beckett entreprend de saper les signes qui habituellement contribuent à la caractérisation du personnage et à son épaisseur « humaine »². Ce qu'il advient du personnage dans le roman de Beckett, c'est précisément la perte des contours, des traits distinctifs. Ainsi, dès *Watt*, on peut lire :

Sur la question si importante de l'aspect physique de Monsieur Knott, Watt n'avait malheureusement rien à dire, ou si peu. Car un jour il pouvait être grand, gros, pâle et brun, et le lendemain sec, petit rougeaud et blond, et le lendemain râblé, moyen, jaune et roux, et le lendemain petit gros, pâle et blond, et le lendemain moyen, rougeaud, sec et roux [...]. (Watt, p. 217)

2. Je fais référence ici non seulement à son « être » (ce qui constitue son portrait) mais aussi à son « faire », pour reprendre les deux grands modèles d'interprétation du personnage, le modèle psychologique et le modèle fonctionnel. Molloy, par exemple, conjugue une faible illusion référentielle à une « carence modale » (voir Vincent Jouve, *La Poétique du roman*. Paris, Sedes, 1997, p. 141) qui le fait échapper à toute logique narrative et abolit du même coup la notion d'intrigue. Le handicap actanciel de Molloy se double d'une indétermination physique, biographique et sociale qui rend hasardeuse toute tentative d'identification stable du personnage.

La déshumanisation de la personne réalisée à partir de l'instabilité de ses traits corporels distinctifs sera portée jusqu'à son paroxysme dans la trilogie par la décomposition progressive des corps. Pour rappel, *Molloy* raconte la trajectoire parallèle de deux personnages, un détective, Moran, et l'objet de sa quête, Molloy, dont les corps se dégradent progressivement jusqu'à l'immobilisation et la réclusion complètes. *Malone meurt* constitue l'étape suivante de cette dégradation en décrivant un personnage infirme, alité dans un hospice qui se raconte des histoires avant de mourir. Enfin, *L'Innommable* parachève la destruction du personnage et du récit : le corps n'y existe plus qu'à l'état de tronc mutilé (Mahood), de ténia (Worm) ou de corps littéralement sans organe (boule ou œuf) ; il est privé de toute possibilité de mouvement et se voit réduit à l'état de fiction.

Je vais peut-être être obligé, afin de ne pas tarir, d'inventer encore une féerie, avec des têtes, des troncs, des bras, des jambes, et tout ce qui s'ensuit, lancés à travers l'immuable alternative d'ombre imparfaite et de clarté douteuse, comme cela m'est déjà arrivé. (L'Innommable, p. 35)

Le personnage de Mahood est le premier de la lignée de ces figures innommables où le personnage n'a conservé de l'humain que la parole tout en se voyant refuser la qualité d'homme par le narrateur, d'où son inhomabilité. En cela, Beckett tourne le dos à Descartes pour qui justement, ce qui différencie l'homme d'un automate est son usage de la parole.

[...] mon prochain représentant en existence sera un cul-de-jatte, c'est décidé, la jatte sur la tête et le cul dans la poussière, à même Tellus aux mille mamelles, pour plus de douceur. Tiens, c'est une idée, encore une, j'arriverai presque peut-être, à coups de mutilations, d'ici une quinzaine de générations d'homme, à faire figure de moi, parmi les passants. (L'Innommable, p. 47)

L'épisode consacré à Mahood se déroule à Paris près des abattoirs de Vaugirard. Mahood, dont le nom syncopé, privé de son *n* (*manhood*) est à l'image de son corps-tronc fiché dans une jarre, sert d'homme-sandwich, de porte-menu devant un restaurant. Il n'y a pourtant aucune pensée sacrificielle de l'abattoir chez Beckett, aucune transcendance attachée au lieu contrairement à ce qu'en fait Bataille par exemple dans son dictionnaire critique. La découpe du corps est au cœur en réalité du projet narcissique de s'apercevoir. Ne pouvant se dire ni se voir (le sujet peut-il se prendre pour objet?), le narrateur s'éloigne le plus possible de la figuration humaine pour mimer cette dissemblance. C'est à coup de moignons que le moi peut espérer s'apercevoir. Toute idée de prothèse (au sens de substitut artificiel d'un organe déficient) visant à humaniser le

sujet, à pallier son manque d'humanité est aussitôt moquée par l'incongruité de son emplacement.

Les pauvres, ils me colleraient un anus artificiel au creux de la main que je ne serais pas là, vivant de leur vie d'homme presque, d'homme tout à fait juste, d'homme assez pour pouvoir être un vrai, à leur image, un jour, mes avatars accomplis. (L'Innommable, p. 48)

La phrase est plus retorse qu'il n'y paraît dans la mesure où l'anus prothétique placé au creux de la main crée une image monstrueuse, déformée de l'humain qui répond *in fine* au vœu de défiguration de l'autoportraitiste.

La manière dont on rapporte le corps au moi est évidemment problématique et Beckett ne cesse de le souligner dans ses textes. L'image du corps, ce que le corps véhicule comme image du moi, le sujet qu'on postule à partir d'un corps est directement visé par l'écriture qui rejoint par là les réflexions de Jacques Lacan sur le stade du miroir. On sait que ce que révèle la théorie du miroir, c'est l'aliénation du corps. L'enfant s'identifie et s'aliène à une image dont l'unité anticipe sur son insuffisance, son incoordination motrice (il s'agit donc d'une image trompeuse). Ce corps c'est le corps de l'autre, sanctionné par le miroir et le regard de l'autre. Chez Beckett, l'unité corporelle est vécue comme étant tout aussi trompeuse car elle tend à se substituer à, voire à pallier l'insuffisance ou l'éclatement du sujet. Si l'on peut parler d'un trop du corps, évoquer son caractère de supplément, c'est pour signifier son double statut de pièce ajoutée et de substitut. À ce titre, le corps fonctionne lui-même métaphoriquement comme une prothèse. Martyriser le corps, le découper, c'est une manière finalement de rétablir la justice, de rendre compte de l'insuffisance du moi. Mieux que la figure (dans les deux sens de *visage* ou de *silhouette*), le moi-gnon peut espérer incarner le sujet.

Corps théâtral/corps spectral

Le corps n'est pas le seul visé par ce devenir supplétif ou prothétique puisque dans *L'Innommable*, le langage est figuré comme étant extérieur au *je* sous la forme de voix qui intiment au personnage de se conformer aux normes de l'humanité :

Qui dirait, à m'entendre, que je n'ai jamais rien vu, rien entendu que leurs voix ? Les hommes aussi, qu'est-ce qu'ils ont pu me chapitrer sur les hommes, avant même de vouloir m'y assimiler. Tout ce dont je parle, avec quoi je parle, c'est d'eux que je le tiens. (L'Innommable, p. 62)

Cette double aliénation du corps et du langage sera reprise et poursuivie au théâtre dans les pièces où la voix se trouve détachée du corps. C'est le

cas de *La Dernière Bande* où le vieux Krapp s'écoute parler dans des bobines enregistrées sur son magnétophone, ou bien dans les pièces radiophoniques où se manifeste la délocalisation de la voix, sa désincarnation. Dans *Pas moi*, les mots proférés par une bouche sont détachés de la figure en djellaba placée sur un podium au fond de la scène, droite comme un i, c'est-à-dire un *je* en anglais, ce *je* que la bouche se refuse précisément à dire. Certes, la voix est incarnée par l'orifice humide et terrifiant de la bouche, mais elle reste scindée du corps de l'Auditeur en djellaba.

On observe également une continuité entre la fiction des années 1950 et le premier théâtre (*En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Oh Les beaux jours*, *La Dernière Bande*) dans ce que le corps représenté sur scène y demeure mutilé ou dégradé. Que l'on songe à Hamm cloué dans son fauteuil, à Clov son serviteur claudiquant, ses parents réduits à des troncs logés dans des poubelles, ou bien à Winnie prisonnière de son mamelon. Petit à petit Beckett introduit également une série d'objets de nature véritablement prothétique ou qui assurent une fonction d'aide à une fonction défaillante tels que des lunettes, un fauteuil roulant, un magnétophone, etc. Mais ces médiations technologiques ne font que souligner l'impuissance des personnages et peinent à recouvrir un manque. Par ailleurs, elles renforcent la dimension mécanique, quasi-inorganique des corps sur scène.

Il peut paraître paradoxal que Beckett se soit tourné vers le théâtre pour se reposer de l'écriture éprouvante de la trilogie et créer d'après sa propre expression un « espace habitable³ », plus hospitalier que celui de la fiction. Les sévices qu'il inflige aux corps scéniques n'ont parfois rien à envier aux tortures infligées par Lemuel dans *Malone meurt* ou à Mahood dans la trilogie. Quant à la pensée dualiste qui imprégnait les textes précédents, elle ne semble pas véritablement abandonnée dans les pièces. Toutefois, Beckett trouve au théâtre un compromis à l'impossible figurabilité du corps :

Comment peut-il appréhender ce corps, compagnon d'infortune éternellement présent, quoique toujours insaisissable, qui est un contenant et une forme extérieure à l'être ? La situation théâtrale, avec toute l'ambiguïté qui la constitue, est particulièrement apte à symboliser ce problème, puisque le corps imaginaire du personnage ne peut être perçu qu'à travers ce référent qu'est le comédien, homme en chair et en os. Aussi le thème du corps, dans le théâtre beckettien, a-t-il valeur de mythe, au sens où l'entend Lévi-Strauss, c'est-à-dire d'instrument qui tente de médiatiser une problématique insoluble.

3. L'expression de Beckett « habitable space » est reprise par Shane Weller dans son livre *A Taste for the Negative: Beckett and Nihilism*, Londres, MHRA & Maney Publishing, 2005, p. 117-159.

(M.-C. Hubert, « Corps et voix dans le théâtre de Beckett à partir des années soixante », p. 211)

Progressivement, le corps mutilé disparaît de la scène pour céder la place à un corps voilé, à peine discernable dans l'obscurité. C'est le cas du personnage de May qui dans *Pas* arpente la scène de long en large, et dont le visage est à peine éclairé :

Éclairage: faible, froid. Seuls sont éclairés 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(roite) et G(auche). (Extrait du prologue didascalique de Pas, p. 7-8)

Dans la première séquence, May interroge sa mère absente sur la réalité de son existence : « Quel âge ai-je... déjà ? » (*Pas*, 10). Dans la seconde partie de la pièce, la voix de la mère observe et commente les allées et venues de sa fille May, dont l'arpentage seul peine à confirmer l'existence : « Non, mère, le mouvement à lui seul ne suffit pas, il me faut la chute des pas, si faible soit-elle. » (*Pas*, 12). Dans la troisième partie, May raconte à son tour l'histoire d'une mère et de sa fille qui dit n'avoir pas été là. Le quatrième tableau achève de dématérialiser le personnage féminin, en montrant une scène vide, plongée dans une quasi-obscurité.

Le compromis auquel parvient Beckett au théâtre, c'est au fond celui de la spectralisation du corps scénique, au sens où celui-ci est là sans y être, celui ou celle que nous voyons sur scène n'est pas celui ou celle qu'il ou elle dit être. Ce que ne cessent de mettre en scène les pièces depuis *Godot*, c'est cette impossible présence à soi qui ne peut se faire avec ou sans le corps : « Absent, toujours. Tout s'est fait sans moi » déclare Hamm dans *Fin de partie* (98). La nature fantomatique du corps est encore accentuée dans les pièces pour la télévision comme *Que nuages* (1976) et *Trio du fantôme* (1975-1976) qui montrent un personnage masculin reclus dans une chambre, assailli par une voix ou des visions. L'auteur utilise les ressources du médium télévisuel (voix-off, cadrage, gros plan, éclairage, mouvements de caméra et montage) pour suggérer l'immatérialité des corps et nous rappeler que ce que nous voyons à l'écran ne sont que des effets de lumière et d'ombre. La spectralisation du corps touche également l'espace, dont la caractéristique principale, à l'image du corps, est d'être un dehors qui est aussi un dedans. Ainsi, la chambre, appelée également *refuge* ou *sanctuaire* dans le théâtre beckettien n'est souvent que la métaphore de la boîte crânienne où est enfermé l'esprit.

À la différence des pièces théâtrales où le spectateur était invité à faire sens d'une image globalement statique, dans les *teleplays* nous sommes confrontés à une série de signaux visuels et sonores qui semblent échapper au contrôle du personnage, de la voix ou de la caméra. Dans l'unique œuvre

cinématographique de Beckett, *Film*, où Buster Keaton poursuivi par la caméra finit par être capturé par son objectif, on reconnaît le scénario aperceptif classique où le sujet se scinde en S(ujet) et O(bjet). Dans les pièces pour la télévision, pareil scénario est compliqué par le fait que dans *Trio du fantôme*, par exemple, le personnage, dans son épaisseur subjective, résiste à la voix qui dicte les mouvements exploratoires de la caméra. Celui-là finit d'ailleurs par s'émanciper définitivement de celle-ci dans l'ultime séquence. Voici un extrait du second volet :

V(oix) — *Maintenant jusqu'au grabat.*

S(ilhouette) va à la tête du grabat (côté fenêtre), se tient là, le contemplant. 5 secondes.

S se tourne vers le mur à la tête du grabat, s'approche du mur, regarde son visage dans le miroir pendu au mur, invisible du point A.

V. — *(Surprise)* Ah !

Au bout de 5 secondes, S incline la tête, se tient devant le miroir, tête baissée. 2 secondes.

V. — *Maintenant jusqu'à la porte.*

S va jusqu'au tabouret, soulève le magnétophone, s'assied, reprend la pose du début, courbé sur le magnétophone. 2 secondes. (*Trio du fantôme*, p. 28-9)

La question qui était sous-jacente aux romans et au premier théâtre pouvait se résumer à un *comment faire tenir ensemble un corps et une voix, du corps et du langage*. Cette question est toujours représentée dans les pièces pour la télévision dans la disjonction du corps et de la voix, mais elle apparaît déplacée pour ainsi dire, inessentielle au regard de ce qui hante précisément les corps, et qui dans *Trio du fantôme* est matérialisé par le largo du cinquième trio pour piano, violon et violoncelle de Beethoven. Ce qui hante le personnage dans les pièces pour la télévision, c'est un souvenir du passé, un amour perdu, une femme aimée et disparue, etc. La mélancolie a pris la place du projet narcissique.

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 [...]. (... que nuages..., p. 43).

De fait, il semble que l'on assiste à un renversement du scénario prothétique initial mettant en scène une conscience détachée du corps où celle-ci était le point de départ des projections corporelles tantôt recherchées tantôt honnies. Dans les pièces pour la télévision ainsi que les derniers textes en prose, la

prothèse a les attributs traditionnels de l'intériorité : voix off et caméra pour la télévision ou bien œil, imagination, et esprit pour la fiction. C'est à partir de cette conscience prothétique qu'est projeté un corps, une figure, dont l'impénétrabilité suggère qu'il est peut-être le siège d'une intériorité véritable. Le corps spectral de la vieille dans *Mal vu mal dit* est désigné dans le texte comme lieu énigmatique dont l'œil et l'instance narrative cherchent inlassablement à percer le secret.

Entrepris d'en dessous le visage se laisse faire enfin. À la faible lumière que renvoie la dalle. Calme bloc doucement concave poli par des siècles d'allées et venues. Blancher plombée. Pas une ride [...]. Fermés les yeux ne livrent pas leurs prunelles. L'avenir les dira cernées d'un bleu délavé. Auquel les pleurs purent ne pas être étrangers. Inimaginables pleurs d'antan. (*Mal vu mal dit*, p. 30)

Paradoxalement, le corps fantôme se voit doté d'une épaisseur dont il était privé dans les premiers écrits. Ce n'est plus *je pense ou je parle, donc je suis*, mais *il ou elle a un corps donc il ou elle doit être*. Grand lecteur de Schopenhauer et de l'occasionalisme, Beckett livrait dans ses premiers romans une vision de l'humanité foncièrement pessimiste où être humain signifiait être séparé et où la seule source de liberté et d'émancipation à l'écart de la nécessité incarnée par le monde extérieur résidait dans la négation du corps et le refuge mortifère dans un esprit, qui toutefois ne pouvait se maintenir en l'absence d'un corps. Désormais, le corps retrouve son intégrité (il est d'ailleurs plus souvent entier que morcelé), au prix de sa spectralisation certes, et incarne, pour ainsi dire, une forme de liberté. S'il peut désormais échapper à la conscience, en revanche celle-ci ne peut subsister sans lui.

Du coup, on peut envisager le passage du moignon à la prothèse dans la dernière partie de l'œuvre de Beckett, comme un moyen de réhabiliter le corps, comme lieu d'une certaine irréductibilité de l'humain. Malgré les tentatives réitérées pour éliminer ses signes distinctifs, essentiellement le langage et le corps, le texte beckettien non seulement échoue à les éradiquer complètement mais s'entête à les faire revivre, même sous une forme diminuée, fragmentaire. L'humain reste à l'état de restes humains, moignons, prothèses, fantômes.

Le corps encore. Où nul. Le lieu encore. Où nul. Essayer encore. Rater encore. Rater mieux encore. Ou mieux plus [...]. (*Cap au pire*, p. 8)

Cette dernière citation suggère que la création ne peut se passer du corps, que celui-ci demeure sans doute le point de départ et l'horizon de tout récit. Peut-on envisager une écriture sans corps ? Le corps ne demeure-t-il pas la prothèse inévitable de toute fiction, qu'elle soit théâtrale ou non ? Sa persistance dans

les textes minimalistes les plus radicaux de Beckett le laisse croire : *stirrings still*, soubresauts, encore dit le titre de l'avant-dernier texte de l'écrivain.

Bibliographie

Bataille Georges, « Abattoir » in *Dictionnaire critique*, Orléans, L'Écarlate, 1993.

Beckett Samuel, *Dream of Fair to Middling Women* (1932), Dublin, The Black Cat Press, 1992.

——, *Murphy* (1938 pour la version anglaise, 1947 pour la traduction française), Paris, Minuit, 1979.

——, *Watt* (1943 pour le texte anglais, 1946 pour la traduction), Paris, Minuit, 1982.

——, *Molloy* (1951), Paris, Minuit, 1951.

——, *L'Innommable* (1953), Paris, Minuit, 1992.

——, *Fin de partie* (1957), Paris, Minuit, 1993.

——, *Souffle* (1971) in *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit, 2009.

——, *Trio du fantôme* (1976), traduit par E. Fournier in *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992.

——, *que nuages...* (1976), traduit par E. Fournier in *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992.

——, *Pas* (1977) in *Pas suivi de Fragments de théâtre I et II...*, Paris, Minuit, 2006.

——, *Mal vu mal dit* (1981), Paris, Minuit, 1990.

——, *Cap au pire* (1982 pour la version anglaise), traduit par E. Fournier, Paris, Minuit, 1991.

Hubert Marie-Claude, « Corps et voix dans le théâtre de Beckett à partir des années soixante », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1994, n° 46.

Jouve Vincent, *La Poétique du roman*, Paris, Sedes, 1997.

Weller Shane, *A Taste for the Negative: Beckett and Nihilism*, Londres, MHRA & Maney Publishing, 2005.