

Poétique du corps en souffrance dans le théâtre de Beckett

Marjorie Colin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/3596>

DOI : [10.4000/lcc.3596](https://doi.org/10.4000/lcc.3596)

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Marjorie Colin, « Poétique du corps en souffrance dans le théâtre de Beckett », *Les chantiers de la création* [En ligne], 12 | 2020, mis en ligne le 01 avril 2020, consulté le 28 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/3596> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.3596>

Ce document a été généré automatiquement le 28 avril 2020.

Tous droits réservés

Poétique du corps en souffrance dans le théâtre de Beckett

Marjorie Colin

Introduction

- 1 La place accordée au corps souffrant est chez le dramaturge une véritable clé de lecture de son œuvre théâtrale. À la question « que vaut un corps ? » et plus précisément pour ce qui nous concerne, un corps « souffrant », nous pouvons apporter une réponse en deux temps, ce corps défaillant étant porteur en effet d'une véritable ambivalence : un corps qui s'avère de prime abord tragique pour se révéler ensuite profondément comique.
- 2 La mécanique du tragique chez Beckett réside dans la mise en scène d'une marginalité physique qui vient rappeler l'enfermement de l'homme. Il est d'abord question du handicap : le corps est toujours empêché. Les personnages beckettien éprouvent des difficultés majeures pour accomplir des gestes du quotidien et le corps devient le levier de leur déraillement. Hamm de *Fin de partie* est en fauteuil roulant. Pozzo au deuxième acte d'*En attendant Godot* est aveugle. Les personnages de *Comédie* ne sont que des têtes qui sortent de jarres et Winnie d'*Oh les beaux jours* peut être assimilée à une femme-tronc étant donné que seul son corps dépasse du mamelon de sable. Beckett grossit les traits saillants de leur infirmité pour en accentuer l'aspect tragique. Le corps défaillant s'illustre aussi dans une forme de désarticulation qui associe les personnages à des marionnettes. La présence du corps sur scène est nécessairement problématique : les personnages sont présentés comme des êtres rampants, enfermés, enfouis. Cette faillite du physique atteste d'une privation d'humanité qui témoigne d'une condamnation et ancre chaque personnage dans le registre tragique.
- 3 Mais le corps impotent peut aussi être un ressort à la fois comique et joyeux, dans la mesure où il devient moteur du gag (on pense aux troubles de la marche d'Estragon qui évoquent Charlot). Les personnages soumis aux tocs (le jeu avec le chapeau de Vladimir, la chaussure d'Estragon, la peau de banane de Krapp) suscitent le comique et

constituent un véritable *modus operandi* chez Beckett, devenant alors un remède, un pas vers la guérison par la conversion du pire en rire. La solidarité puissante qui lie les personnes dont les corps sont défaillants s'avère donc le levier d'une forme de joie collective.

1. Corps et tragique ou comment le physique en faillite se fait l'incarnation du tragique.

- 4 À la question « que vaut un corps ? » pourrait répondre la phrase de Geulincx rapportée dans *Murphy* : « Là où tu ne vauds rien, tu ne dois rien vouloir¹ ». Si les personnages de Beckett semblent sans espoir, c'est sans doute parce que les corps en charpie, véritable fatalité, rendent impossible l'idée même d'un futur. Dans presque l'intégralité de son répertoire, Beckett donne à voir des corps épuisés qui confinent parfois à l'éclatement métonymique, dans la mesure où les personnages semblent parfois réduits à des parties, des bouts de leur corps indépendamment de toute unité physique. De l'asthénie d'Estragon dans *Godot* aux têtes de femmes enfouies dans des jarres de *Comédie*, le corps porte les stigmates du tragique dans la mesure où il est en permanence empêché ou éclaté.

1.1 « Vieil homme avachi » (DB) : des corps usés.

- 5 La sénescence est un premier élément qui marque le tragique des corps parce qu'elle rappelle le passage du temps et annonce la mort. Roger Blin, premier metteur en scène de *Godot*, déclare à propos de Vladimir que c'est un personnage qui
- a envie de pisser tout le temps, il est agité. Le type qui a mal aux pieds, il s'assoit le plus possible. Le gros, qui a une maladie de cœur, se dandine, pérore, prend du volume, et puis complètement gâteux, il est affligé d'une espèce de petit tremblement que je voulais de temps en temps. (Archives IMEC, Fonds Roger Blin, BLN 3.5, Entretien non signé pour les Cahiers de L'Herne, feuillet 8.)
- 6 Dans *Cendres*, un des personnages a : « le vieil œil bleu, vitreux, paupières en charpie, plus de cils... » (Beckett, 1958, 69). Le plus souvent asthéniques, certains personnages s'endorment de manière impromptue comme dans *Godot* : « Estragon s'endort. (...) Estragon se réveille en sursaut. » (Beckett, 1952, 19). Dans *Eleutheria*, l'aspect grabataire est perceptible dans les répliques successives de M. Krap, « Mourant » (Beckett, 1995, 35) et de Mme Meck, « Je ne suis qu'une vieille femme, laide, malade et seule » (46). Henry, dans *Cendres*, multiplie les évanouissements, comme pour souligner son épuisement : « Il s'évanouit rapidement » (Beckett, 1958, 38). Krapp est « un vieil homme avachi », « Visage blanc. Cheveux gris en désordre. Très myope. Dur d'oreille. Démarche laborieuse » (Beckett, 1959, 8). Nagg et Nell, les parents de Hamm dans *Fin de partie*, sont enfermés dans des poubelles. Mettre les géniteurs aux ordures peut constituer une réponse à « que vaut un corps ? » dans la mesure où chez Beckett, le fait d'être né (donc de devenir corps), constitue le premier des péchés. Par là, il inscrit son propos dans le sillage de celui de Schopenhauer pour qui « la vie de chacun de nous, à l'embrasser dans son ensemble d'un coup d'oeil, à n'en considérer que les traits marquants, est une véritable tragédie (...) (58) »

1.2 Un spectacle dans un fauteuil roulant.

- 7 Dans le théâtre beckettien, le handicap est un motif majeur : il exprime en premier lieu le tragique dans la mesure où il condamne le personnage à être esclave de son propre corps et lui renvoie un reflet désespérant.
- 8 A propos de l'infirmité, René Girard avance l'idée que
 si l'infirmité, même accidentelle, inquiète, c'est parce qu'elle donne une impression de dynamisme déstabilisant. Elle paraît menacer le système en tant que tel. (...) La différence hors système terrifie parce qu'elle suggère la vérité du système, sa relativité, sa fragilité, sa mortalité (34).
- 9 Cette déficience motrice, caractérisée par une déambulation difficile ou disharmonieuse est visible dans *Godot*, où Vladimir marche « à petits pas raides, les jambes écartées » (Beckett, 1952, 9), Estragon se déplace « en boitillant » (16) et semble souffrir de manière croissante de troubles de la marche. Chaque tentative d'agir se solde par un échec, renvoyant le personnage à son impossibilité. « Je ne pouvais littéralement » (Beckett, 1963, 19), dit le personnage de *Comédie*. Le corps devient alors un miroir de l'expérience de la finitude. « Rien à faire » ouvre d'ailleurs *Godot*. Dans *Eleutheria*, Mme Krap est décrite dans la didascalie initiale du premier acte comme immobile, puis plus loin, elle rappelle à son mari : « Tu sais très bien que je ne peux pas me lever » (Beckett, 1995, 30). Dans *Fin de partie*, Hamm est prostré dans un fauteuil roulant tout comme B de *Fragment de théâtre I*. On retrouve d'autres handicaps comme la cécité. En effet, aux questions « comment vont tes yeux » (Beckett, 1957, 21), Clov répondra « mal » (21), échange quasiment similaire entre Nagg et Nell « tu me vois ? Mal. Et toi tu me vois ? Mal. » (26) ou encore Hamm de rappeler à Clov « un jour tu seras aveugle. Comme moi » (53). Dans *Cendres*, Henry évoque « Un vieil aveugle à moitié louf » (Beckett, 1958, 38), Pozzo au deuxième acte est devenu aveugle tout comme A de *Fragment de théâtre I*.
- 10 La camptocormie – malformation de la colonne vertébrale qui a pour conséquence de courber les dos –, est visible chez Clov « je suis si voûté que je ne vois que mes pieds » (Beckett, 1957, 109) ou chez Krapp qui apparaît en vieil homme invariablement penché.

1.3 Une esthétique du marionnettisme

- 11 Le tragique s'incarne aussi dans personnages qui semblent ne plus être des représentants de l'espèce humaine. Poussant encore plus loin l'anéantissement de ses personnages, Beckett fait de ses figures des pantins. On sait que « Beckett connaissait d'ailleurs et appréciait particulièrement le petit texte de Kleist » (Naugrette, 2012, 48), *Sur le Théâtre de marionnettes*. L'impossible unité physique marquée par des corps fragmentés ou désarticulés renvoie à une esthétique du marionnettisme². Les amputations ou amoindrissements caractérisent ce corps disloqué. Clov demande ainsi à Nagg : « Comment vont tes moignons ? ». Cette désarticulation est visible dans la représentation géométrique des mains dans *Va-et-vient* qui évoque des figures kaléidoscopiques. Les mains semblent indépendantes et s'autonomisent pour former une sorte de figure graphique qui peut s'apparenter à un mobile :

Au bout d'un moment, elles unissent leurs mains comme suit : la droite de Vi avec la droite de Ru sur les genoux de Ru, la gauche de Vi avec la gauche de Flo sur les genoux de Flo, la droite de Flo avec la gauche de Ry sur les genoux de Vi, les bras de Vi reposant sur le bras gauche de Ru et le bras droit de Flo (Beckett, 1970, 42).

- 12 L'aspect tragique est renforcé par le motif de la fatalité : une force supérieure semble condamner le personnage à l'éclatement symbolique. Cette dislocation est déjà présente en creux dans le titre de la pièce et la dénomination des personnages qui sont comme amputés d'une partie de leur prénom : « Flo, Vi et Ru » (Beckett, 1966, 39). En effet, l'expression « va-et-vient » implique déjà l'idée de division : « Mouvement plus ou moins confus de personnes ou de choses se déplaçant selon des directions opposées » (CNRTL).
- 13 Lorsque les personnages sont encore capables de se mouvoir, relativement, il apparaît cependant impossible qu'ils puissent mener une existence décente puisqu'ils sont malgré tout relégués au rang de poupée qu'on manipule. Cela est sensible dans *Godot*, lorsque Lucky devient le jouet de Pozzo :
- Entrent Pozzo et Lucky. Celui-là dirige celui-ci au moyen d'une corde passée autour du cou, de sorte qu'on ne voit d'abord que Lucky suivi de la corde, assez longue pour qu'il puisse arriver au milieu du plateau avant que Pozzo débouche de la coulisse. Lucky porte une lourde valise, un siège pliant, un panier à provisions et un manteau (sur le bras) ; Pozzo un fouet. (Beckett, 1952, 28)
- 14 On retrouve ici certains attributs du marionnettiste : la ficelle devenue corde, le verbe « diriger » qui atteste de la *marionnettisation* du personnage, comme soudainement automatisé, ce que souligne Catherine Naugrette :
- C'est bien la représentation d'un pantin « dirigé » par le manipulateur, la corde constituant l'équivalent de la ficelle par laquelle les impulsions sont données à la marionnette, tout en évoquant (avec le fouet que tient Pozzo et qu'il fait claquer) la métaphore corollaire de l'animal et de son maître, de la bête de cirque et de son dresseur. (Naugrette, 2012, 107).
- 15 Beckett fait agir ses personnages comme des pantins misérables, soulignant l'aspect tragique par le motif de la fatalité, les laissant dans l'impossibilité d'accomplir ce à quoi ils aspirent : se mettre en station debout, se déplacer, attraper un objet.

1.4 L'animalisation, une dissolution de l'humain

- 16 Le traitement des corps chez Beckett peut aussi se charger de négativité par l'animalisation qui s'opère lorsque les personnages sont privés d'attributs humains.
- 17 C'est notamment le cas de Pozzo qui s'adresse à Lucky « comme à un cheval » (Beckett, 1952, 56), comparaison animale qu'il poursuit dans le qualificatif qu'il lui attribue plus loin « Debout ! Porc ! (Beckett, 1952, 66) . Lui-même finira par s'éloigner, au deuxième acte, « en rampant » (Beckett, 1952, 116) . « Pour le gnostique Saturnil, les sept archontes, ayant entrepris de former un homme, ne purent faire rien d'autre qu'un être rampant incapable de se redresser. Tel est l'homme de Beckett. » (Roudaut, 1969, 48)
- 18 Cette privation d'humanité par la condamnation à la reptation est un stigmatisme également de la condition tragique des personnages beckettien.
- 19 La répétition de la chute du personnage dans *Cascando* vient elle aussi insister sur le corps fragmenté et l'impossible déploiement d'une masse harmonieuse. Tout n'est que morceaux de corps éparpillés qui viennent rendre compte de la destination finale du personnage : le sol.

- 20 Serpilekin Adeline Terlemez souligne que « chez Beckett le corps est en opposition avec l'image de l'Homo erectus (« homme debout »). Le corps est en « involution ». Il contredit Darwin et la structure anthropologique » (70)
- 21 Le tragique chez Beckett prend donc sa source dans cette expression.

2. Corps comiques ou comment les manifestations des corps défaillants s'avèrent être de puissants leviers du comique.

- 22 Le corps des personnages du théâtre beckettien n'est pas seulement un corps que l'on peut rattacher au tragique. La multiplicité des pathologies de tous types est souvent un puissant levier pour déclencher le rire. Parce qu'ils présentent une apparente difformité, une bizarrerie, les éléments du physique chez Beckett apparaissent comme des éléments grotesques.
- 23 Cette « inquiétante étrangeté » qui selon Freud s'inscrit au carrefour de l'angoisse primitive et de la terreur en marquant le passage de l'inanimé à l'animé, trouve son expression chez Beckett en faisant des corps des personnages des pantins tragiques. Mais ces bizarreries, ces marginalités constituent aussi, paradoxalement, la source principale du comique. Le corps amuse parce qu'il est ridicule, parce qu'il est grotesque. Pour Jean Starobinski, « inessentiel, contingent, le corps fait son jeu à part ; il aurait dû s'effacer, le voici qui réapparaît comme une fatalité ridicule. Le corps a subi une espèce d'exil : un exil et un excès de présence. » (55)

2.1 Une esthétique de la difformité

- 24 La difformité est tout d'abord un élément récurrent. Ainsi les personnages de *Comédie* ne sont que des têtes qui dépassent de jarres, « le cou étroitement pris dans le goulot » (Beckett, 1963, 9) et la vision grotesque des trois têtes privées de corps produit un effet de bizarrerie. On retrouve cette présentation identique dans le récit de la *Voix de Cascano* qui répète successivement « le visage dans le sable » (Beckett, 1963, 52), « dans les galets » (Beckett, 1963, 54), « dans la boue » (Beckett, 1963, 51), « contre les planches » (Beckett, 1963, 56), « dans l'eau » (Beckett, 1963, 57) et dans celui de *Paroles et musique* qui évoque le « visage dans les cendres » (Beckett, 1962, 71). La description de la face enfouie n'est certes pas un élément du comique, mais la répétition de l'enfouissement, qui se précise dans ses variations – sable, galets, boue, planches et eau –, est en revanche porteuse de sens quant à la représentation d'un corps dégénéré qui est désormais incapable de se maintenir verticalement et qui est sans cesse projeté au sol. C'est dans la répétition des chutes que le comique trouve son expression. Ce décalage induit une difformité du personnage qui se situe entre humanité et monstruosité. C'est précisément dans cet entre-deux, dans cette indécision que vient se nicher le potentiel grotesque de la pièce. Le récit, motivant ici la représentation imaginaire de visages tournés plus vers les éléments (sable, boue, eau) que les êtres humains, atteste de cette vision grotesque de l'humanité.

2.2 « Rien n'est plus drôle que le malheur »

- 25 Dans l'intégralité des pièces, les personnages ont souvent des pathologies récurrentes, plus ou moins importantes, qui renforcent le comique. Régulièrement, ils s'en plaignent. Estragon affirme « Mon poumon gauche est très faible » (Beckett, 1952, 56) et B de *Fragments II* évoque ses « migraines...troubles visuels (...) tumeurs fibreuses (...) troubles auditifs » (Beckett, 1978, 47). La répétition de la plainte, parce qu'elle est excessive ou imaginaire, produit un effet de drôlerie car elle agit comme une balise syntaxique dans le discours.
- 26 Dans *Eleutheria*, le docteur Piouk annonce le retour de sa femme en ces termes : « ce monceau d'organes périmés » (Beckett, 1995, 39). La qualification témoigne ici d'une conjugalité en ruine et la description de la décrépitude physique devient un levier du comique. En effet, le substantif hyperbolique « monceau » que Piouk associe à l'adjectif « périmés », réifiant ainsi, par la métonymie, sa propre épouse, constitue un élément d'hilarité. Ce flétrissement est celui que l'on retrouve dans *Dis Joe* lorsque la voix de femme décrit Joe qui « tombe en miettes » (Beckett, 1966, 84), puis plus loin « vissé sur ton lit dans ta pourriture ... santé passable pour une ruine pareille » (Beckett, 1966, 87). Le caractère très direct, voire cru, de cette description a pour effet de susciter le comique par emphase. La description sans le filtre social que l'on serait en droit d'attendre vient renforcer le comique lié à la dégénérescence du personnage. En effet, les personnages sont décrits par d'autres sans la moindre précaution oratoire. Le caractère déplaisant des qualificatifs employés dans la description atteste d'une volonté de produire un effet comique par le décalage qu'il suscite avec une forme d'euphémisation que l'on attendrait.
- 27 L'échange entre Nagg et Nell, s'il est plus lisible dans son effet humoristique, n'en est pas moins percutant quant au rapport direct entre le corps en faillite et le comique : « Notre ouïe n'a pas baissé » dit Nagg. « Notre quoi ? » (Beckett, 1957, 30) lui répond Nell. Dans *Eleutheria*, l'impotence vient marquer également le comique : « Pas commode de se remettre sur son séant, même pour tuer sa femme » (Beckett, 1995, 59).
- 28 Les conséquences physiologiques de la sénescence témoignent également de cet ancrage dans le registre comique. « Se croyant condamné, il ne se retient plus » (Beckett, 1995, 42) dit Mme Meck à propos de son mari. Beckett joue ici sur le double sens du verbe « se retenir » : le personnage livre en effet ses pensées sans filtre, assénant des absurdités et proférant des insultes. Cette double incontinence, à la fois verbale et physiologique, est donc source de comique et permet véritablement d'évacuer le désespoir dans la mesure où Beckett crée un décalage entre la pesanteur symbolique du discours et sa forme excessivement légère. Le spectateur peut rire car l'écart entre le contenu, à savoir la mort à venir, et le contenant, ici la banalisation du désespoir, est énorme. Si le rire est jaune, il n'en est pas moins rire. Enfin, les troubles obsessionnels compulsifs contribuent également à renforcer le comique de gestes. Beckett choisit d'associer ses personnages à des troubles psychiatriques qui viennent produire un effet de surcharge par hyperbolisation de ces troubles devenus véritablement pathologiques. Ainsi plusieurs psychiatres ont dénombré quantité de maladies mentales dans le théâtre beckettien. Les TOC en sont un exemple saillant qui vient renforcer l'expression du comique. C'est le cas de Henry dans *Cendres* : « Voilà ce qui s'est passé : « je l'ai mise puis je l'ai enlevée, puis je l'ai remise, puis je l'ai renlevée, puis je l'ai remise » (Beckett, 1958, 49). Le schéma est similaire dans *Cascando* avec la

succession de répliques qui tournent en boucle : « j'ouvre », « et je referme », « j'ouvre l'autre », « et je referme » (Beckett, 1963, 48-53). Cette frénésie dans l'itération peut être associée au concept de compulsion et ces corps en déraillement se chargent donc de comique. La stéréotypie parakinétique de Krapp qui ouvre et referme des tiroirs véhicule ce même type de comique, celui que Bergson décrit comme « du mécanique plaqué sur du vivant » (40).

2.3 Bestiaire comique

- 29 La déshumanisation des personnages est également un élément qui vient nourrir ce comique. L'autoritarisme dont Pozzo avait fait preuve à l'acte premier de *Godot* s'annule totalement par l'affaiblissement soudain de sa personne, faisant de lui une sorte de petite proie apeurée lorsqu'il répond à la question « Qui a pété ? » : « C'est moi ! C'est moi ! Pitié ! » (Beckett, 1952, 114) La situation, parce qu'elle est en total décalage avec l'acte qui précède, parce que Pozzo perd alors tout son potentiel inquiétant, devient profondément comique.
- 30 De nombreux personnages semblent donc animalisés en raison de leurs différentes pathologies physiques : le personnage de *Comédie* à qui F1 dit qu'il « sentait un rat » puis qu'« il pue la chienne » (Beckett, 1963, 12) est décrit comme « se pouléchant les babines » (Beckett, 1963, 16). Les comparaisons animales sont légion. On retrouve ainsi Lucky qui dans *Godot* « souffle comme un phoque » (Beckett, 1952, 40), « porte comme un porc » (Beckett, 1952, 42). Pozzo s'adresse à lui « comme à un cheval » (Beckett, 1952, 56) et F1 de *Comédie* décrit F2 « comme une cochonne » (Beckett, 1963, 28).
- 31 Plusieurs fois, les personnages s'insultent également en se donnant des noms d'animaux, ce qui renforce la puissance comique, notamment dans le cas des substantifs « Chiens ! » (Beckett, 1962, 69) présent dans *Paroles et musique* ou « La vache ! » que l'on retrouve dans *Godot* (Beckett, 1952, 124). L'évocation du bétail est plus poussée et donc plus comique encore lorsque, pour décrire le corps du personnage de *Cascando*, Beckett utilise l'expression « lourde masse » (Beckett, 1963, 52). Nous pouvons y associer ceux de *Godot* qui espèrent « coucher dans le foin » (Beckett, 1952, 72) et évoquent « un autre compartiment » (Beckett, 1952, 92), soutenant davantage l'analogie avec les bestiaux. On retrouve ensuite les volatiles et les oiseaux, qui donnent là encore une tonalité comique à la représentation des corps des personnages : le personnage de *Fragment I* est décrit comme « en train de croasser au vent d'hiver » (Beckett, 1978, 34), et celle de *Comédie* comme « une poule de bas étage » (Beckett, 1963, 12). Si les évocations sont évidemment plus symboliques que réalistes, il n'en demeure pas moins que ce bestiaire constitue une source du comique proche de celle que l'on retrouve au cirque chez les clowns dans la mesure où l'animalisation fait appel à l'hyperbolisation des failles physiques. En comparant les corps des personnages à des bêtes, le comique devient donc plus marqué.

2.4 Mécanique des fluides

- 32 Les gaz, les souffles et les liquides alimentent enfin le comique suscité par la présentation des corps. Il est tout d'abord régulièrement question des odeurs : « Tu pues l'ail » (Beckett, 1952, 21) dit Estragon à Vladimir, Pozzo à propos d'Estragon affirme « C'est ça, que votre ami y aille. Il sent si mauvais » (123), résumant alors la

propre réplique d'Estragon au début de l'oeuvre : « Pozzo.- Lequel de vous sent si mauvais ? Estragon.- Lui pue de la bouche, moi des pieds » (65). Hamm dit à Clov : « Tu pues déjà. Toute la maison pue le cadavre » (Beckett, 1957, 65). Enfin la décrépitude olfactive devient absolue avec la désignation de Lucky par le terme « Charogne » (Beckett, 1952, 62), qui renvoie à l'annulation complète des potentialités du corps humain, par l'évocation du corps mort.

- 33 Les fluides buccaux et urinaires sont également mentionnés : le personnage de *Paroles et musique* est décrit comme « crachotant » (Beckett, 1962, 69) et Lucky « bave » (Beckett, 1952, 34), Estragon « s'est retenu tout seul » (48), Vladimir reconnaît « Tu pisses mieux quand je ne suis pas là » (82). Cette mécanique des fluides corporels est un dernier élément qui assure alors le passage d'un corps tragique, parce que défaillant, à un corps comique, parce que clownesque.

Conclusion

- 34 Beckett présente donc des êtres en déclin physique, essouffés, dont l'agonie est grandissante. Par leur aspect malade et chétif, ces personnages portent tous en eux des maux qui les gangrènent. Le dramaturge grossit à la loupe de l'écriture les traits saillants de leur infirmité, en accentue l'aspect tragique et marque leur différence avec la norme. Les personnages apparaissent alors dans toute la difficulté de leur rapport au monde : en cela ils participent pleinement du registre tragique. Cette fascination de Beckett pour la disgrâce corporelle, que rapporte James Knowlson, son biographe, a sans doute joué un rôle dans la mise en scène des corps : Beckett est en effet « (...) depuis longtemps fasciné par la maladie physique et mentale, l'esseulement, le déclin, et obsédé par la solitude et la mort » (356)
- 35 Pour autant, ce corps apparaît *in fine* comme ce qui permet aux figures beckettienne de transcender le désespoir en dérision. Les malades et impotences, par le rire qu'elles suscitent dans les jeux à deux, assurent un divertissement presque pascalien. « Ça a fait passer le temps » (Beckett, 1952, 66) disent Estragon et Vladimir. Ce glissement n'est possible que par le prisme du comique, qui vient gommer la pesanteur du tragique et proposer une autre voie, celle de la joie par les corps transcendés dans le jeu à deux et par une mutuelle solidarité. En effet, que serait Hamm sans Clov, Winnie sans Willie, Estragon sans Vladimir ? Les pathologies des uns et des autres assurent l'indispensable reconnaissance de l'Autre et marquent une résistance collective pour sortir des impasses physiques et métaphysiques. Le rapprochement entre le « corps marrant » et la description de l'albatros baudelairien est donc tentant : la mise à distance induite par la déchéance renforce le caractère grotesque de celui qui se présente en scène et face à l'Autre dans toute sa maladresse. Le personnage beckettien, sorte de pitre déchu, ne pourrait-il pas alors représenter, par la drôlerie qu'il suscite dans ses échecs, une sorte de victime expiatoire et de figure maudite en même temps qu'un double dégradé de l'artiste lui-même ?

BIBLIOGRAPHIE

- Beckett, Samuel. *Eleutheria*. Paris : Minuit, 1949.
- Beckett, Samuel. *En attendant Godot*. Paris : Minuit, 1952.
- Beckett, Samuel. *Acte sans parole*. Paris : Minuit, 1956.
- Beckett, Samuel. *Fin de partie*. Paris : Minuit, 1957.
- Beckett, Samuel. *La Dernière Bande*. Paris : Minuit, 1959.
- Beckett, Samuel. *Cendres*. Paris : Minuit, 1959.
- Beckett, Samuel. *Oh les beaux jours*. Paris : Minuit, 1963.
- Beckett, Samuel. *Cascando*. Paris : Minuit, 1964.
- Beckett, Samuel. *Comédie*. Paris : Minuit, 1964.
- Beckett, Samuel. *Va-et-vient*. Paris : Minuit, 1970.
- Beckett, Samuel. *Dis Joe*. Paris : Minuit, 1970.
- Beckett, Samuel. *Les Années Godot*. Tome II, Paris : Gallimard, 2015.
- Girard, René. *Le Bouc émissaire*. Paris : Le Livre de Poche, 1982.
- Knowlson, James. *Beckett*. Paris : Actes Sud, 1999.
- Maréchal, Marcel. Entretien non signé pour les Cahiers de L'Herne, feuillet 8, Caen, Archives BLIN- BLN 3.5, IMEC, 1975.
- Naugrette, Catherine. *L'Esthétique théâtrale*. Paris : Armand Colin, 2005.
- Naugrette, Catherine. « Beckett et Kleist : la tentation de la marionnette ». *Registres*. Hors série 3, 2012: 107-113.
- Roudaut, Jean. « Introduction à une lecture (partielle) de Samuel Beckett ». *Le Français dans Le Monde*. N°63, 1969 : 12-17.
- Schopenhauer, Arthur. *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Paris : Folio Essai, 2009.
- Starobinski, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris : Gallimard, 2004.
- Terlemez, Serpilekin Adeline. *Le théâtre innommable de Samuel Beckett*. Paris : L'Harmattan, 2012.
- Maréchal, Marcel. Entretien non signé pour les Cahiers de L'Herne, feuillet 8, Caen, Archives BLIN- BLN 3.5, IMEC, 1975.

RÉSUMÉS

Le corps des figures beckettienne est un corps empêché, handicapé, fragmenté. Cette fascination du dramaturge pour la faillite physique témoigne d'abord du registre tragique : soumis à la fatalité d'un corps qui fait défaut, les personnages se retrouvent prisonniers, ramenés sans cesse à leurs impossibilités et dans une certaine mesure, ils peuvent être associés à la figure du pantin. Animalisés voire réifiés, ils semblent être des résidus d'humains. Pourtant, leurs impotences peuvent se colorer plus positivement. Par leurs jeux maladroits et leurs perpétuels échecs, ils peuvent s'apparenter aux clowns dont le corps est le principal levier du comique. En effet, les

dérèglements auxquels leurs corps sont soumis viennent générer une profonde hilarité par les décalages avec la norme qu'ils induisent. De fait, si Beckett pratique une poétique du corps minoré, ce n'est que pour mieux rendre compte de la puissance vitale des personnages qui même couchés, résistent à l'anéantissement.

The body of Beckettian characters is an embarrassed, disabled, fragmented body. This dramaturge's fascination for physical failure reveals first tragical register : when they are under the fatality of the failing body, characters find themselves prisoners, brought back constantly to their impossibilities and to a certain extent, they can be associated with the figure of the puppet. Animalised, reified, they seem to be residues of humans. Yet their impotence may be more positively colored. By their clumsy games and their perpetual failures, they can be likened to the clowns whose body is the main lever of the comic. Indeed, the disturbances to which their bodies are subjected generate a deep hilarity by the offsets with the norm they induce. In fact, if Beckett practices a poetic of decreased bodie, it is only to better reflect the vital power of characters who, while lying on the ground, yet still resist annihilation.

INDEX

Mots-clés : défaillance – tragique – marionnette – comique – corps

Keywords : failure – tragical – pupett – comical – body

AUTEUR

MARJORIE COLIN

Paris 3 – Sorbonne Nouvelle / marjoriecolin@yahoo.fr