



HAL
open science

Corps beckettians

Arnaud Beaujeu

► **To cite this version:**

Arnaud Beaujeu. Corps beckettians. Loxias, 2009, Autour des programmes de lettres aux concours 2010 : agrégation, CPGE, 27. hal-04560984

HAL Id: hal-04560984

<https://hal.science/hal-04560984v1>

Submitted on 25 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Corps beckettien

Arnaud Beaujeu

Résumé

Les corps beckettien, dans *En attendant Godot* et *Oh les Beaux jours*, offrent le spectacle d'une souffrance et quelquefois d'une violence triviale et cathartique. Corps grotesques exposés au réel le plus cru, morcelés, mutilés, jusqu'au creux de leur chair, ils témoignent à vif d'un trauma plus profond, dont l'auteur montre les vertiges, à l'envers de la forme évidée. Car c'est par un travail de défiguration du corps comme de la langue que Beckett fait voler en éclats le carcan des frontières organiques pour qu'en porosité s'invente une nouvelle corporéité, dans laquelle c'est l'informe et c'est l'inachevé qui libèrent un souffle mourant, originel.

Mots-clés

Beckett, corps, défiguration, envers, évidemment

France, Irlande

XXe siècle

Le corps du personnage dans *En attendant Godot* et *Oh les Beaux jours*, est corps spectaculaire, l'individu scénique exprimant, par tous ses tissus, musculaires ou charnels, la douleur d'être, encore et toujours, exposé au dépérissement. Passion du réel : il n'est d'autre choix que de faire corps avec la situation, puisque la plaie du traumatisme demeure ouverte aux écorchés. Mais ce corps est aussi corps secret viscéral, sécrétant, excréant un langage névrotique, jusqu'à l'évidement. Ainsi mis en abyme au vertige de lui-même, peut-il s'ouvrir dès lors à la porosité d'un « mourir » permanent, au creux d'une matrice où la chair est lumière, à l'envers du néant.

I] Le corps spectaculaire

Le corps du double

Au sein du couple beckettien, le « *refoulé corporel* » fait souvent retour et la torture morale se projette physiquement sur l'alter ego : Pozzo martyrise Lucky ; Winnie frappe parfois, malgré elle, Willie... « Le besoin d'un frère [ou d'un double] va jusqu'à la torture physique.¹ », explique Ludovic Janvier. De fait, l'écart s'avère plutôt ténu entre « avoir mal » et « faire mal », voire « se faire mal ». *En attendant Godot* en est l'illustration parfaite : la « nécessité d'un témoin, d'un personnage-écho à soi-même² » et à ses souffrances, est incarnée par le couple Vladimir-Estragon, avant qu'il ne dégénère en couple sado-masochiste, sous l'apparence Pozzo-Lucky. Les premiers se font un chantage mutuel à l'amitié :

Estragon (*faiblement*). – Aide-moi !

Vladimir. – Tu as mal ?

Estragon. – Mal ! Il me demande si j'ai mal !

Vladimir (*avec emportement*). – Il n'y a jamais que toi qui souffres ! Moi je ne compte pas. Je voudrais pourtant te voir à ma place. Tu m'en dirais des nouvelles.

Estragon. – Tu as eu mal ?

Vladimir. – Mal ! Il me demande si j'ai eu mal³ !

¹ Ludovic Janvier, *Beckett par lui-même*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1969, p. 60.

² Ludovic Janvier, *Beckett par lui-même*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1969, p. 100.

³ *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952 (la pagination n'a jamais changé dans la réédition de 2002), p. 11.

Le besoin de se reconnaître dans la douleur physique de l'autre traduit en réalité un désir de partager une souffrance morale.

Mais cette dernière, à force d'être contenue à l'intérieur du couple, peut donner lieu à un défolement de violence sur autrui : c'est ainsi que Lucky (traumatisé par Pozzo) se venge sur Estragon, en lui décochant « *un violent coup de pied dans les tibias*⁴ ». Pulsions automatique ou perversion d'âne battu, il n'y a plus de différence, quand la chaîne du sadisme est en marche. Estragon (lui aussi battu entre les deux actes) va obéir à son tour aux injonctions de la démesure : « *Subitement déchaîné, Estragon bourre Lucky de coups de pied, en hurlant. Mais il se fait mal au pied et s'éloigne en boitant et en gémissant. Lucky reprend ses sens.*⁵ » Chaque victime devient à son tour bourreau, avant de redevenir victime de son propre corps. Le hurlement du tortionnaire remplace paradoxalement les réactions du personnage battu et l'un finira par gémir à la place de l'autre ! Pozzo, quant à lui, paraît plus contrôlé dans la gestion de ses pulsions, puisqu'il enseigne méthodiquement l'art d'infliger les coups :

Pozzo. – Eh bien, qu'il tire d'abord sur la corde, en faisant attention naturellement de ne pas l'étrangler. En général, ça le fait réagir. Sinon, qu'il lui donne des coups de pied, dans le bas-ventre et au visage autant que possible⁶.

Mais son savoir-faire nazi est remis en question, du fait qu'il en est lui-même réduit à se faire violence, alors qu'il ne peut plus se relever, à l'acte II : « *Pozzo se tord, gémit, frappe le sol avec ses poings.* ». Il semble que le dompteur ait perdu en partie la maîtrise de lui-même... Nul n'échappe à « l'incroyable désir » du corps et de ses pulsions. Souffrance donnée ou reçue, cela ne va pas sans un certain humour noir : « [...] un corps diminué ou délabré par la perturbation du corps, se trouve comme disqualifié pour l'amour autant que dévalué au plan "objectal" (ce dont les dramaturges ont su tirer parti)⁷ », affirme Paul-Laurent Assoun. Lucky, en tant qu'esclave et bouc-émissaire, symbolise à lui seul l'horreur de la déshumanisation, telle qu'elle a pu se systématiser dans les camps de concentration : Lucky - Lévy ... C'est pourquoi, de manière atrocement grotesque, le couple invraisemblable (bien que trop vrai) qu'il forme avec Pozzo, son bourreau, suscite un rire tragique⁸. L'attirail discordant (bien que terriblement complémentaire) sous lequel ils se présentent sur scène, crée un étrange malaise. « Tout cela faisait très entrée de cirque⁹. », commente Jean Martin, qui fut le premier à incarner Lucky.

La mécanique du couple clownesque, aux corps rythmés par leur propre cassure, relève donc tragiquement de cette dérision, si l'on admet à la suite de nombreux critiques, que l'humour beckettien naît du rapprochement de deux réalités qui s'excluent. Ou de deux corps qui se repoussent... Restent les coups pour seul échange, tout en faisant l'économie de la souffrance, car c'est souvent avec indifférence que les pulsions automatiques se libèrent, comme en témoigne la chanson de Vladimir :

Un chien vint dans l'office
Et prit une andouillette

⁴ *En attendant Godot*, p. 41.

⁵ *En attendant Godot*, p. 114.

⁶ *En attendant Godot*, p. 114.

⁷ Paul-Laurent Assoun, *Leçons psychanalytiques sur le corps et ses symptômes*, (t. 1, «Clinique du corps»), Paris, Anthropos, 1997, p. 84.

⁸ En effet, aucun rire ne saurait effacer la dimension tragique du corps du déporté...

⁹ Jean Martin, « En créant *Godot* », *Magazine littéraire* n° 372, janvier 1999, p. 54.

Alors à coup de louche
Le chef le mit en miettes¹⁰.

Comment ne pas reconnaître Pozzo dans le chef – ou tout autre donneur de coups ? La ritournelle, atroce comptine enfantine, prête à rire, au sens où elle permet au personnage, comme au spectateur, d'échapper un temps à l'angoisse : rire sadique et pulsionnel, semblable à quelque rire sauvage...

« Dis-moi comment tu ris et je te dirai ce que tu es – à moins que ce ne soit ce que tu hais¹¹. », commente Emmanuel Jacquart, à propos d'humour noir. Rire ou cogner reviennent finalement au même : il s'agit toujours d'exhiber l'innommable, dans l'espoir improbable de mettre fin à l'ancien et d'amorcer le nouveau.

Allusions sexuelles

Si les exigences triviales du corps s'affirment également par l'expression de la sexualité, les ridicules de la libido ne tuent pas pour autant les personnages. Pour Alfred Simon, « La sexualité du clown beckettien est triste à mourir, mais à mourir de rire¹². » Et comment, en effet, ne pas se moquer d'Estragon, mimant grotesquement et bien innocemment l'acte de fellation – « Délicieuse ta carotte. (*Il en suce méditativement le bout.*)¹³ » –, ou de Vladimir, promettant le septième ciel par la pendaison-bandaison :

Estragon. – Si on se pendait ?
Vladimir. – Ce serait un moyen de bander.
Estragon (*aguiché*). – On bande ?
Vladimir. – Avec tout ce qui s'ensuit¹⁴.

L'expressionnisme sexuel du corps est peut-être sous-entendu dans l'attente même de Godot, si l'on considère qu'en argot « goder » signifie jouir ou être en érection : les deux compagnons seraient donc plus préoccupés par la venue de leur plaisir que par celle d'un dieu éventuel. Cette interprétation triviale se confirme lorsqu'Estragon demande, dans une position acrobatique : « Tu crois que Dieu me voit ?¹⁵ » : ses pensées sont peut-être alors plus masturbatoires que spirituelles, si l'on songe à l'expression populaire : « se passer un dieu seul me voit ». D'autre part, Estragon ne parvient pas à trouver chaussure à son pied, qui enfle de manière plus phallique qu'œdipienne. Si nous prenons les plaisanteries triviales de Beckett au pied de la lettre (et dans la tradition grivoise irlandaise), nous pouvons nous interroger, dès lors, sur l'utilisation naïve que fait Vladimir de certains termes :

Vladimir. – Ça a l'air intelligent en effet. Mais je crains une chose.
Estragon. – Quoi ?
Vladimir. – Que Lucky ne se mette en branle tout d'un coup. Alors nous serions baisés¹⁶.

¹⁰ *En attendant Godot*, p. 74.

¹¹ Emmanuel Jacquart, « Les maux sous les mots », *Revue littéraire*, Université de Strasbourg, 1985, p. 177.

¹² Alfred Simon, *Beckett*, Paris, Belfond, 1983, p. 104.

¹³ *En attendant Godot*, p. 25.

¹⁴ *En attendant Godot*, p. 20.

¹⁵ *En attendant Godot*, p. 99.

¹⁶ *En attendant Godot*, p. 102 (je souligne).

L'ambiguïté lexicale, comme expression voilée de pulsions sexuelles, se retrouve également dans *Oh les beaux jours*, lorsque Willie, si laconique, reprend parfois un mot de Winnie, qui semble réveiller en lui le souvenir d'un désir :

Winnie. – [...] Tu n'as jamais cette sensation, Willie, d'être comme sucé ? (*Un temps.*) Tu n'es pas obligé de t'agripper, Willie, par moments. (*Se tournant un peu vers lui.*) Willie.

Un temps.

Willie. – Sucé¹⁷?

Il n'est pas certain que les deux personnages entendent le mot de la même manière. Willie, dont le prénom, pour les enfants anglais, désigne le « zizi », a réduit la plupart de ses réactions à une seule obsession, comme le prouve sa misérable délectation, « *sous tous les angles* », à partir d'une carte postale érotique. Winnie, sous ses airs indignés, n'en détaille pas moins, à la loupe, les moindres recoins : « Et ce troisième là, au fond, qu'est-ce qu'il fricote ?¹⁸ » Comédie dérisoire et sympathique qui ramène le sexe à sa banalité maligne. Quant au néologisme, inventé par Willie, « fornication », il renvoie carrément la sexualité à un infiniment petit...

A corps perdu

Corps-paquet, corps-outil : Louis Perche ne voit en Willie qu'un « *homme accessoire*¹⁹ », de même que Lucky porte mécaniquement les objets de son maître :

Pozzo. – [...] Pliant ! (Lucky dépose valise et panier, avance, ouvre le pliant, le pose par terre, recule, reprend valise et panier²⁰.)

La décomposition, vidée de sens, de ses mouvements tendrait à prouver qu'il ne perçoit plus son corps de manière unifiée, comme si sa volonté avait démissionné. Estragon a-t-il encore conscience de porter un pantalon, lorsque celui-ci « [...] *lui tombe autour des chevilles*²¹ », sans qu'il y prête attention ? Il n'entend guère de différence, ensuite, entre le « RE-leve[r] » ou l'enlever !

L'art et la peur de la chute constituent d'ailleurs un thème majeur d'*En attendant Godot* : combien de fois le même Estragon, en bon clown rouge, ne manque-t-il de tomber, de perdre l'équilibre, de « chancele[r] » ou « titube[r] », pour reprendre les termes de Beckett. Le vertige s'empare du personnage jusque dans ses rêves : « Je tombais. ». A l'instar de la nuit qui « [...] tombera tout d'un coup²² », Pozzo et Lucky se retrouvent à terre au deuxième acte, entraînant le commentaire cynique de Vladimir : « Ça tombe à pic²³. ». Cette répétition à perte de l'acte de la chute semble l'expression privilégiée du « corps-fatigue », aux membres lourds et divisés. La scotomisation, en l'occurrence l'effacement du champ de la conscience d'une ou plusieurs parties du corps, aboutit systématiquement à une perte de contrôle et à un renoncement. « Je dis au corps, Ouste, debout, et je sens qu'il fait, pour obéir, comme une vieille carne tombée dans la rue, qu'il ne fait plus, qu'il fait encore, avant de renoncer²⁴. » Cet extrait de *Textes pour rien*, trouve un écho dans *Godot*, lorsque nous assistons aux vains efforts de Pozzo pour se relever :

¹⁷ *Oh les beaux jours*, Paris, Minuit, 1963, rééd. 2001, p. 41.

¹⁸ *Oh les beaux jours*, p. 37.

¹⁹ Louis Perche, *Beckett, l'enfer à notre portée*, Centurion, 1969, p. 130.

²⁰ *En attendant Godot*, p. 30.

²¹ *En attendant Godot*, p. 122.

²² *En attendant Godot*, p. 91 et p. 92.

²³ *En attendant Godot*, p. 100.

²⁴ Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Minuit, rééd. 2003, p. 116.

([...] Vladimir s'appuyant sur le coude, le suit des yeux.) Il s'est sauvé ! (Pozzo s'effondre. Silence.) Il est tombé !
Ils aident Pozzo à se lever, s'écartent de lui. Il retombe²⁵.

La dissociation entre le corps et le moi aboutit quasiment à l'abandon de la matière nerveuse et musculaire : laisser tomber son corps revient au sens propre à le considérer déjà comme un peu étranger à soi. François Noudelmann définit cette « propension à l'affaissement » comme un « processus physique sur les ruines de l'homme en pied²⁶. »

Le corps à terre n'est plus qu'un amas de portions, « un échantillon d'humanité effondrée²⁷ ». Et comme pour parodier les cadavres de *Hamlet*, tous les protagonistes s'écroulent, les uns sur les autres, à la fin de *Godot*. « Ce qu'on est bien par terre ! », s'exclame trivialement Estragon, dont le corps s'enchevêtre à ceux de Lucky, Pozzo et Vladimir. Savent-ils encore quels membres leur appartiennent en propre ? La réflexion de Vladimir : « Nous sommes des hommes²⁸. », offre l'image d'un corps collectif, niant toute existence individuelle. Nous comprenons dès lors pourquoi, depuis le début de la pièce, tant de formules et de gestes pouvaient sembler interchangeables : la banalité d'être un homme s'achève dans cet « enchevêtrement de corps grisâtres²⁹ », indissociables, que nous trouvons aussi à la fin de *Malone meurt*.

Voilà donc reconstitué une sorte de corps primitif, inextricable « viande congénère », aux portions irréprésentables, et dont pourtant chacun tente de se dégager dans une « violente tentative de défusion³⁰. » Echapper à la corporalité de l'autre, du frère siamois, exige de se dédoubler, de se mettre en morceaux, de se contorsionner, comme le tente désespérément Pozzo.

Par suite le corps se perd en immobilité, tel celui de Winnie, dans *Oh les beaux jours*. Mise à l'épreuve de la décrépitude, cette dernière conserve toute sa dignité. Mais les contractures musculaires, dues à l'enfouissement de son corps dans le sol, réveillent parfois ses plaintes. « Tenir en l'air fatigue le bras. (*Un temps*.) Pas en marchant. (*Un temps*.) Seulement au repos³¹. », constate-t-elle. Tétanisée par sa posture, elle connaît la même douleur dans d'autres parties du corps, en particulier dans le cou : « Torticolis à force de t'admirer. (*Elle se frotte le cou*.)³² » Car si son buste est encore mobile au cours du premier acte, ce n'est qu'au prix d'admirables et misérables efforts qu'elle parvient à le faire pivoter.

Femme-tronc, puis femme-tête à l'acte suivant, elle n'en continue pas moins de participer courageusement, par l'œil ou par l'esprit, aux dérisoires déplacements de son mari : « Sur les genoux, mon chéri, essaie sur les genoux, les pattes par terre. (*Un temps*.) Genoux ! Genoux ! (*Un temps*) Quelle malédiction, la mobilité !³³ » Comble d'attention, elle renverse la situation, trouvant dans son malheur encore de quoi se réjouir... D'où la gymnastique oculaire à laquelle elle s'adonne, malgré tout, jusqu'au bout !

²⁵ *En attendant Godot*, p. 108 et p. 110.

²⁶ François Noudelmann, *Beckett ou la scène du pire*, Paris, Champion, 1998, pp. 92-93.

²⁷ Evelyne Grossman, *L'Esthétique de Beckett*, Paris, Sedes, 1998, p. 77.

²⁸ *En attendant Godot*, p. 107.

²⁹ Samuel Beckett, *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1951, p. 190.

³⁰ Evelyne Grossman, *La Défiguration*, Paris, Minuit, 2004, pp. 65-66.

³¹ *Oh les beaux jours*, p. 43.

³² *Oh les beaux jours*, p. 54.

³³ *Oh les beaux jours*, p. 54.

Prostré ou immobilisé, le personnage beckettien reste le spectateur impuissant de son propre morcellement : « Étrangeté dans la distance. Ce corps qui est à moi n'est pas à moi. Ce corps qui n'est pas moi me gêne et m'entrave³⁴. » Le phénomène de schize, ainsi décrit par Ludovic Janvier, empêche toute reconnaissance globale de la matière corporelle. Evelyne Grossman considère qu'il s'agit d'« [...] une image morcelée du corps antérieure à la saisie unifiée dans le miroir.³⁵ » Autrement dit, l'identité de l'individu beckettien demeure parcellaire, dans un espace scénique tout aussi imprécis, chaotique. La souffrance du corps morcelé ne permet pas la restauration du moi. Tel est le processus de la schizophrénie.

Dans l'« extranéité » à soi-même, le personnage se disloque, visuellement. C'est pourquoi Winnie est saisie sous formes d'« inserts » par le spectateur. Ses « beaux restes » font l'objet d'un examen détaillé. Beckett inspecte séparément chaque partie de son corps, dans les didascalies, avant qu'elle ne le fasse elle-même, plus précisément :

[...] grassouillette, bras et épaules nus, corsage très décolleté, poitrine plantureuse [...] Elle se redresse, pose les mains à plat sur le mamelon, rejette la tête en arrière et fixe le zénith. (elle éprouve avec le pouce ses incisives supérieures [...]) [...] (elle tire sur un coin de la bouche, bouche ouverte, de même) [...] (elle s'essuie un œil) – malheur à moi – (l'autre œil) – qui vois ce que je vois – [...]³⁶.

Madeleine Renaud, en jouant ce personnage, synchronisait à merveille les paroles à la gestuelle la plus pointue. Les mains et les yeux jouent un rôle déterminant dans la décomposition par portions du visage : « *Elle lève la main, dégage de sous la toque une petite mèche de cheveux, l'approche de son œil, louche vers elle, la lâche, baisse la main*³⁷. » L'exigence du dramaturge rejoint celle de l'actrice, lorsque celle-ci, sous prétexte d'observer la fourmi, offre une image grossie de son nez à la loupe ! Les mains en elles-mêmes requièrent toute l'attention de Winnie, tant elle craint qu'elles ne lui fassent défaut : « (*Elle lève les mains et les tient ouvertes devant ses yeux. A ses mains.*) Faites quelque chose !³⁸ » Mais ses suppliques sont vaines, dès lors qu'au deuxième acte, il ne lui reste plus d'autres possibilités que de gonfler les joues, tirer la langue ou remuer les yeux...

Condamné à être exposé à la vue et au su de tous, le personnage beckettien semble voué à l'infamie : Winnie se voit contrainte d'obéir à « [...] l'appareil de coercition qui s'exerce sur [elle] et la somme d'être³⁹ », enfoncée dans la terre, soumise à la lumière et à une sonnerie... « L'homme-christ beckettien est crucifié jusqu'à la fin des temps pour rien, sans espoir de Rédemption⁴⁰. », écrit Evelyne Grossman. La souffrance morale et corporelle semble le lot unique d'une humanité criant son malheur. « [...] [le corps] signale à tout instant son existence par les maux qui le torturent⁴¹. »

Métamorphoses de la chair

Douleur-jouissance, c'est peut-être sous la forme de l'abcès que se traduit le mieux la passion corporelle. James Knowlson, dans sa biographie, décrit les affres de Beckett et de sa somatisation, du furoncle à l'herpès, du kyste jusqu'au panaris. Le pied d'Estragon ne porte-t-il, dans sa chair, et la souffrance d'Œdipe et les stigmates du Christ ? Le possible « goitre » de

³⁴ Ludovic Janvier, *Beckett par lui-même*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1969, p. 63.

³⁵ Evelyne Grossman, *L'Esthétique de Beckett*, Paris, Sedes, 1998, p. 76.

³⁶ *Oh les beaux jours*, p. 12 et pp. 14-15.

³⁷ *Oh les beaux jours*, p. 30.

³⁸ *Oh les beaux jours*, p. 48.

³⁹ Ludovic Janvier, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Minuit, 1966, p. 155.

⁴⁰ Evelyne Grossman, *La Défiguration*, Paris, Minuit, 2004, p. 61.

⁴¹ Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50*, Paris, Corti, 1987, p. 77.

Lucky révèle-t-il sa crétinerie ou sa douleur d'exister ? Le cou qu'il a « à vif⁴² » concrétise encore davantage son malheur, de même que la plaie « en train de s'infecter⁴³ », sur la jambe d'Estragon, matérialise la dégradation du corps et de l'esprit.

Très progressivement, le corps « s'habille⁴⁴ » de difformité. Les purulences de la chair transforment la matière, jusqu'à la répugnance : « On ne descend pas deux fois dans le même pus⁴⁵ », invente Estragon, pour mieux exposer l'abjection de vivre. Alfred Simon va plus loin : « Dans un livre de Beckett, comme dans un tableau de Bacon, la souffrance change l'être humain en "tumulus de chair"⁴⁶. » Cette expression d'Artaud s'adapte parfaitement aux sensations décrites par Winnie : « [...] Moi-même ne finirai-je pas par fondre ou par brûler [...] toute cette – (*ample geste des bras*) – chair visible⁴⁷. » Tout le mépris qu'inspire la chair au personnage traduit son aspiration à plus de légèreté, à une délivrance, par-delà la souffrance. La haine de soi, la haine du corps sont lisibles et visibles, comme des exulcérations. « L'être n'est que quelques lambeaux ensanglantés et incommunicables⁴⁸. » En se tordant de douleur sur scène, Pozzo, bien qu'habillé, dévoile un autre corps : celui de son rapport sanglant au monde et de son échec à aimer.

Depuis la première « boucherie », celle de la naissance, pour reprendre l'idée d'Alfred Simon, l'homme beckettien ne peut ni vivre ni mourir. Torsion triviale, lente passion, écorchement sanglant : « [...] c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits⁴⁹ », conclut Artaud.

Par suite, la passion du corps n'est plus à concevoir dans sa dimension douloureuse, mais comme un processus de décomposition. C'est pourquoi les protagonistes du théâtre de Beckett semblent parfois insensibles à la désagrégation de leur tissu charnel. Lucky n'a plus de nerfs pour réagir : son corps est une masse amorphe, comme si, à force de souffrir, il n'y pensait plus ! « *Lucky ploie lentement, jusqu'à ce que la valise frôle le sol, se redresse brusquement, recommence à ployer. Rythme de celui qui dort debout.*⁵⁰ » : Sa chair se repose.

II] Les envers du corps

Excrétions

Par le crachat et les variantes excrétoires du système respiratoire, s'exhibe la vulgarité interne du sujet beckettien, vulgaire au sens de banalement humain, grotesque trivialement. Jean-Louis Barrault, dans son interprétation du personnage de Willie, s'en donne à cœur joie. « *Willie se mouche longuement et bruyamment, tête et mains invisibles*⁵¹. » Le mouchoir qui sert à recueillir ses expectorations lui est également utile pour se protéger du soleil, puisqu'il l'étale sur son crâne, pour garder ce dernier au frais ! La bienséance de Winnie l'oblige à plus de discrétion, une fois qu'elle a fini de se laver les dents : « *Elle se détourne pudiquement, en*

⁴² *En attendant Godot*, p. 32.

⁴³ *En attendant Godot*, p. 87.

⁴⁴ Voir Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50*, Paris, Corti, 1987, p. 89.

⁴⁵ *En attendant Godot*, p. 78.

⁴⁶ Alfred Simon, *Beckett*, Paris, Belfond, 1983, p. 117.

⁴⁷ *Oh les beaux jours*, p. 45.

⁴⁸ Alfonso Sastre, « Avant-garde et réalité », *Cahier de l'Herne « Samuel Beckett »*, Paris, Livre de poche, 1985, p. 245.

⁴⁹ Antonin Artaud, « Le théâtre de la cruauté », *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985, rééd. 2004, p. 153.

⁵⁰ *En attendant Godot*, p. 31.

⁵¹ *Oh les beaux jours*, p. 26.

*se renversant en arrière et à sa droite, pour cracher derrière le mamelon*⁵². » Toujours est-il qu'elle n'a pas d'autre choix. L'intimité du couple dans son quotidien se concrétise aussi dans la bassesse et le glaireux. Nulle relation n'est idyllique... Cracher est également l'activité fétiche de Pozzo, quand il ne se vaporise pas la gorge.

Le système digestif intervient pleinement dans ces sortes d'excrétions, comme si les personnages ne digéraient pas bien leur vie. Lucky, dans l'interprétation qu'en fait Jean Martin, bave inconsidérément. Se fait-il de la bile ? Secrète-il l'ennui ? Il est vrai que la vue du poulet excite sa faim, mais il extériorise surtout sa misère. Winnie ravale sans fin ses envies, ses « bouillons de mélancolie⁵³ », et se retient soi-disant de vomir, en regardant la carte postale obscène de Willie.

Par suite, les odeurs et la puanteur s'exhalent tout naturellement du corps grotesque. Triviale et enfantine est la question incongrue d'Estragon :

Estragon. – Qui a pétié ?
Vladimir. – C'est Pozzo.
Pozzo. – C'est moi ! C'est moi ! Pitié !
Estragon. – C'est dégoûtant⁵⁴.

Ce dernier commentaire, d'une mauvaise foi jubilatoire, laisse à entendre l'esprit revanchard de Gogo : son mépris pour les émanations secrètes de Pozzo, ce jugement définitif envers sa « lâcheté » physique et morale, est une réponse directe aux attaques de celui-ci, dans la première partie :

Pozzo. – Lequel de vous sent si mauvais ?
Estragon. – Lui pue de la bouche, moi des pieds.
Pozzo. – Je vais vous quitter⁵⁵.

Echange de bons procédés et complémentarité olfactive. Chacun pue à son tour, dans l'enfer de la proximité. Un seul système digestif semble relier les corps entre eux, une seule et même dérision humaine : Gogo et Didi ne font qu'un, quand on sait que l'expression vulgaire « puer de la gueule » se double de la locution « avoir mangé ses pieds » ! Pozzo expulse alors cette fétidité. Lucky n'est pas exempt du processus global, puisque dans la mise en abyme de son discours, il fait intervenir deux nouveaux spécialistes de la digestion : « Fartov » (à savoir le péteur) et « Belcher⁵⁶ » (c'est-à-dire le roteur) ! Le personnage-organe participe donc du grotesque beckettien.

Le système urinaire est lui aussi mis à contribution, en complément de l'exsudation. Molloy se plaignait déjà de son incontinence : « Mais mon prépuce, sat verbum, suinte l'urine, jour et nuit [...] »⁵⁷. Les besoins élémentaires du corps deviennent l'expression d'une dépendance : Vladimir a des problèmes de vessie qui l'obligent à disparaître plusieurs fois dans les coulisses, et son humeur, reconnaît-il, est assujettie aux humeurs :

⁵² *Oh les beaux jours*, p. 13.

⁵³ *Oh les beaux jours*, p. 41.

⁵⁴ *En attendant Godot*, p. 106.

⁵⁵ *En attendant Godot*, p. 60.

⁵⁶ *En attendant Godot*, p. 56.

⁵⁷ Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951, p. 109.

Vladimir. – On ne commande pas à son humeur. Toute la journée je me suis senti dans une forme extraordinaire. (*Un temps.*) Je ne me suis pas levé de la nuit, pas une seule fois.
Estragon (*tristement.*) – Tu vois, tu pisses mieux quand je ne suis pas là⁵⁸.

Les préoccupations centrales du personnage avec son corps intime déterminent ses relations à autrui, quand ce n'est pas l'inverse, comme le suggère Gogo.

Pourtant Winnie, qui a le sentiment d'avoir en elle « un ver qui [la] ronge⁵⁹ », se dessèche intérieurement :

[...] Je transpirais abondamment. (*Un temps.*) Autrefois. (*Un temps.*) Plus maintenant. (*Un temps.*) Presque plus. (*Un temps.*) La chaleur a augmenté. (*Un temps.*) La transpiration diminué. (*Un temps.*) [...] ⁶⁰.

Le corps interne ne répond plus aux stimuli extérieurs et refuse d'excréter la sueur. Winnie étouffe de plus en plus, dans une anorexie d'eau comme d'air. L'être beckettien retourne dans le secret de lui-même et de son inachèvement.

Le corps-carcan

La prison corporelle s'étend auparavant à toute la spatialité du décor : le mamelon de Winnie, s'il peut constituer l'extension de son corps, en est également le cachot. Vladimir et Estragon évoluent de même dans le carcan d'un lieu qu'ils ne peuvent plus quitter, sous peine d'être bannis de l'existence. Ils n'ont pas plus de choix que s'ils étaient incarcérés : mourir ou rester. Or, l'espace scénique rejoint la sensation clinique de la corporéité. C'est le même étau douloureux, quand bien même le vide envahit la matière. Le huis clos scénographique comme l'enfermement physique déterminent l'aliénation des personnages, que celle-ci soit large ou réduite. Winnie se sent à l'étroit dans le sol, de même qu'elle se sent prisonnière de sa chair : « [...] La terre est juste aujourd'hui, pourvu que je ne me sois pas empâtée⁶¹. » La frontière entre le corps et le décor n'existe plus pour elle. « [...] [D]ans l'obscur et difficile travail de l'ajustement à soi⁶² », Winnie éprouve physiquement le carcan de la vie. L'impuissance croissante à briser ce carcan contraint l'être beckettien à se révéler à lui-même. C'est dans ce purgatoire cruel du corps souffrant, qu'il faut attendre le dépérissement ou l'amenuisement. Et « [c]'est dans cet empire que les choses sensibles doivent s'empirer⁶³. »

Le « rétrécissement du monde aux dimensions organiques de l'être⁶⁴ » est accentué par la défection de l'œil. La cécité fréquente de l'organe visuel empêche, dans un premier temps, le personnage de rester en contact avec l'extérieur et l'oblige à se concentrer sur l'intériorité de son corps. Winnie se dit « bientôt aveugle⁶⁵ » et n'arrive plus à lire de près : même avec ses lunettes, ses « vieux yeux⁶⁶ » la trahissent ! Au second acte d'*En attendant Godot*, Pozzo revient aveugle. L'univers visuel ne fait que se restreindre et contraint les protagonistes à s'évader autrement, par une perception plus intime de leur appartenance à la matière. Certes,

⁵⁸ *En attendant Godot*, p. 76.

⁵⁹ *Oh les beaux jours*, p. 33.

⁶⁰ *Oh les beaux jours*, p. 43.

⁶¹ *Oh les beaux jours*, p. 35.

⁶² Ludovic Janvier, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Minuit, 1966, p. 125.

⁶³ Franck Pauwells, *Le Corps souffrant dans Molloy*, D.E.A., Nice, 1996, p. 20.

⁶⁴ Franck Evrard, « L'écriture du corps cadavérique dans *Fin de Partie* », *En attendant Godot / Fin de Partie*, Samuel Beckett, Paris, Ellipses, 1998, p. 107.

⁶⁵ *Oh les beaux jours*, p. 15.

⁶⁶ *Oh les beaux jours*, p. 17.

chacun se met à l'écoute de ses autres organes internes, mais dans un second temps, tous cherchent une vision différente, par ce que Winnie appelle « l'œil de l'esprit⁶⁷ ».

(Fin du sourire. Un temps. Elle ferme les yeux. Sonnerie perçante. Elle ouvre les yeux aussitôt. Un temps.) Je revois des yeux...et je les vois se fermer...tranquilles...pour voir tranquilles. (Un temps.) Pas les miens. (Sourire.) Plus maintenant. [...]⁶⁸.

Peu importe à Winnie désormais ses propres yeux. Extérieure à elle-même, elle voit sans voir, dans la sérénité d'une échappée, dans le regard universel du Voyant. Fermer les yeux sur la nostalgie du passé peut être emprisonnant, mais Winnie rouvre toujours les yeux sur une autre présence, extasiée. Accepter cet aveuglement permet de passer la frontière entre le concret douloureux et l'abstrait lumineux. Comme un Janus, tantôt exploré, tantôt bienheureux, Winnie est un personnage-passeur. L'aveugle, comme le rappelle Marie-Claude Hubert, fait figure de médiateur dans nombre de mythologies.

Pozzo, tout comme un Tirésias, représente le destin aveugle, celui du temps dévorateur et autodestructeur, autre Chronos démentiel qui refuse la stase, l'attente de Godot. Mais Pozzo est aussi un Œdipe aux yeux crevés, guidé désormais par Lucky, et qui doit s'extraire de lui-même et se rasséréner. C'est ce qui se produit, juste avant son départ :

Pozzo (*soudain furieux*). – Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps ? C'est insensé ! Quand ! Quand ! Un jour, ça ne vous suffit pas, un jour pareil aux autres il est devenu muet, un jour je suis devenu aveugle, un jour nous deviendrons sourds, un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons, le même jour, le même instant, ça ne vous suffit pas ? (*Plus posément.*) Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant et puis c'est la nuit à nouveau. (*Il tire sur la corde.*) En avant⁶⁹!

D'abord en révolte contre la prison de la décrépitude, prison du corps, prison du temps, Pozzo finit par prendre du recul, à travers une vision plus globale de l'être, hors du temps. C'est donc une figure double, semblable à celle de Winnie.

Or, l'exposition permanente au regard d'autrui devient indispensable à l'expérience beckettienne : les personnages triviaux ne sortent pas de scène, parce qu'ils doivent se voir vus pour échapper à eux-mêmes, au carcan physique et spatial. Winnie s'invente des spectateurs, quand elle croit qu'ils ne sont plus là : ce sont les Piper, ou Cooker, elle ne se souvient pas. En étant observée comme une curiosité, elle demeure une présence. « Vue, elle se regarde. Considérée, elle existe⁷⁰ », d'après Ludovic Janvier. Grâce à nous, spectateurs, elle peut se voir dans son appartenance au monde, son regard peut sortir de scène. C'est ce que Charles Tordjman appelle « la défenestration du regard », à savoir cette libération de soi. Le paradoxe, ici vécu, est qu'il faut une prison pour pouvoir en sortir.

Autres enfermements : Lucky devient muet. « Il ne peut même pas gémir⁷¹. » Vladimir et Estragon entretiennent un dialogue de sourds (« Comment ?⁷² ») et le garçon-messager demeure amnésique, comme si tous ses sens étaient déconnectés de sa mémoire :

⁶⁷ *Oh les beaux jours*, p. 70.

⁶⁸ *Oh les beaux jours*, p. 62.

⁶⁹ *En attendant Godot*, pp. 116-117 (je souligne).

⁷⁰ Ludovic Janvier, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Minuit, 1966, p. 156.

⁷¹ *En attendant Godot*, p. 116.

⁷² *En attendant Godot*, p. 97.

Vladimir. – Reprenons. (*Un temps. Au garçon.*) Tu ne me reconnais pas.
Le garçon. – Non monsieur.
Vladimir. – C'est toi qui es venu hier ?
Le garçon. – Non monsieur⁷³.

Willie, au deuxième acte d'*Oh les Beaux jours*, semble avoir perdu et la faculté auditive et l'usage de la parole. La dégradation des organes sensoriels enferme les individus dans leur solitude.

L'attention portée aux systèmes internes est alors accrue. Les variations respiratoires sont surveillées de près par le personnage beckettien. Estragon mime l'hypocondrie de Pozzo, qui croit mourir sans son pulvérisateur :

Estragon (*d'une voix mourante*). – Mon poumon gauche est très faible. (*Il tousse faiblement. D'une voix tonitruante.*) Mais mon poumon droit est en parfait état !⁷⁴

L'asymétrie burlesque met néanmoins en valeur la démission progressive des organes concernés.

Le système cardio-vasculaire est également mis sous écoute et l'horloge du cœur décompte les instants. Pozzo voudrait bien retarder l'échéance :

Oh, je ne suis qu'un petit fumeur, un tout petit fumeur, il n'est pas dans mes habitudes de fumer deux pipes coup sur coup, ça (*il porte sa main au cœur.*) fait battre mon cœur. (*Un temps.*) C'est la nicotine, on en absorbe, malgré ses précautions. (*Il soupire*⁷⁵.)

Enfermé, dans ses contradictions (accepter la raison de vivre ou accélérer le moment de la libération), Pozzo ne choisit pas. Winnie connaît elle aussi les atermoiements de son cœur et les hésitations : « (*Un temps. Elle reprend son souffle.*) Le doute. (*Elle pose l'index et le majeur sur la région du cœur, cherche l'endroit, le trouve.*) Là. (*Elle déplace légèrement les doigts.*) Environ⁷⁶. » Cellule du qui-vive, le cœur ne bat qu'entre silence et pulsations, siège de l'approximation.

Evidement, porosité

La dégradation du corps intérieur et la « torture du cogito⁷⁷ » que cela implique conduisent progressivement l'individu à une sorte d'abandon de lui-même. La prison de l'esprit se traduit chez Winnie par une « vague migraine temps en temps⁷⁸ ». La syntaxe qui se déconstruit prouve qu'elle échappe, malgré elle, à ce que Beckett appelle le « serre-kiki mental », autre nomination triviale de la masturbation de l'intellect. Winnie, par son état de destruction physique et mentale – et sa mémoire vacille tout autant –, s'évade peu à peu du corps de la matière, par le biais de la déraison. Elle a beau lutter contre : « [...] Je n'ai pas perdu la raison. (*Un temps.*) Pas encore. (*Un temps.*) Pas toute. (*Un temps.*) Il m'en reste. [...]»⁷⁹, il lui faut bien laisser cours au bavardage de l'angoisse, qui passe au travers des silences, de plus en plus nombreux. La douleur a raison peu à peu de ses résistances (« Ça fait mal, comme une

⁷³ *En attendant Godot*, p. 119.

⁷⁴ *En attendant Godot*, p. 53.

⁷⁵ *En attendant Godot*, p. 35.

⁷⁶ *Oh les beaux jours*, p. 33.

⁷⁷ Alain Badiou, *Beckett, l'incroyable désir*, Paris, Hachette, 1995, p. 32.

⁷⁸ *Oh les beaux jours*, p. 17

⁷⁹ *Oh les beaux jours*, p. 65.

lame. (*Un temps*.) Une gouge⁸⁰.») et l'oblige à chanter... Soumis à la torture du dépérissement, le corps se met à parler la langue vive de l'âme. La voix émerge tout à coup séparément du corps mis à sac, une voix d'« être interrompu », de femme-enfant qui « s'embrouille⁸¹ », et qui pourtant touche à cette « heure exquise », cette « [...] promesse / du moment⁸² ».

Par la déconstruction du corps et de l'esprit, le personnage beckettien accède à une nouvelle forme d'existence, de même que l'écriture accède à un nouveau « corpus », moins délimité. Les hiéroglyphes de la matière corporelle ou écrite libèrent et recomposent une pensée. Le travail de souffrance, l'astreinte du carcan, sont donc nécessaires au passage, au glissement vers : « [...] l'affirmation de la "réalité invisible" qui fait de la vie du corps sur terre un pensum maudit et dévoile le sens du mot defunctus⁸³. », comme l'écrivait déjà Beckett, dans son *Proust*. Autrement dit, l'expérience du moins-être ou celle du mourir doivent permettre d'appréhender la mort elle-même, et cela passe par une déformation de la matière, la création d'un entre-deux. C'est donc le passage en lui-même qui intéresse Beckett : l'esthétique de l'amoindrissement, de la métamorphose, prennent toutes leur dimension.

Ainsi Lucky devient-il progressivement corps-fantôme et désincarné, simple peau de banane, évidée :

Vladimir. – Après en avoir sucé la substance vous le jetez comme un ... (*il cherche*) ... comme une peau de banane. Avouez que⁸⁴...

Que Pozzo ait accéléré le processus de désincarnation ne fait aucun doute, mais c'est Lucky ensuite qui continue à tourner à vide, dans ses gestes ou dans son discours, tel une toupie ou la roue.

D'être comme aspiré – « sucé », selon Winnie –, le personnage finit par s'inventer un corps fictif, un corps imaginaire. C'est que l'évidement et la dé-création ouvrent la voie d'une re-création. Deleuze, à partir de la définition d'Artaud, développe la notion de « corps sans organes » :

Au delà de l'organisme, mais aussi comme limite du corps vécu, il y a ce qu'Artaud a découvert et nommé : corps sans organes. « Le corps est le corps. Il est seul et n'a pas besoin d'organes. Le corps n'est jamais un organisme. Les organismes sont les ennemis du corps. Le corps sans organes s'oppose moins aux organes qu'à cette organisation des organes qu'on appelle organisme. C'est un corps intense, intensif. »⁸⁵

Autrement dit, le nouveau vécu du corps s'appuie davantage sur une réorganisation, une redistribution des organes et des tensions internes, que sur une annihilation totale de la matière.

⁸⁰ *Oh les beaux jours*, p. 65.

⁸¹ Beckett, cité par James Knowlson, *Beckett*, Paris, Solin-Actes Sud, 1999, p. 828 : « [...] une minute elle sait, la suivante elle s'embrouille. »

⁸² *Oh les beaux jours*, p. 76.

⁸³ Samuel Beckett, *Proust*, Paris, Minuit, 1990 (rééd. 2006), p. 107.

⁸⁴ *En attendant Godot*, p. 43.

⁸⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, [1^{ère} éd. La Différence, 1981], Le Seuil, 2002, p. 33.

La mort-matrice

Vivre une longue mort comme un long accouchement de soi, c'est ce que décrit Vladimir, à la fin de *Godot* : « À cheval sur une tombe et une naissance difficile. Du fond du trou, rêveusement le fossoyeur applique ses fers. On a le temps de vieillir. L'air est plein de nos cris.⁸⁶ » Cette agonie-naissance ne se conçoit que par l'esprit ou par une parole libérée du corps. La saisie de ce qui constitue l'unité « mort-vie » ne peut se faire que par « l'aperception », c'est-à-dire de manière extérieure, dans la déconnexion de la pensée, par rapport à la sensation. C'est pourquoi il est beaucoup plus simple de considérer le « mourir » d'autrui que le sien propre. « Pour moi, il est en train de crever⁸⁷ », comprend Estragon à propos de Lucky. Et il est vrai que ce personnage fait figure ou « défigure » de mort-vivant, de crève-debout, tant on dirait « une pensée acéphale⁸⁸ » qui meut un pauvre corps.

La distance qui sépare l'esprit du corps, telle une mise à l'étanche de la tête et du tronc, se concrétise physiquement, dans la deuxième partie d'*Oh les beaux jours*. Winnie vit une opposition entre son corps enterré et sa tête, qui finit à son tour entêtée, butant contre elle-même. « *La tête qu'elle ne peut plus tourner, ni lever, ni baisser, reste rigoureusement immobile et de face pendant toute la durée de l'acte*⁸⁹ » Mais condamnée à se dire sans cesse, comme l'Innommable qui doit « continuer » envers et contre tout, la parole est désormais comme détachée du corps :

Je ne peux plus rien faire. (*Un temps.*) Plus rien dire. (*Un temps.*) Mais je dois dire plus. (*Un temps.*) Problème ici. (*Un temps.*) Non, il faut que ça bouge, quelque chose, dans le monde, moi c'est fini⁹⁰.

Le « je » est devenu un « ça », par delà le tabès physiologique : « ça parle » simplement, dans une quintessence de la pensée, dans une aspiration proche du spirituel, qui permet de se rapprocher du grand tout de la matière.

Estragon, quand il ne fait pas l'enfant avec Vladimir, « [...] prend une posture utérine, la tête entre les jambes.⁹¹ » Winnie redevient Mildred, redevient Millie, « à quatre pattes à reculons ». Mourir revient à retourner dans la matrice : « Commençant dans la matrice, comme au temps jadis, Mildred se souvient, elle se souviendra, de la matrice, avant de mourir, la matrice maternelle⁹². » A la fois la même et une autre, Winnie ne s'appartient déjà plus vraiment.

Ainsi, par défigurations successives (du déchirement charnel au renversement grotesque, de la soustraction métamorphique au devenir excrétoire, puis du carcan anatomique à la vacuité transitoire), le corps beckettien atteint-il à la fois la dimension d'un « souffle-ouvrant » (qu'il s'agisse d'un souffle originel ou du dernier), et celle d'un corps de lumière, tant opaque que transparent, lorsque Winnie se fond, par-delà la « noire plongée⁹³ » des abîmes, à la lumière grise de « l'heure exquise »...

⁸⁶ *En attendant Godot*, p. 118.

⁸⁷ *En attendant Godot*, p. 33.

⁸⁸ François Noudelmann, *Beckett ou la scène du pire*, Paris, Champion, 1998, p. 97.

⁸⁹ *Oh les beaux jours*, p. 59.

⁹⁰ *Oh les beaux jours*, p. 72.

⁹¹ *En attendant Godot*, p. 91.

⁹² *Oh les beaux jours*, p. 66.

⁹³ *Oh les beaux jours*, p. 15.

Pour citer cet article :

Arnaud Beaujeu, « Corps beckettians », *Loxias*, Loxias 27, mis en ligne le 7 décembre 2009, URL: <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=3177>

Arnaud Beaujeu enseigne le français et la littérature en lycée, depuis 1996. Qualifié Maître de Conférences, il a soutenu en 2008, à l'Université de Nice, sous la direction de Béatrice Bonhomme, une thèse intitulée : *La matière, le langage, la lumière : du trivial au spirituel, dans les pièces théâtrales, télévisuelles et radiophoniques de Samuel Beckett*. En plus de la publication d'articles sur Beckett, Bernard Vargaftig ou Colette Guedj, Il a coordonné les numéros 36 et 42 de la revue *Nu(e)*.