
Marques corporelles dans le théâtre de S. Beckett. Le cas de *Oh les beaux jours*

Nanta NOVELLO PAGLIANTI

Introduction : quelle violence pour quel corps ?

L'intitulé du colloque « Petite anatomie du corps violenté au théâtre » souligne que les différentes manifestations de la violence passent, au moins en partie, par un support primordial qui est le corps. Ce dernier est une forme d'incarnation et en même temps un plan d'expression¹, de manifestation de la violence qui a aussi besoin du corps pour se manifester, d'un médium permettant sa manifestation et le déploiement de son action.

Sans vouloir rentrer dans les détails de toutes les manifestations possibles de la violence, nous allons nous centrer sur un cas de figure précis qui est celui de la « violence froide » dans le théâtre beckettien. Nous allons assister dans la pièce intitulée *Oh les beaux jours* de Samuel Beckett à une mise en scène d'une violence qui implose plutôt que de s'exprimer et de se libérer. Cette implosion laisse des traces sur le corps qui l'incarne mais elle reste sans bourreau ni coupable. Nous allons comprendre pourquoi la catharsis du spectateur devient impossible d'où la vraie forme de la tragédie contemporaine. L'insistance sur le corps devient un passage obligé pour accomplir cette étape et nous allons étudier quelles formes expressives il assume dans cette pièce théâtrale.

L'hypothèse soutenue voit la violence comme une manifestation corporelle pleinement assumée par les deux protagonistes. La conscience de leur condition d'immobilisation est vécue comme une forme d'expression de la nature humaine comme d'autres. Par contre le spectateur est mis face à l'écart entre la cruauté de

¹ A. J. Greimas & J. Cortés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p 140.

cette couple figée dans leur existence et le ressenti de leurs corps qui malgré privés de leur mouvement et de leur liberté arrivent à s'exprimer, à signifier et exister.

Nous chercherons à comprendre si le corps reste un sujet (un actant en sémiotique) communiquant malgré tout. L'hypothèse soutenue est que le corps en tant qu'entité percevant s'oriente dans l'espace, se l'approprie et structure les différentes formes verbales à partir de sa condition matérielle, de son ressenti².

Une dernière précision avant de rentrer dans l'analyse de la pièce. Nous allons travailler sur le texte théâtral et non sur une représentation particulière de cette pièce. Ce détail, assez banal, est significatif parce que nous allons nous pencher sur les indications textuelles, très précises dans notre cas³, et les traces textuelles qui parlent du corps mais pas sur l'acte performatif qui voit la réalisation effective du texte. Le texte est complet et autosuffisant mais il ne faut pas oublier qu'il a été écrit pour être représenté sur scène, incarné par des acteurs et pour un public précis. Nous ne travaillerons pas sur son déploiement final, ni sur une représentation particulière.

La pièce : *Oh les beaux jours*

Cette pièce a été écrite par Beckett en 1961 en langue anglaise et traduite par l'auteur même en 1962 en français. Deux personnages sont les protagonistes : Winnie une femme d'environ 50 ans et Willie, un homme de 60 ans. Winnie est enterrée dans un mamelon au milieu d'un lieu désertique, Willie est caché derrière.

La critique théâtrale considère *Oh les beaux jours*⁴ comme une des pièces charnières de l'écriture théâtrale de l'auteur. Elle suit les deux pièces les plus connues de l'écrivain *En attendant Godot* (1952) et *Fin de partie* (1957). Nous parlons d'une suite parce que les thématiques déjà présentes dans les deux pièces surnommées se retrouvent d'une façon amplifiée dans *OLBJ*.

D'abord, la critique attribue à Beckett le mérite, comme dit Paolo Bertinetti⁵, d'avoir repris « le drame de la conversation », forme dominante depuis la fin du XIX^e siècle, pour ensuite le vider de son contenu. Il en reste une carcasse vide qui pèse sur les modalités expressives de Beckett : la conversation se replie sur un dialogue, privé de sa fonction signifiante, qui, uni au fait théâtral, révèle sa nature de représentation fictive. Les dialogues déclarent la négativité du présent qui renvoie à un monde divers, autre mais jamais accessible aux personnages. Par exemple, Winnie

² M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976, p. 12.

³ Beckett a toujours fourni de nombreuses précisions pour la réalisation de ces pièces. Souvent il était aussi le scénographe.

⁴ Désormais dans le texte dans sa forme abrégée : *OLBJ*.

⁵ P. Bertinetti, « Beckett, ovvero l'idea del teatro del secondo Novecento », in *Samuel Beckett Teatro*, Torino, Einaudi, 2002, p. IX.

raconte une époque heureuse, « un beau jour » qui est si peu décrit que l'on en perd même les contours : « Charlot Chassepot ; je ferme les yeux et suis de nouveau assise sur ses genoux, dans le clos à Fougax-et-Barrineau, derrière la maison, sous le robinier. Oh les beaux jours de bonheur⁶ ». Un autre exemple : « Mon premier bal ! Mon second bal ! Mon premier baiser⁷ ! ». La négativité permet au spectateur de repartir à zéro, de repenser le sens de notre réalité qui est un parmi les possibles.

Le présent et plus particulièrement dans *OLBJ*, l'éternel présent, marque un immobilisme temporel qui rappelle continuellement une réalité dégradée qui tend vers la destruction d'une façon progressive et très lente. Le spectateur n'est pas en mesure de dire quand cet anéantissement aura lieu mais la routine des gestes, les morceaux des dialogues sont là pour le rappeler continuellement. La seule distinction entre un jour et l'autre se fait grâce à une sonnette mécanique qui inflige une division temporelle dont il est impossible de faire abstraction.

L'insistance sur le dialogue et sur sa construction discursive (par exemple l'emploi de l'injonction, de l'assertion et de la phrase nominale) qui devraient faire avancer le moteur de l'action, au contraire la bloquent en immergeant les personnages dans un immobilisme d'abord physique et ensuite existentiel. Du moment que le dialogue tourne en rond, les points de repère se font de plus en plus rares pour le spectateur. Le mécanisme de fonctionnement du discours se construit dans un double mouvement : d'une part la négation des arguments affirmés précédemment et de l'autre l'abandon et la reprise successive des arguments de la conversation. S'en suit un manque de développement séquentiel des dialogues, une absence d'enchaînements logiques et des transitions possibles entre eux. La communication se révèle une illusion comme l'illustre bien Willie qui est réduit à simple « écouteur » du monologue de Winnie. Même le langage fatigue à remplir le vide. Winnie le rappelle : « Les mots vous lâchent, il est des moments où même eux vous lâchent⁸ ». L'anormalité des phrases répétées dans la routine de la situation quotidienne apporte la dimension tragique de la pièce. La répétition ne permet pas

⁶ S. Beckett, *Oh les beaux jours*, Les Editions de Minuit, Paris, 1975, p. 21.

⁷ *ibid*, p. 23. La phrase est tronquée : « Un kinési ou mécano-thérapeute Demoulin..ou Dumoulin ...voire Desmoulin, c'est encore possible. Moustache fauve très drue. Reflets carotte ! Dans un réduit de jardinier, mais chez qui, mystère. Point de réduit de jardinier chez nous et chez lui à coup sûr pas l'ombre d'un réduit de jardinier. Je revois les piles de pots à fleurs. Les bottes d'échalotes. L'ombre s'épaississant parmi les poutres ».

⁸ *ibid*, p. 30. Encore : « hé oui si peu à dire si peu à faire, et la crainte si forte, certains jours, de se trouver à bout.., des heures devant soi, avant que ça sonne, pour le sommeil et plus rien à dire, plus rien à faire, que les jours passent, certains jours passent, sans retour, ça sonne, pour le sommeil, et rien ou presque rien de dit, rien ou presque rien de fait », p. 42.

une ouverture sur une dimension autre du langage mais au contraire elle semble encore plus l'enfermer.

Le titre choisi par Beckett *OLBJ* est une expression de langue anglaise « Happy Days » utilisée souvent d'une façon ironique mais prise paradoxalement par Winnie au pied de la lettre. Cette formule est reprise à chaque fois par le protagoniste féminin pour renforcer la circularité des dialogues dans une isotopie continue qui à chaque fois est liée à une dimension différente du discours. Si nous pouvons parler d'une dimension du bonheur, il est en tout cas lié à des sensations physiques éprouvées dans le passé (par exemple à des rencontres avec d'autres humains) ou arrivées dans le présent comme l'ouïe de quelque bruit et la vue (de Willie) qui se résolvent toutes dans leur dimension matérielle et éphémère.

La dimension corporelle

Nous allons traiter des corps des deux protagonistes, Winnie et Willie, qui émergent dans *OLBJ*. L'insistance sur la description corporelle amènera à un questionnement sur le sens de cette présence physique et donc sur la violence qui est infligée à la substance corporelle.

Le corps apparaît ici comme un troisième terme entre le texte et sa mise en scène, un passage obligé pour sa réalisation.

Un constat s'impose : le corps de nos protagonistes est loin de recouvrir une esthétique d'un corps parfait ou sain. Winnie peut utiliser la moitié de son corps, la partie supérieure et sur le fonctionnement de celle inférieure le spectateur ne possède pas beaucoup d'informations. La partie supérieure est celle exposée au regard et apparaît selon les goûts d'une esthétique « bourgeoise ». Les indications de scène de Beckett décrivent : « une femme bien apprêtée, blonde de préférence, grassouillette, bras et épaules nus, corsage très décolleté, poitrine plantureuse, collier de perles⁹ ».

Le personnage masculin reste énigmatique et en retrait. Il est presque invisible au regard du spectateur et aussi à celui de sa femme. Un détail le caractérise : les déplacements à l'horizontal sur les mains et les genoux. Il vit à quatre pattes et en particulier à la fin de la pièce, le spectateur le découvre par ses gestes : il lit le journal, il met de la crème solaire, il enlève son chapeau et ses gants et il manipule une carte postale.

Nous insistons sur la mise en scène des oppositions entre les deux personnages : Winnie est immobile, plantée à la verticale à différence de Willie qui est

⁹ S. Beckett, *Oh les beaux jours*, op. cit., p. 15.

apparemment libre de bouger dans ses mouvements, vivant caché dans un trou et incapable de se redresser de sa condition horizontale et presque bestiale. Il n'est même pas à l'aise dans ses déplacements : Winnie doit l'orienter pour sortir de son trou. Elle dit à ce propos : « Oh je sais bien mon chéri ramper à reculons n'est pas de tout repos mais on est payé de sa peine en fin de compte » et encore : « Tu n'es pas bloqué Willie¹⁰ ? ». Elle va prendre soin de ses gestes en recouvrant parfaitement le rôle « d'une bonne épouse ». Willie a la liberté du mouvement mais il n'arrive pas, même à la fin du deuxième acte, à grimper sur le mamelon pour rejoindre Winnie. Une opposition encore flagrante apparaît : Winnie est cachée de la taille jusqu'aux pieds, Willie n'arrive jamais à montrer son visage et même le mouvement est conçu non comme une liberté mais comme un obstacle à l'être humain. Les mots de Winnie sont clairs : « Winnie quelle condamnation pouvoir bouger¹¹ ». Les deux personnages sont donc complémentaires et forment un binôme : ce que ne possède pas l'un est incarné par l'autre.

L'intégralité du corps n'est pas préservée non plus : Winnie a des problèmes de vue, elle porte des lunettes et elle est immobilisée, Willie fatigue dans la déambulation. Un corps qui, comme dit Marie-Claude Hubert, est lié plus que jamais à ses misères et « suscite en permanence chez les protagonistes un appel à l'aide¹² ». Il est l'instrument d'une torture morale permanente et un éternel moyen de chantage à l'intérieur du couple. Il se crée une dépendance qui soude les protagonistes entre eux vivant dans la peur que l'autre ne soit plus là. C'est le cas de Winnie caractérisée par ses questions obsessives sur la présence de Willie qui restent sans réponse mais qui permettent d'être toujours renouvelées parce que jamais satisfaites. L'incomplétude des réponses, les vides semblent devenir la condition nécessaire à la communication de ce couple. Le contact sous ses différentes formes visuelles et sonores devient de plus en plus impossible mais nécessaire pour alimenter le monologue du protagoniste. Il permet à Winnie d'être toujours là, à s'interroger sur la présence de son mari dans l'attente d'un signe qui provient du corps de ce dernier.

Le corps devient alors un lieu de questionnement identitaire qui est interrogé sous tous ses aspects. Il est ausculté, ressenti, scruté tout au long de la pièce. Nous faisons référence aux interrogations de Winnie sur la sensation de douleur (le sirop), sur les maux au crâne, les mains moites, le contrôle des gencives, etc. L'écoute de toutes les variations minimales du corps, de son état, de ses modifications possibles

¹⁰ *ibid*, p. 41.

¹¹ *ibid*, p. 42.

¹² M.-Cl. Hubert, « Evolution de la mise en scène du corps de *En attendant Godot* à *Oh les beaux jours* » in : *Lectures de Samuel Beckett. En attendant Godot, Oh les beaux jours*, Rennes, PUR, 2009, p. 121.

devient un besoin primaire pour Winnie pour se sentir encore en vie, pour pouvoir structurer un énième « jour heureux ». Le corps se transforme aussi dans la thématique principale du monologue parce qu'il est le seul moyen de relier les expériences passées, l'éternel présent et les hypothèses sur l'avenir. Winnie le dit clairement : « Je transpirais abondamment. Autrefois. Plus maintenant. Presque plus. La chaleur a augmenté la transpiration diminuée. Ça que je trouve si merveilleux. La façon dont l'homme s'adapte¹³ ».

D'où la nécessité de se consacrer à son apparence et de se dédier continuellement à prendre soin de cette seule certitude : un corps qui malgré son imperfection est bien la trace vivante de l'existence humaine. Winnie chaque jour se peigne, se brosse les dents, elle se regarde dans la glace, lime ses ongles, ajuste son chapeau, met et enlève ses lunettes, ouvre et ferme son parasol, masse son cou. Paradoxalement, ce soin ne sera pas récompensé car ni Willie ni personne d'autre ne pourront l'admirer et elle-même ne pourra porter un regard sur sa personne. Le manque d'un regard prend la forme d'un constat et beaucoup moins d'un regret.

L'importance de modeler l'aspect extérieur reste un point fort de cette pièce. Le spectateur est face à ces ajustements continus qui figent lourdement le personnage féminin. Les seuls commentaires et regards de l'Autre sont reportés par Winnie elle-même et appartiennent tous à une époque assez lointaine, à une temporalité bloquée dans le passé, quand il y avait encore de la présence humaine dans le désert. Métaphoriquement le personnage est bloqué dans son rapport au temps et se positionne dans un éternel présent : « Enfin, quelle importance, ça reviendra, ça que je trouve merveilleux tout revient. Tout ? Non pas tout à fait. Une partie. Remonte un beau jour de nulle part¹⁴ ».

L'absence d'un regard extérieur ne permet pas la construction identitaire du personnage parce que les seuls commentaires présents des passants concernent sa condition matérielle. Ils récitent : « Pourquoi elle est plantée là¹⁵ ? » et ils s'adressent plus à la vision des parties du corps cachées, impossibles à voir, qu'à celles apparentes : « Pas mal la poitrine, pas mal les épaules, est-ce qu'elle sent ses jambes, est-ce que ça vit encore ses jambes ? Est-ce qu'elle est à poil là dedans¹⁶ ? ». Ce regard qui est très peu présent ne renvoie pas à Winnie une image précise d'elle-même : « Je

¹³ S. Beckett, *Oh les beaux jours*, op.cit., p.43.

¹⁴ *ibid*, p. 25.

¹⁵ *ibid*, p. 69.

¹⁶ *ibid*, p. 70.

suis nette, puis floue, puis plus, puis de nouveau floue, puis de nouveau nette, ainsi de suite allant et venant, passant et repassant, dans l'œil de quelqu'un¹⁷ ».

De plus, elle ne peut pas se retourner en arrière ni se regarder autrement que face à un petit miroir qu'elle va briser pour démontrer qu'« [il] sera de nouveau là demain, dans le sac, sans une égratignure, pour m'aider à tirer ma journée¹⁸ ». Ce sont les plus petits détails du corps qui font surface et auxquels le personnage féminin semble s'attacher pour maintenir une image intègre qu'elle lui sert pour continuer à vivre. Cette image est « collée à la peau » de Winnie mais elle n'arrive plus à s'actualiser, à s'incarner, à vivre.

Les éléments de la construction corporelle

Ce corps et donc la force qui émane de lui se construisent textuellement autour de trois éléments principaux : les gestes dans leur dimension répétitive, les objets comme extension du corps et la parole dans sa prosodie, en particulier la voix de Winnie.

Pour ce qui concerne le geste, Winnie exécute une série de gestes (par exemple le rangement) en complet désaccord avec la parole. Quand l'un s'exprime l'autre est souvent muet et vice-versa. L'un est la négation de l'autre. Tous les deux expriment une énergie, malgré la condition corporelle du protagoniste. Le geste se montre comme partie essentielle d'un corps incomplet. La répétition gestuelle n'amène nulle part. Elle ne débouche pas sur un rituel, sur une quelconque forme d'évolution transcendante, sur un sens second. Le geste ne dévoile aucune possibilité de catharsis, de libération. La violence s'exprime par le fait que le spectateur arrive à reconnaître la gestualité mise en scène comme familière et quotidienne et donc comprend la dramatisation de ce vécu qui représente un monde fermé. Il ne peut en revanche pas se libérer, ni éprouver de l'empathie pour une situation parfaitement assumée par le corps de Winnie où l'émotion ne semble pas prendre part. Le corps affecté est investi au minimum, plus pour son aspect physique qu'émotif. La gestualité répétitive aide à bloquer le spectateur dans ce réel absurde qui ne permet aucune évolution et donc libération. Winnie vit dans sa condition de presque immobilité en étant parfaitement lucide mais malgré tout elle vit ses « beaux jours ». Le geste exprime une signification « zéro », comme le dirait Roland Barthes, dans le sens qu'il est le signe minimal d'une présence corporelle et de son bon fonctionnement. Même Willie, qui incarne le personnage muet par excellence,

¹⁷ *ibid*, p. 48.

¹⁸ *ibid*, p. 46.

s'exprime à travers sa gestualité parce que sa parole est désincarnée et déléguée à une autre voix qui est représentée par celle officielle médiatique de la presse. Le geste accompagne Willie tout au long de la pièce mais il n'est presque pas visible du public. Quelle signification attribuer à une communication non verbale qui n'est pas face à face ? Aucune. Le mouvement, nécessaire pour rejoindre Winnie immobilisée jusqu'au cou, pourrait s'accomplir à la fin du deuxième acte mais il ne se réalise pas.

En ce qui concerne le deuxième aspect, les objets, ces derniers peuvent être considérés comme prothèses du corps. En effet, ils sont rangés dans le sac à côté de Winnie et ils sont sortis au fur et mesure de la pièce théâtrale. Ces objets concernent la sphère du soin corporel : la lime, la brosse à cheveux et celle à dents, les lunettes, le parasol, le miroir, les gants et les chapeaux pour Willie, etc. Le protagoniste est parfaitement à l'aise parmi les objets, manipulés tous les jours, en tant que prolongement d'elle-même et certitude de son existence. La loupe lui est nécessaire pour observer paradoxalement un être vivant et non un objet ! Quelle différence fait Winnie entre les deux ?

Le fait de pouvoir continuellement manier ces objets et les ranger est la preuve du bien-être du protagoniste féminin. Ces derniers permettent des actions brèves qui ne laissent pas place à une dimension émotive. Parmi ces objets, il y en a un particulier : un revolver. Il s'agit du seul objet qui porte un nom précis, Brownie, et dont sa fonction est totalement niée. Winnie insiste à ce propos :

Encore toi ! Vieux Brownie ! Pas encore assez lourd pour rester au fond avec les...dernières cartouches ? Pensez-vous ! Toujours en tête. Brownie. Tu te rappelles Brownie, Willie ? Tu te rappelles l'époque où tu étais toujours à me bassiner pour que je te l'enlève. Enlève-moi ça, Winnie, avant que le mette fin à mes souffrances. Tes souffrances ! Oh c'est une consolation, sans doute te savoir là mais je t'ai assez vu. Je vais te mettre dehors, voilà ce que je vais faire. Là, tu vas vivre là à partir d'aujourd'hui¹⁹.

Le revolver est parfaitement fonctionnel : il pourrait être employé pour sa fonction primaire mais il est un énième objet parmi d'autres. Aucune possibilité de fuite ou de mort n'est envisagée sauf l'acceptation de l'évidence de cette condition existentielle.

Ces objets deviennent les interlocuteurs principaux, ils sont subjectivisés par Winnie tout au long des journées et ils sont des auditeurs passifs comme la personne de Willie.

¹⁹ *ibid*, p. 40.

Enfin, l'attention obsessionnelle aux objets comme aux parties du corps permet de déplacer la vraie problématique : ne pas vouloir reconnaître la tragédie de la réalité et donc la souffrance qui lui est liée. Même Winnie est consciente de sa vacuité par rapport aux objets. Elle admet : « Ah voilà les choses ont leur vie. Voilà ce que je dis toujours : ma glace par exemple n'a pas besoin de moi²⁰ ».

Pour le troisième aspect, l'attention à la parole attire encore plus l'attention du spectateur sur le corps. La parole est stéréotypée, n'est pas vraiment investie par le protagoniste. Winnie annonce : « Il y a si peu qu'on puisse dire. On dit tout, tout ce qu'on peut et pas un mot de vrai nulle part²¹ ». Le mot exprime une distance critique, un faux dialogue, une parodie. Winnie est à la recherche d'une parole-vérité qui n'arrivera jamais. Comme soutient Gérard Genette, « le langage ne peut imiter parfaitement que du langage, ou plus précisément un discours ne peut imiter parfaitement qu'un discours parfaitement identique²² ».

Nous passons de la bi-dimensionnalité d'un dialogue à un simple monologue, du « mouvement verbal » à l'immobilisme. Les mots apparaissent après le surgissement des sensations corporelles. Ils sont présents pour les commenter, pour les expliciter. Le spectateur est attiré non particulièrement par la signification des discours qui se caractérise par les pauses, les successions verbales incongrues, les rapprochements inattendus mais par la prosodie, par le rythme, le débit, le timbre, le volume de la voix, très soigneusement signalés par Beckett. « Pourtant le corps faisant voix n'est pas un conglomérat de la bouche et de l'oreille : la voix ne s'inscrit pas dans ce bref segment. Ce ne sont qu'orifices. La voix y passe, les effleure, les traverse, sans s'y fixer... Elle est morceau du corps qui s'écoule : elle est du corps en évanescente²³ ».

Ces simples variations corporelles sont des productions de sens, minimales mais qui ne peuvent pas se réduire à de simples sons. Chaque personnage persévère dans son faire expressif. La parole s'adapte aux conditions d'énonciation et prend la forme de ces corps imparfaits.

Au fur et mesure l'échange verbal va se restreindre petit à petit jusqu'à prendre la forme d'une chanson, parole de l'autre par excellence qui achève la pièce.

²⁰ *ibid*, p. 65.

²¹ *ibid*, p. 61.

²² G. Genette, « Frontières du récit », *Communications*, 8, Paris, 1968, p. 155.

²³ S. Badir & H. Parret, *Puissances de la voix. Corps sentant, corde sensible*, Limoges, Pulim, 2001, p. 7.

Conclusion : quelle violence pour quel corps ?

Pour conclure, le corps d'*OLBJ* est un corps communiquant à travers ses gestes, ses variations minimales qui, à la fin de la pièce, ne concernent plus que la tête et la vision. Malgré tout le corps s'exprime surtout autour d'une isotopie marquante : celle de la vision (jeux de regard entre les personnages, regard interne et externe²⁴).

La violence donc se fonde sur la parfaite reconnaissance du corps qui s'impose sur la scène. La pièce met en scène ses parties et ses fonctionnalités (le mouvement, l'écoute et la vision). Le corps n'est pas totalement nié parce qu'il émerge en laissant ses traces énonciatives dans le langage. Il est le centre perceptif des deux protagonistes qui appréhendent le monde à travers leurs corps « divers ». La perception de l'espace, du temps et du mouvement se fait à travers la proprioception. C'est justement parce qu'une perception de leur réel est possible que les personnages n'effleurent pas la tragédie. L'identification avec le corps de Winnie est donc possible et même nécessaire. Le spectateur a besoin de reconnaître et de donner une dignité humaine au corps (et aux objets) de l'Autre pour reconnaître la violence exercée sur le sien.

La violence implose et se transforme dans une violence froide et désaffectée parce que les personnages-mêmes l'assument comme trace de la normalité et du quotidien (d'où son insistance sur la figure de la répétition). Les personnages sont conscients qu'ils sont enterrés, qu'ils doivent supporter un soleil brûlant et que leur fin viendra un jour. Bien évidemment, c'est une condition violente mais pas énoncée ni explicitée verbalement et corporellement comme telle.

Aucune torture ni maltraitance ne sont affichées, seulement une condition humaine irréversible. Cette dernière est vécue comme une possibilité parmi les autres. Elle est restreinte à deux personnes, dans un lieu indéfini, marqué par son immobilité (d'espace, de temps et d'action). La comparaison avec la vie et sa variété reste discrète mais elle est présente sous forme de petits détails comme le passage hasardeux d'une fourmi sur le mamelon de terre. D'autres formes de vie sont donc possibles mais qui ne semblent pas affecter nos protagonistes. Elles rentrent dans l'ordre de la diversité. Cette hétérogénéité est affichée grâce à la coexistence des figures contraires pendant toute la pièce : les deux personnages et leurs comportements qui s'opposent en tout.

²⁴ Nous faisons allusion à la pièce théâtrale de S. Beckett intitulée *Pas moi (Not I)* du 1973 dont le seul personnage principal est dénommé « Bouche ». La scénographie a été adaptée par l'auteur lui-même pour la télévision. Il s'agit de la présence permanente sur scène d'une bouche humaine. Le spectateur est contraint d'écouter les mots énoncés qui relèvent d'un questionnement sur le sens de l'être humain.

Enfin, si le sens se base sur un système de différences, les oppositions présentes ne permettent pas au spectateur de ne pas le reconnaître et donc de ne pas attribuer de l'insensé à cette pièce. Le non-sens n'a pas sa place. Le spectateur peut construire son parcours interprétatif.

La prise de conscience de cette condition humaine part du corps pour ensuite se manifester au niveau verbal. Le corps est à la base de l'énonciation des discours et laisse sa trace dans la construction des textes. Il est responsable de la sémiotique. Grâce à ses prises de position dans le monde il oriente son extéroceptivité et proprioception qui s'expriment à différents niveaux textuels (dans la parole, le geste, l'action, l'espace, etc.).

Si le corps ne s'oppose pas aux choses culturelles mais contribue à sa fondation, si la signification naît déjà au niveau de la perception, si le sensoriel est une forme de connaissance et d'intervention sur le monde, comment peut-on exprimer tout ceci au théâtre ?

Références bibliographiques

- Th. Adorno, *Notes sur Beckett*, Caen, Ed. Nous 2008.
- A. Badiou, *Beckett. L'incroyable désir*, Paris, Hachette, 1995.
- S. Badir & H. Parret, *Puissances de la voix. Corps sentant, corde sensible*, Limoges, Pulim, 2001.
- S. Beckett, *Oh les beaux jours*, Paris, Les Editions de Minuit, 1975.
- M. Cavecchi & C. Patey, *Tra le lingue tra i linguaggi. Cent'anni di Samuel Beckett*, Milano, Cisalpino Istituto editoriale universitario, Monduzzi, 2007.
- H. Cixous, *Le Voisin de zéro. Sam Beckett*, Paris, Galilée, 2007.
- G. Genette, « Frontières du récit », *Communications*, 8, Paris, 1968.
- A. J. Greimas & J. Cortés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- E. Grossman, *L'esthétique de Beckett*, Paris, Sedes, 1998.
- P. Ehrhard, *Anatomie de Samuel Beckett*, Basel, Birkhäuser, 1976.
- M-Cl. Hubert, *Lectures de Samuel Beckett*, Rennes, PUR, 2009.
- M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1975.
- F. Rullier-Theuret, *Beckett ou le meilleur des mondes possibles*, Paris, Puf, 2009.